LUND UNIVERSITY

Kan musiken betyda?

Teleman, Ulf

2019

Document Version:
Annan version

Link to publication

Citation for published version (APA):
Teleman, U. (2019). Kan musiken betyda?

Total number of authors:
1

Creative Commons License:
CC BY-ND

General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Download date: 10. Sep. 2026

Kan musiken betyda?

Ulf Teleman

Språkvetare ser det nog som sin viktigaste uppgift att undersöka hur språkliga uttryck förmedlar betydelse, dvs. hur en talande eller skrivande kan kommunicera ett innehåll till den som lyssnar eller läser. För några år sedan skrev jag om grundläggande skillnader mellan språkliga uttrycks betydelse och den betydelse man kan förmedla med bilder (omtryckt i Tankens makt över språket 2014). I den här texten har jag spekulerat över frågan i vilken mån man kan säga att instrumentalmusiken är bärare av en specifik betydelse som delges lyssnaren.

Många musikvetare och vanliga musiklyssnare hävdar att kompositörer och exekutörer med ett och samma musikstycke kan förmedla specifik kognitiv betydelse. En tanke är att instrumentalmusiken förmedlar budskap med hjälp av ett gemensamt icke-språkligt ”språk” vars tecken har en konventionell betydelse, tillgänglig för alla, ungefär som ett naturligt språks tecken har det.

Jag spelar i en s.k. politisk orkester. Med det kan man mena mycket och det finns en del som anser att vår instrumentala musik har en innebörd, att våra toner i sig kan uttrycka ett politiskt innehåll. På samma sätt finns det en del som menar att musik kan uttrycka ett religiöst innehåll. Ja man brukar t.o.m. tala om Johann Sebastian Bach som den femte evangelisten.

En annan hållning är att musik utan hjälp av ord bara kan betyda musik, inte t.ex. politiska förhållningssätt eller religiösa påbud, inte ens känslor som glädje och sorg. Musiken betyder helt enkelt sig själv. Eller som Stravinsky sa:

> I consider that music is, by its very nature, powerless to express anything at all, whether a feeling, an attitude of mind, a psychological mood, a phenomenon of nature, etc. … if as is nearly always the case, music appears to express something, this is only an illusion, and not a reality.

Som bekant finns det många likheter och olikheter mellan musiken och det mänskliga språket. Språkets viktigaste instrument är den mänskliga rösten liksom den är det i musiken som sång. Talspråket liksom musiken har vissa naturgivna inslag. Musiken liksom talspråket laborerar med klangfärg, buller, melodi, rytm, dynamik och den utspelar sig i tid liksom talet. Den kan skrivas ner liksom talet. Musiken har byggstenar på olika nivåer precis som språket och den är liksom språket underkastad regler för hur byggstenar kan kombineras med varandra till mer komplexa byggen. Musiken har alltså sin syntax liksom språket och språken. Större kompositioner är en sorts musikaliska texter med meningar, stycken och kapitel. Många har talat om musikens retorik.

Men vi möter också många viktiga olikheter mellan språket och musiken. Den intressantaste skillnaden är kanske att musiken kan vara polyfon. Det händer saker samtidigt på ett sätt som

inte har någon motsvarighet i det naturliga språket. (Såvida vi inte tänker på att vi kan prata i munnen på varandra.)

Här ska jag bara uppehålla mig vid en intressant jämförelse, nämligen den aspekt av musik och mänskligt språk som man brukar kalla betydelse, innehåll eller innebörd, budskap. Den betydelse som vi här ska identifiera är den där musikaliska uttryck väcker utom-musikaliska föreställningar hos sina lyssnare precis som talade uttryck är förbundna med betydelser utanför språket självt. Kort sagt där talaren och musikern säger något begripligt om världen och sig själva.

Frågan är alltså om eller i vilken mån den spelande kan förmedla utommusikalisk betydelse och i så fall vilken betydelse? Jag har då ett strängt krav på vad som kan räknas som betydelse: ett yttrande eller en musikfras antas uttrycka betydelse endast om lyssnaren förstår vad talaren/musikern menar. Detta krav innebär också att den uttryckta och förstådda betydelsen är ungefär densamma för olika lyssnare (med samma språk). Det räcker inte med att en eller annan känsla eller stämning utlöses vid lyssnande av musiken, om det inte är så att känslan är ungefär densamma för kompositören, de utövande musikerna och alla (inom samma kulturkrets) som lyssnar på samma musikstycke eller musikfras.

När man som språkvetare talar med musikvetare och konstvetare om toners och bilders betydelse är det lätt att bli oense. Förr eller senare blir språkvetaren anklagad för att diskutera med en dold imperialistisk bias. Kollegerna tycker att språkvetaren vill betrakta betydelse bara med det mänskliga s.k. naturliga språket som mall. Bildernas språk, musikens språk, det är förstås något annat, menar man. Jo visst, så kan man säga, men egentligen är inte språkvetarens utgångspunkt så konstig, eftersom alla de andras användningar av begreppet ”språk” är metaforiska, etymologiskt sett. De andra vill åka snålskjuts på den egentliga innebörden av ”språk” när man talar om en annan verksamhet där någon sorts ”kommunikation” försiggår. På var och varannan kultursida talas det om dansen som språk, om klädedräkten som språk, om matlagning som språk etc. Alla vill vara semiotiker, helst så djupsinniga som möjligt. Det är då inte så förvånande att språkvetare vill syna det berättigade eller rimliga i de andras usurpation av ordet ”språk” och ”betydelse”. Så jag tar mig rätten att vara orättvis. Jag vill alltså här få klarhet i hur långt metaforen språk ≈ musik håller i fråga om förmedlande av (utom-musikalisk) betydelse.

För att vi ska kunna göra en sådan här jämförelse måste vi se bort ifrån hybridmusik, dvs. musik som är kombinerad med text. De flesta människor som går i döden för att musik förmedlar specifika betydelser tänker nästan alltid på sådan musik som får sitt precisa kognitiva innehåll från orden som musiken har gift sig med: musikens titel, sångens text. Här ska vi i stället tala om den rena musiken, sådan den nynnas, visslas eller spelas utan ord, utan att den har fått något namn som t.ex. ”En liten stilla flirt” eller ”Jungfruns bön”. (Redan Platon sa i Lagarna att när musiken inte åtföljs av några ord är det svårt att upptäcka betydelsen hos harmoni och rytm eller se om någon företeelse imiteras av dem.) Det här kravet känns kanske för många som lite antiintuitivt, eftersom sannolikt just sången är en så arkaisk form för musik: de sjungna orden är kopplade till den sjungna melodien, nästan som när talet inte kan lösgöras från prosodin. [1]

[1] Dagens besatthet av musik gäller ju nästan uteslutande sjungen musik. Säger någon nu för tiden ”jag älskar musik” avses nästan alltid hybriden ord + musik, medan man för ett halvsekel sedan oftast menade instrumentalmusik (jfr McWhorter 2003). Om en pensionär undrar varför det spelas så lite musik i radion nu för tiden, så tänker hen alltså oftast på musik i form av symfonier, stråkkvartetter, sonater, ouvertyrer, marscher eller tjusig restaurangmusik som Kreislers Liebesfreud och Liebesleid.

Men i alla fall …

1 Olika sorters betydelse

Låt mig först påminna om några distinktioner. Det kan vara rimligt att göra en grov karakteristik av betydelse så som det är vanligt i lingvistiken, t.ex. Karl Bühlers klassiska

Deskriptiv/kognitiv (om ”det”): Det regnar.
Emotiv/expressiv (om ”jag”): Oj, vad skönt!
Konativ/vokativ (om ”du”): Var så god!

Distinktionerna är i praktiken inte så tydliga men de är ändå i allmänt bruk, så jag behöver väl knappast kommentera dem. De återkommer i nya former och utvecklade på olika vis hos t.ex. M. A. K. Halliday i funktionell grammatik och textanalys. Från den allmänna semiotiken kan vi låna en annan delvis överlappande indelning av tecknen som utgår från C.S. Peirce:

Symboler
Ikoner
Index

Symbolerna är tecken där uttrycket är godtyckligt/konventionellt förknippat med betydelsen (eller referenten) som ”veta”, ”stol”. *Ikonerna* är motiverade av en likhet mellan uttrycket och betydelsen (eller referenten): ”susa”, ”pip”. Ett specialfall av ikonen är *metaforen* där ett betydelseschema från ett fält har överförts till ett annat som när vi talar om bergets ”fot”. *Index* (≈ deixis) har förblivit en rätt mångtydig kategori. Hit hänförs den funktion där en betydelse uppstår genom att något annat utpekas: ’hon’, ’där’, ’nu’. En sorts index är också *symtomen* där en betydelsen anges genom att en annan omständighet som är obligatoriskt förknippad med det åsyftade (del av helhet, orsak till en konsekvens, någots plats etc. Antagligen kan man därför uppfatta *metonymer* som index: de pekar ut något som hänger ihop med det som avses som när vi säger ”klarinetterna” om dem i orkester som spelar klarinett.

Jag kommer att använda strukturalismens teckenbegrepp, dvs. tecknet som en enhet av uttryck och innehåll. Ibland kan det vara rimligt att i stället utgå från en triangel där uttrycket via sitt innehåll utpekar en referent. En annan viktig distinktion som återkommer i mina funderingar är den mellan semantik och pragmatik. Inte minst när det är fråga om skillnaden mellan uttryckets betydelse och det budskap som lyssnaren upplever sig få kan man ha anledning att tänka i dessa termer. Jag återkommer något till dessa frågor i slutet av denna framställning.

Vi kan väl redan nu vara ense om att det mänskliga språkets styrka ligger i förmedlandet av kognitivt innehåll med hjälp av symboler, en gren där musiken är svag. Om eller när musiken förmedlar innehåll så är det mest emotivt, expressivt. Den förmedlar känslor och stämningar till lyssnaren, dvs. musikens tecken är framför allt ikoniska eller indexala.

Redan nu kan vi väl också konstatera att ett problem för musiken som bärare av betydelse i min stränga mening är dels att de utom-musikaliska betydelser den förmedlar är så vaga och ospecifika för att inte säga banala, och dels att de bara i begränsad utsträckning är

interpersonellt stabila och identifierbara. Om någon säger ”Jag har ont i foten”, så förstås han rimligt väl av alla lyssnare som kan svenska. Om en komponist eller musiker däremot vill säga med sin musik att han har ont i foten och hoppas att lyssnaren uppfattar detta av hans komposition och dess framförande, så är det väldigt osäkert om ens en tränad lyssnare (utan verbal anvisning) fattar budskapet. [2]

Vilka utommusikaliska betydelser kan då musiken uttrycka? Låt oss skilja mellan ”naturliga” och ”kulturspecifika” tecken. En del av de naturliga tecknen i musiken är – om de nu finns – kanske biologiskt givna, kanske en sorts musikaliska universaler, som barnet inte behöver tillägna sig. De kulturspecifika betydelserna, däremot, har uppkommit och konventionaliserats i samspel med yttre omständigheter och inlärs i varierande grad i musikbrukarnas vetskap om den kontext där den används.[3]

2 Naturliga tecken

En del av de naturliga tecknen är kanske primära och universella. I nästa steg har dessa primära tecken via lika universella strategiska scheman fått överförda användningar som utökat det basala teckenförrådet. Jag föreställer mig att man skulle kunna identifiera sådana tecken genom att studera barns förståelse av prosodi och musik och genom jämförande studier över prosodi och musikförståelse i av varandra oberoende kulturer. En del naturliga tecken kan säkert också återfinnas i djurens kommunikation.

En sorts naturliga tecken i språket är de onomatopoetiska. Det mänskliga språket har många ljudhärmande ord eller i varje fall ord som från början var härmningar av ljud som t.ex. *vina, ploppa*. Onomatopoetiska tecken kan också bli s.k. ljudsymboliska: *glida, hoppa.* Man brukar

---

[2] Vad menade Mendelsohn med ”Lieder ohne Worte” ? Jam an ville faktiskt inte få dem ordsatta, fast många poeter erbjöd sin hjälp. Han sa (cit. efter Google):

> What the music I love expresses to me, is not thought too *indefinite* to put into words, but on the contrary, too *definite*. (Mendelssohn's own italics)

Intressant turnering som dock inte strider mot min bild av förhållandet mellan ord och musik. Musikens betydelse kan vara väldigt specifik – men privat. Att översätta den i ord skulle innebära en typisering och därmed förvanska komponistens rika upplevelse, kan hen tycka.

Jag har någonstans skrivit om en liknande synpunkt hos Nietsche som menade att språket dolde verklighetens rikedom med ord som *ros*. I verkligheten är varje ros unik. Vad Nietsche drömde om var ett omöjligt språk som bara bestod av egennamn: ett oändligt antal ord för varje faktisk och tänkbar ros, ett oändligt antal ord för varje springande, inte för varje typ av springande utan för alla specifika instanser av springande … Folk som lite extravagant håller med Nietsche i denna sak har inte fattat att poängen med mänskligt språk är just att typisera och analysera.

[3] Jag skrev för några decennier sedan en artikel där jag jämförde ordens med bildernas språk. Jag hävdade då att man med bilder inte kan utpeka bildmakaren eller bildmottagaren i närvarande eller frånvarande tid och rum som i ”*du* var *här då*”. Med bilder kan man normalt inte heller ange negation av sakförhållanden som i ”det regnar *inte*”, bilder kan inte heller ange sakförhållanden som hypotetiska som i ”*om* det regnar tar man bara paraplyn.” Etc., etc.

Samma gäller i ännu högre grad om musikens ”språk”. Listan kan göras längre: grad av sannolikhet som i ”det regnar *nog*” kan inte anges med musik. Knappast heller behov, tvång etc. som i ”jag *måste* gå nu”. Jag kan inte heller se att vare sig bilderna eller musiken kan påstå och fråga. Musiken har problem också med befallningar. Hur skulle man säkert förmedla innehållet i ”Säg det i toner och inte i ord” med bara musik utan ord? Vad sägs om ”Tyst!” eller ”Ät upp maten nu!”

tänka sig att sådana bildningar är en sorts metaforer. Dessa rörelser hörs inte, men om de hade gjort det, så skulle de ha låtit så att verben hade varit hyfsat ljudhärmande. I nästa steg kan metaforen utsträckas till andra betydelsefält som när man säger att man ”glider ”över en fråga eller ”hoppar” över ett problem. (De ljudhärmande eller ljudsymboliska orden är dock bara i viss mån naturliga: olika språk har konventionaliserat dem på olika sätt.: sv. *kraxa* heter på engelska *craw.*)

Som man kan vänta utnyttjas ljudhärmning i musiken genom avbildning av naturljud som åska, regn, blåst, böljeskvalp, fågelsång, humleflykt, skratt, gråt etc. Det kan gå rätt hyggligt, men också här måste man ofta ta hjälp av anvisningar i ord för att lyssnaren ska vara med på noterna [förlåt!] Också kulturspecifika ljud kan härmas i musiken: ambulanssiren, flyglarm, rälsskarvar, ångvissla, tåghastighet etc.

Den viktigaste likheten i fråga om naturliga tecken mellan musik och språk är enligt min mening den mellan talets prosodi (också kallad: de suprasegmentala dragen, som bara partiellt syns i skrivet språk) och dess motsvarigheter i musiken. [4]

Prosodin är viktig i det naturliga språket och den är i många avseenden också knuten till betydelse. Den är säkert grundad på en medfödd förmåga att identifiera och utföra melodiska gester som har olika betydelser – även om prosodins faktiska manifestation ofta skiljer sig från språk till språk. Samtidigt måste vi komma ihåg att prosodin hos den talande/lyssnande människan är definitionsmässigt kopplad till ord. Slopa orden i t.ex. ”Fan också. Nu har vi inget godis till TV-programmet i kväll.” Behåll bara prosodin, så får du se var gränsen går för den ordlösa musikens förmåga att ange (icke-musikalisk) betydelse!

Låt oss undersöka de fenomen som talspråkens prosodi har gemensamma med musiken, dvs. till exempel

Tempo	långsamt, snabbt (largo-presto, accelerando-ritardando etc.)
Rytm	distributionen av betonade och obetonade element (taktarter, punkterade noter, triolfeeling, synkop etc.)
Dynamik	svag, stark (piano-forte, crescendo, diminuendo etc.)
Tonhöjd	låg (djup, mörk), hög (ljus), melodi (bas-sopran etc.)
Harmoni	ackord, intervall

För de flesta variablerna kan vi urskilja en grundnivå för en bit tal eller ett stycke musik. Runt detta grundvärde kan talet och musiken varieras och det är oftast dessa *ändringar* över kortare

---

[4] Jag erinrar mig den form av gester och miner som i högre eller lägre grad beledsagar mänskligt tal. (Jag tänker alltså inte på de konventionaliserade eventuellt biologiskt baserade gesterna med specifik betydelse av olika slag: tummen upp, up in your ass, ansiktsminer för överraskning eller äckel, applåder, slängkyssar, hälsningsgester etc.) Gesterna och minerna, som ackompanjerar naturligt tal, fungerar liksom musiken i förhållande till underförstådd text framför allt som innehållsligt stödjande, men skulle utan det beledsagande tal som de förutsätter ofta vara tomma på innehåll.

Språkets interjektioner är en intressant grupp där ett mer eller mindre naturligt ljud fungerar som uttryck för specifika känslor: *ah, aj, äsch!* (Men de är förstås konventionaliserade olika i olika språk och därmed kulturspecifika.) Jag bryr mig inte om att öppna den butiken här.

eller längre enheter som är de intressanta (från svag till stark, från låg till hög etc.). Ibland torpederas variabeln med regelbrott som också kan vara meningsbärande (byte av taktart, tonart, disharmonier etc.).

(a) Tempo
Musiken har liksom talet en temporal dimension även om den sällan ensam kan berätta om icke-musikaliska händelseförlopp. Däremot kan följden av takter och fraser i en komposition sägas vara en musikalisk berättelse med början, höjdpunkt och slut. Inommusikaliskt är det därför ofta lockande att se ett kortare eller längre musikstycke som en berättelse, med de av narratologin urskilda grunddragen.

Och det är möjligt att musikens regelbundna eller oregelbundna framåtskridande kan metaforiskt ange (känslor som hänger ihop med) fysisk rörelse från start till mål. Musikens accelerando eller ritardando skulle då i sig kunna ange ett mentalt förlopp av ökad intensitet respektive avstannande och vila. Upplevelsen av musikens tempo skulle kunna vara kopplad till referenshastigheter som är mer eller mindre biologiskt givna. Jag tänker på jämna rytmer som människans andning och blodpuls men också på sådant som gående, springande, hoppande, galopperande. Inte minst är det ändringar i hastigheten (accelerando, ritardando, tenuto, rubato, piu och meno mosso …) som skulle kunna vara viktiga signaler. Men vad betyder de här biologiskt givna hastigheterna när de avspeglas i musiken? Har de några interpersonellt giltiga tolkningar? Hets, brådska gentemot lugn oh vila?

(b) Rytm
Rytm är central i musiken och har under 1900-talet blivit allt viktigare i den västerländska populärmusiken under påverkan från andra kulturers musik. Lyssnaren reagerar antagligen på musikens rytm med en faktisk eller latent rörelse. Rytmen är något vi flyttar från musiken till den egna kroppen. Kopplingen mellan musik och dans är intressant. Många av barnvisorna har vi dansat till som små, liksom vi dansade till schlager när vi blev lite större.

Men har rytmer som tretakt och fyrtakt någon biologiskt given betydelse? Har synkoper någon icke-konventionell betydelse? Har en melodi med upptakt en mer uppfordrande betydelse än en melodi som börjar på slaget. Nja, ”Internationalen” och ”Vad ljus över griften” har upptakt men det har också ”O huvud blodigt sårat”, så vi måste nog passa.

Också i det svenska språket föreligger en intressant koppling mellan fysisk rörelse och mental rörelse som framgår av ordets metaforiskt utvecklade betydelse. Också ord som *emotion* i många språk har sin startpunkt i det latinska verbet *movere* ’flytta’.

(c) Dynamik
Dynamiken, som bygger på motsatsen stark gentemot svag, är självklart betydelsefull men också den är mångtydig. Lägg märke till att själva variabeln bygger på en metafor mellan stark och svag muskelkraft, dvs. fysisk styrka, som överförs till ljudens amplitud (= tonstyrka). Men metaforiken fortsätter till kraft, kanske makt, vrede (för forte) gentemot svaghet, stillhet, passivitet etc. (för piano). En given naturlig innebörd av annat slag har kanske diminuendo/rallentando (avlägsnande) och crescendo (närmande). Ett ljud upplevs ju som starkare och svagare beroende på hur långt bort ljudkällan befinner sig. Men många är nog osäkra här: diminuendo kan ju också antyda en sorts återvändande till lyssnarens viloställe nedanför en backe, medan crescendot visar att ett spännande äventyr är på gång mot toppen eller kraschen …

(d) Tonhöjd
Distinktionen hög – låg har väl antagligen fysisk grund: höga träd och låga buskar. Intressant är det att vi så självklart överför den på höga och låga toner, och att vi (även om vi inte kan noter) säger att en melodi fortsätter uppåt eller neråt. Varför vi gör denna koppling från vertikalitet till svängningsfrekvens är inte helt klart. Det kunde ju lika gärna vara tvärtom, eftersom korta saker har en hög egenton och längre en lägre egenton. Kan betydelseöverföringen hänga ihop med att man gärna sträcker på sig när man sjunger höga toner och sjunker ihop när man sjunger i sitt låga register (enligt ett muntligt förslag av Gunlög Josefsson)?

Denna metafor från fysiska förhållanden (vertikalitet) till toners frekvens (tonhöjd) är nog den man helst vill acceptera som universell och biologisk. Men vi stannar inte där: är det också allmängiltigt att höga toner är ljusa och låga toner mörka? När är en låg ton djup och vad innebär det för melodins icke-musikaliska innebörd?

Men när nu kopplingen ner – upp väl föreligger är det inte underligt att metaforisk överföring i nästa steg följer mönstret i andra fall, från uppåt till bättre och neråt till sämre (se t.ex. Lakoff och Johnsons Metaphors we live by). Men var här gränsen går mellan allmänmänskligt och kulturspecifikt är återigen svårt att säga.

Hur tolkar vi egentligen högt och lågt tonläge i musik och prosodi? Kvinnors och barns röster har som bekant ett högre register än mäns. Frågan är om vi överför denna skillnad på den osjungna musiken så att vi i någon mening uppfattar högre toner som mera kvinnliga och lägre som mera manliga? Och leder i så fall denna universellt baserade koppling till särskilda betydelser speglade i tonernas svängningsfrekvens? Betyder för övrigt tonhöjden i sig något? Kan en känslomässig betydelse knytas till djupt register gentemot högt? Är C-dur mindre uppmuntrande än (samma melodi transponerad uppåt till) G-dur? (Den välkända tonartshöjningen i schlagermusikens sista refräng kan man fundera på i detta sammanhang. Skickar höjningen någon specifik signal till lyssnarna?)

Det är bl.a. skillnader i tonhöjd över tid som konstituerar det vi kallar melodier. I så fall skulle väl avståndet mellan toner (samtidigt – som ackord – eller successivt – som steg i melodin) kunna vara kopplat till ett utommusikaliskt innehåll. Det här har modernare musikpsykologer undersökt på ett systematiskt sätt med paneler av försökspersoner, och många forskare tycks vara säkra på att vissa intervall är bärare av interpersonell expressiv betydelse (se översikt Costa m.fl. i Psychology of Music 2006). Costas sammanställning är kul läsning för alla som är skeptiskt lagda. Den långa historien om den stora kvarten (t.ex. C – fiss), s.k. diabolus in musica, är intressant men här finns ännu många frågetecken. (Om liten och stor ters i moll och dur se vidare nedan.)

I polyfon (flerstämmig) musik hörs toner av olika höjd samtidigt och resultatet blir ackord. Ackorden kan vara harmoniska eller disharmoniska. Upplevelsen av disharmoni och harmoni har säkert akustisk/auditiv grund även om den också är kopplad till kulturella konventioner (som olika skalor). I musiken upplöses ofta disharmonin i harmoni, vilken kunde upplevas som att en konflikt får sin lösning – också utanför musikens egen värld.

Kanske är det naturligt att uppleva disharmoni inte bara som något fult utan också som upprivande, pessimistiskt. Musikalisk disharmoni tolkas som själslig disharmoni, alltså. Man hör ofta att modernismens tolvtonsmusik ville uttrycka politisk disharmoni och skönhetens död efter första världskriget. (Samma brukar sägas om bildkonsten under samma tid.) Fattade

någon detta som inte hade fått lära sig av förståsigpåarna att det var just detta som var meningen? Inte jag.

De betydelser hos musiken som jag ovan antytt tänker jag mig som i någon mening naturliga, dvs. med en sorts biologisk grund tvärs över människans kulturer i tid och rum. Kanske bottnar de i en begreppsbildning under barnets allra tidigaste historia, före erövrandet av språket. Ifrån denna utgångspunkt föreställer jag mig att det finns många upparbetade spår, kanske medfödda scheman för upplevelse av ljud och rörelse i riktning mot i någon mening isomorfa betydelserelationer inom andra betydelsesfärer, t.ex. till betydelsefält som organiserar andra sinnesintryck eller fält av mentala fenomen. Vad som i denna process är biologi eller kultur är fortfarande svårt att säga. Hör exempelvis högt och lågt/djupt via ljust och mörkt också hit eller ligger de utanför den osofistikerade lyssnarens upplevelse?

Musik och prosodi inbegriper alltså troligen många naturliga tecken och deras överförda betydelser, men jag menar lika fullt att vår analys och våra exempel tyder på att deras (utom-musikaliska) betydelser är vaga och mångtydiga och att de väsentligen avser känslor och stämningar.[5]

3 Kulturskapta tecken

I mänskliga språk, t.ex. svenskan är symbolerna (som är konventionella tecken) helt avgörande, faktiskt det som i förening med syntaxen gör den talande människan till den hon är, enligt min åsikt. Det är självklart så för ordens del, men också syntaxen är säkert konventionell från språk till språk. (Detta är sant även om det mänskliga språket skulle vara biologiskt förprogrammerat i vissa övergripande avseenden.)

Frågan är nu om och i vilken mån också musiken har konventionella kulturskapta tecken som lyssnaren måste lära sig ungefär som man lär sig sitt modersmål. Man kan då undra vilka dessa konventioner är, hur de uppstår och hur musiker och lyssnare lär sig dem och om tillägnelsen är lika självklar och allmän som språktillägnelsen. De olika mänskliga särspråken, dialekter såväl som standardspråk, är ju system av konventioner som också har etablerats i språkgemenskaper under tidernas lopp.

---

[5] Prosodin har självklart en syntaktisk funktion: den utmärker hur ett sammanhängande yttrande börjar, var fokus ligger, hur det avslutas. Man kunde kalla detta prosodins omarkerade drag, dess neutrala melodikurva. Rätt många språkvetare har naturligtvis ägnat sig åt prosodin i denna bemärkelse. (Se t.ex. Gardiner och många av hans referenser; också Kerstin Hadding Kock som funnit att satsintonationskurvorna hos en och samma talare är stabila.) Men prosodin anger ju också känslor och man skulle då kunna säga att dessa drag är markerade i förhållande till den normala syntaktiska melodikurvan. Språkvetarna verkar inte ha studerat vilka känslor som uttrycks av prosodi och på vilket sätt – fastän allmänheten nog skulle efterfråga sådant. Det är denna funktion hos prosodin som en parallell till musiken som jag avser i texten ovanför. Men relationen mellan de båda planen är förstås knepig, framför allt om vi beaktar prosodins roll i dialoger: vad röjer den för känslor hos talaren och vilka förväntningar på samtalspartnerns reaktioner? Frågan är om conversation analysis-skolan har hittat några generella prosodiska uttrycksmedel som kunde ge en nyckel till universella icke-musikaliska betydelser. Misstänker att svaret är nej.

Ett grundläggande fenomen i både språk och musik är upprepningen. Från språket vet vi att den kan innebära intensifiering men också annat. Delvis tolkar vi nog spontant upprepning i musiken på samma sätt som vi tolkar den i talspråket. Intressant fråga som jag nu måste lämna därhän.

Man kan då först tänka på vissa *konventionella signaler* som fått sin *betydelse direkt*, genom överenskommelse eller påbud. Det har helt enkelt varit praktiskt att institutionellt fixera, signaler som har musikalisk karaktär men som vi kanske inte nödvändigtvis tänker på som musik. Hit hör de klassiska militära signalerna som eld upphör, tapto, revelj och liknande. Numera också signaler i mobiltelefoner, flyglarm, faran över, signaler för blinda (t.ex. för rött eller grönt vid gatukorsning) m.m.

Kulturskapta är inte bara sådana melodislingor som jag just nämnde utan också mer generella uttryckskonventioner i musiken. Sådana drag kan också variera från kultur till kultur, och ibland kan konventionen ha förknippat dem med specifika betydelser. Hit hör kanske dur och moll med deras expressiva icke-musikaliska betydelse. Somliga tror nog att dessa skalor har biologisk/akustisk grund, men det verkar som om teologin här har spelat en viss roll, eftersom den katolska kyrkan under senmedeltiden förföljde den normala tersen (första steget i en dur-treklang) som varande världslig och bestämde att kyrkan normalt skulle hålla sig till den lilla tersen (första steget i en molltreklang). De flesta människor i dag utgår ifrån att dur gör en glad och att moll lätt får en att bli melankolisk. Som vanligt finns det emellertid gott om exempel där en durlåt är dyster och en mollåt uppiggande. Och kan det vara rimligt att finnar och ryssar skulle vara så sorgset lagda bara för att deras folkmusik nästan alltid går i moll?

Den helt avgörande metoden för att ge utommusikalisk betydelse åt musik är genom *metonymi*, dvs. genom att en viss musik associeras med andra betydelser. Vi kan urskilja två typer, via språk och via situation. Musiken i fråga får sedan sin betydelse i egen rätt när den används utan text och i andra sammanhang än de som ursprungligen gav den dess betydelse. Vi kan också kalla det här för *associativ* betydelse.

musik + text^{x}	>	musik 'x'
musik + situation^{y}	>	musik 'y'

För att man ska kunna säga att lyssnaren förstår "betydelsen" måste hen känna till kopplingen tillräckligt väl. Textens innebörd och sammanhangets karaktär måste för denne lyssnare ha hakat sig fast vid musiken. Vissa "betydelser" som aktiveras, när vi hör musik, har antagligen internaliserats redan i barndomen. Kopplingen mellan vissa stämningar och exempelvis dur och moll är antagligen något vi lärt oss genom barnvisorna och skolsångerna.[6]

(a) Sångtext

---

[6] En klassisk sentida handbok om det musikaliska tecknets utommusikaliska betydelse är Cooke (1959) som rymmer både galenskap och visdom. Hans grundhållning, där jag är kapitalt oenig med honom, är att musiken förmedlar förskräckligt mycket specifik expressiv betydelse till lyssnaren. Boken är full av exempel, oftast från opera, romanser, men också från symfonier och kammarmusik. Folkmusik, barnvisor och schlager bryr han sig inte om. Cooke har stor tilltro till sina egna tolkningar och citerar normalt bara sådana fall som styrker hans tes. När han måste erkänna att ett musikaliskt fenomen (framför allt ett visst intervall) kanske har en annan betydelse än den han anser vara grundläggande för fenomenet i fråga hänvisar han mest till den musikaliska vävens komplexitet, dvs. att andra slags musikaliska uttryck har tagit över intervallets egenbetydelse. Vad Cooke i princip gör är att undersöka vilka musikaliska tecken som passar ihop med vilken betydelse, t.ex. i operaarior. Låt oss säga att man här finner givna restriktioner. Har då det aktuella musikaliska uttrycket betydelse även utan den text som den skulle ha kunnat ackompanjera?
Se också ovan om den s.k. affektläran utvecklad under medeltiden och fullt levande – bland musikvetare – ända fram till 1800-talet.

Sambandet mellan *text* och musik i sång är så självklart att jag knappt behöver tala om det. En schlager bär en viss betydelse också om den spelas bara instrumentalt och på samma sätt är det med operaarior, psalmer etc. – förutsatt att lyssnaren har ett mer eller mindre tydligt minne av den ursprungliga texten. Mängder av musik drar på sig betydelse via text: operor, visor, romanser etc.

(b) Titel
Den enklaste formen av betydelsepåföring är kanske via en språklig *titel* (precis som när det är fråga om titlar till icke föreställande bilder). Särskilt när det gäller s.k. programmusik kan det behövas en överskrift för att tipsa lyssnaren om den rätta tolkningen, men detta är förstås lika viktigt för att tala om hur schlager skall tolkas (utan sin text). Ta t.ex. ”Sommarnatt vid Öresund” som visar att kompositören vill ha fram en rätt specifik tolkning. Metonymisk betydelseöverföring har skett när man tycker att låten betyder det den är tänkt att betyda, fastän man inte kommer ihåg titeln.

(c) Uppförande- och lyssnandesammanhang
Musiken kan också ärva betydelse av det *sammanhang* den förknippas med: syfte, instrumentbesättning, komponist, utövare, lyssnare, speltillfälle. spelplats etc. Ofta är det osäkert om det är titeln, en eventuell text eller sammanhanget som gett musiken dess betydelse. Internationalens, glassbilslåtens, nationalsångernas, de välbekanta psalmernas melodi har i varje fall sin betydelse även för lyssnare som inte kan orden eller inte längre kommer i håg var de hört den. I vår orkesters repertoar finns det många låtar som lyssnarna i bästa fall kopplar till arbetarrörelsens historia och solidaritetsrörelsernas kampanjer. Mycket instrumental musik har fått sin innebörd från sammanhanget i operor, baletter och numera framför allt från filmer och TV-serier och vad dessa handlar om.

Kopplingen kan som vi såg ovan i fråga om dur och moll också gälla drag i musiken. Konventionell är t.ex. kopplingen mellan vissa taktarter och danstyper. Många lyssnare kan skilja mellan marsch och vals. Är då musiktypen en betydelse? Nja, men den associativa betydelsen till krig och militärtjänst respektive dans, parrelationer och förströelse finns där väl också. På samma sätt är instrument och besättning konventionellt knuten till musik i vissa sammanhang: klassisk konsert, jazz, pop, visa, dans på bryggan etc. Musiktypen kan vara associativt knuten till vissa artister, vissa typer av lyssnare. Dessa associationer blir då också (utgångsvärdet för) en sorts betydelse knuten till musiken.

Men de kulturspecifika betydelserna sitter inte i musiken som sådan. En och samma melodi kan som bekant användas i högst olika sammanhang och få helt olika texter och därmed också förknippas med olika betydelser. Tänk bara på hur Luther nyttjade slagdängor för sina psalmer, hur Bellman lånade scenmusik och annat eller hur Frälsningsarmén gav gudlig status åt musik av ursprungligen annan hemvist. Ett bra exempel på musik som fått starkt olika textinnehåll och sjungs i helt olikartade situationer är O, Tannenbaum som först var julvisa i Tyskland och sedan sjöngs under namnet The red flag som en socialistisk kampsång för brittiska labour: ”The people´s flag is deepest red, it shrouded oft our martur’d dead … Slutligen blev den svensk snapsvisa med den genomgående texten: ”Nu tar vi den …”

Låt oss nu se lite närmare på vilken slags icke-musikalisk betydelse som musiken framför allt uttrycker, oberoende av om det musikaliska tecknet har universell eller kulturell grund.

4 Känslor och stämningar

Jag har redan flera gånger antytt att den betydelse som folk hävdar att musik har är både ospecifik och subjektiv (dvs. icke interpersonell). Detta hänger förstås ihop med att de musikaliska dragens koppling till betydelse inte är fullt konventionaliserad och därför inte är gemensam för språkbrukarna så som de språkliga tecknen i princip är inom en väletablerad mänsklig språkgemenskap. I små homogena grupper av specialister och nördar kan naturligtvis finnas en hög grad av interpersonalitet, men detta är inte alls så normalt för musiklyssnare som för språkanvändare.

Musikrecensenter kan berätta om vad ett musikstycke som de har hört säger dem. Olika experter skriver med många ord och är normalt väldigt olika. Det är inte lätt att gissa vilket stycke de skriver om ifall man inte vet det ändå.

I de fall då musiken beledsagar text som i poplåtar, visor, sånger, psalmer och operor upplever nog många lyssnare att musiken förstärker textens innehåll, och många skulle nog säga att musiken även utan text gör ett starkt intryck av det innehåll som titeln och/eller texten uttryckt. Ändå vill jag hävda att musikens eget innehållsliga budskap *alltid* är vagt och på sin höjd fungerar som en emotionell förstärkare till en eventuell underförstådd text. Om den avlyssnas av en person som inte känner till titel eller text, kvarlämnar alltså lyssnandet på sin höjd en vag upplevelse, ett känslointryck, kanske en stämning. Alldeles oberoende av om stycket gripit lyssnaren på grund av sina musikaliska kvaliteter.

Historikern Hobsbawm, som nyligen gett ut en bok om konsternas utveckling under 1900-talet i ett samhällsperspektiv, ser den konceptuella bildkonsten som en reaktion mot den tidigare bildkonstens reducerade ställning i samhället. Han ser det torftiga konceptuella innehållet i den nya konstformen som pinsamt ointressant och torftigt, och jag håller med honom. Konst som pläderar för en generösare hållning till invandrare säger just inte mer än detta. Konst som hävdar att vi ska gilla alla typer av sexuella relationer säger också bara detta. Pacifistisk konst säger att krig och atombomber är förfärligt, knappast mer. I musiken är det ännu svårare att säga något specifikt utan hjälp av ord. Innehållet är svårfångat, ibland förutsägbart och ganska tunt.

Om nu känslor, stämningar, attityder är det som musiken framför allt uttrycker, kan man fråga sig vilka känslor etc. som är tillräckligt starkt etablerade i det mänskliga psyket för att vara kandidater för pålitlig koppling till musikaliska uttryck. Vilka känslor etc. kan komponisten och musikutövaren vara säker på att lyssnaren förstår att musiken är avsedd att uttrycka?

Låt oss botanisera i taxonomier över känslor som filosofer och psykologer försökt sig på att uppställa. Redan Descartes (1649) upprättade en lista över fem grundläggande känslor: kärlek, hat, glädje, sorg, begär, och andra barockskribenter försökte visa hur dessa ”affekter” uttrycktes i musik. För ett sekel sedan uppställde språkpsykologins grundare Wilhelm Wundt tre grunddimensioner i sin känslotaxonomi. Frågan är fortfarande aktuell och under de senaste decennierna har man empiriskt försökt fastställa sex universella grundkänslor som finns i alla kulturer (t.ex. Paul Ekman 1972):

Vrede
Avsmak
Fruktan
Lycka
Sorg

Överraskning

Man har jämfört lyssnare som företräder olika musikkulturer låtit dem karakterisera musikaliska intervalls känslobetydelse med hjälp av Osgoodskalor. Jag är inte tillräckligt insatt i vad dagens musikpsykologer tror i det här ämnet. Men låt oss anta att en sådan uppsättning av känslor som den jag citerat är universell och genetiskt grundad, kanske redan hos barn före språkåldern, kanske i alla mänskliga kulturer. En hypotes är då att just de här distinktionerna också är de som kan säkert förmedlas med musiken i sig.

Nu vet emellertid alla som läst musikrecensioner att de här sex känslorna inte räcker långt när musiklyssnare ska redovisa vilka känslosträngar som ett visst verk i ett visst uppförande anslår hos dem. I stället aktiveras en tolkningsapparat som till sitt förfogande har de mänskliga språkens imponerande system av flera hundratals uttryck för mer eller mindre kontrasterande känslor. (Man kan t.ex. konsultera Rogets Thesaurus' förteckning över ord för känslor eller dess svenska motsvarighet, Brings begreppsordbok.) Även om vi bara räknar de emotiva adjektiven hos Roget slås vi av den bedövande rikedomen. Det är detta spektrum av olika känslor och deras beteckningar som möter i musiknördars och ordinära musiklyssnares rapporter.

Finns då verkligen de här känslorna uttryckta i musiken? Inte om vi kräver att betydelseöverföringen ska vara någorlunda riskfri. Jag menar att alla de ovannämnda specifika känslorna som musiklyssnarna ger uttryck för, subjektivt konstrueras av musiklyssnarna, förförda som de är av den härliga musiken och med tillgång till det naturliga språkets fantastiska repertoar av distinktioner, på känslornas domän liksom i andra avseenden. På samma sätt är det med de flesta kompositörerna och musikskaparna. De upplever sig som inspirerade och drivna av känslor och inbillar sig att deras verk uttrycker just dessa, fastän de egentligen inte kan förmedla mer än allmänna stämningar som sedan lyssnarna tolkar efter eget gottfinnande.

Min hållning skulle då vara att någonting i stil med att Ekmans taxonomi täcker vad som med rimlig säkerhet kan förmedlas i musiken, som musikens utommusikaliska betydelse. Vad därutöver är resandes ensak. Semantiken avlöses av pragmatiken.

Musiklyssnandet är individuellt. Lyssnarna skiljer sig inbördes från varandra och från musikskaparna och tolkar det känslomässiga budskapet, var och en efter sina förväntningar och förutsättningar. Så är ju faktiskt ofta fallet också i talspråklig interaktion. Skillnaden är bara att uttryckets betydelseutrymme där är mycket mera specifikt än vid konsumtionen av musik. Vi måste skilja mellan en interpersonellt gemensam semantisk nivå och en pragmatisk tolkningsnivå där musiken tolkas av den enskilde lyssnaren eller interpreten med de strategier som olika människor har tillgängliga var för sig.[7]

5 Coda

[7] Det finns en del argument mot min skeptiska hållning till musikens förmåga att *påstå* ett kognitivt innehåll om någon eller något eller *hävda* en precisare beskrivning eller motiverad värdering om någon eller något. Liksom bilder kan drabbas av censur kan ju faktiskt också i enstaka fall musik göra det. Och detta kunde ju tyda på att i varje fall censorerna tycker att musiken har ett påstått eller förgivettaget innehåll och att de finner detta innehåll misshagligt. Om två länder är i krig så skulle det nog inte accepteras att man spelar det enas nationalsång framför presidentpalatset i det andras huvudstad, för att ta ett fyrkantigt exempel.

Stravinsky måste backa ett stycke, menar jag, men kanske inte så långt. Musiken själv kan faktiskt bära vissa typer av icke-musikalisk betydelse:

> Musiken kan härma naturljud och förmedla betydelser som i fråga om precision erinrar om dem som är knutna till talets prosodi. Betydelsepotentialen berikas av möjligheten till spontan metaforik som kan operera steg för steg.
>
> Musiken kan via konventionell koppling till ord, texter och sammanhang förmedla betydelse genom ett slags metonymi. Också här kan betydelseöverföring av olika slag berika potentialen av musikaliska tecken med utommusikalisk betydelse.

Av de här typerna har särskilt den förra en interkulturell, kanske biologisk grund. Dess tecken är princip universellt begripliga. Den senare typen utgörs framför allt av metonymier vilkas utgångspunkt är kulturspecifik, dvs. musikaliska fenomen har sekundärt blivit bärare av innehåll hämtat från ord eller sammanhang där musiken använts.

Har då inte musiken som är en av mänsklighetens mest avancerade artefakter mer betydelse än så? Jo, det är rimligt att tala om musiken som uttryck med ett visst innehåll. Musiken har ett akustiskt uttryck och ett musikaliskt innehåll som är dess funktion i ett universum bestående av musik, musikutövare och musiklyssnare. Ett instrumentalmusikaliskt stycke har utgör ett uttryck som vi försöker återge med noter men också sin egen innebörd, nämligen en *inommusikalisk* idé. Inte så mycket mer än så, men det är mycket nog. (Distinktionen mellan inommusikalisk och utommusikalisk betydelse har insiktsfullt etablerats av Coker (1972, s. 147) under beteckningarna ”congeneric” respektive ”extra generic” betydelse. En av 1800-talets mest inflytelserika musikforskare Hanslick (1854) har sagt följande tänkvärda ord: [Der Laie] ”fühlt bei Musik am meisten, der gebildete Künstler am wenigsten.” Lekmännen fäster sig mest vid den utommusikaliska betydelsen, medan musikerna ägnar sig mest åt den inommusikaliska.

Man skulle också kunna tänka sig att föreställningen om musikens inneboende betydelse visserligen är en illusion som Stravinsky sa men att det är en fruktbar illusion, särskilt för interpreten. Kanske gäller detta särskilt körsång: om sångarna genomströmmas av en mer eller mindre gemensam känsla som de tror härrör från musiken de sjunger, blir deras tolkning möjligen också musikaliskt bättre? Kanske som med Gud enligt Voltaire: om han inte hade funnits skulle människorna ha blivit tvungna att uppfinna honom. På samma vis med musikens betydelse: den finns kanske inte men den naive lyssnaren måste tro att den gör det.

Tillbaka till den femte evangelisten Bach. Ja om Bach hade varit den ende evangelisten hade det nog inte blivit mycket substans i kristendomen, lite stämningar bara. Men så är det kanske inte heller nu för tiden, när moderna vindar blåser också i de normalt skriftbaserade religionernas helgedomar. Eller?

Bibliografisk kommentar

Det verkar finnas hur många böcker om musik och betydelse eller musikalisk semantik (semiotik) som helst, men de är alla skrivna av musiker och/eller musikvetare. Många av dem är intressanta, verkar det som. Men mina funderingar går i en annan riktning eftersom de görs från språkvetenskapligt håll. En poäng med detta är att

man lättare ser vad som saknas, en språkvetare ser inte bara vilka betydelser som kan uttryckas med musik utan också vad som *inte* kan förmedlas av musik: språkhandlingar, deixis, negation och modus etc. Först efter det att jag skrev den ursprungliga versionen av den här texten läste jag Cokers bok Music and Meaning från 1972, en insiktsfull musikvetare, även om jag inte alltid är enig med honom om de utommusikaliska betydelsernas interpersonella giltighet.

Vid seminariet tipsades jag om den s.k. affektläran, som visade sig uppta flera sidor i den stora moderna tyska musikencyklopedin (Die Musik in Geschichte und Gegenwart). Den har sina rötter i antikens musikteorier och vidareutvecklades av kyrkan under medeltiden. Till en början handlade det mest om sång men sedan också om musik utan ord (denna dock länge betraktad som andra rangens musik). Affektlärans storhetstid var tydligtvis under 1600- och 1700-talen då man menade sig objektivt kunna fastslå olika musikelements (utommusikaliska) betydelse. Teoretikerna såg i musiken ett viktigt instrument för ideologisk fostran av lyssnarna. Fr.o.m 1700-talet började efterhand flera viktiga tänkare betvivla möjligheten att överföra betydelse från kompositör till lyssnare via instrumentalmusik. Men underströk skillnaden mellan vad som är i verket och vad som görs av lyssnaren. För kompositör och musikutövare var känslorna en viktig inspirationskälla men de kunde bara i begränsad utsträckning bestämma över lyssnarens upplevelser.

En strukturalistisk modell för utvecklingen av sekundära betydelser, från naturgivna tecken till kulturskapta tecken bygger på Hjelmslevs teckenanalys: Det naturliga tecknet (= signifiant + signifié) blir signifiant i ett högre tecken (t.ex. genom metafor, en ny signifié) och detta högre tecken blir i sin tur signifiant i ett högre tecken (t.ex. genom metonymi eller en ny metafor, en ny signifié) osv. (se Kühl 2007 kap. 10 under inflytande av Per Aage Brandt). På så vis kan man förstå utvecklingen från en del basala ”naturliga” tecken till kulturspecifika tecken på högre nivå, tecken som förutsätter inlärning, tecken som liknar språkets symboler. Utvecklingen kan förstås som styrd av biologiskt givna scheman.

Litteratur

Bühler, Karl, 1934, *Sprachtheorie*. Jena.
Coker, Wilson, 1972, *Music and meaning. A theoretical introduction to musical aesthetics*. New York.
Cooke, Deryck, 1959, *The language of music*. London
Costa, Marco m.fl., 2006, *Psychological connotations of harmonic musical intervals*. *Psychology of music* 28. 4–22.
Ekman, Paul, 1992, An argument for basic emotions. *Cognition and emotion* 6. 169–200.
Hansen, Finn Egeland, 2006, *Layers of musical meaning.* København.
Kühl, Ole, 2007, *Musical semantics*. Bern mfl.
Lyons, John, 1977, *Semantics.* Vol. 1. Cambridge.
Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel, Stuttgart. 1994–
Peirce, C. S., 1940, *The Philosophy of Peirce: selected writings.* Ed. J. Buchler. London.
Roget, Peter, 1986, *Roget's thesaurus of English words and phrases*. Rev. D. C. Browning. London.
Teleman, Ulf, [1982, 1994] 2014, Ordens och bildernas språk. I: Dens., *Tankens makt över språket*. Lund. 23–34.
McWhorter, John, 2003, *Doing our own thing. The degradation of language and music and we should, like, care.*
Wundt, Wilhelm, 1908–1920, *Völkerpsychologie*. *Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte.* Leipzig.