

STM 1978:1

Mening mot mening – en replik

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 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.

Mening mot mening — en replik

Av Ingmar Bengtsson

”Logische Puristen, die von dem Trieb besessen sind, sämtliche Begriffe, derer sie habhaft werden, in feste Definitionen zu sperren, sollten es vermeiden, in die Ästhetik und deren Geschichte zu geraten, in der sie verzweifeln müssten.” (C. Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970, s. 39.)

Med anledning av Lars Bergströms inlägg Om mening i musik i föregående nummer (1977:2) av STM får jag komma med följande replik.

Bergström förmodar — obekant på vilka grunder — att de flesta som lyssnar till instrumental västerländsk konstmusik och jazz ”antagligen” skulle vara ”rätt skeptiska mot tanken att den har någon ’mening’ eller ’innebörd’”. Tro på något sådant (ev.: en sådan vanföreställning?) skulle vara vanlig endast bland ”musikvetare”, möjligen (sic!) också bland tonsättare. Bergström finner dessa sina egna påstående oroande.

Men även utan empiriska undersökningsresultat beträffande de berörda kategorierna att repliera på, vågar jag hävda att det inte är särskilt lyckade förmodanden. Om musiken inte ”säger” åhöraren något — varför skulle då så många människor gå på konserter och lyssna på inspelningar av sådan musik? Kunna bli gripna, ja ”skakade” av en musikupplevelse? Vad är det exekutörer inklusive dirigenter sysslar med och lever sig in i under instuderingsarbete och vid framföranden (och som rätt mycket av högre musikutbildning handlar om), om inte att försöka tolka musiken så adekvat som möjligt, avvägande tusen nyanser i skilda dimensioner för att träffa den ”rätta” gestiska rörelsearten, uttryckskaraktären, hållningen, stämningen etc. Och varför vore det så orimligt att tala om ”mening” resp. tolkande av ”mening” i sådana sammanhang?

Vad tonsättarna beträffar kan Bergströms reserverade ord ”möjligen” direkt strykas. Som tillfälligt valt argument vill jag anföra ett av de exempel jag senast råkat stöta på. Det är ett uttalande av Sven-Erik Bäck, som citeras av Gustaf Aulén i dennes skrift om Bäckes motetter, f.ö. ett hermeneutiskt tankedigert arbete, som jag varmt ville rekommendera Bergström att läsa och lära av. Bäck skriver att ”musiken kanske på sitt sätt och mer än någon annan konststart kan vara bärare av andligt innehåll. Och jag uppfattar allt konstnärligt skapande som uttryck för en vilja att anstorma, infånga sanningar... någon större sanning om livet och människan.” För att vara konsekvent borde Bergström sannolikt avfärda detta som metafysiskt svammel, medan jag dels ser det som en nödvändighet att ta sådana ord på allvar, även om de ter sig metaforiska, dels menar att sådant som Bäck här talar om just hör till musikens mening och knappast låter sig summeras med någon bättre term.

Skulle Bergström hålla citatet för malplacerat när det gäller religiös vokalmusik — varvid dock redan det religiösa hör till vad jag menar med ”mening”

helt i överensstämmelse med Auléns tolkningar, och detta alltså inte enbart med avseende på de begagnade bibeltexterna —, så kan tillfogas ännu ett Bäck-citat ur samma text. Han hävdar att ett stycke musik kan utsäga något inte bara "om konstnärliga ställningstaganden, utan om känslor och tankar" och åsyftar just här sin "rent" instrumentala komposition Favola. En mängd andra exempel kunde anföras, bland dem Beethovens ord om sin Missa solemnis: "Von Herzen — möge es wieder zu Herzen gehen", valda att återges just här emedan de så uppenbart syftar på överbringande av ett budskap.

Adam Schaff har i antologin Musik und Verstehen (utg. av P. Faltin och H.-P. Reinecke, Köln 1973) givit ett ytterligt enkelt svar på sin egen fråga: "Wozu überhaupt komponiert der Komponist das Musikwerk?" Svaret lyder: "Er tut es, um den Hörern des Werks etwas zu überbringen." Någon vill förmedla något, i detta fall medelst en tonande struktur. — Härifrån är steget kort till att kommentera Bergströms bekymmer med teserna att "musikstycken är meddelanden" resp. att "musikstycken har mening" och hans fråga om vilken av dessa teser, som eventuellt skulle vara den "starkare". Givetvis är teserna inte "ekvivalenta". Men fattar man definitionsmässigt ett meddelandes funktion såsom varande att överbringa "etwas" (ett budskap, en mening eller vad man vill kalla det), synes mig hela frågan om en "starkare" eller "svagare" tes bli ett skenproblem. — Så långt om tonsättaresidan, och som de flesta torde ha sig bekant är den citerade Bäck inget undantagsfall.

Redan i isärhållandet a priori mellan vokal- och "ren" instrumentalmusik begår Bergström ett misstag, som möjligen röjer hans ringa sinne för den historiska dimensionen lika mycket som musikalisk oerfarenhet. Jag skall inte spilla utrymme i en facktidsskrift på att lägga ut texten om den avgörande betydelse relationerna mellan språk, vokalmusik, kroppsmotorik och instrumentalmusik haft för utvecklandet av just de musikaliska koder, vars rent instrumentala yttringar Bergström vill begränsa diskussionen till. Inte heller är det möjligt att närmare beröra den centrala roll — inbegripande allt som har med musikens semantisering att göra —, som sådana spörsmål fått under de senaste 10—15 åren inom musikalisk semiotik. (Se dock några antydningar i de avslutande litteraturnotiser-na.) Det må just här räcka med att högst förenklade erinra om att det ifråga om tonsättare som t.ex. Bach, Mozart, Schubert och Mahler — för att nu välja några för musikalskare förtrogna namn — förhåller sig så, att deras behandlingar av vokaltexter och därmed förknippade idékretsar m.m. de facto ger åtskilliga nycklar till tolkning och förståelse även av deras "rent" instrumentala verk.

En smula tillfälligt, eller skall man säga närstynt, ter det sig att Bergström — synbarligen mera aggressivt än konstruktivt — valt ut just mig till måltavla. Han kunde lika gärna eller hellre ha angripit stora delar av vår tids nyhermeneutiska traditioner, musiksemiotiska landvinningar och musikantropologiska synsätt, riktningar som f.ö. berikats med flera intressanta — för Bergström kanske angenämt "kontroversiella" — bidrag på senare tid. Som exempel kan anföras texter i den ovan nämnda antologin Musik und Verstehen (1973), volymen Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, utg. av C. Dahlhaus, Regensburg 1975, och — mer ge-

nerellt — antologin Hermeneutik, Stockholm 1977, med en grupp viktiga texter i svensk översättning. (För fler exempel se litteraturnotisen nedan.) Vad jag velat medverka till i de texter, som Bergström åberopar och till vilka kunde fogas en uppsats av mig i Musik und Verstehen, är att peka på just sådana på våra breddgrader tidvis försummade (och i diverse läger ofta misstänkliggjorda) tankeriktningar. Detta som komplement och motvikt till de huvudsakligen på filologi och registrerande samt på stil- och formanalys inriktade verksamheter, som i åtskilliga årtionden varit dominerande inom musikvetenskapen särskilt i engelskspråkiga länder och i Skandinavien.

Vad själva meningsbegreppet beträffar har jag direkt utsagt (STM 1976: 2, s. 9) att det vore "en uppgift för en fackfilosof att närmare explikera meningsbegreppet ("Sinn") på fenomenologiska och hermeneutiska grunder". Men just det är troligen inte fackfilosofen Bergströms bord? Eljest är väl en av de punkter, där vi kunde vara överens, den faktiska omständigheten att själva meningsbegreppet hör till de mest svårbemästrade, och detta inte bara i samband med musik. I sitt bidrag om Human language i volymen Non-verbal communication, Cambridge 1972, utför J. Lyons s. 70 en kritisk diskussion i ämnet och konkluderar att man borde avstå från försök till en generell definition av 'mening', "which has the unfortunate consequence that it allows as 'meaningful' an enormous variety of behaviour both human and non-human, and yet excludes a considerable amount of language-behaviour. It is in fact doubtful whether any single precise and univocal interpretation can be given to 'meaning' (and hence to 'semanticity'...). However, there are various distinguishable functions reasonably called 'semantic' and various ways of classifying them."

På Bergströms begäran skall jag likväl försöka förtydliga mig ett stycke på denna centrala punkt. I föreliggande replik kan det blott bli fråga om att ta upp delar av hans resonemang. Jag väljer att särskilt uppehålla mig vid vissa spörsmål, som har med "uttryck" och "känslor" att skaffa, samt med försök att finna den enda "rätta" och "entydiga" definitionen av musikalisk mening. — Dessförinnan ett kort förtydligande, en passant: jag har *inte* velat "anlägga ett informationsteoretiskt synsätt på musik" med avseende på meningsproblematiken, något som bl.a. framgår av ett annat uttalande av mig, som Bergström själv citerat någon sida före det just anförda.

Den grundtes jag utgått ifrån finns formulerad på följande sätt av E. D. Hirsch Jr. (och citeras via mig av Bergström själv): "The general term for all intentional objects is meaning." Coreth säger i princip det samma: "Alles Verstehen ist Erfassung eines 'Sinnes'." Det borde utifrån mina texter *inte* te sig "osäkert" huruvida jag godtagit dessa formler. Jag menar — just definitionsmässigt, och i rätt gott sällskap — att intentionella objekt är något som det gäller att förstå och som därmed kräver tolkning, samt därutöver att uttrycket "mening" är godtagbart som samlingsnamn för vad det gäller att förstå. Det är självfallet möjligt att denna explikation i Bergströms ögon ter sig "vag" eller rent av "ointressant"; till denna punkt skall jag nedan återkomma.

Av just anförda skäl nödgas jag högaktningsfullt förbigå Bergströms äpplen, som inte är intentionala i och för sig (fast Eva en gång gjorde ett äpple till verk-

tyg för intentionalitet, vilket är något helt annat). Den måltid Bergström ägnar stort utrymme åt kunde han däremot ha utvecklat just intentionalt med lite mer av inlevelse och fantasi. Bl.a. kunde han ha beaktat diverse "kring-omständigheter", som också kunde utgöra viktiga moment i och utnyttjas som interpretander inför det totala meningssammanhanget, t.ex. lokalens image, prestige, belägenhet, nationalitet (liksom kockens!), skäl för ens val av lokal och anrättningar med hänsyn till ev. sällskap, och mycket annat. En semiotiker kunde sannolikt göra ett bravurnummer av detta exempel, där så många koder är inblandade.

Från restaurangen går jag över till känslor och uttryck i musik. Bergström gör på ett ställe (avsnitt 2, punkt f) gällande att jag förnekar "att känslor kan utgöra musikens mening". Nåja, just den formuleringen skulle jag ha aktat mig för. Likväl har jag ägnat åtskilligt utrymme just åt "uttryck, känsla, symtom", emedan detta som alla vet är viktigt i samband med musik. Man ser också lätt vari Bergströms logiska tankefel ligger. Han har dragit sin felaktiga slutsats på basis av mitt påpekande att ett musikverks mening inte är "något psykiskt" — och känslor är ju "psykiska". Men den springande punkten är att man endast bör (noga räknat: kan) tala om något "psykiskt" beträffande fenomen i någons medvetande eller, ännu försiktigare uttryckt, i mentala processer hos en levande varelse. Detta har jag flerstädes försökt inskräpa i min bok "BeMV". Både en tonsättares intentioner och en mottagares upplevelser, förståelse m.m. är självfallet "psykiska". Det är däremot inte akustiska ljudförlopp och inte heller några som helst *tecken för* något aldrig så "psykiskt". Om en melodi på en gång har en viss struktur och förmedlar vissa emotiva kvaliteter — med en avsiktligt riskabel metafor: samhöriga ungefär som en snigel och huset på dess rygg —, så står de musikaliska tecknen för bådadera och kan av den med musikkoden förtrogne iakttas och igenkännas utan att det alls behöver bli tal om ett gåtfullt "förmedlande av egenskaper".

Bergström föreställer sig att (äterigen) "de flesta" tenderar till att tolka tesen att musik har mening på ett (eller ett par?) av fem av honom angivna sätt. Ett av dem är att 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 liktydigt med 'Detta musikstycke har en sorgsen karaktär' eller 'Detta musikstycke låter sorgset'". Skillnaden mellan de två sista förslagen är stor; det sistnämnda avser enbart någon eller några mottagares reaktioner. Om det riskabla med själva tolkningsförslagets formulering har jag redan ordat ovan.

Själva huvudproblemet i just detta sammanhang torde emellertid vara annorlunda funtat än vad Bergström gjort det till. På ett egendomligt sätt förefaller det, som om han inte på allvar vill räkna med andra mänskliga kommunikations- och uttryckskoder än den verbala, förutsättande att allt kan eller borde kunna verbaliseras — ev. genom "översättning" —, samt att de "känslor" o.dyl., som man har att räkna med, likaså är exakt de, som vi råkar ha namn på eller ord för (oklart på vilket språk) och inga andra. Vad världen och tillvaron vore fattiga om det förhöll sig så! Med musiken som "Tonsprache" förhåller det sig emellertid annorlunda, såsom åtskilliga musikestetiker visat. I en uppsats Fragmente

zur musikalischen Hermeneutik (1975) har Carl Dahlhaus utvecklat detta tema på ett sätt, som jag i högsta grad finner värt att citera. Jag avser hans utläggning om i musik uttryckta känslökvalitetens "bestämthet" eller "obestämdhet" och hans kritik mot försök att mekaniskt direktkoppla sådana med "reella", i ord benämnbare känsloupplevelser.

Förutsätter man att "Ausdruckscharaktere, die an Musik haften — nicht reale Gefühle des Komponisten oder des Hörers — den eigentlichen Gegenstand der Gefühlsästhetik bilden, so zeigt sich, dass die Gefühle, deren sich die Musik mit der von Mendelssohn berühmten Bestimmtheit bemächtigt, keineswegs Regungen sind, die auch ausserhalb der Musik und ohne sie existieren und deren tönendes Abbild die Musik wäre, sondern Qualitäten, die erst als durch Musik ausgeprägte Gefühle überhaupt Gefühle sind. Dass sie sich nicht in Sprache übersetzen lassen, dass die Sprache sie nicht erreicht, bedeutet demnach nichts anderes, als dass sie das, was sie sind, einzig in musikalischer Ausdrucksform zu sein vermögen, und besagt keineswegs, dass bei der Charakteristik realer Gefühle die Wortsprache, weil sie ärmer und undifferenzierter sei, hinter der Musik zurückbleibe. Musik ist nicht die bestimmtere Darstellung von auch sprachlich fassbaren Regungen, sondern der andere Ausdruck anderer Gefühle."

Att vi inför musik likväl begagnar språkliga uttryck för "känslor" (varvid "poetiska" uttryck kan förväntas komma betydligt närmare än prosa), alltså som grova närmevärden i deskriptiva och tolkande syften, är ingen orimlighet utan en ofrånkomlighet.

Att tonsättare skriver musik och inte övergår till att bli diktare har här sin förklaring, märk väl beträffande den aspekt som gäller "Gefühle"; det är ju blott om den det just här är tal. — Vägande är också vad Dahlhaus i samma anda har att säga om melankoli i musik:

"Die Melancholie erscheint als — intentionale, nicht reale — Bestimmung der Musik selbst, als Bestimmung allerdings, die dem ästhetischen Gegenstand erst zuwächst, wenn er von einem fühlenden Hörer wahrgenommen wird."

Som jag antytt ovan är det fullt ut möjligt att den överordnade innebörd av "musikalisk mening" jag avsett, men Bergström haft svårt att få fatt på, inte är "intressant" på det sätt han vill efterlysa. Eventuellt kan den även stämplas som en "svag tolkning". (Frågan huruvida den är kontroversiell — som om detta vore något i sig önskvärt — kan måhända ges flera svar.) Bergström ger själv tre förslag till definitioner (betecknade D 1—D 3) och tycks mena att jag behändigt borde kunna förtydliga mig genom att ansluta mig till något av dem, eller till någon sinnrik kombination av ett par av dem. Jag kan inte se hur det skulle vara möjligt.

Bergströms egen tydning av D 1, enligt vilken havet skulle kunna "ingå i meningen" hos Debussys La mer därhän att man kunde "bada i (en del av) meningen hos La mer" är så orimlig (vilket nog också Bergström menar?) att han — försåvitt en dylik slutledning bevisligen blir ofrånkomlig utifrån D 1 — kunde ha avstått från det definitionsförslaget. Hans D 3 är prekärt av helt andra skäl, bl.a. emedan där inte ingår minsta ansats till att skilja mellan avsiktligt och oavsiktligt, medvetet, omedvetet, undermedvetet etc. hos "någon". Hans D 2 synes, om jag läst rätt, leda till enorma komplikationer. (Ungefär: mening = egenskap att

vara förknippat med eller utpeka eller referera till det som ett musikstycke är förknippat med eller utpekar eller refererar till.) Jag ser inte ens varför den i D 2 inbyggda komplikationen skulle vara så "intressant". Men huvudskälet till att jag inte finner något av Bergströms tre förslag särskilt "intressant" eller fruktbart beror på en helt annan sorts komplikation, som han tydligen inte sett — eller velat se — fast jag ägnat viss möda åt att påvisa den, särskilt i avsnittet "Exempel på meningsbärande moment — att tolka" i STM 1976: 2, s. 13 f.

Föreliggande försök att explikera vad jag avser med "mening" i musik tillför — beklagligtvis, kanske — föga nytt till vad jag redan skrivit i andra sammanhang men kan förhoppningsvis avläsas som ett förtydligande av dem som känt behov av ett sådant. Explikationen omfattar två huvudsteg. Det första utmärks av stor enkelhet, det andra av stor komplikation.

Steg 1: Detta har angivits ovan: "mening" fattat som en godtagbar term för vad det gäller att förstå inför — och tolka i hermeneutisk "dialog" med — intentionala objekt. En utmärkt, generaliserande explikation härav kan hämtas från Mikel Dufrenne (jfr litteraturnoten nedan): "Every complete perception involves the grasping of a meaning. It is thus that perception engages us in action or reflection and is integrated into the course of our life. To perceive is not to register appearances passively — appearances which are meaningless in themselves. To perceive is to know — that is, to discover — a meaning within or beyond appearances which they offer only to the one who knows how to decipher them." (Eng. översättningen 1973, s. 335.) Och, mer speciellt beträffande musik: "Meaning here immediately surpasses itself toward expression. Music unveils a world invisible to the eye, undemonstrable to the intellect. Yet this world can be expressed only by music, for it is a world which vanishes once the music ends. It exists in the music insofar as it is perceived, and nowhere else. Anything we may say of it in another language is pitifully inadequate to express what music expresses. Thus we encounter, once again, the special relation of form to content in aesthetic expression. But this ineffable meaning still deserves to be called meaning, for it is what the musical object says. The musical object exists only by expressing this meaning." (D:o s. 265—266.)

Steg 2: Musik tillkommer alltid under speciella sociala och historiska m.fl. omständigheter och inom givna musiktraditioner på bestämda platser på jorden. Musik kan härröra från högst olikartade tankevärldar och tillkomma i många skilda syften. De verk, som lever vidare, har sin "Wirkungsgeschichte", och musikverk påverkar och medbestämmer varandra inom en tradition. Allt detta är välbekanta omständigheter, men de har den icke-triviala, i mina ögon tvärtom intressanta konsekvensen, att musikens mening nödvändigtvis måste skifta alltefter dessa omständigheter. Det är fråga om oräkneligt många kombinationer, ibland nära nog system, av "meningsbärande moment", och exakt av detta skäl blir det fråga om en mängd skiftande uppsättningar av interpretander att utnyttja i den pragmatiska tolkningens tjänst. Detta utesluter möjligheten av en enda enkel och heltäckande definition av mening gällande all musik (eller: vilken som helst sorts musik). Det utesluter däremot alls inte att man kan söka och finna mening i musikaliska meddelanden. Det uppfordrar istället därtill.

I själva verket har problemen rörande musikalisk mening allt mera kommit i centrum för uppmärksamheten inom nyare musikforskning, och man har börjat närma sig dem från nya utgångspunkter, tillämpande idéer och metodgrepp från bl.a. lingvistik, semiotik och strukturalism. Avslutningsvis vill jag — även som komplement till de lite ensidiga litteraturanvisningar Bergström givit i slutet av sitt inlägg — anföra ytterligare några exempel på hithörande litteratur. De är valda för att representera flera av de antydda infallsvinklarna.

Ett stimulerande "kontroversiellt" arbete är *J. J. Nattiez'* skrift med den talande titeln *Fondements d'une sémiologie de la musique* (Paris 1975). Att en diskussion om musikalisk mening ingår är givet. Bland föregångare, som belyst samma problem inom den franska tradition som Nattiez tillhör, förtjänar nämnas B. de Schloezer (*Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris 1947), R. Francès (*La perception de la musique*, Paris 1958, med värdefulla avsnitt om musikalisk semantisering), N. Ruwet (flera arbeten fr.o.m. 1967) och M. Imberty (flera uppsatser om musikalisk "signification" o.dyl. under 70-talet). Nattiez refererar till dem alla, bl.a. till stöd för tesen att "la signification musicale existe donc autrement qu'à l'état verbalisé"; ett dilemma uppstår just "parce que le langage nous permet de dire ce que la musique signifie pour nous sans qu'il y ait jamais coïncidence entre ce que nous disons d'elle et ce qu'elle nous dit". (Op.cit. s. 190.)

Härutöver vill jag särskilt framhålla *Mikel Dufrennes* viktiga arbete från 1953, som numera föreligger i en utmärkt engelsk översättning med titeln *The phenomenology of aesthetic experience* (Northwestern University Press, Evanston 1973). Det är en lysande framställning, "the single most comprehensive and accomplished book in phenomenological aesthetics to have appeared" (E. S. Casey i förordet). Bland mycket annat har Dufrenne väsentliga ting att säga just om musik och mening, såsom kanske framgått av ett citat ovan.

En helt annan typ av framställning är *Georg Kneplers* nya arbete *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, orubbligt förankrat i dialektisk-historisk materialism. Han har mycket att säga, som är direkt relevant för debatten om musikalisk mening. I centrum för bokens första del står tesen "dass Musik ihre eigenen Methoden hat, kognitive und emotive Prozesse zu codieren und auf diese Weise von einem zum anderen übertragbar zu machen". (S. 29.) Formuleringen "kognitive und emotive Prozesse" är programmatisk för Knepler: "Die Vorstellung von der begriffslosen Musik ist ein Vorurteil." (S. 50.) Knepler uppehåller sig utförligt vid musikens biogena resp. logogena komponenter i ett ständigt närvarande historiskt perspektiv och ger talrika exempel på musikalisk semantisering.

Till sist två exempel på konkreta musikundersökningar, som på skilda sätt tematiserat just musikalisk mening. Det ena är *Constantin Floros'* stora arbete om Mahler (två av tre band utkomna under 1977 på Breitkopf & Härtel, Wiesbaden). Floros' undersökningar är främst inriktade på Mahlers symfonier med exeges av musikalisk mening i centrum. Han demonstrerar utförligt de många musikaliska "vokabler", som ingår i Mahlers starkt semantiserade "tonspråk". Han gör också åtskilliga utblickar över 1800-talets musikskapande i Europa och visar att det "ist persönlichen Erlebnissen und aussermusikalischen (das heisst

poetischen, literarischen, bildhaften, philosophischen) *Inhalten*, Vorstellungen und Ideen in einem weit grösseren Masse verpflichtet, als gemeinhin angenommen wird". (Band 2, s. 9.) Hela framställningen innebär både direkt och indirekt ett avslöjande av ohållbarheten i E. Hanslicks musikestetiska doktriner beträffande västerländsk instrumentalmusik åtminstone fr.o.m. Beethoven t.o.m. Mahler.

Härutöver vill jag framhålla en ny finländsk gradualavhandling, *Eero Tarastis' Myth and music med underrubriken A semiotic approach to the aesthetics of myth in music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. I anknytning till bl.a. K. Jaspers, A. Greimas och V. Propp försöker han kartlägga musikaliska "lexem" motsvarande mytiska "semes". I sitt kap. 6 behandlar han i tur och ordning "the nature-mythical", "the hero-mythical", "the magical", "the fabulous", "the balladic", "the legendary", "the sacred", "the demonic", "the mystic", "the exotic", "the primitivistic", "the national-musical", "the pastoral", "the gestural", "the sublime", och "the tragic". Det vore meningslöst att hävda att allt detta inte är lika många aspekter av musikalisk mening.

Till sist skall nämnas E. Lagerroths uppsats *Strukturalistisk litteraturforskning — vad är det?* En kritisk granskning, i *Jakobs stege* 1978:5/6, s. 96—120. Lagerroths referat av forskare som J. Culler, R. Scholes och F. Jameson saknar inte betydelse i föreliggande sammanhang. Det lönar sig att upptäcka varför.