

STM 1977:2

Om mening i musik

Av Lars Bergström

© 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.

Om mening i musik

Av Lars Bergström

1.

Har musik någon mening? För enkelhetens skull skall jag här uteslutande intressera mig för den västerländska instrumentalmusiken från de senaste århundradena – låt oss säga från barocken – som brukar kallas ”seriös”, samt för jazzmusik utan vokalinslag. De flesta personer som lyssnar på sådan musik skulle antagligen vara rätt skeptiska mot tanken att den har någon ”mening” eller ”innebörd”. Bland musikforskare – och möjligen också tonsättare – tycks det däremot vara en mycket vanlig uppfattning att musik har mening, och man tycks då anse att detta gäller även ren instrumentalmusik. Det framgår exempelvis av Finn Benestads nyligen utgivna bok *Musikk og tanke* (1976), som behandlar huvudriktningarna i musikestetikens historia från antiken till vår egen tid. Benestad sammanfattar: ”Man er enige om at all musikk har et budskap, et innhold” (s 412). Och den kände amerikanske musikvetaren Leonard B Meyer skriver:

Composers and performers of all cultures, theorists of diverse schools and styles, aestheticians and critics of many different persuasions are all agreed that music has meaning and that this meaning is somehow communicated to both participants and listeners. This much, at least, we may take for granted. But what constitutes musical meaning and by what processes it is communicated has been the subject of numerous and often heated debates (Meyer 1956, s 1).

Man kan fråga sig varför musikforskare i så hög grad är eniga – åtminstone skenbart – om att musik har mening. Beror det helt enkelt på att de vet mer om musik än vi andra, och att de därför har upptäckt något väsentligt som undgått oss? Det är en oroande möjlighet. Eller beror det på att de tror att musikaliska verk skulle vara mindre värdefulla (och kanske därmed mindre värda att studera) om de saknade mening? Det är nog också en möjlighet. På ett ställe hänvisar exempelvis Meyer – enligt min mening helt felaktigt – till ”the obvious fact that something without meaning or information is, almost by definition, valueless” (1957, s 423). Och Eduard Hanslick skriver, med hänsyftning på de skriftställare som hävdar att musiken har ett innehåll:

Det kan nästan förefalla sällsamt att just de som äro förtrogna med musikens tekniska bestämningar inte vilja göra sig fria från villfarelsen i en åsikt som står i strid just med musikens betingelser; denna villfarelse skulle man snarare förlåta filosoferna. Det kommer sig av att många musikskriftställare på denna punkt äro mera måna om sin konstns förmenta ära än om sanningen. De bekämpa läran om musikens innehållsrikhet [en lära som enligt Hanslick främst har förfäktats av filosoferna, men som han också själv i högsta grad representerar, min anm.] som om striden inte stode mellan två meningar, utan mellan dogm och katteri (Hanslick 1955, s 88).

I Sverige tycks tesen om att musik har mening främst drivas av Ingmar Bengtsson. I sin bok *Musikvetenskap* (1973) hävdar sålunda Bengtsson att ”musik under alla förhållanden kan betraktas som en form av *kommunikation*, som en form av meningsfulla *meddelanden*” (s 8). Han säger också att ”särdeles mycken musik är bärare av mening” och att ”särdeles mycken musikupplevelse går ut på och innebär att förstå denna mening” (s 30). Han menar att musik ”är något man måste nalkas utifrån ett humanvetenskapligt synsätt” (s III), och vad detta innebär framgår delvis av följande citat:

Ur ett humanvetenskapligt perspektiv framstår det som en huvuduppgift att inför det enskilda verket inte bara påvisa dess strukturella egenart resp. att söka förklara denna i stilistiska, tekniska, personalhistoriska, psykologiska etc. termer, utan också att söka förstå och tolka dess mening (s 270).

Bengtssons uppfattning har – åtminstone i vissa delar – kritiserats av Herbert Rosenberg (1975). Det är emellertid inte så lätt att se vad Rosenberg och Bengtsson egentligen är oense om, och vad Bengtssons uppfattning närmare bestämt går ut på. Bengtsson har försökt förklara detta i sin uppsats Om musik och mening (1976), som i stor utsträckning är ett svar till Rosenberg. I fortsättningen skall jag inrikta mig på att diskutera Bengtssons uppfattning så som den framställs i denna uppsats och i hans bok.

2.

Rosenberg anklagar bl a Bengtsson för att aldrig definiera det grundläggande begreppet "mening" (1975, s 7–8). På detta svarar Bengtsson att han kanske inte har givit någon "explicit definition", men att han inbillat sig att "innehålls av 'mening' framgår av textsammanhanget som helhet" (1976, s 9). Han säger samtidigt något om nödvändigheten av att i en framställning lämna åtminstone några termer odefinierade, men detta har knappast med saken att göra: det visar ju inte att det skulle vara onödigt eller omöjligt eller ens särskilt svårt för Bengtsson att klart deklarerat vad han menar med "mening". Men vi hänvisas alltså till textsammanhanget som helhet, och på flera ställen i sin bok ger nog också Bengtsson vissa antydningar om hur han anser att termen "mening" skall tolkas. Speciellt, tror jag, i följande stycke:

Att definiera 'mening' är svårt, enligt somliga filosofer omöjligt: mening är helt enkelt vad vi förstår, och endast våra reaktioner, vårt handlande, våra svar, utvisar om vi förstått något eller inte. Två definitionsförsök skall dock citeras. I A preface to logic (1944) skriver M R Cohen att "anything acquires meaning if it is connected with, or indicates, or refers to, something beyond itself, so that its full nature points to and is revealed in that connection". Detta som "indikeras" etc kan ifråga om musik vara något utanför musiken själv, vad L B Meyer (1956) kallat "*designative meaning*", men också musikaliska händelser och strukturer, dvs den inommusikaliska meningen, vad Meyer kallar "*embodied meaning*": "one musical event (be it a tone, a phrase, or a whole section) has meaning because it points to and makes us expect another musical event" (förutom att det omvända också sker: efterföljande strukturer uppenbarar allt mer av de föregående mening). Den bakomliggande intentionens betydelse framträder tydligare i följande formulering av E D Hirsch: "Verbal meaning is whatever someone has willed to convey by a particular sequence of linguistic signs and which can be conveyed (shared) by means of those linguistic signs." Byt ut "verbal" och "linguistic" mot "musical"! (1973, s 300–301.)

Låt oss se vad vi kan få ut av detta, och låt oss börja med citatet från Cohen! Det är rätt förbryllande. För det första är det alltför oklart för att vara till någon vidare hjälp. Speciellt den sista klausulen ("its full nature points to and is revealed in that connection") är mer än lovligt dunkel, och den förklaras heller aldrig vare sig av Bengtsson eller i Cohens bok. För det andra innehåller citatet från Cohen knappast någon definition eller något definitionsförsök alls, åtminstone inte av "mening". Strängt taget anger det endast en tillräcklig betingelse för att något skall *få* ("acquire") mening. Möjligen kunde man tolka det som en definition av "meningsfull", men det är ju något annat än en definition av "mening". Varför har då Bengtsson tagit fasta på detta citat? Skälet är antagligen att han helt enkelt har övertagit det från Meyer – ty Meyer använder just detta citat för att ange en definition av "mening" som han själv ansluter sig till (jfr Meyer 1956, s 34, och 1957, s 412). Men det är lika konstigt redan hos Meyer.

Cohen själv har andra formuleringar som är mer definitionslika och mindre oklara. Han

säger t ex: "Meaning in general is thus a relation between a thing and something to which it points or refers" (1944, s 28), och samtidigt anger han som ett exempel "a cloudy sky means the likelihood of rain". Han säger också att "a more adequate view of meaning regards it as a triadic relation between (1) an object; (2) that to which it points; and (3) a conscious observer. Thus, a field of goldenrod may mean to some the beginning of our beautiful American autumn, while to others it may mean the coming of hay-fever" (s 29). Man bör emellertid, enligt Cohen, skilja på tre olika slag av mening: ... we must distinguish three kinds of meaning (1) verbal meaning as the denotation of words, (2) material meaning, or the nature of things which we wish to understand, as when we ask for the meaning of the present rise or fall of prices, and (3) purely logical implication, which enables us to pass from premises to conclusions irrespective of whether the former are in fact true or false (s 45).

Han påpekar också att han här använder termen "denotation" i en så vid bemärkelse att den även inkluderar det Mill kallar "konnotation" (s 45 n). Den *verbala meningen* hos ett tecken består alltså dels av de objekt som tecknet betecknar och dels av de egenskaper som är gemensamma och specifika för dessa objekt. Den *materiella meningen* hos en företeelse tycks bestå av andra företeelser som är kausalt förbundna med den på ett eller annat sätt. Mening i den tredje betydelsen är tydligen detsamma som *logiskt innehåll*: alltså det eller de (sanna eller falska) påståenden som uttrycks eller impliceras av något.

Mot bakgrund av detta kan man fråga sig om Bengtsson menar att musik har verbal mening på samma sätt som ord, eller om han t o m menar att den uttrycker påståenden – eller om han kanske bara menar att den har materiell mening (t ex orsaker eller verkningar) på ungefär samma sätt som svarta moln eller stigande priser. Om detta får man knappast några klara besked. Vissa formuleringar tyder dock på att han anser att verbal mening och logiskt innehåll är förhållandevis sällsynt i musik (jfr t ex 1973, s 31 och 309–310).

Emellertid kunde man kanske, på grundval av Bengtssons citat från Cohen, anta att han skulle vara beredd att acceptera en definition av ungefär följande utseende:

D1. Ett musikstyckes mening är allt det som stycket är förknippat med eller utpekar eller refererar till.

Jag har då bortsett från den sista klausulen i citatet ("its full nature..."), men det kan nog vara berättigat eftersom varken Bengtsson eller Cohen egentligen tycks lägga någon vikt vid den. Jag har också begränsat definitionen till att enbart gälla meningen hos ett givet *musikstycke* – till skillnad från meningen hos diverse *komponenter* i ett musikstycke (och från *musikens* mening i största allmänhet). Det är detta jag främst är intresserad av. Och det är också klart att Bengtsson menar att ett musikstycke som helhet kan ha mening, även om han dessutom anser att vissa av dess delar kan ha mening.

Det Meyer kallar "embodied meaning" är däremot uppenbarligen något som tillkommer delar, inte helheter. Detsamma gäller för övrigt också de flesta exempel på "designative meaning" som Meyer anför (jfr Meyer 1956, kap VIII). En helhets mening kan naturligtvis i hög grad vara beroende av meningen hos dess delar, men man kan inte utan vidare förutsätta att delarnas mening uttömmar, eller ens ingår i, helhetens mening. Det är t ex möjligt att en helhet är meningslös (= saknar mening) trots att den har meningsfulla delar. (Ordföljden "Äpplen scygz urkk stå Stockholm" är som helhet meningslös trots att den innehåller vissa meningsfulla ord.) Detta kan vara värt att lägga märke till. Även om det

skulle vara sant att vissa figurer eller fraser i en komposition av Bach har mening – vilket ibland brukar påstås – så följer alltså inte härav att kompositionen som helhet har mening.

Ur vissa synpunkter förefaller D1 egendomlig. Man kunde t. ex. resonera på följande sätt. Debussys komposition *La mer* är förknippad med havet. Enligt D1 ingår därför havet i meningen hos *La mer*. Men det låter absurt att påstå att man skulle kunna bada i (en del av) meningen hos *La mer*. Och att uppfatta meningen hos *La mer* kan rimligen inte vara detsamma som att (bl a) uppfatta havet. Snarare består det väl i att man uppfattar en viss *egenskap* hos *La mer* – nämligen egenskapen att vara förknippad med (bl a) havet. Därför är kanske följande definition rimligare än D1:

D2. Ett musikstyckes mening är dess egenskap att vara förknippat med eller utpeka eller referera till just det som utgör dess mening enligt definitionen D1.

Som vi har sett säger också Cohen på ett ställe att mening är "a relation between a thing and something else to which it points or refers". Detta stämmer inte särskilt bra överens med D1, men det kan möjligen tolkas i riktning mot D2. Kanske skulle också Bengtsson föredra D2 framför D1.

Låt oss nu gå vidare till Bengtssons citat från Hirsch. Om vi följer hans uppmaning att sätta in ordet "musikalisk" på vissa ställen i detta, och om vi dessutom anpassar det till hans tes att musikstycken som helhet kan vara bärare av mening (jfr t ex 1973, s 31 och 270, samt 1976, s 8), så ligger följande definition nära till hands:

D3. Ett musikstyckes mening är det som någon har velat förmedla med hjälp av stycket och som dessutom kan förmedlas med hjälp av det.

Möjligen kunde man ersätta ordet "någon" i D3 med "tonsättaren", men det finns inget klart stöd för detta hos Bengtsson. Kanske menar han att även exekutörer kan bidra till ett styckes mening genom att ha vissa avsikter med att framföra det.

Hur som helst finns det alltså i Bengtssons bok ett visst stöd för definitionerna D1, D2 och D3. Detta stöd är visserligen inte särskilt starkt, men jag kan inte finna att någon annan definition av ett musikstyckes "mening" i högre eller lika hög grad "framgår av textsammanhanget som helhet". Det skulle i så fall vara en kombination av D2 och D3. (En kombination av D1 och D2 förefaller helt omotiverad, och kombinationen av D1 och D3 tycks bli ekvivalent med D1.) Samtidigt är det emellertid mycket osäkert om Bengtsson skulle acceptera någon av de definitioner som jag har formulerat. Det främsta skälet till denna osäkerhet är inte att mina definitionsförslag i viss mån avviker från de citat som Bengtsson anför. Osäkerheten beror framför allt på att det här – liksom på flera andra ställen i texten – är oklart om han själv accepterar det han citerar. Det troligaste är kanske att han betraktar citaten från Cohen och Hirsch som relativt lyckade approximationer till en acceptabel definition av "mening", men att han ändå inte uppfattar dem som helt tillfredsställande. (Men hur kan bägge vara relativt lyckade approximationer när de tycks peka i så helt olika riktningar?)

Bland de ytterligare ledtrådar som finns i Bengtssons bok kan följande nämnas. (a) Han hävdar att musik är "principiellt omöjlig att översätta i ord" (s 30). Detta får väl antas innebära att ingen kombination av ord kan ha samma mening som något musikstycke. Härmed har uppenbarligen ganska mycket uteslutits. Detta kan ha ett visst intresse i sam-

manhanget, även om det inte gör Bengtssons meningsbegrepp särskilt mycket klarare. Möjligen visar det emellertid att han inte laborerar med Cohens tredje slag av mening logiskt innehåll.

(b) Eventuellt menar dock Bengtsson att vissa delar av ett verks mening kan uttryckas i ord. Han skriver t ex: "Mottagaren kan intressera sig för att söka uppdaga de värderingar, som musikverket är uttryck för, de utgör en del av verkets mening" (1973, s 314). Tydligt anser han att någon värdering (alltid?) ingår i ett musikstyckes mening, och jag har svårt att tänka mig att det finns någon värdering som inte kan uttryckas med ord. I alla händelser tycks detta uttalande vara oförenligt med D2, ty värderingar ingår inte i någon egenskap.

(c) Bengtsson skiljer mellan mening *hos* musik och musikens mening *för* någon (s 301). Det senare vill han kalla "betydelse". (Han kopplar ihop denna distinktion med Freges distinktion mellan "Sinn" och "Bedeutung", men detta torde botten i någon missuppfattning.) Det faktum att Bengtsson gör denna distinktion tyder väl på att han inte godtar Cohens och Meyers uppfattning att mening är en "triadisk" relation (se citat från Cohen ovan, och Meyer 1956, s 34).

(d) Han hävdar vidare att mening är "produkt av intenderande handling" (s 302). Detta pekar kanske mot D3 snarare än mot D1 eller D2. Man kan dock "inte utan vidare sätta likhetstecken mellan upphovsmannens avsikter och verkets mening" (s 303), men det gör ju inte heller D3.

(e) Bengtsson säger också att verkets mening "är inget psykiskt" (s 303). Detta kan nog lättare förenas med D2 än med D1. Hur det förhåller sig med D3 i detta avseende är mer tveksamt. Men det är nog en rätt vanlig uppfattning att det som en tonsättare vill förmedla med ett musikstycke ofta just är något psykiskt, som t ex känslor, stämningar, upplevelser eller attityder. Om Bengtsson är beredd att godta detta, och om han också tror att sådant *kan* förmedlas med musik, så skulle han alltså knappast acceptera D3.

(f) Han förnekar alltså att känslor kan utgöra musikens mening. Däremot tycks han mena att varje musikverk har vissa "emotiva kvaliteter", och han säger att "självfallet måste dessa utgöra en del – stundom viktig – av verkets mening" (s 306). Emotiva kvaliteter är inget psykiskt, de är en sorts egenskaper som kan tillkomma ett musikstycke, de är "noga räknat i dess struktur så att säga inskrivna". Detta tycks tala emot D3, ty man kan väl knappast anta att vissa egenskaper hos ett musikstycke kan höra till det som tonsättaren (eller någon annan) vill förmedla med hjälp av stycket. Såvitt jag förstår kan egenskaper överhuvud taget inte förmedlas. (Jag utgår då från att satser av typen "egenskapen E kan förmedlas av musikstycket M" inte bara betyder att M har egenskapen E. En sådan tolkning skulle uppenbarligen göra D3 orimligt vid.)

Det finns i Bengtssons bok ytterligare en del uttalanden om mening i musik, men knappast något som på ett väsentligt sätt kompletterar det som jag hittills dragit fram. Och de uttalanden som här har redovisats kan inte anses tillräckliga för att ge en någorlunda klar uppfattning av det meningsbegrepp han använder sig av. Jag vill därför påstå att det *inte* "framgår av textsammanhanget som helhet" vilken innebörd Bengtsson lägger i ordet "mening".

Man blir inte heller mycket klokare på denna punkt när man läser Bengtssons svar till Rosenberg. (Inte heller här gör han något försök att definiera "mening".) Några av hans uttalanden i detta svar kan dock vara värda att registrera. (g) Det betonas sålunda bl a att musikalisk mening inte är detsamma som musikalisk struktur (1976, s 6). Detta

framgår nog också av Bengtssons bok. Däremot tycks Rosenberg kunna tänka sig att godta den motsatta uppfattningen. Han skriver: "Herefter . . . vil jeg sætte lighedstegn mellem musikalsk struktur og musikalsk mening" (1975, s 7), och vidare: "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" (s 8). Men Rosenberg kan kanske tolkas på olika sätt. Enligt Bengtsson påstår exempelvis Rosenberg tvärtom att han – Bengtsson – har satt likhetstecken mellan struktur och mening, samt att detta är omöjligt (1976, s 6). Jag kan dock inte förstå hur Bengtsson har kunnat komma fram till en sådan tolkning.

(h) Han vill inte heller identifiera mening med information, åtminstone inte om "information" fattas i "någon icke-informationsteoretisk mening, enbart avseende något 'semantiskt' eller 'begreppsligt', eventuellt uppenbart utommusikaliskt" (1976, s 6). Däremot menar han att Rosenberg identifierar mening med information i denna bemärkelse, samt att detta är "den springande punkten" i Rosenbergs inlägg. Detta kan sägas utgöra ett belegg för att Bengtsson med termen "mening" inte avser det jag tidigare har kallat "logiskt innehåll" (= Cohens tredje slag av mening).

(i) Slutligen vill jag hänvisa till ett citat från Hirsch som anförs av Bengtsson (1976, s 10), och där man bl a kan läsa följande: "The general term for all intentional objects is meaning. Verbal meaning is simply a special kind of intentional object . . .". I den mån Bengtsson själv godtar det han citerar – vilket är osäkert – kunde man kanske härav dra slutsatsen att han anser att ett musikstyckes mening är ett intentionellt objekt. Det skulle i så fall kunna tyda på att han varken skulle godta D1 eller D2.

Det är alltså ytterst tveksamt om Bengtsson skulle vilja acceptera någon av de tre definitioner som jag har formulerat med utgångspunkt från hans framställning. Jag har inte heller hittat stöd för något annat definitionsförslag. Vi kan emellertid notera att alla musikstycken uppenbarligen har "mening" i de bemärkelser som anges av D1 och D2. Varje musikstycke är naturligtvis förknippat med *något*. Samtidigt är det klart att D1 och D2 är alltför vida för att vara av något intresse. *Allting* är ju förknippat med något, och har därmed "mening" enligt D1 och D2. Om orden "förknippat" och "utpekar" ges någon mer specifik innebörd i dessa definitioner, så blir naturligtvis D1 och D2 mindre vida – och kanske därmed mer acceptabla. Men Bengtsson har inte förklarat eller ens antytt hur en sådan mer specifik innebörd skulle se ut.

Det är svårare att avgöra om musikstycken kan ha "mening" i den betydelse som anges av D3. Samtidigt är det nog troligare att Bengtsson skulle godta D3 än att han skulle godta D1 eller D2. Det tycks också finnas en viss släktskap mellan D3 och Bengtssons tes att "musik är en form av kommunikation". Jag skall diskutera denna tes i nästa avsnitt.

3.

Det är mycket möjligt att Rosenberg egentligen inte vill förneka att musik har mening. Ingenting tyder väl heller på att han skulle ha något i sak att invända mot Bengtssons "exempel på meningsbärande element" (1976, s 13–16). Han skulle nog kunna gå med på att ett musikstycke kan låta "stolt eller sorgset", att det kan präglas av "ett överskott av kraft" eller av "stråvan efter strånghet", att det kan ge intryck av "liderlighet och parfymering", att det kan ha en "pastoral" karaktär, att det kan ha "sammankopplats" med en eller annan föreställning, t ex om "sfärernas harmoni", osv. Sådant är nog ganska okon-

troversielt (även om oenighet kan uppstå i de enskilda fallen). Såvitt jag förstår skulle inte ens Hanslick ha något att invända mot detta – även om han nog skulle förneka att beskrivningar av detta slag är beskrivningar av meningen hos musikstycken.

Jag är inte säker på att jag helt och hållet har förstått Rosenbergs inlägg, men mitt intryck är att han framför allt vill ifrågasätta tesen att musik är en *kommunikationsform* – annorlunda uttryckt: att musikstycken är (meningsfulla) *meddelanden* från en avsändare till en eller flera mottagare.

Man bör skilja mellan (1) tesen att musikstycken är meddelanden, och (2) tesen att musikstycken har mening. Det är rimligt att tänka sig att dessa teser inte är ekvivalenta. Bengtsson tycks för sin del mena att (2) följer ur (1), men inte omvänt, dvs att (1) är en starkare tes än (2). Han talar exempelvis på ett ställe om "de enkla grundantagandena att musik kan betraktas som en form av meddelande och att den redan i kraft härav inte kan vara totalt meningslös" (1973, s 27). Om min tolkning är riktig, så accepterar Bengtsson både (1) och (2), under det att Rosenberg förkastar (1) men godtar (2). Jag tror exempelvis att följande stycke hos Rosenberg skall uppfattas som ett angrepp på (1):

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 tillbyde 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. (1975, s 9.)

Det måste emellertid här betonas att skillnaden mellan teserna (1) och (2) kan bli större eller mindre beroende på hur de tolkas, dvs på vilken innebörd man lägger i termerna "meddelande" och "mening". Speciellt kunde man kanske hävda att (1) faktiskt blir ekvivalent med (2) om termen "meddelande" ges en rätt uttunnad betydelse och "mening" uppfattas i enlighet med D3.

Man kan ibland få intrycket att Bengtsson vill anlägga ett informationsteoretiskt synsätt på musik. Men om termen "meddelande" i tes (1) skulle ges sin vanliga informationsteoretiska betydelse, så skulle (1) inte längre implicera (2). Ett "meddelande" i informationsteoretisk mening kan mycket väl vara totalt meningslöst – även om det "innehåller" en stor mängd "information" i informationsteoretisk mening (se t ex Shannon (1973), där det bl a sägs att "messages need not be meaningful in any ordinary sense" och att "in information theory, information is thought of as a choice of one message from a set of possible messages"). Uppenbarligen använder därför Bengtsson inte termen "meddelande" i denna speciella betydelse. För honom tycks det vara en självklarhet att meddelanden är meningsfulla, och detta överensstämmer nog också med vanligt språkbruk.

Menar då Bengtsson att kommunikation – och meddelanden – innebär ett överförande av information (vilket Rosenberg tycks förutsätta)? Ja, det verkar ibland så. Han hänvisar bl a till följande uttalande av Hans-Peter Reinecke: "Der Begriff der Kommunikation umschreibt den Sachverhalt, dass Informationen zwischen Partnern ausgetauscht werden . . ." (Bengtsson 1976, s 8), och i samma veva anför han också följande citat från O E Laske:

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.

Bengtsson säger att det av citatet från Laske "framgår att denne inte betraktar mening som 'synonym för information' (Rosenberg)" (1976, s. 8). Jag kan inte förstå att detta framgår. Laske säger ju här ingenting alls om mening – och absolut ingenting om ordet "mening", vilket däremot Rosenberg uttalat sig om. Vad som däremot tycks framgå av citatet från Laske är att denne tänker sig att kommunikation innefattar ett överförande av information. Detsamma tycks ju också Reinecke mena. Och såvitt jag förstår citerar Bengtsson här dessa författare med instämmande.

Visserligen kan man väl inte utesluta att Laske använder termen "information" i informationsteoretisk bemärkelse, vilket Rosenberg sannolikt inte gör, men Laske menar ju samtidigt att kommunikation – och därmed överförandet av information – syftar till förståelse, och att denna förståelse innebär en kognitiv upplevelse. Det räcker således inte att mottagarens upplevelse är emotiv (känslomässig); den skall vara *kognitiv* (kunskapsmässig). Avsändaren skall dessutom ha en motsvarande upplevelse. Detta skulle väl kunna uttryckas så att kommunikation innebär att en viss kunskap – eller information i vardaglig mening – förmedlas från avsändaren till mottagaren. Med denna tolkning skulle tes (1) bli synnerligen stark och långtifrån allmänt accepterad, och jag gissar att Rosenberg har tolkat den på ungefär detta sätt.

Nu tycks emellertid Bengtsson mena att Rosenberg har missförstått honom. "Innebörden av kod och meddelande måste Rosenberg helt ha missförstått, med påföljd att han här slåss mot väderkvarnar" (1976, s. 8). Därför skall man väl antagligen tolka Bengtssons tes (1) på något svagare sätt. Men hur?

Eventuellt kunde man ta fasta på hans påstående att även "smak och lukt" är kommunikationsformer (1973, s. 28), vilket tillsammans med det semiotiska antagandet att "alla kommunikationsformer fungerar som utsändning av meddelanden" (s. 28) kan tyda på att han använder termerna "kommunikation" och "meddelande" i någon mycket svag och vid bemärkelse. Med en sådan svag tolkning behöver kanske inte tes (1) vara särskilt uppseendeväckande eller kontroversiell.

Nu kan väl inte gärna alla smak- och luktupplevelser ingå i kommunikationssituationer. Om jag smakar på ett äpple eller luktar på en blomma, så försiggår därmed knappast någon kommunikation. (En annan sak är att jag kan skaffa mig information – kunskap – genom att göra detta. Jag kan t ex upptäcka att äpplet smakar saftigt eller surt, och då har jag ju fått reda på något. Jämför detta med att jag genom att lyssna på ett stycke musik kan finna att det "låter stolt eller sorgset" – vilket enligt Bengtsson är ett exempel på en "hermenevtisk tolkning" (1976, s. 14)!) För att det skall vara fråga om kommunikation måste rimligtvis minst två parter vara inblandade. (Jämför även citaten från Reinecke och Laske ovan!)

Men existensen av två parter är knappast tillräcklig. Antag t ex att A lägger märke till att B har dålig andedräkt. Detta innebär inte att någon kommunikation har ägt rum mellan A och B. Ätminstone vore det orimligt att säga att B härmed har översänt ett meddelande till A. Och Bengtsson tycks också reservera termen "meddelande" för in- tenderade meddelanden (se t ex citat hos Rosenberg 1975, s. 8).

Antag då i stället att A sitter på en restaurang och äter middag, och att hans måltid

avsiktligt har tillagats av B, som är kock på restaurangen. B har kanske t o m avsett att framkalla vissa behagliga smak- och luktsensationer hos A. Här skulle kanske Bengtsson säga att vi har ett klart fall av kommunikation. Något bättre och mer realistiskt exempel på smak- och luktkommunikation har jag i alla händelser inte kunnat fundera ut. Och om det föreligger ett kommunikationsförhållande mellan B och A i denna situation, så skulle tydligen Bengtsson också hävda att ett "meddelande" överförs från B till A. Om jag har förstått honom rätt skulle han t o m hävda att detta meddelande är meningsfullt.

Man skulle eventuellt kunna gå med på att kocken i viss bemärkelse "kommunicerar" med middagsgästen i detta restaurangexempel. Ätminstone om man härmed inte menar något annat än att den ena parten (avsiktligt) producerar något som i någon mening "konsumeras" av den andra parten. Däremot tycks det här inte vara fråga om kommunikation i Laskes mening; det är ju knappast en kommunikation av det slag som syftar till förståelse! Det vore också konstigt att säga att kocken har översänt ett meddelande till gästen – men även detta kunde man till nöds gå med på, under förutsättning att "meddelande" tas i en mycket vid bemärkelse, så att det ungefär blir liktydigt med "det som översänds från sändaren (producenten) till mottagaren (konsumenten)". I detta fall skulle meddelandet då helt enkelt vara själva måltiden, dvs den mat och dryck som måltiden består av.

Har detta meddelande (dvs måltiden) någon mening? Ja, om man är beredd att använda termen "mening" på det sätt som Bengtsson gör, så skulle man nog kunna tycka det. Liksom ett musikstycke kan "låta stolt eller sorgset", präglas av "stråvan efter stränghet", ge intryck av "liderlighet och parfymering" eller ha en "pastoral" karaktär, kan en måltid smaka friskt eller äckligt, präglas av stråvan efter enkelhet, ge intryck av vulgaritet eller slöseri eller ha en sommaraktig karaktär. Liksom man "kan intressera sig för" vad Mahler gör med ett Beethovenmotiv, kan man intressera sig för vad stadshotellets kock gör med potatisen. Liksom ett musikstycke kan ha "sammankopplats med" en föreställning om sfärernas harmoni, kan en måltid ha sammankopplats med en föreställning om näringsriktig kost. Måltider kan, liksom musikstycken, förverkliga vissa "kompositionstekniska ideal", och deras komponenter kan ha såväl "embodied meaning" (ungefär: skapa förväntningar) som "designative meaning" (ungefär: framkalla associationer), för att nu använda Meyers begrepp. Allt detta tycks ju enligt Bengtsson vara "meningsbärande moment" (1976, s. 13 ff).

Dessutom kan naturligtvis en måltid – liksom ett musikstycke – vara meningsfull i den bemärkelsen att den tjänar ett visst *syfte* eller fyller en viss *funktion*. Den kan också vara ägnad (och avsedd) att framkalla vissa *effekter* hos konsumenten, och någon skulle kanske i likhet med John Hospers, vilja definiera "mening" i termer av effekter:

if one wants to retain the word ["meaning"] in speaking of the arts, I suggest that it be defined somewhat as follows: a work of art means to us whatever effects (not necessarily emotions) it evokes in us; a work which has no effects on us means nothing to us, and whatever effects it does evoke constitute its meaning for us (Hospers 1946, s. 75).

De reaktioner som en måltid framkallar hos den som äter kan t o m innehålla vissa moment av *förståelse*. Man kan t ex förstå att en viss rätt är onyttig, att den är svår att tillaga, att den är näringsrik, att den skulle ogillas av de flesta barn, osv. Motsvarande typer av förståelse kan naturligtvis även musikstycken ge upphov till – särskilt hos dem som är experter på musik.

Eventuellt skulle man alltså kunna tolka tes (1) så att musikstycken är meningsfulla

meddelanden – men inte nödvändigtvis i någon starkare eller mer kvalificerad bemärkelse än den i vilken t ex även måltider är meningsfulla meddelanden. Med denna svaga tolkning blir tesen knappast längre kontroversiell. Man skulle t o m kunna påstå att den nu närmast framstår som en lek med ord. I alla händelser skulle den inte längre drabbas av Rosenbergs invändningar, och den skulle inte heller vara oförenlig med de puristiska eller formalistiska åsikter som Hanslick och andra har framfört.

Jag har emellertid svårt att tro att inte Bengtsson menar något mer än detta. Men tyvärr måste jag erkänna att jag inte har lyckats få klart för mig *vad* han i så fall menar när han hävdar att musik är "en form av meningsfulla meddelanden". Som jag tidigare försökt visa är det också oklart vad han menar när han talar om "meningen" hos ett musikstycke.

4.

Till sist några allmänna reflexioner. Tesen att musikstycken har mening kan uppenbarligen tolkas på en mängd olika sätt. (Några möjliga tolkningar har antytts ovan.) Det finns ingen anledning att betvivla att tesen är sann för *vissa* tolkningar. Å andra sidan är den förmodligen falsk för vissa *andra* tolkningar. Det är därför viktigt att tala om vad man menar med "mening" när man hävdar eller förnekar att musikstycken har mening.

Dessutom är det nog rimligt att påstå att vissa tolkningar är mer intressanta än andra. Intressanta är väl i första hand de tolkningar som gör tesen kontroversiell; i andra hand de tolkningar som är förhållandevis vanliga eller närliggande, och inte alltför speciella. Det är tveksamt om den tolkning som Bengtsson har i tankarna är särskilt intressant.

Vilka tolkningar är då intressanta? Jag föreställer mig att de flesta som konfronteras med tesen att musikstycken har mening tenderar att tolka den på något av följande sätt. (a) Musikstycken är en sorts *symboler*, de symboliserar eller betecknar något. (b) Musikstycken uttrycker eller innehåller *påståenden*. (c) Musikstycken *uttrycker* vissa psykiska tillstånd eller processer – i en så kvalificerad mening av "uttrycker" att t ex satsen "Detta musikstycke uttrycker sorg" inte helt enkelt är liktydig med "Detta musikstycke har en sorgsen karaktär" eller "Detta musikstycke låter sorgset". (d) Musikstycken *beskriver* något. (e) Musikstycken *föreställer* något. Med dessa och liknande tolkningar blir tesen antagligen kontroversiell.

Själv är jag för närvarande benägen att tro att musikstycken *inte* har mening i någon av betydelserna (a)–(e). Detta beror framför allt på att jag har tagit intryck av de argument som framförts av bl a Hanslick (1858), Hospers (1946) och Beardsley (1958). I Bengtssons ögon framstår jag kanske därmed – liksom Rosenberg – som "en sorts nypositivistisk purist, medvetet eller inte vettande åt äldre s k formalestetiska åskådningar" (1976, s 7). Eller har han själv samma åsikt?

Litteratur

- Beardsley, M C, *Aesthetics*, New York 1958 (särskilt kapitel VII, The meaning of music, och kapitel VIII, Artistic truth).
- Benestad, F, *Musikk og tanke*, Oslo 1976.
- Bengtsson, I, *Musikvetenskap*, Stockholm 1973.
- Bengtsson, I, Om musik och mening, STM 1976:2, s 5–18.
- Cohen, M R, *A preface to logic*, New York 1944.
- Hanslick, E, *Om det sköna i musiken*, Uppsala 1955 (original: 1858).
- Hospers, J, *Meaning and truth in the arts*, Chapel Hill 1946.
- Meyer, I. B, *Emotion and meaning in music*, Chicago 1956.

Meyer, I. B, Meaning in music and information theory, *Journal of aesthetics and art criticism* 1957, s 412–424.

Rosenberg, H, Begrebet musikförståelse – et

semiotisk problem?, STM 1975:2, s 5–10.

Shannon, C E, Information theory, *Encyclopaedia Britannica*, 1973.

Summary

On meaning in music

This paper is a contribution to the recent discussion between Ingmar Bengtsson and Herbert Rosenberg (see bibliography) concerning the meaning of music. Rosenberg has accused Bengtsson of not defining his notion of "meaning". I argue that neither can it be inferred from Bengtsson's text as a whole what he means by "meaning" (as he himself has suggested). The various hints given in the text point in different directions. Moreover, Bengtsson's thesis that "music is a form of meaningful messages" is equally obscure. I argue, however, that it may in fact be so weak as to be completely uncontroversial. It may not even be inconsistent with the formalist views of writers like Hanslick and Beardsley.