

**STM 1986**

**Musik som språk**

*Av Göran Hermerén*

© 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.

# Musik som språk

*Av Göran Hermerén*

## 1. Inledning

»Dina ord är som ljuv musik i mina öron». Kan musik också vara som ord? Idén om musiken som särskilt känslornas språk är gammal och har haft – och har – många anhängare. Under senare år har denna idé fått ytterligare vind i seglen, vilket boktitlar av typen »Languages of art» antyder. Problemet är att det är så oklart vad ett språk är. Det är därför inte lätt att på ett rationellt sätt ta ställning till tesen att musik är ett (känslornas) språk.

Musikteoretiker och musikkforskare har utvecklat dessa idéer; för en klagörande analys se Bengtsson 1973, kap. 2. Många musiker tycks också ansluta sig till åsikten att musiken är ett språk. I sin bok om flöjtspel skriver exempelvis James Galway:

Men vad *är* musik? I grunden är musik ljud, men svaret är mer komplicerat än så. Ljudet måste vara vackert. Och det måste inte bara vara vackert, det måste säga någonting. Musik är kommunikation, det är ett språk (s. 11–12).

Själv är jag kritisk mot tanken att musiken är ett språk och till de bakomliggande analogierna mellan verbal, visuell och musikalisk kommunikation, och jag skall utveckla skälen till detta i denna uppsats. Men det centrala i uppsatsen är inte i första hand att artikulera denna kritik utan att försöka klargöra vad idén om konstarter som språk kan betyda och att rikta uppmärksamheten på problem i de bakomliggande språkuppfattningarna. Detta menar jag är något som kan vara värt att diskutera oavsett om man kommer till samma slutsats som jag eller ej i frågan om musiken är ett språk.

Inledningsvis kan det vara klagörande att påminna om att det finns en rad infallsvinklar vid studiet av musik. Verkets genetiska aspekter kan stå i centrum för uppmärksamheten, dvs. verkets ursprung och de olika faktorer som påverkade verkets utformning. Man kan vidare betrakta verket som ett vittnesbörd om eller symptom på tillstånd hos kompositören eller i det samhälle där kompositören verkade. Strukturella och andra estetiska egenskaper hos musikaliska verk kan renodlas vid kritiska eller musikvetenskapliga analyser. Man kan även betrakta musik som ett kommunikationsmedel eller ett språk, där någon meddelar något till någon med hjälp av musikens uttrycksmedel. Det är den sista infallsvinkeln som skall diskuteras här, vilket innebär att särskild uppmärksamhet måste fokuseras på begreppen språk och kommunikation.

Framför allt skall jag här diskutera i vilken mening musiken är ett språk och i vilken utsträckning musiken kan uttrycka propositionella sanningar, dvs. sanningar som kan sammanfattas i påståendeform. Som tidigare antytts är jag alltså själv

skeptisk till dessa idéer. Detta gäller även om propositionsteorin ges den svaga form den fått av Beardsley i hans *Aesthetics*:

... at least some paintings and musical compositions can be construed as vehicles of propositions in exactly the same way that sentences in ordinary speech are vehicles of propositions. Not, perhaps, all paintings and musical compositions ... (s. 369).

Men detta betyder inte att jag också nödvändigtvis måste vara skeptisk mot försök att applicera semiotiska kategorier på musik. För det första kan dessa kategorier baseras på andra modeller än lingvistiska. För det andra kan målningar och musik i många avseenden likna dikter och noveller utan att man därför behöver anta att de uttrycker propositioner.

Alltså: vad karakteriserar språk och kommunikation? Vilka svårigheter finns det i analogierna mellan verbal, visuell och musikalisk kommunikation?

## 2. Kommunikation och språk

Etymologiskt går ordet »kommunikation» tillbaka till det latinska »communis» (gemensam) – att kommunicera är att dela något med någon. Naturligtvis kan det inträffa att en kompositör genom sitt verk råkar uppväcka känslor han eller hon haft före eller under skapandet av verket hos lyssnaren – rent statistiskt vore det ju orimligt om inte detta någon gång skulle inträffa. Men vilka slutsatser skall vi dra av detta?

För det första: på vilket sätt är de känslor kompositören hade i samband med skapandet relaterade till verket? Har de påverkat verket, finns de på något sätt gestaltade i verket, eller vad? Oavsett vad man svarar på dessa frågor, kan man gå vidare och ställa andra, t. ex. följande. Finns det någon möjlighet för oss att avgöra om det verkligen förhåller sig så att kompositörens och lyssnarens känslor är identiska – eller ens liknande? Och även om vi kunde avgöra detta, måste man fråga på vilket sätt detta är intressant eller relevant för förståelsen eller värderingen av verket.

Kompositörer med formalistiska åsikter skulle givetvis förneka att sådana känslor eller associationer som musiken eventuellt framkallar är relevanta. De skulle säga att vi bör koncentrera vår uppmärksamhet på sekvenser och mönster av toner och att analogin med verbal kommunikation i vardagslivet är inte bara felaktig utan direkt störande för musikupplevelsen. Det är inte alls fråga om vad kompositören ville säga – utan om något helt annat, nämligen en komposition med vissa estetiska egenskaper (jfr Hermerén 1983 för olika preciseringar av idén om konstarnas autonomi).

Detta leder till frågan vilka egenskaper karakteriserar ett (kommunikativt) språk, dvs. ett språk som kan användas av en person för att meddela något till någon annan.

## 3. Språket och de sju villkoren

I sagan om Snövit fanns det sju dvärgar, varken mer eller mindre. När det gäller språket, är saken inte lika enkel. Det följande är ett förslag på nödvändiga men inte tillräckliga villkor för ett (kommunikativt) språk. Det kan finnas andra, och villkoren kan kombineras på olika sätt.

Musik kan vara ett språk, givet vissa kriterier på att något är ett språk, men inte givet vissa andra kriterier. Man måste därför börja diskussionen om musik som språk med att formulera – och problematisera – några nödvändiga men inte tillräckliga villkor av det slag som nu följer. Det är därvid naturligt att då utgå från vardagsspråket, som ju i vissa avseenden kan betraktas som ett klart exempel (kanske det klaraste) på ett kommunikativt språk.

(1) *Element*. Det finns diskreta och repeterbara element i X (=det som gör anspråk på att vara ett språk) på flera nivåer, motsvarande bokstäver, ord och satser – eller morfem, fonem och yttranden, beroende på vilken analysnivå som i varje särskilt fall krävs.

(2) *Effekter*. Sekvenser av sådana element antyder eller väcker idéer, tankar, känslor av skilda slag hos dem som studerar dessa element, fast inte nödvändigtvis samma känslor och tankar hos var och en.

(3) *Vokabulär*. Det finns en semantik för X, dvs. en ordlista som anger betydelsen eller betydelserna hos elementen i X. Denna ordlista kan, men behöver inte, vara kodifierad i böcker som Oxford English Dictionary eller Ripas Iconologia.

(4) *Indexikaliska/karakteriserande delar*. I X finns vad som ibland kallas indexikaliska och karakteriserande delar – de förra identifierar vad en sekvens av element i X handlar om, de senare vad som utsägs om det sekvensen handlar om.

(5) *Indikatorer* (»force-showing devices»). Det finns indikatorer analoga till »jag lovar att», »jag varnar dig att», »jag hoppas att», »jag förutsäger att», »jag påstår att» osv. vilka används för att klargöra hur det som följer efter – t. ex. »jag kommer imorgon» – skall uppfattas (som ett löfte, ett hot, etc.).

(6) *Meta-språk*. Det är också möjligt att använda element i X för att referera till och utsäga något om (andra) element i X på i princip samma sätt som jag kan använda svenska ord för att säga »Denna sats är skriven på svenska» eller »Denna sats innehåller fem ord»; vi kan alltså göra någon sorts distinktion mellan objektspråk och meta-språk.

(7) *Logiska operationer*. Det är möjligt att utföra elementära logiska operationer som negation, konjunktion, disjunktion, implikation på vissa grundläggande element i X (motsvarande satser eller påståenden i vardagsspråket). I rikare språk finns också möjlighet att använda kvantifikatorer (»alla», »några»).

Med hjälp av villkor av detta slag är det möjligt att göra klart i vilken mening en målare eller musiker talar genom sitt arbete eller i vilken mening musiken eventuellt är ett språk. För att undvika pseudodebatter är det alltså nödvändigt att göra klart vilken den bakomliggande språkuppfattningen är när man påstår eller förnekar att t. ex. musiken är ett språk. Enligt min uppfattning är härvid villkoren (3), (4) och (5) särskilt viktiga.

## 4. Kommentarer

*Ad 1: element*. Det kan förefalla uppenbart att detta villkor är uppfyllt i varje fall i åtskilliga konstarter – i en del musik och i konkret konst. Men det är svårt att

generalisera från dessa fall. Man måste alltså skilja mellan den starka tesen att varje musikaliskt verk alltid kommunicerar något till alla från den svaga tesen att en del musikaliska verk ibland kommunicerar något till några.

Dessutom kan man problematisera begreppet element vilket gör saken ännu svårare. Vilka exakt är elementen? Diskuterar vi tonerna sådana de nedtecknats i notskriften, kan saken förefalla enkel. Då kan vi identifiera dem ganska enkelt och avgränsa dem från varandra. Men hur är det om vi talar om tonerna sådana de uppfattas av oss, när vi lyssnar? I så fall blir det svårt att hävda att varje element är oberoende av varje annat. Ur fenomenologisk synpunkt förefaller det vidare orimligt att separera form och betydelse, innebörd och användningsform.

*Ad 2: effekter.* Det är lätt att se att alla konstarter uppfyller detta vaga villkor. Så gör också nästan allt annat: solnedgångar, ishockeymatcher, trafikolyckor ... Därmed blir detta villkor inte särskilt intressant i detta sammanhang: det kan inte användas ensamt, men det kan möjligen i kombination med flera andra användas för att avgränsa språk från andra mänskliga aktiviteter.

*Ad 3: vokabulär.* Detta är ett viktigt men problematiskt villkor. I måleriet från vissa perioder finns uppenbart en vokabulär i den mening som avses här. Allra tydligast ser man kanske detta i religiöst måleri från senmedeltid och renässans, där det finns många symboler med standardiserade betydelser (duvan, lejonet, lammet, svärds liljan, violen, ...) som förekommer i bild efter bild. Men i musiken?

Existensen av imiterande och onomatepoetiska inslag i musik har beskrivits många gånger i litteraturen. Sådana inslag finns i verk av kompositörer som inbördes i andra avseenden är mycket olika som Beethoven, Berlioz, Prokofiev och Wagner. Bukofzer och andra har vidare dragit uppmärksamheten till fall då exempelvis texten »Deus descendit de caelo» i ett musikaliskt verk illustreras av en sekvens av fallande noter. Självfallet väcker musik ofta associationer hos lyssnare – många ser bilder av vågor, porlande bäckar, böljande sädesfält framför sig när de hör musik. Även om detta kanske inte är vanligt hos kompositörer, förekommer sådana associationer säkert ofta hos många lyssnare, och inte bara när de hör vissa verk av Debussy.

Men detta är inte vad jag avser med vokabulär. En semantisk vokabulär i min mening förutsätter upprepbara och välavgränsade enheter som har standardiserad betydelse och används i många olika kontexter med samma (ibland flera) betydelser. Vidare förutsätts att de koder med vars hjälp betydelserna dechiffreras är välbekanta för en grupp av människor. En vokabulär i denna mening finns både i vardagsspråket och i t. ex. medeltida konst. Men jag har inte blivit övertygad om att så är fallet i musiken. Det faktum att en musikalisk komposition kan karakteriseras med hjälp av ord som refererar till känslor (»sorgsen», »melankolisk» etc.) betyder inte nödvändigtvis att musiken refererar till, eller symboliserar, dessa emotionella tillstånd.

*Ad 4: indexikaliska och karakteriserande delar.* Beardsley argumenterar – liksom senare Scruton – på goda grunder enligt min mening att det just är på denna punkt analogin mellan verbal, visuell och musikalisk kommunikation bryter samman. Om ett musikaliskt verk skall kommunicera några sanningar, måste det vara möjligt att (a) identifiera – genom att lyssna till *musiken* (och inte till den *text* som i operor eller

hos t. ex. Bob Dylan eller Janis Joplin beledsagar musiken) – vad musiken handlar om, dvs. det måste finnas indexikaliska delar, och (b) identifiera på liknande sätt vad musiken påstår om det den nu handlar om, dvs. det måste finnas karakteriserande delar.

Man kan tycka att förekomsten av t. ex. parodier av skilda slag i musiken skulle vara en invändning. Mozarts *Ein musikalischer Spass* och Bartóks omdiskuterade parodi på ett tema i Schostakovitchs programmatiska *Leningrad-symfoni* (som Thomas Anderberg riktat min uppmärksamhet på) är sådant man eventuellt kan komma att tänka på i detta sammanhang. Och det är klart att X kan inte vara en parodi, om man inte kan identifiera vad X parodierar. På ett eller annat sätt måste (genom likheter eller systematiska olikheter) det stå klart för lyssnaren vad X handlar om; det finns alltså indexikaliska delar. Men det är åtminstone en öppen fråga om det parodierande verket här verkligen påstår något (som kan vara sant eller falskt) om det parodierade verket. För egen del skulle jag bestrida detta.

*Ad 5: indikatorer.* I detta sammanhang är det väsentligt att skilja på indikatorer i *verken* och indikatorer som *framgår av kontexten* i en eller annan mening: när och var verken skapades, verkens titlar, kommentarer som kompositören gjort, hur verket togs emot eller förstods av samtida lyssnare osv. Jag vill inte bestrida existensen av sådana externa indikatorer, som ju spelar en viktig roll också vid kommunikation i vardagslivet. Vad jag vill bestrida är existensen av interna indikatorer analoga till indikatorer av typen »jag lovar härmed att», som ju kan användas i vardagsspråket för att klargöra om ett flertydigt yttrande som »jag kommer imorgon» skall uppfattas som ett hot, en varning, en profetia eller ett löfte.

Man bör här skilja mellan två argumentationslinjer: (1) interna indikatorer av det slag jag antytt sägs existera i musik, och (2) sådana indikatorer påstås inte existera, men man driver tesen att de inte heller behövs – det finns externa indikatorer som klargör hur verket skall uppfattas. I båda fallen kan musikaliska verk uttrycka propositionella sanningar. Låt oss kalla dem som (i likhet med t. ex. Levinson, Roskill och Carrier) driver den första argumentationslinjen *internalister*, och dem som (i likhet med Kjörup) driver den andra för *externalister*. Varken externalisterna eller internalisterna har enligt min mening lyckats bevisa sina teser. I det följande kommer en del internalistiska argument att kritiskt granskas.

*Ad 6: metaspråk.* Om musikaliska verk inte kan uttrycka sanna påståenden, kan de inte heller uttrycka sanna påståenden om sig själva – eller om andra musikaliska verk. Att säga detta är inte att förneka att ett verk kan alludera till ett annat, parafrasera eller citera det – sådant förekommer ofta och är välkänt. Det kan tilläggas att svårigheten att upprätthålla något som liknar distinktionen mellan objektspråk och metaspråk också har påpekats – låt vara i förbigående – av en av de ledande företrädarna för semiotiska infallsvinklar vid studiet av musik. J. J. Nattiez skriver i sin *Fondements d'une sémiologie de la musique*: »L'impossibilité pour la musique d'être son propre méta-language, comme tous les systèmes non-linguistiques d'ailleurs, confirme ...» (s. 191).

Det kanske bör tilläggas att när musikforskare talar om meta-musik, används

detta uttryck ofta vagt och utan att det implicerar att ett meta-språk i den här angivna meningen föreligger. Anta att X sägs vara ett meta-musikverk, om X alluderar till, citerar, refererar till eller på annat får lyssnare att tänka på någon musikalisk passage i ett annat verk. Men det finns i så fall ingen anledning att anta att om X är ett meta-musikverk i denna mening, så finns det en musikalisk fras Y sådan att X påstår något som kan vara sant eller falskt om Y.

*Ad 7: logiska operationer.* Det är svårt att förstå vad det skulle innebära att tillämpa logiska operationer som negation, konjunktion eller implikation (för att inte tala om kvantifikation) på musikaliska verk eller på element i musikaliska verk. Problemen kan förefalla så uppenbara när de pekats ut att det kan tyckas slöseri med läsarens tålmod att ytterligare utveckla detta, och jag avstår därför.

För att undvika missförstånd är det viktigt att klargöra vad jag *inte* säger, när jag kritiserar analogierna mellan verbal och musikalisk kommunikation. Jag säger ingenting negativt om musik; verbal kommunikation är inte det enda som är viktigt i livet. Inte heller förnekar jag att vi kan få information från musiken i den meningen att musiken kan vara symtom på tillstånd hos kompositören eller på intressekonflikter i samtiden – i kombination med annan evidens kan vi då dra slutsatser från dessa symptom. Naturligtvis kan musik också – liksom bilder och dikter – antyda saker, väcka tankar, känslor och inspirera till handling.

Ett musikaliskt verk kan – liksom en bild – *illustrera* teologiska och filosofiska doktriner. Det bestrider jag inte; det finns många exempel på detta. Men att illustrera en doktrin av det ena eller andra slaget är något helt annat än att hävda doktrinen, dvs. *påstå* att den är sann (eller sannolik). Inte heller förnekar jag att musik – liksom andra konstarter kan hjälpa oss att organisera och strukturera vår världsbild. Detta senare är en idé som jag utvecklat i mitt bidrag till den internationella estetikkonferensen i Montreal 1984 (under tryckning).

## 5. En klassifikation

Innan jag går in på en diskussion av frågan i vilken mening det kan finnas sanningar i musiken, kan det vara klargörande att påminna om att det finns många olika sorters musik och att generaliseringar därför kan vara vanskliga. John Hospers skiljer exempelvis mellan vad han kallar

(1) »Program-music», dvs. musik som framkallar »the impression of some definite object, event, . . . or story» som *Till Eulenspiegel*, eller *Soviet Iron Foundry* (Hospers exempel),

(2) »Semi-program or descriptive music», dvs. musik som »evokes some definite mood-effect connected with a place or object or situation, but does not attempt to imitate that object or tell a story»,

(3) »Pure or abstract music», dvs. »almost any instrumental piece by Haydn; Bach and Mozart», som »evokes emotions but is unattached to definite life-situations» (Hospers, sid. 45–6).

Liknande distinktioner har föreslagits av andra, fast terminologin har varierat något. Ibland föredras sålunda termen »absolut musik» framför »abstrakt musik». Somliga forskare kombinerar vidare de två första kategorierna och kontrasterar dem med den tredje, andra kombinerar de två sista kategorierna och kontrasterar dem mot den första.

Distinktionerna är problematiska på flera sätt som jag inte fördjupar mig i här, bortsett från några korta påpekanden. Uppenbart är ju att distinktionerna inte är skarpa. Flera olika slags musik kan vidare kombineras i samma komposition. Man kan också lyssna till programmusik eller beskrivande musik som om den vore abstrakt – på ungefär samma sätt som man kan renodla färg, form, ljus, mörker i ett landskap av Cezanne och betrakta målningen som om den vore icke-föreställande. Slutligen kan man också tycka att kategorierna är alltför grova; skillnaderna mellan Bach's *Die Kunst der Fuge* och Tchajkovskys *Sjätte symfoni* är så stora att det kan ta emot att placera dem i samma kategori.

Men icke desto mindre är distinktionerna relevanta i detta sammanhang. Det är mera frestande att försöka visa att programmusik och deskriptiv musik kan förmedla tankar (vilka kan vara sanna eller falska) och mindre lockande att försöka visa att så är fallet när man talar om abstrakt musik – i det senare fallet är svårigheterna mycket större.

## 6. Musikteoretisk kognitivism

Åsikten att musikaliska verk innehåller eller uttrycker kunskap (och därmed sanningar) har en lång tradition i musikteorins historia. Det har ofta sagts att musik är ett språk, särskilt känslans språk. Språk kan användas till att säga något om någon aspekt av världen, och det som sägs kan vara sant eller falskt. Susanne K. Langer är en känd författare i denna kognitivistiska tradition; hon skriver bl. a. »Music expresses primarily the composer's *knowledge of human feeling*» (sid. 221).

Andra författare i denna tradition är Wilson Coker och Richard Kuhns. En av de intressantaste nya kognitivisterna är Jerrold Levinson. Han driver tesen att det finns sanningar i musiken. Han skiljer i detta sammanhang mellan två slags sanningar i icke föreställande konst, vilka han kallar »korresponderande sanning» (»correspondent truth») respektive »propositionell sanning» (»propositional truth»). Han tar explicit vad han kallar »absolut musik» som utgångspunkt. Olyckligtvis definierar han inte detta uttryck, men de exempel han ger antyder att han primärt är intresserad av Hospers tredje kategori.

## 7. Korresponderande sanningar i musik

Levinson sammanfattar sina idéer om korresponderade sanningar i musik på följande sätt: »A nonrepresentational artwork is »true» IFF (if and only if) some aspect

or feature of the work *corresponds to or matches* some aspects of feature of the world to which it is appropriately or standardly referred» (sid. 132).

Nyckelbegreppen här är »corresponds» och »appropriately referred». Det är uppenbart att korrespondenskriteriet inte är tillräckligt. Med lite uppfinningsrikedom och fantasi kan en aspekt av vilket objekt som helst fås att »korrespondera mot» någon aspekt av vilket annat objekt som helst (»some aspects or feature of the world»). Referensklausulen är därför väsentlig. Men vad exakt innebär den? Det hade varit värdefullt om Levinson hade varit mer explicit på denna punkt.

Diskussionen inte minst kring Langers kognitivistiska teser har tydligt visat på problemen att belägga påståenden om strukturella likheter mellan en passage i ett musikaliskt verk och den känsla denna passage uttrycker. På analogt sätt har diskussionen kring det intentionalistiska felslutet visat på problemen att jämföra det som faktiskt uttrycks i en musikalisk passage med vad denna passage förefaller syfta till att uttrycka och vad kompositören avsåg att uttrycka.

Det förefaller knappast vara någon vinst att använda orden »sann» och »falsk» för att beskriva t. ex. vissa relationer mellan hur en känsla faktiskt är beskaffad och hur den uttrycks i en musikalisk passage. Dessa ord är redan mer än tillräckligt vaga och mångtydiga – vill man beskriva det fenomen Levinson riktar uppmärksamheten på, kunde man i stället använda ord som »internal (in)sincerity» eller dylikt.

## 8. Propositionella sanningar i musik

Levinson skiljer mellan två varianter av tesen att musik uttrycker propositionella sanningar, vilka han kallar (J) respektive (S) – »J» står här för »juxtaposition» och »S» för »sequence».

Den första versionen baseras på antagandet att ett musikaliskt verk som uttrycker känslor i passager som gränsar till varandra »suggests that a single individual *could naturally* experience» dessa känslor tillsammans (»in juxtaposition», sid. 140). Den andra versionen är starkare än den första och baseras på antagandet att ett musikaliskt verk som uttrycker känslor »in successive passages suggests that in the experience of a single individual» den andra av dessa känslor »*could naturally* succeed» den första (sid. 141). Eftersom S-versionen är starkare än J-versionen i den mening att den förra logiskt förutsätter den senare, drabbas S-versionen av all kritik som kan riktas mot J-versionen.

Båda versionerna innehåller vaga uttryck som »could naturally», och i båda fallen kan man tycka att de fenomen som Levinson på ett intressant sätt riktar uppmärksamheten på kan beskrivas utan att man använder ord som »proposition», »sann» och »falsk». Man kan exempelvis säga att musiken i dessa fall är »osammanhängande», »obegriplig», »svår», »förvirrande» eller liknande, om man vill kritisera en musikalisk komposition för att den uttrycker känslor som en enskild person inte naturligen kan uppleva tillsammans eller i följd.

I stället för att resonera som Levinson skulle jag vara benägen att säga att

musikaliska verk kan ha en expressiv karaktär, och denna karaktär kan beskrivas genom att man använder metaforer från känslornas och emotionernas språk – och från andra områden också, för övrigt. Detta gäller emellertid inte endast musik. Också exempelvis landskap kan karakteriseras på detta sätt. Tittar man från vänster till höger i ett landskap, kan man finna först en hotfull skog, sedan en lugn sjö, sedan en dyster byggnad, sedan en glad, porlande bäck, sedan melankolisk damm, och till sist ett harmoniskt och mäktigt berg. Men ingen skulle väl, hoppas jag, vilja säga att ett sådant landskap är falskt, bara därför att dessa känslor inte vanligen och naturligen förekommer tillsammans (eller följer efter varandra) »in the life of a single individual».

Att påstå att musikaliska verk kan beskrivas och karakteriseras med hjälp av metaforer av detta slag är enligt min mening något helt annat än att hävda att musik påstår någonting om vårt emotionella liv. Inte heller följer härav att musik ger oss kunskap om vilka känslor som en enskild individ naturligen kan uppleva tillsammans eller efter varandra.

Fast musik är lik ett språk i den meningen att många begrepp som används i lingvistik och semiotik också kan appliceras på musik, åtminstone på ett analogt sätt, har jag inte blivit övertygad av de argument som diskuterats ovan om att det finns ett musikens språk som kan användas för att kommunicera sanningar om »aspects or features of the world». Verbal kommunikation är något annat än musik, och musik är något annat än verbal kommunikation; musiken talar till våra sinnen på ett sätt som den verbala kommunikationen inte gör.

## 9. Avslutande anmärkning

»D'ou vient l'idée que l'art est langage?», frågar Mikel Dufrenne. Och han svarar: »D'un examen élémentaire du langage. Elle s'explique en effet par deux affirmations: que l'oeuvre est un discours qui suppose un certain code, et par l'oeuvre, l'artiste parle» (1967, sid. 78–9). Jag har här försökt problematisera framför allt det andra av dessa två antaganden.

Musik och vetenskap åtnjuter hög prestige i vår tid. Detta kan vara en del av anledningen till att så många kritiker och forskare de senaste decennierna har betonat likheterna mellan konst och vetenskap, och till att kognitivismen på detta område igen fått vind i seglen.

Det bakomliggande antagandet tycks vara att om konstarna kan analyseras som om de vore språk, skulle deras värde ökas. Men personligen anser jag inte att vetenskap och forskning är det enda som är viktigt i livet, inte ens att de är det viktigaste. Av detta skäl blir jag heller inte nervös om någon framhåller att det finns skillnader mellan konst och vetenskap; att säga att två företeelser är olika är inte nödvändigtvis att säga att den ena är mindre viktig eller värdefull än den andra.

Min personliga åsikt är att det är mera förvirrande än klagande att tala om musiken som ett språk. Men om man gör det, får man försöka göra klart i vilken

mening musiken är ett språk. I det sammanhanget kan de olika kriterier som diskuterats i denna uppsats förhoppningsvis bidra till att debatten förs på ett mer konstruktivt sätt.

Denna artikel bygger på ett föredrag vid den internationella konferensen om musikfilosofi den 5–7 september, 1985, i Helsingfors. Jag vill tacka Thomas Anderberg för värdefulla synpunkter på det längre manuskript på engelska, som denna artikel är en sammanfattning av.

## Bibliografi

- Anderberg, Thomas, »Musikaliska associationer och associationer till musik, *Fenix*, 1984.
- Anderberg, Thomas och Edlund, Bengt, *Musikfrågor. Musikestetisk antologi*, Lund: Doxa, 1985.
- Beardsley, Monroe, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, 2 uppl., Indianapolis & Cambridge: Hackett, 1980.
- Bengtsson, Ingmar, *Musikvetenskap*, Stockholm: Scandinavian University Books, 1973.
- Bukofzer, Manfred, »Allegory in Baroque Music», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, III, 1939–40.
- Coker, Wilson, *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*, New York, 1972.
- Dufrenne, Mikel, »L'art est-il langage?», *Revue d'Esthétique*, XIX, 1966, omtryckt i *Esthétique et philosophie*, Paris: Klincksieck, 1967, sid. 74–122.
- Galway, James, *Flöjt*, Malmö: Corona, 1982 (engelska originalet publicerat 1982 av Macdonald & Co, London).
- Hermerén, Göran, *Aspects of Aesthetics*, Lund: Gleerups, 1983 (Acta, Kungl. Humanistiska Vetenskaps-samfundet i Lund, LXXVII).
- Hermerén, Göran, »Interactions», *Proceedings of the International Congress on Aesthetics*, Montreal, 1984 (under tryckning).
- Hospers, John, *Meaning and Truth in the Arts*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1946.
- Kjörup, Sören, »Pictorial Speech Acts», *Erkenntnis*, 11, 1978, sid. 55–71.
- Kuhns, Richard, »Music as a Representational Art», *British Journal of Aesthetics*, 18, 1978, sid. 120–125.
- Levinson, Jerrold, »Truth in Music», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XL:2, 1981, sid. 131–144.
- Langer, Susanne K., *Philosophy in a New Key*, (Cambridge: Harvard University Press, 1942).
- Nattiez, J. J. *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.
- Roskill, Mark och Carrier, David, *Truth and Falsehood in Visual Images*, The University of Massachusetts Press, 1983.
- Scruton, Roger, »Representation in Music», *Philosophy*, 51, 1976, sid. 273–287.

## Summary

The main purpose of this paper is to discuss the idea that music is a language and to focus on the analogies between verbal, visual and musical communication. The author is critical of these analogies and tries to call attention to some problems in the underlying conceptions of what a language is. Seven conditions for something to be a communicative language are formulated and the extent to which they are satisfied by musical compositions is discussed. Such compositions can be classified in several ways, and the distinctions between "program-music", "descriptive music" and "abstract music" are discussed. The views of some recent musical cognitivists are mentioned, and one of them is singled out for critical analysis: Jerrold Levinson's ideas about corresponding truths in music and propositional truths in music.