

# Musikalsk mening – *Starting all over again...*

Tobias Norlind-föreläsning, Stockholm 12. juni 2007

*Av Hans Weisethaunet*

Artikkelen drøfter ulike innfallsvinkler til spørsmålet om ”musikalsk mening” og argumenterer for at verken ”mening” eller ”følelser” knyttet til musikkopplevelser kan forklares ut fra kausale modeller. Artikkelen søker ikke å gi noe endelig svar på det mye omdiskuterte spørsmålet om ”musikalsk mening”, men vil ut fra eksempler fra forfatterens egen forskning, bl.a. om musikkritikk, hevde at ”mening” konstrueres ut fra fortolkningsprosesser som er kulturelle og tidsbestemte, dvs. knyttet til tid, sted og rom.

Det er skrevet svært mye om ”mening” i musikkvitenskapen og med utsagnet ”starting all over again”<sup>1</sup> antyder jeg at det ikke vil være mulig å ta utgangspunkt i alt som er skrevet om denne tematikken. I det følgende vil jeg likevel diskutere spørsmålet om ”musikalsk mening” relatert til noen sentrale områder:

- a) Forestillinger om immanent mening, spesielt eksemplifisert i idéene om ”absolutt musikk”.
- b) Representativ mening (også kalt ”utenom-musikalsk”-mening).
- c) Mening som identitetskonstruksjon.
- d) Kulturell mening og idéer om ”autentisitet”.

Områdene som her er skissert er ikke uavhengige av hverandre, men i vesentlig grad overlappende. Med utgangspunkt i det Hannerz (1992) betegner som ”kulturell kompleksitet” blir vi imidlertid tvunget til å vurdere noen av de grunnleggende faglige premissene på nytt. Spesielt angår dette ”musikk”-begrepet, som langt fra kan betraktes som universelt.

---

1 ”Starting all over again, is gonna be though, but we’re gonna make it...” (Mel & Tim, ”Starting All Over Again”, Stax STA-0127, single 1972). Relatert til tema for mitt foredrag antyder sangtittelen videre at jeg vil ta opp tråden fra min kollega (ved Universitetet i Oslo) Hallgjerd Aksnes sin Tobias Norlind-forelesning i 2005, som bar undertittelen ”perspektiver på musikalsk mening” (Aksnes 2006).

## Om verk og ”absolutt musikk”

”In linking work to world, it is still the work that dominates, because it represents a triumph over the world: it is a product of the world that transcends its context.” (Whittall 1999 s. 98)

”The work of art is regarded not as a fixed and passive object of study but as an inexhaustible source of possible meaning.” (Treitler 1989 s. 49)

Jeg vil i begrenset grad berøre spørsmål om kunst og verk, men det er åpenbart at mange av forståelsene av musikk som objekt er innskrevet i diskurser hvor det musikalske verket – eller objektet – gis verdi i kraft av sin rolle som gjenstand i en kunstdiskurs. Musikkvitenskapen er ganske rik på beskrivelser av ulike musikkverks epokale og kunstneriske betydning, og jeg har ikke spesielt mye å tilføye i den sammenhengen. Hva angår spørsmålet om ”mening” er det imidlertid høyst uklart i hvilken grad eller på hvilken måte et slikt begrep kan knyttes an til det nokså komplekse (og i allmennhet ulikt definerte) begrepet musikalsk ”verk”. Som Goehr (1992) oppsummerer denne problematikken, er det forholdsvis usikkert hva slags ”mening” det musikalske verket kan tilskrives som ontologisk størrelse.

What kind of existence do works enjoy, given that they are (a) created, (b) performed many times in different places, c) not exhaustively captured or fixed in notational form, yet (d) intimately related to their performances and scores? [...] There is nothing about the concept of a work, the relations between works and performances, or works and scores, or works and experiences of them, that is going to tell us where the locus of musical meaning 'really' resides. (Goehr 1992, s. 3 og 278.)

Forholdet mellom komponist og utøver, mellom notasjon og det klingende, mellom verk og framføring byr imidlertid på mange muligheter for ”menings-produksjon”. En kan derfor tillegge til Goehrs observasjon ”all we have are complex theories, and the practices to which these theories become attached” (ibid s. 278) at musikalsk ”mening” ikke er uavhengig av de historiske og dagsaktuelle beskrivelsene som komponister, verker, ulike oppføringer og/eller resepsjoner gis.<sup>2</sup> Denne meningsproduksjonen utspilles som en del av det Foucault betegner som diskursproduksjonen i et samfunn. Ifølge Foucault er det ”diskursene selv som utøver kontroll over seg selv,” og disse kontrollmekanismene utspilles som ”prosedyrer som fungerer i kraft av prinsipper for klassifisering, organisering og fordeling” (1999 [1970] s. 15).

Musikkritikken medvirker f.eks. også til slike klassifiseringer gjennom språklige beskrivelser og vurderinger. Musikkteoretikere og musikkhistorikere bidrar, som vi vet, med en viss autoritet i et slikt spill, men deres klassifiseringer og kategorier er ikke nødvendigvis bedre enn andres, eller uavhengig av bestemte verdier – og ingen innehar monopol hva angår modeller for representasjon av musikk. Som Foucault understre-

---

2 En utbredt form for representativ ”mening” (inklusive for instrumentalmusikken) er at musikken tilskrives å være ”nasjonal” eller ha nasjonal betydning. For drøfting av dette jf. Weisethaunet (2007), Bohlman (2004).

ker, er verken ”store fortellinger” eller ”kategorier” ”gitt en gang for alle” (ibid s. 15).

At en innen musikkvitenskapen ikke har vært – eller er – enig om hvordan musikk kan forstås å ”gi mening”, er derfor i utgangspunktet ikke spesielt overraskende. Idéene om hva musikk kan uttrykke har også vært skiftende. Imidlertid er det først med musikkritikken fra 1700-tallet og med 1800-tallets idé om ”absolutt musikk” at instrumentalmusikken ikke lenger betraktes å være underlegen vokalmusikken. E.T.A. Hoffmann (1776–1822) var blant de første til å tilkjenne instrumentalmusikken en slik status: ”When speaking of music as an independent art, one should always mean instrumental music alone, which [...] expresses the characteristic nature of art which is only recognizable within music itself (Hoffmann 1964 s. 34).<sup>3</sup> Termen ”absolutt musikk”, som vanligvis er kreditert Eduard Hanslick (1825–1904), ble imidlertid, ifølge Dahlhaus (1989 s. 18), introdusert av Richard Wagner i hans ”program” til Beethovens Niende symfoni i 1846.<sup>4</sup> Mye er skrevet, og delvis også omskrevet og mistolket, hva angår Hanslicks idéer om ”absolutt musikk”. Noe av kjernen i hans forståelse er imidlertid presist oppsummert av han selv i konklusjonen i boka *Om det Skjønne i Musikken*: ”Naar man altsaa anfører Inholdsløshet som en Bebreidelse mod Musikken, saa svares, at den har Indhold, men et musikalsk” (Hanslick 1885 s. 161).

”Musikken” har et ”musikalsk innhold” – med andre ord en egenverdi. Denne musikalske egenverdien kan ikke underkjennes, uavhengig av hvilke verdier eller betydninger man for øvrig måtte tilskrive musikken. Det er vanlig å betegne dette som en estetisk erfaring. Men, som jeg vil komme tilbake til, er ikke estetiske erfaringer – iallfall ikke på musikkens område – uavhengig av kulturelle erfaringer.

Mye tyder også på at forestillingene om ”autonom” eller ”absolutt musikk” på et mer overordnet nivå ikke var helt fri for ”utenommusikalske” elementer. Som Dahlhaus påpeker, var impulsene fra Karl Philipp Moritz (1756–1793) (som i stor grad påvirket Goethe), samt 1800-tallets idéer om *l'art pour l'art*, sterkt preget av tanken om estetisk kontemplasjon.<sup>5</sup> Hos Moritz innebærer dette en forestilling om en ”høyere eksistens”, mens den ”autonome” (instrumentale) musikken utover 1800-tallet svært ofte tillegges å uttrykke betydninger som angår det ”uutsigelige”, det ”uendelige”, det organiske (naturen) eller metafysiske og/eller religiøse erfaringer m.m. Dette er innramninger vi kan finne igjen også i dag – og da ikke bare i den såkalte kunstmusikken.

3 Oversettelse fra tysk i henhold til Dahlhaus (1989 s. 7).

4 Distinksjonen instrumental/vokal musikk er opplagt problematisk av flere grunner. Musikkvitere som Kramer (2002) og Tomlinson (1999) har i betydelig grad bidratt til å sette fokus på ”stemmens” musikalske betydning, som noe mer enn som ”bærer av tekst”: ”voice brings the music into a space of potential meaning even when actual meaning is left hanging; as the medium of social relationship, voice involves the listener in a potential or virtual intersubjectivity that in some circumstances may be realized in the course of song” (Kramer 2002 s. 54).

5 ”The one attitude that Moritz finds appropriate to the work of art is that of aesthetic contemplation in which self and world are forgotten” (Dahlhaus 1989 s. 5).

## Formalismen og objektets mulige betydninger

Det har vært vanlig å tilskrive Hanslick et slags grunnlag for en formalistisk orientering i musikkvitenskapen. Generelt bygger dette på hans argumentasjon for musikkens autonomi som en selvstendig kunstart og hans velsiterte definisjon av musikk som *tönend bewegte Formen*. Dette begrepet er blitt til gjenstand for ulike oversettelser,<sup>6</sup> og en utbredt fortolkning har vært at ”det musikalsk skjønne” for Hanslick kun er et spørsmål om tonale forhold og formverk. Hanslicks hovedinngang til problematikken er imidlertid en understreking av at en musikalsk estetikk må utgå fra andre premisser enn de en finner ved å spørre om lytterens følelsesreaksjon til musikken.

Den musikalske Æstetik er endnu ikke kommen saa langt, at den ser, at dens Indhold maa holdes skarpt og klart ud fra enhver anden Kunsts Indhold som en selvstændig Art af det Skjønne. Istedet derfor vedbliver ”følelserne” at spøge omkring ved høilyt Dag. Naar Talen er om det Musikalsk-Skjønne, spørges der den Dag idag kun efter det Indtryk, det fremkalder hos Tilhørerens, og i Bøger, Kritikker og Samtaler gjentages daglig den Paastand, at den Affekt, Tilhørerens kommer i, er det eneste Grundlag for Tonekunsten (Hanslick 1885 s. 4).

Hanslicks formalisme er imidlertid av en annen karakter enn den man generelt finner i mer forenklete musikkanalytiske tilnærminger, som gjerne kun beskjeftiger seg med harmonisk/tonal analyse og/eller atonalitet eller ulike reduksjoner/analysesystemer for representasjon også av andre musikalske parametere. Hanslick var generelt kritisk til å tillegge slike former for analyse for stor betydning: ”Det er med Matematikken ligedan som med Evnen til at fremkalde Følelser hos Tilhørerens – den er til stede i alle Kunster, men det er kun, naar det gjælder Musikken, at det gjøres alt det Væsen deraf” (ibid s. 79–80.). Delvis har Hanslick, som i ettertid sannsynligvis må regnes som en av 1800-tallets mest innflytelsesrike musikkritikere, en mer avansert forståelse av forholdet mellom musikk og språk enn hva som var vanlig i hans samtid. Matematiske forhold er for Hanslick som elementære å regne i en slik sammenheng.

Medens Granskningen av Tonekunstens fysikalske Del ikke kan undvære Matematikken, maa man derimod ikke overvurdere dens Betydning i det færdige Toneværk. I en Tonedigtning, hvad enten det er den skjønneste eller sletteste, er det Intet matematisk beregnet. [...] Klangfigurer, Intervalproportioner o. desl. har intet her at gjøre, det æstetiske Omraade begynder først, hvor hine elementære Forhold ikke længere har nogen Betydning. (Ibid s. 78–79.)

Spesielt interessant er det å lese hvor tydelig Hanslick uttaler seg om forholdet mellom musikk og språk. Han forkaster ikke at lytterne både bringer egne følelser og språklige forestillinger med seg inn i musikkopplevelsen. Han tar imidlertid klar avstand fra idéer (bl.a. hos Rousseau og Rameau, inklusive Wagner) om mulige ana-

6 Geoffrey Payzant har oversatt begrepet til ”tonally moving forms” (Hanslick 1986), mens andre har brukt begreper som ”sound and motion” etc.

logier mellom musikk og språk, eller at det skulle finnes en eller annen slags kode i det musikalske som gjør musikken oversettbar til en språklig betydning.<sup>7</sup>

Hanslick foregriper her en problematikk som skal bli svært aktuell i vår tid, spørsmålet om mulige semiotiske tilnærminger til studiet av ”musikalsk mening”. I denne sammenhengen kan det kanskje nevnes, som et påfallende trekk ved musikkvitenskapen (uten at det her gis tid til å gå inn på noen kritisk drøfting av dette) den betydelige (og ofte selvfølgelige) plass matematiske analysemodeller synes å inneha også i nyere musikkvitenskap, jf. den status svært tradisjonelle og formalistiske former for musikalsk analyse har, Schenkers analysemodeller, Fortes ”set”-teori m.m.

Hvilket syn en legger til grunn når det gjelder forholdet mellom musikk og språk forblir grunnleggende for hvordan en kan forstå spørsmålet om hva slags ”mening” det musikalske objektet kan tilskrives. Svært mange av analogimodellene (”musikken er et slags språk”) har ofte ikke tatt som sitt utgangspunkt en adekvat forståelse av den kompleksiteten som kjennetegner språklig kommunikasjon. Som Treitler (1997) med rette påpeker, ”assumptions about the nature of language communication which we take as standards for assumptions about what and how music can and cannot mean [...] and the correspondences that are drawn between music and language” (1997 s. 25) er generelt preget av ”unexamined habits”, ”assumptions”, ”and undefended dogmas” (loc. cit.). Treitler mener at slik analogitenkning i stor grad preger semiotiske modeller som forsøker å forklare musikken som et tegnsystem (”ways in which music is supposed to correspond to other things” (ibid s. 28)). Det han finner hos skribenter som Agawu (1991) m.fl. er ”a tendency to regard ’interpreting’ as being virtually synonymous with ’decoding’” (ibid s. 30). Ved en nærmere betraktning av begrepsbruken i slike analyser, bl.a. bruken av termer som ”denoting”, ”embodying”, ”expressing”, ”representing”, ”symbolizing”, kan en finne at disse termene ofte ikke er brukt koherent eller kjennetegnet av noen klarhet med hensyn til distinksjoner mellom begrepene eller i forhold til hva de er ment å bety.<sup>8</sup>

With the conversion of ”expression” to a term of reference there remains no real differentiation among these terms; they are all interchangeable, and all come down to ”signify”. I wonder whether this strong tendency to regard music as a play of signs might arise out of a wish to compensate for the condition of music, as it is so often characterized (or a wish to dispute for the characterization), that it lacks semantic content, that it bears no denotative relation to an object. (Treitler 1997 s. 32.)

Treitlers konklusjon på dette punktet er klar. Musikk kan ikke ensidig reduseres til dens påståtte denotative referensialitet, selv i de tilfeller hvor et slikt spill eller slike

---

7 ”En Tonekunstens Æstetik maatte derfor regne det blant sine viktigste Opgaver, klart og skarpt at paavise Grundforskjellen mellem Musikkens og Sprogets Væsen og i alle Følgeslutninger fastholde det Princip, at hvor det gjælder specifik musikalske Ting, taber Analogierne med Sproget enhver Anvendelse.” (Ibid s. 84–85.)

8 Det samme kan sies om Kivys (1989 s. 12–17) distinksjon mellom ”expression” og ”being expressive of”, hvor ”expression” defineres som ”extroversive semiosis”.

fortolkninger synes relevant nok eller plausible: "to have all musical signs pointing to the conceptual signified outside the music is at odds with our experience" (ibid s. 35). Ifølge Treitler ligger det en dualitet her som ikke kan utviskes verken av ensidige semiotiske fortolkninger eller overforenklede forestillinger om "musikken selv" (slik en f.eks. finner hos Schenker og andre formalistiske objektfetisjister).<sup>9</sup>

## Musikalitet, struktur og "ikke-struktur"

Music, to be personally involving and socially valuable, must be 'out of time' and 'out of tune'. (Keil 1994 s. 96)

For it seems as though there is more in the music than what it presents to our attentive ears [...] (Beardsley 1981 [1958] s. 318)

Relatert til postulatene omkring "musikalsk mening" kan det også være betimelig å stille spørsmålene: Hva mener vi med "musikalsk" – og hva er musikalitet? Bjørkvold (2005) har beskjeftiget seg med disse spørsmålene fra en kritisk posisjon, og han framhever særlig at forestillingene om "musikalitet" i vår kultursfære er for snever, for elitistisk og for autoritær. Den musikalske gleden, uttrykket og spontaniteten kan, ifølge Bjørkvold, framelskes på andre vis en via nitidig terping fra noteboka (en metodikk som ifølge den norske musikkprofessor ofte bidrar til å drepe musikalsk glede og kreativitet). Sentrale termer hos Bjørkvold er "lek" og "spontanitet", og det "musikalske" oppfattes her som en kvalitativ måte å være til stede på i verden.

Grenseoppgangen mellom det "musikalske" og det "umusikalske" er interessant fordi den synliggjør at det finnes store forskjeller med hensyn til hva som oppfattes som "musikalsk". Innenfor en og samme kulturkrets kan det være relative grader av enighet om dette, men som jeg vil komme tilbake til, bl.a. eksemplifisert i rockkritikken, er slike oppfatninger også underlagt kulturelle endringsprosesser. Forestillingene om det "musikalske" er i høyeste grad en kulturell variabel. Etnomusikologien er rik på nærstudier og eksempler på at både tonale, rytmiske og harmoniske systemer er vesensforskjellige også på et strukturelt nivå, med gamelan-musikken fra Indonesia, indisk eller vestafrikansk polyrytmikk, tonale forhold i norsk folkemusikk osv. som mulige eksempler. I egen forskning har jeg i studiet av musikkutøvelsen hos en kaste musikere i Nepal, den sosialt stigmatiserte *Gāine*-kasten, vist hvordan musikk kan spille en betydelig rolle i forhold til ulike oppfatninger av tid, livssyklusritualer, konstituerende narrative historiske og kulturelle fortellinger, religiøse/kulturelle ritualer og det en generelt kan kalle en kulturell kosmologi (Weisethaunet 1998).<sup>10</sup> Også her er forestillinger omkring musikkutøvelsen de siste 30–40 år blitt påvirket av vestlige

9 Clarkes (2005) "økologiske" tilnærming til "musikalsk mening" utfordrer tradisjonell analysemetodikk, samtidig som Clarkes romlige metaforer underkommuniserer musikkens kulturelle betydning.

10 Jf. Barth (1987) for en mer spesifikk antropologisk refleksjon knyttet til kosmologibegrepet.

folkloristiske idéer (spesielt blant kultureliten), samtidig som lokale begreper om ”musikalitet” utgår fra helt andre kategorier enn hva man finner i vestlig akademia og musikkvitenskap generelt.<sup>11</sup>

Når Keil postulerer at musikk må være ”out of time” og ”out of tune” ”to be personally involving” (1994 s. 96) betyr det neppe at han mener at musikken må være ”falsk” i betydningen ustemt piano eller et dårlig symfoniorkester. Hans påstand bygger på en antagelse om at ”musikalsk mening” ikke gis ut fra en resepsjon av noterbar ”struktur”, men at det snarere er avvikene fra slik struktur som er musikalsk meningsskapende. Dette begrunnes bl.a. ut fra intervjuer og analyser av musikalsk samspill i 1960-talls jazzen.<sup>12</sup> Keils teori, som i utgangspunktet er formulert som en kritikk av Meyers (1956) ofte siterte meningsteori, er i tillegg informert av antropologisk teori om ritualer (bl.a. av Lévy-Bruhl og Barfield). Meningsproduksjonen i ritualer kan ikke tilskrives de rituelle formene i seg selv (som i funksjonalistisk antropologi), men det er deltagelsen i ritualene (aktørenes aktive medskapning) som gir dem mening. Overført til Keils terminologi om ”musikalsk mening” er det ikke grunnstrukturen eller de ”rene” tonene som er meningskapende, men det er hver enkelt musikers ”participatory discrepancies”, dvs. idiosynkratiske fraseringer og personlige fargelegging av tonale og rytmiske forhold (og lydbildet som helhet) som skaper ”musikalsk mening”. Teorien kan i noen grad sies å sammenfalle med teorier som søker å tillegge performance-aspektet større tyngde i forståelsen av ”musikalsk mening” i den klassiske musikktradisjonen.<sup>13</sup>

Motsatsen til en slik teori er å finne i musikkpsykologiske teorier som i større grad utgår fra at ”musikk” er en universell størrelse. Meyers (1956) idé om at musikalsk mening gis som følge av en oppbygning av ”spenningsforhold” hos lytteren forutsetter at formmessig eller tonal spenning oppleves som relevant (eller på noenlunde tilsvarende vis) hos alle musikklyttere. Hovedproblemet forblir at man stadig utgår fra at ”musikk” er en homogen størrelse, mens etnomusikologer – ut fra en erfaring av hvor forskjellige musikalske ontologier kan være – forlengst har sluttet å snakke om ”musikk” som et fenomen i entall. Forestillingen om at det er vekslingen mellom dissonans og konsonans som primært er musikalsk ”meningskapende” synes fortsatt å være tatt for gitt i mange filosofiske tilnærminger til emnet, f.eks. hos skribenter

---

11 Jf. Wegner (1986) for forsøk på å utvikle transskripsjonssystemer for den rytmisk komplekse musikkutøvelsen i Newar-kulturen i Bhaktapur, Nepal. Se også Grandin (1989) mht. folklorifisering og kulturelle endringsprosesser.

12 Keil beskriver bl.a. hvordan rytmisk ”attack” utføres ulikt av ulike musikere. Trommeslagere som Kenny Clarke, Roy Haynes, Billy Higgins, Jimmy Cobb m.fl. betegnes å være ”on top”, dvs. noe forut for puls, mens trommeslagere som Philly Joe Jones, Art Blakey, Elvin Jones, Paul Motion, Tony Williams m.fl. tenderer mot det Keil betegner som ”lay-back”. I samspill med ulike bassister, som også har sin personlige spillestil, bidrar disse ”ulikhetene” til musikalsk personlig særpreg (Keil 1994 s. 60–66).

13 Jf. Cook (2007) eller Bazzana (1997) for en eksemplifisering av betydningen av performance i omgangen med klassiske verker.

som Davies (1994, 2003) og Kivy 2002, 2007).

I mange musikkuttrykk (for ikke å si i det meste av samtidas musikk) oppleves imidlertid ikke dissonans lenger som så smertefullt som det muligens kan ha gjort i tidligere tider. Det norske bandet Biosphere har f. eks. bidratt til å gjøre Arne Nordheims musikk, om ikke nødvendigvis utbredt på diskotekgulvet, så iallfall salgbar innen electronica-genren.<sup>14</sup> Et mer tradisjonelt eksempel kan være jazzpianistene McCoy Tyners eller Herbie Hancocks akkordlegging, hvor en sluttakkord kan forventes å inneholde både små septimer og kvarter (og gjerne tritonus) snarere enn rene durtreklanger, uten at den sosialiserte jazzlytter nødvendigvis lever i et konstant spenningsforhold eller psykologisk traume av den grunn.

Disse musikalsk-kulturelle ulikhetene omtales av noen musikkestetikere i fordømmende termer og tas som et generelt tegn på kulturelt forfall. Under overskriften "the decline of the musical culture" beskriver den britiske filosofiprofessor Scruton (1997) ungdomskultur, og spesielt det musikalske uttrykket til band som R.E.M. og Nirvana, ut fra en slik forfallstese:

The gradual sundering of "highbrow" and "lowbrow", "classical" and "popular" has left a gap between the language of serious music and the ears of the young – a gap that was once filled with hymns, carols, and musicals, but which is now empty except for the works of Sir Andrew Lloyd Webber, whose popularity, however, is a vivid reminder of the continuing need for melody and harmony, in a world suborned by rhythm. [...] The *anomie* of Nirvana and REM is the *anomie* of its listeners. To withhold all judgement, as though a taste in music were on a par with a taste in ice-cream, is precisely not to understand the power of music. (Scruton 1997 s. 500–502.)

Et av hovedankepunktene Scruton anfører f.eks. mot R.E.M.s låt "Loosing My Religion"<sup>15</sup> er at "no triad is ever inverted, and nothing moves between the chords" (ibid s. 502). En kan ut fra slike utsagn også slutte at den filosofiske utlegning angående "musikalsk mening" i noen tilfeller dreier seg om forholdsvis ureflektert argumentasjon for fortreffeligheten av egen musikksmak. Utsagnet er et godt eksempel på at musikk tilskrives bestemte verdier, dvs. såkalt "utenom-musikalsk mening", og en ser videre at musikksmak også for en filosof som Scruton gir mening som konstruksjon av egen identitet (det høyverdige konstitueres som en avstandtagen fra det "lave").

## "Autentisitet" som mening

"Musikalsk mening" er å finne i det "autentiske". Dette er en forestilling som er vel utbredt, på tvers av genrer og noe uavhengig av hva slags musikkvitenskapelig eller filosofisk retning en forøvrig måtte bekjenne seg til.

En kan fastslå at begrepet "autentisitet" rommer en rekke ulike idéer som ikke

---

14 Biosphere & Deathprod: "Nordheim Transformed", Rune Grammofon CD, 1998.

15 R.E.M. "Out of Time", Warner CD, 1991.



umiddelbart lar seg sammenfatte i en enkelt beskrivelse. Den enkleste av disse går ut på at ”mening” foreligger i kraft av en komponists intensjoner. Slike betraktningsmåter betegnes av Beardsley som varianter av ”the expression theory”, ”when people talk about musical expression, we can see that they are really talking about the state of the mind of the composer” (1981 [1958] s. 326). Generelt er Beardsley kritisk til at det er mulig å kjenne en komponists ”intensjoner”, og han er også kritisk til at musikk på et slikt grunnlag kan sies å uttrykke følelser: ”In any case, the term ’expression’ is redundant here” (ibid s. 327).

En annen forestilling er at det vil være mulig å gjenskape musikk slik den er blitt framført i en forgangen tid, eller at dette bør være et mål for framføring av musikk. Kivy (1995) leverer langt på vei et forsvar for en slik idé om ”autentisitet”, eksemplifisert ved hans pedantiske gjennomgang av argumenter for hva som kan ligge i et begrep om ”historisk autentisk” oppføringspraksis.<sup>16</sup> Det synes imidlertid innlysende at vi i denne sammenhengen har å gjøre med forestillinger om ”autentisitet” snarere enn, som gjerne påberopt, ”historisk autentisitet”. Som også Kivy er inne på er alle musikalske framføringer ”events”, hvor ulike aktørers idéer og intensjoner ikke lar seg verifisere. Dvelingen hos Kivy ender derfor i refleksjoner over hvor stor grad av ”egen autentisitet” en utøver kan bibringe i møtet med den ”historiske fortid”, inklusive komponisters autoritative angivelser (hvor sikre eller usikre disse enn måtte være). En påtrengende tautologi blir imidlertid hengende over hele dette saksfeltet, all den tid den filosofiske utlegningen synes å utgå fra forholdsvis uproblematiserende forestillinger om ”komponister” og ”utøvere”.

I vår studie av rockkритikken i USA/UK 1964–2004 (Lindberg et al.2005) anser vi musikkkritikken for å være meningsproduserende i den forstand at den ikke bare ”beskriver” musikken, men også konstruerer historie og forestillinger om hva ”musikalsk mening” er. I særlig grad er denne musikken – eller mer presist forestillingene om den – knyttet til tidsspesifikke kriterier og tolkningsmuligheter. En kan ikke uten videre lese ”meningen” ut av objekter uten å ha kjennskap til det kulturelle tolkningsfelleskapet i feltet, som innbyr både til intersubjektive og individuelle tolkningsmuligheter. Disse er like fullt ikke nødvendigvis stabile over tid, og ut fra en anvendelse av Bourdieus feltbegrep (Bourdieu 1993, 1996) konkluderer vi med at rockkритikken utgjør et ”svakt felt” i den betydning at en viss institusjonalisering og legitimering har funnet sted.

This means a level of specialization with distinct positions, rules and authorities, and especially the construction of a ”pure” aesthetic pole opposing a ”commercial” one in ways specific to the field. The primary aim of the present study is to examine

---

16 Ifølge Kivy (1995 s. 6–7) har en i slike sammenhenger å gjøre med fire distinkte varianter hva angår ”autentisitet”, 1. å være tro mot en komponists intensjoner, 2. troskap mot oppførelsespraksisen i komponistens samtid, 3. troskap mot lydbildet (”the sound”) i komponistens samtid, eller 4. troskap mot utøverens ”eget selv”/originalitet. Kun de tre første av disse angår ”historisk autentisitet”.

the growth of the field of rock criticism (situated at the intersection of the rock field with the journalistic field), major changes in agents' positions over the years and the complex relations between the American and the British (part-) fields. (Lindberg et al. 2005 s. 4)

For Bourdieu er det et hovedpoeng at et "felt" består av en grad av institusjonalisering og spesialisering, men det underliggende elementet som bidrar til diskursiv aktivitet er kampen om verdimesig definisjonsmakt.<sup>17</sup> Forestillingene om det "autentiske" i rocken er imidlertid av noe varierende karakter.<sup>18</sup> Til dels har en å gjøre med svært forskjellige autentisitetetsbegrep.<sup>19</sup> I tillegg er diskursen preget av det vi betegner som "intermediary aesthetics". På den ene siden finnes forestillinger om "autentisitet", som er viktige for "menings"-konstruksjoner i feltet generelt. På den annen side kan en se et refleksivt, om enn høyst selvbevisst, spill som går over i det "artifisielle". Ofte kan dette sees som iscenesettelser av performative identiteter. David Bowies selvgestaltede alter ego Ziggy Stardust er ett blant mange opplagte eksempler, men denne dobbeltheten ("authenticity/artifice", "real/fake", "autonomous/commercial" osv.) kjennetegner dualiteten i feltet generelt.<sup>20</sup>

To say that rock criticism advocates an "intermediary aesthetic" is to focus on a seminal feature of the field's self-understanding: the common belief that the constant tension between the autonomous pole and the heterogeneous pole in the field, between the "rock" approach that wants to situate the music in a context of social and/or aesthetic revolt and the original "pop" approach to it as part of a consumerist lifestyle, is not only distinctive in relation to other cultural fields (except, perhaps, that of film) but even productive for the music's ability to register signs of the times and renew itself. (Ibid s. 338).

Forestillingene om "autentisitet" i rocken kan ideelt sett betraktes som problematiske, men er like fullt virksomme forståelsesformer. Vekslingen mellom idéer om "ekthet" og "artifice" gir samtidig et bilde som er langt mer sammensatt enn mange framstillinger synes å antyde. Et annet vesentlig moment i denne sammenhengen er videre at de fleste rockkritikere synes å mene at pop og rock har en sterk samfunnsmessig relevans, samtidig med at musikken ikke ensidig kan forstås rent "intellektuelt" – den er i utgangspunktet også en "body music". Jon Landau, som var inspirert både av Frankfurterskolen (spesielt Marcuse), men også McLuhans medieteorier, sier

17 "The generative, underlying principle of this 'system' is the struggle" (Bourdieu 1993 s. 34).

18 Opprinnelsen til disse forestillingene ligger både i en borgerlig kunstestetikk og i folkloristiske forestillinger om "folk music" – det vil i denne sammenhengen si musikk hvis uttrykk knyttes an til en sosial erfaring, spesielt den afrikansk-amerikanske bluesen. Opprinnelsen til kunst- og musikkritikken som praksis er å finne i det Habermas (1992) betegner som framveksten av en borgerlig offentlighet i Europa.

19 For en beskrivelse av de ulike autentisitetetsforestillingene i dette feltet, jf. Weisethaunet (2008).

20 Noen ganger sammenfaller dette med det som ofte er betegnet som "the pop/rock split". I vår studie tar vi som et utgangspunkt at genrebenevnelser er diskursive og ikke absolutte (eller essensielle) størrelser. Det betyr at termen "rock" ikke forstås generisk, men at termer som "pop", "rock", "r&b" etc. er blitt tillagt stadig skiftende betydninger.

følgende om dette. "Rock and roll has to be body music before it can be head music, or it will wind up being neither." (Landau 1972 s. 134.)

Konstruksjoner av "autentisitet" springer imidlertid ikke ut fra et kritikerkorps i isolasjon. Snarere kan en argumentere for at musikk også gis "kulturell betydning" gjennom sin spredning (i vårt samfunn via moderne massemedia). "Popularitet" er en faktor som sterkt innvirker på hva slags "mening" musikk får – en kan si at både J.S. Bachs, Beethovens og The Beatles popularitet etter all sannsynlighet er en helt sentral faktor i forhold til hvordan deres musikk lar seg lytte til i dag (helt uavhengig av hvilke "intensjoner" disse komponistene måtte ha hatt).

Vår studie av rockkritikken viser at det i utgangspunktet er en tynn linje mellom "autentisitet" og "fake"/mellom det som oppfattes som "ekte" og det "oppkonstruerte". De tidlige resepsjonene av Elvis Presleys musikk i Storbritannia er et godt eksempel i så måte. Elvis ble i utgangspunktet avskrevet av kritikerne, nettopp fordi de mente han representerte en musikalsk forflatning, en "fake" iscenesatt av en kynisk musikkindustri.<sup>21</sup> Kritikerer Steve Race's plateanmeldelse av Elvis Presleys nye singel, "Hound Dog", i *Melody Maker* 10. oktober 1956, er betegnende for denne resepsjonen:

When Hound Dog was released—and believe me "released" is the word—I sat up and took rather special notice. Lo these many times have I heard bad records, for sheer repulsiveness coupled with the monotony of incoherence, Hound Dog hit a new low in my experience. (Race 1956b.)

Presleys popularitet, og etter hvert ikoniske kulturelle status i det amerikanske samfunnet, må utvilsomt kunne sies å ha endret hvordan denne musikken oppfattes. Mitt hovedpoeng her er at musikk ikke framtrer som tidløse objekter, enhver lytting formes ut fra visse tidsmessige og kulturelle forutsetninger. Og verdens tusentalls Elvis-imitatorer og "impersonators"<sup>22</sup> må (bevisst eller ubevisst) kunne sies å bidra til stadig fornyelse av "Kongens" "autentisitet".<sup>23</sup>

---

21 Som kritikerer Steve Race skrev i *Melody Maker* i mai 1956: "Comes the day of judgment, there are a number of things for which the American music industry, followed (as always) panting and starry-eyed by our own, will find itself answerable to St. Peter. It wouldn't surprise me if near the top of the list is "Rock-and-Roll." (Race 1956a.)

22 På 2000-tallet synes denne aktiviteten å ha vokst til nye høyder, med egne ritualer, konkurranser og festivaler.

23 I tillegg kan en med en viss rett hevde at Presleys gjennombrudd bidro til å forandre forholdet mellom "svart" og "hvit" musikk i USA – og spesielt amerikansk musikkhistorie. Big Mama Thornton's originale innspilling av låten, med Johnny Otis som kapellmester, er blitt kjent stoff for de fleste musikkinteresserte. (Big Mama Thornton, "Hound Dog", Peacock 1612, singel, 1953.) Jf. også Otis (1993).

## Musikk, kultur, myter, følelser...

Far from any essence, you are straightway plunged by the imperfect into the already opened thickness of another text. (Derrida 1993 s. 339)

Noen vil hevde at det viktigste i en analytisk omgang med musikk blir om man vektlegger tekst eller kontekst. Men heller ikke kontekst er en gitt, ferdigtygd, størrelse – en plausibel kontekstuell fortolkning innebærer alltid noen valgmuligheter. En kan i tillegg se situasjoner hvor musikk bidrar til eller rokker ved det som kan betegnes som grunnforståelsene i en kultur, dens myter (Barthes, 1957, Lévi-Strauss, 1978), eller hva Foucault har betegnet som ”valget av sannhet” (1999 [1970] s. 34). I en slik sammenheng er det mer enn veldokumentert at rockmusikken siden 1960-tallet f.eks. har bidratt til å påvirke våre forestillinger om kjønnsroller. Og snarere enn en overveldende politisk betydning har musikken vært medvirkende til endringer av verdier i hverdagslivet.<sup>24</sup> Som all annen musikk kan også denne musikken sies å gi mening som kulturell aktivitet og praksis – på linje med hva antropologer har oppfattet som rituelle praksiser.

Feld (1994) tar i sin drøfting av ”musikalsk mening” utgangspunkt i spørsmålet om kommunikasjon, og han tilbakeviser idéer om ”trasmission of energy”, musikk som ”world view as the feeling of reality” osv. slik en bl.a. finner hos Seeger (1977). I stedet, hevder Feld, er det grunnleggende for forståelsen av ”musikalsk” kommunikasjon å forstå kommunikasjon som prosess:

Being fundamentally relational, communication is process, and our concern with it should be a concern with the operation of social determination in process. The focus is always on a relationship, not on a thing or entity; in the case of human expressive modalities, it is on the relationship between the origin and action of sensations, the character of interpretations and consequences. Communication in this sense is no longer ontologically reified as a transmission or force; it can only exist relationally, in between, at unions and intersections. (Feld 1994 s. 78.)

Et hovedpoeng for Feld er at aktører (lyttere, utøvere, kritikere, komponister osv.) konstruerer ”musikalsk mening” og at studier av språklig kommunikasjon ”om musikk” kan være en inngang til å forstå hvordan musikk tillegges verdier og betydninger. Musikalsk lytting beskrives her som en kompleks prosess hvor lytteren er aktivt medkonstituerende av hva han hører i lytteprosessen, betegnet som ”interpretive moves”. Feld hevder at ”musikalsk mening” er både ”musikalsk” og ”ekstra-musikalsk”, men avviser semiotiske modeller som bygger på analogier mellom språklig og musikalsk kommunikasjon (jf. Nattiez 1990, Boilès 1982, Tagg 1982, m.fl): ”I cannot escape the sense that the dominant concern still is with ’cracking the code’, with formalization, rather than with the code as a *fait social total*” (Feld 1994 s. 81).

---

24 Framfor politisk ”revolusjon” har de musikalske iscenesettelsene hatt å gjøre med livsstilsverdier, tidlig betegnet av cultural studies-forskere som ”resistance through rituals” (Jefferson og Hall, 1975) eller som ”revolt into style” (Melly, 1970).

En kan her spore en viktig forskjell mellom musikksemiotikere som ser for seg en symbolsk ”indre mening” og en kulturanthropologisk tilnærming, som ser symbolsk mening som kulturelt konstituert.<sup>25</sup> Med utgangspunkt i en kulturanalytisk tilnærming viser Feld (1990) hvordan musikkutøvelsen hos *Kaluli*-befolkningen på Papua New Guinea blir en inngang til en forståelse av samfunnets overordnede sosiale og kulturelle verdier. For Seeger (1987) gir nærstudiet av de musikalske ritualene hos Suyá-indianerne i Brasil en nøkkel til å forstå deres sosiale liv.

Et problem i mange innfallsvinkler (inklusive filosofiske og/eller analytiske) er at ”musikalsk mening” betraktes som et årsaks-virkningsforhold, hvor ”musikk” forstås å gi ”mening” som resepsjon av et immanent system av normer og regler. Aksnes (2006) betoner sterkt betydningen av ”emosjoner” i musikk med utgangspunkt i det hun betegner som ”den kognitive semantikkens metaforbegrep”, bl.a. med støtte i Lakoff (1987) og Langer (1942):

Jeg mener at dette bringer oss rett til sakens kjerne, da musikk nesten uunngåelig høres som *metaforisk bevegelse i et metaforisk rom*; noe som forøvrig er i overensstemmelse 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 [...] (Aksnes 2006 s. 21–22)

Dette leder Aksnes til den konklusjon at musikkopplevelser kan betraktes som ”en levende gjenklang av vår tidligste spedbarnstilværelse, en tilværelse som er språkløs, men likefullt emosjonelt rik og ytterst meningsfull” (ibid s. 23). Et sentralt spørsmål blir her imidlertid om denne ”språkløse” tilstanden er den som best karakteriserer møtet med musikk? Som Frith framholder i sin klassiske *Sociology of Rock*, ”one of the most extraordinary things about rock [...] is the amount of words it generates” (Frith 1978 s. 139), men mitt inntrykk er at ordflommen ikke er mindre i den vestlige klassiske musikktradisjonen.<sup>26</sup> Samtidig er det åpenbart at betydningen av den kroppslige erfaringen av musikk, som Aksnes sterkt betoner, bl.a. med støtte i Johnson (1987), er generelt underkommunisert i de fleste estetiske utlegninger om ”musikalsk mening”.

Det forblir imidlertid problematisk å betrakte ”emosjoner” i musikk som en direkte årsaksvirkning av ”musikkens bevegelser”, enten som formal/formalistisk struktur, som ”gjenkjennelse” eller som en slags ”iboende” emosjonalitet. Som Lutz (1988) og andre antropologer har vist, er heller ikke ”emosjoner” universelle eller ”naturlige” størrelser (til tross for at vi har en universell biologi), men kulturelt konstituerte og

---

25 Jf. Geertz (1983) eller Ortner (1984) angående betydningen av ”symbol” i kulturanthropologisk sammenheng. Jf. Ortner (2006) for en oppdatering av forståelsen av kulturbegrepet, praksisteori og maktrelasjoner.

26 For ikke å nevne talene som holdes i forkant av framføringer av indisk ”klassisk” musikk.

varierte på linje med ulike forestillinger om "self". Foucault har på sin side tydelig vist hvordan kroppslige erfaringer i høyeste grad er innskrevet i språklige og kulturelle diskurser, jf. f.eks. *Seksualitetens historie* (Foucault 1976–1984), *Galskapens historie* (Foucault 1961) eller *Overvåkning og straff* (Foucault 1975). Hanslicks avvisning av at "musikalsk mening" ikke per se kan basere seg på en forestilling om immanente "emosjoner" i musikken (eller hos lytteren) er derfor stadig relevant, selv om hans begrunnelse nok ikke kan sies å være helt akseptabel i dag:

Dette turde Rosenkranz have overseet, naar han ser en uløst Modsigelse i den Kjendsgjerning, at Kvinderne, omend de av Naturen er fortrinnsvis henvist til Følelsen, intet præsterer paa den musikalske Kompositions Omraade. Grunden ligger – foruden i de almindelige Betingelser, der gjør de aandige Frembringelsers Felt mindre tilgjængeligt for Kvinderne – netop deri, at Komponistenes Virksomhed er plastisk, der ikke mindre end de Bildende Kunster, om end paa en anden Maade, fordrer en Opgivelse af sin Subjektivitet. [...] Det er ikke Følelsen, der komponerer, men den spesielt musikalske, kunstnerisk uddannede Begavelse. (Hanslick 1885 s. 88.)

Som konklusjon kan vi ut fra dette slutte at endringer i kulturelle forestillinger (inklusive de kjønnsesifikke) også påvirker våre forestillinger om "musikalsk mening". Musikk er i utgangspunktet preget av en symbolsk/semiotisk åpenhet, som gjør at den kan tilskrives sosiale og kulturelle verdier, samtidig som en må fastholde at de fleste musikkuttrykk bidrar til spesifikt "musikalske" og estetiske erfaringer. "Musikalsk mening" skapes av de menneskene som er musikalsk involvert, under gitte historiske forutsetninger, tid og sted (den kan være både intersubjektiv og individuell).<sup>27</sup> En kan slik sett slutte seg til Walsers postulat, "music doesn't have meanings; people do: There is no essential, foundational way to ground musical meaning beyond the flux of social existence" (1993 s. 31).

Generelt kan en derfor si:

- at konstruksjonene av "musikalsk mening" er sosialt og kulturelt situert (og her finner vi ikke bare lytteren, men også komponisten, kritikeren osv.).
- at "musikalsk mening" er historisk spesifikk, den er gitt i et historisk øyeblikk, men ikke immanent i musikkobjektet uavhengig av et fortolkende fellesskap og individuelle "lytتهistorier".
- at "musikalsk mening" også konstitueres gjennom språket (i form av kulturelle begreper og kulturell læring; begreper som "verk", "komponist" osv. er nettopp eksempler på språklige kategorier).
- at "kroppslig musikalsk mening" inngår i kulturelle og diskursive konstruksjoner.

"Autentisitet" er følgelig også en nokså flytende størrelse.

---

27 Et godt eksempel på endringer i slike oppfatninger gis i Martin Scorseses dokumentar om Bob Dylan, jf. de forventninger som publikum hadde til hans opptreden, og den skuffelse det medførte at han hadde blitt "rocker" med elektrisk gitar og eget band på Newport-festivalen i 1965. (Bob Dylan: "No Direction Home", The Soundtrack, Columbia DVD, 2005.)

Når stjerneprodusent Quincy Jones (kjent for sitt arbeid bl.a. med Michael Jacksons "Thriller"<sup>28</sup>) søker å gjenskape sounden av 1960-tallets soul – som produsent av soundtracket til filmen *Dreamgirls*, et portrett/karikatur av historien om Mottown-bandet The Supremes, bygd på en Broadway-musical – er det lite som kan innvendes mot det musikalske håndverket, stilfortrolighet eller musikalsk utførelse (inklusive vokalprestasjoner av Eddie Murphy, Jennifer Hudson og Beyoncé).<sup>29</sup> Men relatert til samtidas musikkuttrykk forblir utgivelsen (film/DVD/CD) uten nevneverdig kulturell "betydning". Den framstår som stereotyp "retro", som en av mange, om enn aldri så stilriktig pastisj av en "mening" som hører en annen tidshorisont til.

Med andre ord, "musikalsk mening" er ikke hva det "en gang var", men må kontinuerlig skapes.

### Litteratur

- Agawu, V. Kofi 1991: *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Aksnes, Hallgierd 2006: "Kropp og sinn i skjønn forening. Perspektiver på musikalsk mening". *Svensk tidskrift för musikkforskning*, s. 11–25. Stockholm.
- Barth, Fredrik 1987: *Cosmologies in the Making. A Generative Approach to Cultural Variation in Inner New Guinea*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes, Roland 1957: *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil.
- Bazzana, Kevin 1997: *Glenn Gould: The Performer in the Work. A Study in Performance Practice*. Oxford: Clarendon Press.
- Beardsley, Monroe C. 1981 [1958]: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace & World. New York: Macmillan.
- Bjørkvold, Jon-Roar 2005: *Det musiske menneske*. Utvidet utgave. Oslo: Freidig Forlag.
- Bohlman, Philip V. 2004: *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Boilès, Charles 1982: "Process and Musical Semiosis." *Yearbook for Traditional Music* 14, s. 24–44.
- Bourdieu, Pierre 1993: *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre 1996: *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press.
- Clarke, Erik F. 2005: *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas 2007: *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*. Aldershot: Ashgate.
- Dahlhaus, Carl 1989: *The Idea of Absolute Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Davies, Stephen 1994: *Musical Meaning and Expression*. New York: Cornell University Press.
- Davies, Stephen 2003. *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Derrida, Jacques 1993: *Dissemination*. London: The Athlone Press.

---

28 Michael Jackson, "Thriller", Epic CD, 1982.

29 *Dreamgirls: Music From The Motion Picture (Soundtrack)*, Sony BMG CD, 2007, og Paramount movie/DVD.

- Feld, Steven. 1990: *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Feld, Steven. 1994: "Communication, Music & Speech About Music". Keil, Charles and Steven Feld. *Music Grooves*, s. 77–95. Chicago: Chicago University Press.
- Foucault, Michel 1961: *Folie et deraison: Histoire de la folie a l'age classique*. Paris: Union Generale d'editions.
- Foucault, Michel 1975: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel 1976–1984: *Histoire de la Sexualité*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel 1999 [1970]: *Diskursens orden. Tiltredelsesforelesning holdt ved Collège de France 2. desember 1970*. Oversettelse og etterord ved Espen Schaanning. Oslo: Spartacus.
- Frith, Simon 1978: *The Sociology of Rock*. London: Constable.
- Geertz, Clifford, 1983: *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books.
- Goehr, Lydia 1992: *The Imaginary Muesum of Musical Works*. Oxford: Clarendon Press.
- Grandin, Ingemar 1989: *Music and Media in Local life. Music Practice in a Newar Neighbourhood in Nepal*. Linköping: The University of Linköping.
- Habermas, Jürgen 1992: *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Hall, Stuart and Jefferson, Tony (red.) 1975: *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies.
- Hannerz, Ulf 1992: *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. New York: Columbia University Press.
- Hanslick, Eduard. 1885: *Om Det Skjønne i Musikken. Et Bidrag til Tonekunstens Æstetik*. Oversatt av Karl Bjørset. Bergen: Chr. W. Huuns Forlag.
- Hanslick, Eduard 1986: *On the Musically Beautiful. A Contribution Towards the Revision of the Aesthetics of Music*. Oversatt av og med kommentarer av Geoffrey Payzant. Indianapolis: Hackett Publishing.
- Hoffmann, E.T.A. 1964: *Schriften zur Musik* (red.) Friedrich Schnapp. Munich: Winkler.
- Johnson, Mark. 1987: *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- Keil, Charles. 1994: "Motion and Feeling through Music" og "Participatory Discrepancies and the Power of Music." Keil, Charles og Steven Feld. *Music Grooves*, s. 53–76 og 96–108. Chicago: Chicago University Press.
- Kivy, Peter 1989: *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions, Including the Complete Text of the Corded Shell*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kivy, Peter 1995: *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. New York: Cornell University Press.
- Kivy, Peter 2002: *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press
- Kivy, Peter 2007: *Music, Language, and Cognition: And Other Essays in the Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Kramer, Lawrence 2002: *Musical Meaning. Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press.
- Lakoff, George 1987: *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press
- Landau, Jon. 1972: *It's Too Late to Stop Now: A Rock and Roll Journal*. San Francisco: Straight Arrow Books.
- Langer, Susanne K. 1942: *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 1978: *Myth and Meaning*. London: Routledge.



- Lindberg, Ulf, Gestur Guðmundsson, Morten Michelsen og Hans Weisethaunet. 2005. *Rock Criticism From The Beginning: Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers*. New York: Peter Lang.
- Lutz, Catherine A. 1988: *Unnatural Emotions. Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll & Their Challenge to Western Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Melly, George 1970: *Revolt into Style: The Pop Arts in Britain*. London: Penguin.
- Meyer, Leonard B. 1956: *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nattiez, Jean-Jacques 1990: *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Ortner, Sherry B. 1984: "Theory in Anthropology since the Sixties." *Comparative Studies in Society and History* 26/1, s. 126–66.
- Ortner, Sherry B. 2006: *Anthropology and Social Theory. Culture, Power, and the Acting Subject*. Durham: Duke University Press.
- Otis, Johnny 1993. *Upside Your Head! Rhythm and Blues on Central Avenue*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Race, Steve 1956a: "Steve Race," *Melody Maker*. May 5, s. 8.
- Race, Steve 1956b: "Steve Race," *Melody Maker*. October 10.
- Seeger, Anthony 1987: *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Seeger, Charles 1977: *Studies in Musicology 1935–1975*. Berkeley: University of California Press.
- Scruton, Roger 1997: *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Tagg, Philip 1982: "Analysing Popular Music: Theory Method and Practice." *Popular Music*, s p. 37–65.
- Tomlinson, Gary 1999: *Metaphysical Song: An Essay on Opera*. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Treitler, Leo 1989: *Music and the Historical Imagination*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Treitler, Leo 1997: "Language and the Interpretation of Music". Jenefer Robinson (red.) *Music and Meaning*, s. 23–56. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Walser, Robert 1993: *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Wegner, Gert-Matthias 1986: *The Dhimaybaja of Bhaktapur. Studies in Newar drumming* 1. Wiesbaden: Kommissionverlag Franz Steiner GMBH.
- Weisethaunet, Hans. 1998: *The Performance of Everyday Life: The Gāine of Nepal*. Oslo: Scandinavian University Press.
- Weisethaunet, Hans. 2007: "Historiography and Complexities: Why is music 'National'?" *Popular Music History* 2/2, s. 169–199. London: Equinox.
- Weisethaunet, Hans 2008 (In press): "Finnes det kriterier i jazz- og populærmusikkritikk?" Larsen, Leif Ove og Knapskog, Karl (red.) *Kulturjournalistikkens offentlighet*. Oslo: Sparatacus.
- Whittall, Arnold 1999: "Autonomy/Heteronomy: The Contexts of Musicology." Cook, Nicholas and Mark Everist (red.) *Rethinking Music*, s. 73–101. Oxford: Oxford University Press.

## Summary

### *Music and Meaning: Starting all over again...*

This article discusses various approaches to the issue of music and meaning and argues that neither "meaning" nor "emotions" that relate to the processes of musical experience can be explained by causal models. The article does not seek to provide

any finite answers to the much debated questions concerning music and meaning, but based on examples from the author's research, including work on music criticism, it argues that "meaning" is constructed through interpretative processes that are cultural and temporal, i.e. tied to time, place and space. The article was presented as the Tobias Norlind lecture 2007 hosted by The Swedish Society for Musicology, at the University of Stockholm, June 12, 2007.

*Key-words*

music and meaning, music and language, the philosophy of music, aesthetics, music criticism.

## Författaren

Hans Weisethaunet (f. 1961) är professor och leder Institutet för musikkvitenskap vid Oslos universitet. Under perioden 1999–2005 var han anställd vid Griegakademiet vid Bergens universitet. Han har studerat vid the University of Texas, Austin, och har också haft en forskningsperiod vid CNRS, Paris. Hans Weisethaunet har dr art.-graden från Oslos universitet (1998), och hans forskningsområden är musikanthropologi, kulturteori, populärmusik- och jazzforskning, musikhistoria och musikritik.