

# Kropp og sinn i skjønn forening: Perspektiver på musikalsk mening

*Av Hallgjerd Aksnes*

Denne artikkelen ble presentert som Tobias Norlind-forelesningen 2005 ved Svenska Samfundet för musikkforskning konferanse “Musikvetenskap i dag” ved Växjö universitet 7. juni 2005. Artikkelen innledes med et raskt overblikk over hvilken status musikalsk mening har hatt innen musikktenkningens historie, med særlig fokus på de siste 25 års utvikling. Deretter blir selve begrepet “musikalsk mening” problematisert ut fra ulike filosofiske posisjoner, før forfatteren til slutt presenterer sitt eget kroppsfunderte syn på musikalsk mening, og knytter an til forskningen som nå pågår innen Musical Gestures-prosjektet ved Universitetet i Oslo.

Innledningsvis vil jeg takke for den store tillitserklæringen som det er å bli invitert til å holde årets Tobias Norlind-forelesning – og det på selve 100-årsdagen for unionsoppløsningen mellom Norge og Sverige! Jeg håper og tror at en diskusjon omkring musikalsk mening kan være egnet til å åpne for en musikkvitenskapelig dialog i forbrødringens ånd, og jeg vil takke for dette utmerkede initiativet til å øke kontakten mellom svenske og norske musikkforskere.

Dagens forelesning bygger på drøftelsene av musikalsk mening i min doktoravhandling fra 2002, *Perspectives of Musical Meaning: A Study Based on Selected Works by Geirr Tveitt*. De teoretiske drøftelsene i dette arbeidet videreføres nå gjennom deltakelse i et forskningsprosjekt kalt “Musical Gestures Project” ved Universitetet i Oslo, hvor også mine kolleger Rolf Inge Godøy, Egil Haga, Alexander Refsum Jensenius, Tellef Kvifte og Even Ruud deltar. Deltakerne i Musical Gestures-prosjektet har tildels svært forskjellige bakgrunner og interesseområder – fra musikkteknologi til musikkterapi, fra nevropsykologi til strukturanalyse. Vi møtes imidlertid i interessen for musikalsk gestikk forstått som musikkrelaterte kroppsbevegelser; både reelle, fysiske bevegelser og virtuelle, metaforiske bevegelser. Jeg kommer tilbake til gestikkbegrepet senere i forelesningen, men først vil jeg se nærmere på det enda mer overgripende og besværlige begrepet “musikalsk mening”. Jeg vil innlede med et raskt overblikk over hvilken status musikalsk mening har hatt innen musikktenkningens historie, med særlig fokus på de siste 25 års utvikling. Deretter vil jeg problematisere selve begrepet “musikalsk mening” ut fra ulike filosofiske posisjoner, for til slutt å presentere mitt eget kroppsfunderte syn på musikalsk mening, samt knytte an til forskningen som nå pågår innen Musical Gestures-prosjektet. Jeg kommer til å ha

en rekke interdisiplinære (og kanskje litt udisiplinerte?) sidesprang i løpet av forelesningen i den hensikt å rydde opp i det uoversiktelige teoretiske landskapet som utgjøres av nyere tids drøftelser av musikalsk mening; drøftelser som ofte snakker helt forbi hverandre fordi de har ulike teoretiske grunnlag for forståelsen av musikalsk mening. Mening kan nemlig tolkes både i vid og snever forstand. I vid forstand kan mening være av såvel språklig som ikke-språklig art, og knyttes til vår tolkende forståelse av kulturprodukter uavhengig av om disse har språk, lyd eller bilde som medium. Innenfor analytisk orientert semantikk, derimot, forstås mening langt snere som et utelukkende språklig fenomen, et syn som jeg kommer til å problematisere om litt.

Men la oss først se på musikalsk mening i vid forstand og spørre: Hva er *meningen* med musikk? Dette har vært et sentralt musikkfilosofisk tema helt siden antikken, og i artikkelen om musikkestetikk i 1980-utgaven av *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hevder Francis Sparshott således:

The term 'aesthetics of music' normally designates attempts to explain what music means: the difference between what is and what is not music, the place of music in human life and its relevance to an understanding of human nature and history, the fundamental principles of the interpretation and appreciation of music, the nature and ground of excellence and greatness in music, the relation of music to the rest of the fine arts and to other related practices, and the place or places of music in the system of reality (Sparshott 1980, s. 120).<sup>1</sup>

I den reviderte utgaven av *New Grove* er musikkestetikken av idéhistoriske grunner begrenset til perioden 1750–2000 og behandlet som et underkapittel i en større artikkel om musikkfilosofi. I artikkelens innledning henviser Lydia Goehr til Sparshotts artikkel fra 1980, og selv om hun gir Sparshott honnør for å ha fanget inn musikkfilosofiens mest sentrale historiske og aktuelle problemstillinger, har musikkens *mening* nå blitt redusert fra å være det mest grunnleggende problemet til å bli bare ett blant flere sentrale problemer innen musikkfilosofi; oppsummert som:

...the ontological questions of being and classification, the epistemological questions of experience, knowing and meaning and the normative questions of criticism, appreciation, judgment and value, and the functional questions of music's role in education and entertainment, culture and society (Goehr 2001, s. 604).

Det er interessant at musikkens mening her blir nedtonet i forhold til i Sparshotts artikkel fra 1980, for ser man på flere andre sentrale retninger innen musikkvitenskap, har tendensen vært helt motsatt. Til forskjell fra musikkfilosofi, ble musikkens mening stemoderlig behandlet innen både "musicology" (den angloamerikanske betegnelsen på historisk orientert musikkvitenskap), "music theory" (den angloamerikanske betegnelsen på analytisk orientert musikkvitenskap) og musikkpsykologi

---

1 1980-utgaven av *New Grove* har ikke noe eget oppslag på musikkfilosofi, og Sparshott inkluderer antikkens musikkfilosofi i sin artikkel om musikkestetikk, til tross for at selve estetikkbegrepet er av langt nyere dato.

i siste halvdel av 1970-årene. Innenfor disse retningene synes musikalsk mening i denne perioden mer eller mindre implisitt å ha blitt betraktet som en subjektiv og uvitenskapelig privatsak, som verken var egnet til eller verdig et objektivt og vitenskapelig studium. Riktignok kan vi finne eksempler på musikkvitenskapelig positivismekritikk som tar til orde for en gjeninnføring av musikalsk mening allerede fra siste halvdel av 1960-årene; som i musikkhistorikeren Leo Treitlers programartikkel fra 1966, “Music Analysis in a Historical Context”, hvor Treitler påpeker at “Kunstverket har ingen eksistens uavhengig av dets tolkninger” (Treitler 1989, s. 69).<sup>2</sup> I artikkelen “To Worship That Celestial Sound: Motives for Analysis” fra 1982 utdyper Treitler sitt syn ved hjelp av filosofen Hans Georg Gadammers tese om *virkningshistorien* som en kontinuerlig meningsproduserende prosess:

The work of art is regarded not as a fixed and passive object of study but as an inexhaustible source of possible meaning. It exists in tradition, and the effort at understanding it is episodic; every understanding is a moment in the life of tradition, but also in the life of the interpreter. [...] The encounter is more a conversation with a respondent than an operation on a passive object. The knowledge and interests of interpreters are as much factors in understanding as are the meanings of their objects in their successive contexts (Treitler 1989, s. 49).

To år før hadde musikkhistorikeren Joseph Kerman publisert sin nå klassiske artikkel “How We Got into Analysis, and How to Get Out” (1980), og Kermans analysekritikk blir utdypet i den toneangivende boken *Musicology* fra 1985. Her får både “musicology” og “music theory” gjennomgå for sin manglende vilje og evne til å skue utover de harde fakta og strukturene som så ut til å skulle garante for disse disiplinenes vitenskapelige legitimitet. Riktignok anerkjenner både Treitler og Kerman at kjennskap til en komposisjons indremusikalske strukturer er vesentlig for forståelsen av musikken. Problemet, mener Kerman, er at analytikerne er *nærlynte*, hvilket medfører at de ser bare en liten del av bildet:

Along with preoccupation with structure goes the neglect of other vital matters – not only the whole historical complex [...] but also everything else that makes music affective, moving, emotional, expressive. By removing the bare score from its context in order to examine it as an autonomous organism, the analyst removes that organism from the ecology that sustains it (Kerman 1985, s. 73).

Treitlers og Kermans fagkritikk har hatt enorm innflytelse innen det angloamerikanske musikkvitenskapelige miljøet, og i kjølvannet av denne kritikken kom det en hel bølge av sosiologisk, antropologisk, kontekst-, og meningsorienterte arbeider som siden har blitt kjent under betegnelsen “New Musicology”. Innen musikkpsykologi har vi sett en liknende utvikling i retning av en økende interesse for musikalske emosjoner, ekspressivitet og mening, noe vi kan se av arbeidene til fremtredende musikkpsykologer som John Sloboda og Carol Krumhansl, som i de senere år har dreid

<sup>2</sup> Jeg har valgt å oversette kortere sitater til norsk for å ivareta den språklige flyten i teksten, mens lengre sitater blir stående i originalform.

sitt fokus i langt mykere retning enn i tidligere år. Økologisk psykologi (et begrep lansert av psykologen James Gibson) har blitt det nye honnørordet: Fra å ha vært helt tilfreds med sinustoner og atomistiske persepsjonseksperimenter, hvor musikkens parametre ble undersøkt i isolasjon slik at man kunne garantere for eksperimentenes vitenskapelighet, har musikkpsykologene nå blitt mer oppmerksomme på musikalsk erfaring som et estetisk og emosjonelt engasjert *gestaltfenomen*. Sinustonene har for en stor del blitt erstattet av ekte, komponert musikk og tonehøydepersepsjonen av musikkopplevelse i all sin meningsfylde – derav navnet *økologisk* psykologi; psykologiske prosesser slik de foregår ute i det virkelige liv.

## Filosofiske perspektiver på musikalsk mening

Når musikalsk mening har fått stadig større oppmerksomhet innen musikkforskningen i løpet av siste 25-årsperiode, hvordan kan det da ha seg at musikalsk mening kan synes å ha blitt *nedtonet* innen musikkfilosofi i samme periode; i det minste i følge *New Grove*-artiklene som ble diskutert innledningsvis? Dette kan utvilsomt relateres til kritikken av gjengse oppfatninger om musikalsk mening som har vært fremsatt av analytiske filosofer som Peter Kivy og Stephen Davies i denne perioden, en kritikk som har fått stor innflytelse innen angloamerikansk musikkfilosofi. Jeg vil nå se nærmere på Kivys og Davies argumentasjon før jeg presenterer et alternativt – og langt mer musikalsk – syn på mening slik dette hevdes av filosofen Mark Johnson.

For Kivy er det en forutsetning at musikk må inneholde enten representasjoner eller proposisjoner (dvs. språklige påstander) for at den skal kunne sies å ha mening. Han er spesielt opptatt av det han kaller “ren” musikk (“pure music”) eller “musikk alene”, dvs. musikk uten program, tekst, eller tittel, som i følge ham karakteriseres ved sin “i det minste tilsynelatende mangel på enten representasjonelt eller proposisjonelt “innhold”” (Kivy 1993, s. 327). Imidlertid har Kivy også viet flere essays og en hel bok (1984) til musikk som får representasjonelt innhold ved hjelp av språklige meningstillegg eller lydherming. I essayet “A new music criticism?” presenterer Kivy en kritikk av “neoromantisk musikkanalyse som kommer med det jeg betrakter som ekstravagante påstander om musikalsk ‘innhold’” (Kivy 1993, s. 6), under henvisning til en artikkel av Anthony Newcomb om Schumanns andre symfoni (1984), hvor Newcomb tar de tidlige Schumann-kritikernes tanker og ideer i betraktning i sin egen diskurs omkring verket. I følge Kivys rigide kategorier presenterer Newcomb med dette en *tolkning* (“interpretation”) – en “diskusjon av kunstverker som sikter mot å avdekke (“explicate”) deres mening”, i motsetning til en *analyse* – en “diskusjon av kunstverker som konsentrerer seg utelukkende om deres fenomenologiske, syntaktiske og formale egenskaper” (Kivy 1993, s. 296). Som det vil gå frem i de følgende drøftelsene, betrakter jeg analyse, liksom alle andre forståelsesakter, som

fundamentalt interpretativ og uløselig knyttet til mening, og jeg finner Kivys rigide skille mellom syntaks og semantikk høyst problematisk. Men la oss først fokusere på Kivys svar til Newcomb: “*enhver* tolkning av ren musikk er umulig, simpelthen fordi den forlanger av ren musikk det den ikke kan eie: *semantiske* eller *representasjonelle egenskaper*” (ibid. s. 316). Altså, i følge Kivy: “Ren” musikk har ikke mening, og kan følgelig ikke tolkes. Men er representasjonelt eller proposisjonelt innhold en nødvendig forutsetning for mening?

Filosofen Stephen Davies er mer raus i forhold til musikkens kapasitet for mening i boken *Musical Meaning and Expression* fra 1994, og han er nøye med å skille mellom musikkens spesifikke form for mening og språklig mening, en distinksjon som jeg også selv betrakter som viktig (jf. Aksnes 1996); selv om jeg er av den oppfatning at språket kan *bidra til* musikalsk mening på dets egne premisser. Men etter mitt syn underminerer Davies sin egen posisjon i forhold til musikalsk mening når han senere i boken skriver at han ønsker å “motarbeide det syn at musikk (eller metafor) kan på noen vesentlig måte utvide grensene for det vitbare utover grensene for språklige påstander” (Davies 1994, s. 156). Dette synet blir hevdet enda sterkere av filosofen William Kennick, som Davies siterer med anerkjennelse – for Kennick ønsker å “avvise at det finnes meninger som ikke kan bli uttalt eller kommunisert ved hjelp av språket, men som kan bli uttalt eller kommunisert av kunstverker” (ibid. s. 157).

Kognitiv semantikk representerer en fundamental kritikk av den analytiske filosofiens syn på mening, for i følge kognitiv semantikk har det sterke fokuset på proposisjonelt innhold innen tradisjonell semantikk ført til en neglisjering av andre viktige aspekter av såvel språklig som ikke-språklig mening. I boken *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* fra 1987 hevder filosofen Mark Johnson således at “mening består av mer enn proposisjonell struktur alene”, idet “proposisjoner kan være avhengige av kroppsfunderte (“embodied”), ikke-proposisjonelle dimensjoner av mening” (s. 103). Han betrakter språklig mening som “bare et tilfelle eller en spesifisering av mening(sfullhet) generelt” (ibid. s. 176), og han bruker eksempler på slik meningsfullhet i sin egen kritikk av det han kaller “objektivistiske” teorier om mening:

(1) meaning in natural language begins in figurative, multivalent patterns that cannot typically be reduced to a set of *literal* concepts and propositions; and (2) the patterns and their connections are embodied and cannot be reduced to a set of literal *concepts and propositions* (ibid. s. 5).

Johnson og hans kollegers undersøkelser av de figurative, mangetydige mønstrene som ligger til grunn for mening i naturlig språk, kan kaste et interessant lys over musikkens spesifikke måter å mene på, og jeg vil mot slutten av denne forelesningen fokusere på anvendelser av Lakoff og Johnsons kognitive metafor-teori på musikk. Men først vil jeg se nærmere på en annen viktig implikasjon av det kognitive perspektivet på musikalsk mening .

I følge kognitiv semantikk er mening ikke en funksjon av språket alene, men av

kognisjon generelt, og kognitive akter er uløselig knyttet til menneskenes individuelle, uadskillelige kropp-sinn – med andre ord er mening kroppsfundert. Også hjerneforskerne Antonio Damasio og Gerald Edelmans biologisk funderte bevissthetsteorier legger vekt på forståelsens fundamentale heterogenitet, emosjonalitet og kroppsfundering – et syn som kan oppsummeres ved tittelen på Damasio's mest kjente bok: *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain* fra 1994. Disse bevissthetsteoriene har viktige konsekvenser for synet på musikalsk mening, da de impliserer at det ganske enkelt ikke finnes noen “rent” musikalsk erfaring. Det er en feilslutning å tro at vi er i stand til å betrakte “musikken alene”, da kognisjonsaktene gjennom hvilke vi forstår musikk er fundamentalt heterogene og involverer både auditive, kinestetiske, viscerale, emosjonelle, visuelle og språklige representasjoner, responser og assosiasjoner i et enormt kompleks nettverk av kognitive prosesser som ligger til grunn for musikkens *emergente* (tilsynkommende) mening. Denne meningen er betinget både av biologi, kultur, samt av våre personlige livserfaringer og særegne mentale og emosjonelle disposisjoner på det tidspunktet som musikkopplevelsen foregår. De mer flyktige disposisjonene forandrer seg fra én gjennomlytting eller -spilling til neste; altså vil to opplevelser av samme musikkverk aldri ha nøyaktig samme mening for en lytter eller utøver.

Dette bildet kompliseres ytterligere av at det til grunn for enhver bevisst erfaring ligger en myriade av kognitive prosesser som ikke er oppmerksomhetsfokuserte og derved ubevisste, og som også inkluderer det Johnson betegner som den “preintensjonale, ikke-representasjonelle bakgrunnen av felles kapasiteter, praksiser og stillingstagender overfor objekter i verden” (Johnson 1987, s. 182); med klare referanser til såvel Husserls som Heideggers filosofi. Her markerer Johnson sin egen posisjon i forhold til den analytiske filosofen John Searle, som skiller meningen fra bakgrunnen (“the Background”). For å sitere Johnson nok en gang:

... the so-called Background is merely that part of meaning that is not focused on in a given intentional act. It is that which is presupposed and is unquestioned as part of the context in which we grasp and express what we mean. It is background, relative to the foreground on which we are now focusing; but it is still part of the web of connections that constitute meaning (ibid. s. 189).

På samme måte som Damasio's biologiske bevissthetsteori, impliserer også Johnsons kognitive semantikk at musikalsk mening er irreducibelt heterogen, og at det blir problematisk å skille klart mellom “indremusikalske” og “utenommusikalske” eller “indre” og “ytre” aspekter ved mening – hvilket representerer nok en grunn til at jeg finner begreper som “ren” musikk, “musikken i seg selv”, “musikk alene” o.l. svært problematiske. Disse tradisjonelle distinksjonene og begrepene har i de siste årene vært gjenstand for kritikk også fra en rekke andre musikkforskere, blant dem Scott Burnham (1999) og Nicholas Cook (2001), hvis arbeider vitner om den økende interessen for meningsproduksjonen som er forbundet med våre språklige diskurser omkring musikk (jf. Treitlers henvisning til Gadamer, diskutert ovenfor). I tråd

med denne fokuseringen på den musikkvitenskapelige diskursen selv, har det i den senere tid vært mange musikkforskere som har tatt til orde for å putte meningen eksplisitt tilbake i musikkanalysen; stikk i strid med Kivys syn. Dette kan sees som en reaksjon mot den strenge formalismen som lenge rådet innen angloamerikansk “music theory”, hvor bare “syntaktiske” eller “strukturelle” aspekter ved mening ble betraktet som verdig å analyseres, ut fra overbevisningen om at såkalt “syntaktiske” strukturer var nærmere “musikken selv” enn andre aspekter av musikalsk mening.<sup>3</sup> Burnham og Cook utfordrer dette synet ved å argumentere for at musikalsk mening kan genereres både gjennom individers direkte møter med klingende musikk (det jeg kaller musikalsk erfaring), og gjennom diskursive praksiser som har til hensikt å bidra til forståelsen av den klingende musikken; enten disse praksisene er analytiske, resepsjonsorienterte eller orienterte mot andre aspekter av musikalsk mening.

## Det spesifikt musikalske

Nå bør det bemerkes at selv om jeg er av den oppfatning at musikalsk mening er fundamentalt heterogen, og vektlegger musikkens samspill med språklige diskurser, vil ikke dette si at musikalsk mening er uten spesifikt musikalske aspekter. Det synes opplagt for de fleste musikkelskere at musikk kan tilby former for mening – eller *uttrykk* (“expression”), som de analytiske filosofene foretrekker å kalle det – som intet annet medium kan tilby. Men nettopp fordi disse formene for mening er av ikke-språklig art, er de notorisk vanskelige å fange inn ved hjelp av musikkvitenskapens språklige diskurser. I løpet av musikktenkningens historie er det likevel gjort utallige forsøk på å gripe det spesifikt musikalske i musikken – og det er nettopp dette jeg vil fokusere på nå i denne andre delen av forelesningen, hvor jeg vil først kort drøfte det sentrale musikkfilosofiske begrepet “expression” (uttrykk), og deretter peke på en rekke problemstillinger knyttet til forholdet mellom musikk og følelser, samt på musikkens karakteristiske mangetydighet, før jeg til slutt fokuserer på kroppens viktige bidrag til produksjonen av mening under musikklytting.

Som vi har sett, er det delte meninger om hvorvidt musikk kan sies å ha mening, men det synes ikke å være noen som er i tvil om at musikk har *uttrykk*; bl.a. bærer en av Kivys mest berømte bøker, *The Corded Shell* (1980), undertittelen “Reflections on Musical Expression”. Spørsmålet er bare hvordan musikk får uttrykk og hva den uttrykker. I den reviderte *New Grove*-artikkelen om “expression” peker Nancy Baker på tre hovedkategorier av hva musikk kan være uttrykk for (“expressive of” i angloamerikansk terminologi): “emosjoner, innstillinger (‘outlooks’) og ideer” (Baker 2001, s. 463). Noen filosofer er som nevnt mer restriktive i synet på hva musikk kan være uttrykk for, men det synes å være en generell enighet om at musikk kan være uttrykk

---

3 I doktoravhandlingen (Aksnes 2002a) problematiserer jeg selve strukturbegrepet, men finner dessverre ikke plass til dette her.

for følelser eller emosjoner. Det virker imidlertid kompliserende at disse begrepene forstås på mange ulike måter. Jeg har dessverre ikke rom her for å gå nærmere inn på det komplekse forholdet mellom musikk og emosjoner, som er et stort og voksende forskningsfelt, ikke minst takket være fremstående svenske musikkpsykologer som Alf Gabrielsson og Patrik Juslin. Jeg vil derfor begrense meg til en kort redegjørelse for noen av de mest sentrale problemstillingene knyttet til forholdet mellom musikk og følelser; den mest generelle av de to termene. Og i denne sammenheng vil jeg vektlegge spørsmålene fremfor svarene, da jeg er av den oppfatning at spørsmålene kan gi vel så mye innsikt som svarene:

Er følelsene som vi opplever ved musikklytting av generell art, eller er de spesifikt musikalske, slik f.eks. Diana Raffman har hevdet (Raffman 1991, s. 371)? Er det slik at vi kun gjenkjenner følelser i musikk uten å føle dem selv, slik bl.a. Kivy hevder (1987), eller er det slik at vi selv føler musikkens ekspressivitet; posisjoner Kivy betegner som “kognitivisme” vs. “emotivisme”? Representerer musikk følelser eller uttrykker musikk følelser, eller er musikk gjennomsyret av følelser uten å representere disse, slik Eduard Hanslick hevdet i *Vom Musikalisch-Schönen* i 1854? Eller er det mer presist å si at musikken metaforisk besitter (“possesses”) og eksemplifiserer følelser, slik Nelson Goodman hevder i *Languages of Art* fra 1968? Eller kanskje heller at musikken inkarnerer (“embodies”) holdningene og gestene som ligger til grunn for følelser, slik komponisten Roger Sessions har hevdet (1950)? Er det slik at musikk symboliserer følelser, slik Susanne Langer hevder (1942, 1953), eller er det mer presist å si at musikk vekker følelser i lytteren, slik Leonard B. Meyer hevder (1956)? Og hvis det er slik – med henblikk på samtlige formuleringer gjengitt ovenfor – *hvordan* kan det da ha seg?

Jeg selv er ikke så opptatt av å holde musikalske følelser, emosjoner og uttrykk adskilt, men betrakter dem som fundamentalt sammenfiltrede bestanddeler av musikalsk mening. Dessuten skiller min egen tilnærming seg fra mange av de ovennevnte filosofiske tilnærmingene i det at jeg legger relativt mindre vekt på musikkens iboende mening, og relativt større vekt på lytterens egen produksjon av mening i møtet med klingende musikk. Men uansett – og kanskje nettopp på grunn av – enkelte meningsforskjeller, åpner de ovennevnte problemstillingene knyttet til forholdet mellom musikk og følelser for mye innsikt; ikke minst fordi de kan gi et bilde av musikkens rike mangetydighet og enorme potensiale for mening, som er en vesentlig grunn til dens sterke appell. Musikken gir oss frihet til å tolke og bruke den på vidt forskjellige måter, og vi står relativt fritt til å projisere våre egne tanker, følelser, verdier og konflikter inn i den (jf. den økende bruken av musikk som terapi). Det dreier seg om en åpen dialog mellom den klingende musikken og lytteren, hvor begge deltakere gir vesentlige bidrag til meningen som oppstår i møtet. Susanne Langer (1942) betrakter musikk således som et *ufullendt* (“unconsummated”) symbol, mens Fred Everett Maus (1988) og Kendall Walton (1994) bruker betegnelsen *udeterminert* (“indeterminate”) for å beskrive musikkens semantiske åpenhet. Musikkpsykologene



Eric Clarke (2005) og Even Ruud anvender James Gibsons begrep om “affordances” (Gibson 1979) for å belyse musikkens evne til å tilby *muligheter* for mening, uten at den eksakte meningen blir spesifisert. “Affordance”-begrepet er forøvrig et sentralt redskap i det pågående samarbeidet mellom Even Ruud og meg selv, hvor vi studerer en rekke transkripsjoner fra GIM-terapi (“Guided Imagery in Music”), og undersøker forholdet mellom de såkalte “reisene” – rapporter fra lytterne om bildene de danner seg ved musikklyttingen – og den klingende musikken som ligger til grunn for bilddannelsen.

Hva som fremtrer som musikkens mening under en lytteakt, beror på hvilket perspektiv vi tar på musikken og på oss selv, og vi kan ta flere ulike perspektiver under én og samme lytteakt uten at vi betrakter musikkopplevelsen som usammenhengende av den grunn. Som jeg har påpekt i doktoravhandlingen, med henvisning til Damasio’s “somatic marker hypothesis” (1994), er vår forståelse av musikk i stor grad determinert av våre verdier, og meningen som fremtrer ved musikklytting er en funksjon av selektiv oppmerksomhetsfokusering; altså vil en “struktursøker” og en “emosjonssøker” ha vidt forskjellige opplevelser av ett og samme musikkverk. Leonard B. Meyer taler således om fire ulike, men ikke gjensidig utelukkende musikkestetiske posisjoner – absolutisme, referensialisme, formalisme og ekspresjonisme (Meyer 1956, s. 1ff) – mens musikkpsykologen Harald Jørgensen skiller ut fire grunnleggende syn på hva musikk kan uttrykke, beskrive eller gjenspeile: lydmønstre, følelser, spesielle situasjoner eller personer, og samfunnsforhold (Jørgensen 1988, s. 4–5).

Andre musikkforskere, blant dem svenskene Nils L. Wallin og Björn Merker (2000), tar utgangspunkt i selve verdibegrepet for å belyse musikkens mening, og forsøker å forstå musikk i forhold til hvilken *evolusjonsmessig* verdi den har hatt for menneskeheten. Her søkes svaret på musikkens mening i dens opprinnelse, og det fokuseres bl.a. på musikkens lange historie som identitets- og kulturfremmende faktor i kraft av dens rituelle funksjon og evne til å skape felles emosjonelle erfaringer, noe som igjen fremmer både gruppens og individets emosjonelle kompetanse og empati. Det fokuseres også på musikkens og språkets mulige felles opprinnelse, og den svenske emosjonsforskeren Patrik Juslin er blant dem som har undersøkt muligheten for at musikkens emosjonelle uttrykk kan ha sitt opphav i emosjonelle uttrykk i språklig *prosodi*, som er nært forbundet med fysiologiske endringer som påvirker stemmeproduksjonen ved ulike emosjonelle tilstander (Juslin & Laukka 2003).

## Musikk beveger kropp og sinn

Jeg selv har fokusert ikke på fylogenesen, artsutviklingen, men på *ontogenesen*, menneskenes individuelle utvikling fra fødselen av. Og jeg vil avslutte denne forelesningen med å henvise til mitt eget bidrag til forståelsen av musikalsk mening, hvor jeg anvender kognitiv semantikk og utviklingspsykologi i et forsøk på å fundere musikkens

mening i våre sansende *kropper* (Aksnes 2002, a&b). For det er ingen tvil om at musikk engasjerer oss kroppslig, både motorisk og emosjonelt; og den etymologiske forbindelsen mellom “motio” og “emotio” forteller oss at innsikten omkring forbindelsen mellom bevegelse og emosjon slett ikke er av ny dato. Jeg er særlig opptatt av de aspektene ved musikalsk mening som har sin opprinnelse i musikkens spill med gjenkjennelig kroppsfunderte *gester*, som kan være både rent kinetiske og emosjonelt ladede. De klingende musikalske gestene tilføres nye lag av kroppslig, emosjonell og språklig mening gjennom metaforisk projeksjon, som er et resultat av samspillet mellom våre biologiske disposisjoner og de fysiske og kulturelle erfaringene vi gjør fra det øyeblikk vi trer inn i verden. For å utdype dette, vil jeg i det følgende raskt ta for meg nøkkelbegrepene “gest” og “metafor”, før jeg avslutter det hele med en henvisning til utviklingspsykologen Daniel Stern.

Musikkens gestiske kvaliteter har blitt viet en god del oppmerksomhet både i form av konferanser, artikler og bøker i de senere år, men det virker kompliserende at musikalske gester, liksom musikalske følelser, forstås på mange forskjellige måter. Min kollega Rolf Inge Godøy har forsøkt å rydde opp i landskapet ved å skille mellom tre hovedkategorier av musikalske gester: lydproduserende gester (bevegelsene som fører til at instrumenter lager lyd), lydakkompagnerende gester såsom i dans og dirigering (sistnevnte kan forøvrig også sees som lydproduserende gester), samt amodale, affektive eller emotive gester, som er mitt eget hovedanliggende i “Musical Gestures”-prosjektet.<sup>4</sup> Til tross for at det finnes mange ulike forståelser av musikalsk gestikk innen musikkvitenskapen, synes alle å referere til de fundamentale forbindelsene mellom musikk, bevegelse og emosjoner. Disse forbindelsene ble observert allerede av Aristoteles, som skrev: “...vi føler bevegelsen som følger lyden. ... Disse bevegelsene stimulerer til handling, og handlingene er tegn på følelser” (sitert i Dowling & Harwood: 206). Det er også interessant å merke de etymologiske betydningene av gestikkbegrepet, som kommer av det latinske verbet “gero”; definert i Johanssen, Nygaard og Schreiners *Latinsk-norsk ordbok* (1998) som “bære, bringe, frembringe, nære, huse, ha, vise, utføre, styre, lede”. Blant annet i lys av denne etymologien har jeg utarbeidet følgende arbeidsdefinisjon av gestikkbegrepet, slik jeg anvender det i eget arbeid: *En musikalsk gest er en meningsbærende fysisk eller metaforisk bevegelse som er relatert til produksjon eller resepsjon av musikk.* Jeg vil snart fokusere på metaforbegrepet som ligger til grunn for denne definisjonen, men vil først trekke enda en etymologisk forbindelse – nemlig til Susanne Langers begrep om “import” som et alternativ til den tradisjonelle semantikkens forståelse av mening. For med sine tanker omkring “import” legger Langer seg nær opptil vår egen forståelse av musikalsk gestikk: “Music has *import*, and this import is the pattern of sentience—the pattern of life itself, as it is felt and directly known. [...] Feeling, life, motion and emotion constitute its import” (Langer 1953, s. 31–32). Langers fokusering på musikkens dynamiske følelsesmønstre gir etter mitt syn en nøkkel til forståelsen av formidlingen

---

4 <http://www.hf.uio.no/imv/forskning/forskningsprosjekter/musicalgestures/>

mellom musikalsk bevegelse og emosjon, samt mellom ytre, observerbare og indre, metaforiske gester.

En annen nøkkel til forståelsen av musikkens evne til å formidle mellom bevegelse og emosjon, ligger i den kognitive semantikkens metaforbegrep, som jeg selv har anvendt i en rekke arbeider gjennom de siste ti årene. Metaforen har helt fra Aristoteles' tid vært forstått som et språklig fenomen hvor noe fra et semantisk felt (meningsfelt) blir overført til et annet semantisk felt. Innenfor kognitiv lingvistikk betraktes metaforen som et grunnleggende *kognitivt* prinsipp hvor overføringene kan skje ikke bare mellom ulike semantiske felt, men mellom ulike *konseptuelle domener* – et begrep som har samme funksjon innenfor kognitiv semantikk som “semantiske felt” har innenfor tradisjonell semantikk. Forskjellen er at mens semantiske felt er funksjoner av språket alene, er konseptuelle domener heterogene og kan omfatte mange ulike modaliteter av kognisjon, såsom syn, hørsel, språk, emosjoner, kinestetisk og somatosensorisk erfaring (erfaringer knyttet til kroppsfølelser).

For å forklare hvordan metaforiske overføringer (“mappings”) kan tenkes å skje innenfor musikk, vil jeg ta utgangspunkt i vår forståelse av *balanse*, et begrep som vi anvender på svært mange forskjellige måter; både i konkret og abstrakt, fysisk og mental, rasjonell og emosjonell forstand. I følge Mark Johnson kan våre ulike måter å bruke dette begrepet føres tilbake til et begrenset antall konseptuelle strukturer som han kaller “billedskjemaer” (“image schemata”).<sup>5</sup> Han beskriver billedskjemaer som grunnleggende og tilbakevendende strukturer i våre perseptuelle interaksjoner med omverden, kroppserfaringer og kognitive operasjoner (Johnson 1987, s. 79), og understreker at strukturene oppstår gjennom de mange beslektede fysiske erfaringene vi gjør i våre møter med verden. (I tidlig alder erfarer f.eks. alle mennesker virkningene av tyngdekraften.) Prototypene for våre billedskjemaer knyttet til balanse har Johnson kalt “aksebalanse”, “skålvektbalanse”, “punktbalanse” og “likevekt” (se fig. 1). I følge ham kan disse skjemaene gjennom metaforiske overføringer projiseres over på mange ulike domener av fysisk og psykisk erfaring, inkludert musikk. Samtidig understreker han at billedskjemaene er så grunnleggende og skjelettaktige som strukturer at de ikke kan gripes hverken gjennom språklige utsagn eller gjennom fullt utviklede kognitive bilder (“images”).

Men hvordan er det at forestillingen om balanse – som i sin mest grunnleggende form er knyttet til fundamentale kroppserfaringer som erfaringen av vårt eget tyngdepunkt – kan så lett overføres på musikk som, strengt tatt, ikke er annet enn en konstellasjon av lydbølger? I følge Johnson er billedskjemaene spesielt egnet til metaforisk projeksjon fordi de er *amodale*: “Det synes som om billedskjemaene transcenderer de enkelte sansemodalitetene, selv om de involverer operasjoner knyttet til romlig manipulasjon, orientering og bevegelse” (ibid. s. 25). Jeg mener at dette bringer oss rett til sakens kjerne, da musikk nesten uunngåelig høres som *metaforisk*

---

5 Bruken av ordet “bilde” innebærer ikke at dette dreier seg utelukkende om visuelle strukturer, men er i tråd med engelsk bruk av begrepet “image”; jf. “auditory image”, “motor image” o.l.

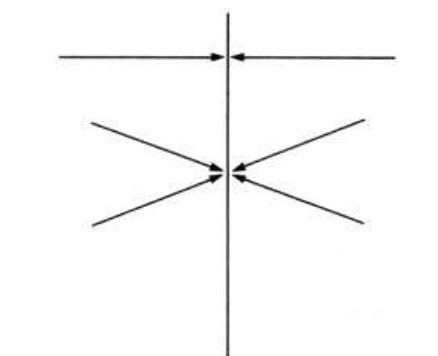


FIGURE 17. AXIS BALANCE

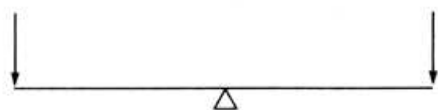


FIGURE 18. TWIN-PAN BALANCE

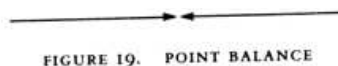


FIGURE 19. POINT BALANCE

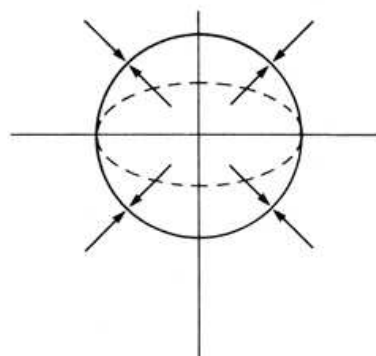


FIGURE 20. EQUILIBRIUM

Fig. 1: Mark Johnsons prototyper for billedskjemaer knyttet til balanse; fra Mark Johnson 1987: *The Body in the Mind. The Bodily Basis for Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago, ILL.

Copyright © 1987 The University of Chicago Press. (Publisert med vennlig tillatelse fra forlage.)

*bevegelse i et metaforisk rom*; noe som forøvrig er i overenstemmelse med en grunnleggende metafor som Lakoff kaller “ikke-visuelle perseptuelle rom er fysiske rom” (Lakoff 1987, s. 513). Og gjennom nye lag av metaforiske projeksjoner blir musikkens bevegelser forbundet med *emosjoner* – vi blir beveget av bevegelsene, for å si det slik. I følge Langer kommer vår evne til å gjenkjenne emosjoner i musikk av at det er en *isomorfisme* mellom den klingende musikkens bevegelser og våre følelsesmessige bevegelser, og mange musikkforskere har senere sluttet seg til Langer, blant dem Dowling & Harwood, som i boken *Music Cognition* hevder at “the ebb and flow of tensions and relaxations in the music mirror the form of emotional tensions and relaxations” (Dowling & Harwood 1986, s. 205). I min egen doktoravhandling har jeg undersøkt hvordan musikk kan forbindes med emosjoner gjennom *metonymisk* betingede metaforer, dvs. metaforer som oppstår ved en forbindelse mellom musikkens dynamiske mønstre og kroppslige erfaringer av og/eller uttrykk for emosjoner (f.eks. kan musikk som oppleves som spesielt avbalansert bringe lytteren i en behagelig tilstand av *mental* balanse – eller et plutselig sprang i et lystig musikkstykke kan høres som et hopp av glede, på samme måte som vi kan erfare at våre hjerter kan hoppe av glede, eller vi kan gi uttrykk for glede ved selv å hoppe opp og ned).

Den kognitive metaforteorien synes altså å bekrefte Langers teori om forholdet mellom musikk, bevegelse og emosjoner. Og Mark Johnson har funnet ytterligere støtte for dette synet i utviklingspsykologen Daniel Sterns teori om “vitalitetsaffekter”; grunnleggende amodale, dynamiske og affektive gester som har sin opprinnelse i den forspråklige vokale kommunikasjonen mellom spedbarnet og dets omsorgsper-

soner. Sterns begrep om vitalitetsaffekter bøter på det han anser for å være en mangel i vårt ordforråd:

... many qualities of feeling that occur do not fit into our existing lexicon or taxonomy of affects. These elusive qualities are better captured by dynamic, kinetic terms, such as “surging”, “fading away”, “fleeting”, “explosive”, “crescendo”, “decrescendo”, “bursting”, “drawn out”, and so on (Stern 1985, s. 54).

Stern trekker på Langers diskusjon av de ulike “følelsesformene” som er korrelert med vitale livsprosesser som pusting eller emosjoners og tankers tilsynekomst og forsvinning, og han understreker at følelseskonturene kan eksistere uavhengig av de tradisjonelle *kategoriske* affektene som ble beskrevet første gang av Charles Darwin. Stern bruker erfaringen “rush” (rusing, bølge) som eksempel: “... en bølge av sinne eller glede, erfaringen av en lysflom, en accelererende tankesekvens, en ikke-målbar bølge av følelser vekket av musikk, og et narkotikaskudd kan alle oppleves som *bølger*” (ibid. s. 55) Han nevner abstrakt dans og musikk som prototypiske eksempler på følelseskonturenes ekspressivitet og legger til:

Because activation contours (such as “rushes” of thought, feeling, or action) can apply to any kind of behavior or sentience, an activation contour can be abstracted from one kind of behavior and can exist in some amodal form so that it can apply to another kind of overt behavior or mental process. These abstract representations may then permit intermodal correspondences to be made between similar activation contours expressed in diverse behavioral manifestations (ibid. s. 57–8).

I lys av Sterns arbeid kan musikk altså betraktes som en levende gjenklang av vår tidligste spedbarnstilværelse, en tilværelse som er språkløs, men likefullt emosjonelt rik og ytterst meningsfull. Imidlertid er det klart at også vår modne språklige og mer tydelig kategoriserende form for forståelse spiller med i musikkopplevelsen, slik jeg har argumentert for tidligere i denne forelesningen. Konklusjonen må være at musikk har en slik meningsfylde at det skal adskillig mer enn én enkelt forklaring til for å avlure den sine hemmeligheter. De ulike musikkvitenskapelige perspektivene som jeg har tatt for meg, bidrar alle på hver sine måter til å belyse musikkens mening, slik den fremtrer for oss når vi forholder oss til musikkverker – hva enten det tas utgangspunkt i komponisten, verket, lytteren, utøveren, partituret, den klingende musikken, komponistens intensjoner, resepsjonshistorien eller selve den musikkvitenskapelige diskursen omkring musikkverkene. Gjennom kombinasjonen av mange ulike forståelsesmodeller vil våre musikkvitenskapelige diskurser kunne nærme seg, belyse og bidra til ny musikalsk meningsdannelse. Men våre diskurser vil aldri bli i stand til å gjengi musikken i sin fulle meningsrikdom og heterogenitet – heldigvis vil musikken alltid måtte oppleves i kroppen for å kunne bli forstått og verdsatt fullt ut.

Jeg har i løpet av denne forelesningen fulgt musikken helt tilbake til spedbarnstilværelsen, og min omvendte ontogenese stanser med dette. Jeg er selv mor til to barn som jeg har fått gleden av å følge fra språkløse til språklige individer, der musikken har vært med hele veien som kilde til nærhet og kommunikasjon, beve-

gelse, glede, sorg og mange andre rike, meningsfylte, kroppslige og emosjonelt ladede erfaringer som det ikke finnes navn på. Av alle kilder til innsikt i musikkens mening, er det nok mine barn som har lært meg mest, og jeg vil derfor tilegne denne forelesningen til dem. Takk for oppmerksomheten!

### Litteratur

- Aksnes, Hallgjerd 1996: *Musikk, tekst og analyse: En studie med utgangspunkt i Arne Nordheims Nedstigningen*. Skriftserie fra Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo, 1996:4.
- Aksnes, Hallgjerd 2002 (a): *Perspectives of Musical Meaning. A Study Based on Selected Works by Geirr Tveitt*. Dr.art.-avhandling, Universitetet i Oslo.
- Aksnes, Hallgjerd 2002 (b): "Music and its Resonating Body", i *Dansk Årbog for Musikforskning* 2001, vol. XXIX, s. 81–101.
- Baker, Nancy K. 2001: "Expression" i: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, vol. 8. Ed: S. Sadie & J. Tyrrell, London.
- Burnham, Scott 1999: "How Music Matters: Poetic Content Revisited" i: *Rethinking Music*. Ed: N. Cook & M. Everist, Oxford.
- Clarke, Erik 2005: *Ways of Listening: an ecological approach to the perception of musical meaning*. Oxford.
- Cook, Nicholas 2001: "Theorizing Musical Meaning", i *Music Theory Spectrum*, vol. 23, no. 2, 2001, s. 170–95.
- Damasio, Antonio 1994: *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York, NY.
- Davies, Stephen 1994: *Musical Meaning and Expression*. Ithaca, NY.
- Dowling, W. Jay & Harwood, Dane L. 1986: *Music Cognition*. San Diego, CA.
- Gibson, James J. 1979: *The ecological approach to visual perception*. Boston, MA.
- Goehr, Lydia 2001: "Philosophy of Music" i: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, vol. 19. Ed: S. Sadie & J. Tyrrell, London.
- Goodmann, Nelson 1968: *Languages of Art*. New York, NY.
- Hanslick, Eduard [1854]: *Vom Musikalisch-Schönen*, 19. Ausgabe. Wiesbaden, 1978.
- Johanssen, Jan, Nygaard, Marius & Schreiner, Emil 1998: *Latinsk-norsk ordbok*, 4. utgave, Oslo.
- Johnson, Mark 1987: *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago, ILL.
- Juslin, Patrik N. & Laukka, P. 2003: "Communication of emotion in vocal expression and music performance: different channels, same code?", i *Psychological Bulletin*, vol. 129, no. 5, 2003, s. 770–814.
- Jørgensen, Harald 1988: *Musikkopplevelsens psykologi*. Oslo.
- Kerman, Joseph 1980: "How We Got into Analysis, and How to Get Out", i *Critical Inquiry*, vol. 7, Winter 1980.
- Kerman, Joseph 1985: *Musicology*. London.
- Kivy, Peter 1980: *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*. Princeton, NJ.
- Kivy, Peter 1984: *Sound and Semblance*, second edition. Ithica, NY, 1991.
- Kivy, Peter 1987: "How Music Moves" i: *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*. Ed: P. Alperson, Pennsylvania, 1994.

- Kivy, Peter 1993: *The fine art of repetition. Essays in the philosophy of music*. Cambridge, MA.
- Lakoff, George 1987: *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago, ILL.
- Langer, Susanne K. [1942]: *Philosophy in a New Key*, second edition. New York, NY, 1951.
- Langer, Susanne K. 1953: *Feeling and Form*. New York, NY.
- Maus, Fred E. 1988: "Music as Drama", i *Music Theory Spectrum*, vol. 10, 1988, s. 56–73.
- Meyer, Leonard B. 1956: *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, ILL.
- Newcomb, Anthony 1984: "Once More 'Between Absolute and Program Music': Schumann's Second Symphony", i *19th-Century Music*, vol.7, 1984.
- Raffman, Diana 1991: "The Meaning of Music", i *Midwest Studies in Philosophy*, vol. 16, 1991, s. 360–77.
- Sessions, Roger 1950: *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*. Princeton, NJ.
- Sparshott, Francis 1980: "Aesthetics of music" i: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed: S. Sadie, London, 1980.
- Stern, Daniel N. 1985: *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York, NY.
- Treitler, Leo 1989: *Music and the Historical Imagination*. Cambridge, MA.
- Wallin, Nils L., Merker, Björn & Brown, Steven, ed. 2000: *The Origins of Music*. Cambridge, MA.
- Walton, Kendall 1994: "Listening with Imagination: Is Music Representational?", i *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 52, no. 1, 1994, s. 47–61.

## English Summary

### *Body and Mind in Perfect Union: Perspectives on Musical Meaning*

This article was presented as the Tobias Norlind Lecture 2005 at the conference "Musicology Today", organized by the Swedish Society for Music Research at Växjö University in June 2005. The article starts with a brief overview over the changing status of questions of musical meaning within music philosophy, musicology, and music psychology, focusing especially upon developments during the past 25 years. Thereafter, the notion of musical meaning is problematized from several different philosophical perspectives. The cognitive semantic view of meaning as a fundamentally embodied phenomenon which transcends language, is presented as an alternative to the focus within analytical philosophy upon meaning as an intra-linguistic phenomenon, a view which has dominated within Anglo-American music philosophy, thereby radically limiting the scope of scholarly investigations of musical meaning. Towards the end of the article the author presents her own body-based approach to musical meaning, which draws strongly upon cognitive metaphor theory, as well as the ongoing Musical Gestures Project at the University of Oslo, in which she is a participant.

## Om författaren

Hallgjerd Aksnes (f. 1967) är professor i musikvetenskap vid universitetet i Oslo, där hon har forskat i musikalisk mening, kognitiv metaforsteori och Norges musikhistoria under 1900-talet, med speciell fokus på tonsättarna Geirr Tveitt (doktorsavhandlingen) och Arne Nordheim (hovedoppgave). Hon var medredaktör och -författare till *Norges musikkhistorie*, band 5 (1950–2000). Bland forskarpris som hon har erhållit kan nämnas ESCOM (European Society for the Cognitive Sciences of Music) Young Researcher Award 1997, H. M. Kongens gullmedalje för doktorsavhandlingen 2003 och Humanistiska fakultetens vid Universitetet i Oslo pris ”Forskertalent 2005” .