

# SEMIKOLON

## Musik

*Semikolon* har som semikolon i skriftsproget funktion af at være et både-og tegn; både afhængigt af historien, der gik forud, men samtidigt (og vigtigst) peger det frem og vil noget mere. Et ; indstiller således opmærksomheden på det, der kommer efter. Og følgelig giver tegnet ikke mening i sig selv men kræver en sammenhæng at blive set i.

Som sådan er tegnet kun den halve sandhed, idet sandheden og semantikken først udfoldes i interpretationen. Tidsskriftets intention er derfor ikke at være dogmatisk og monologisk sandhedspostulerende, men i stedet dialogisk, "it takes two to do research", hvilket igen vil sige at tilvejebringe et åbent forum. Dette forum skabte en flok studerende ved idéhistorie, semiotik og filosofi – alle ved Århus Universitet, da de i sommeren 2000 grundlagde tidsskriftet *Semikolon*.

Målet er – i form af artikler, oversættelser, interviews, faglig kritik, polemik og boganmeldelser – indenfor emnerne idéhistorie, semiotik og filosofi at skabe og udbrede en kritisk tværvidenskabelig dialog mellem studerende og forskere på højere læreanstalter i Danmark og Norden. At *Semikolon* er tværvidenskabeligt betyder, at vi ikke ønsker at præsentere verden vha. en bestemt metodisk tilgang eller vidensstrategi. Vi ønsker at præsentere verden gennem så mange forskellige tilgange som muligt, for at afdække verden og tilgangene, og for at skabe dialog. Det eneste krav i en sådan dialog er, at der tales ud fra et minimum af fælles forståelse.

# Musik



*"If no one asks me, I know what it is. If I wish to explain it to him who asks me, I do not know."* De mest selvfølgelige ting er ofte sværest at forklare. Augustin undrede sig i sine klassiske bekendelser over at vi alle syntes at vide hvad begrebet tid er for noget, men når det kommer til klart at forklare begrebet, er det en helt anden historie. Vi synes på samme måde at vide, hvad der menes med ordet musik. Vi *kender* det, vi oplever det derhjemme i lænestolen med høretelefonerne, vi har det i ørene når vi cykler op på universitetet eller på arbejde. Vi ved at det, som kommer ud af højttalerne når vi er inde og se en film, er noget vi kalder musik, vi ved også, at vi kan blive

grebet af disse lyde, de kan vække en grue i os eller gøre os helt melankoliske. Men hvad er det lige, musik er og hvorfor har det en sådan effekt på os? Vi kan spørge: "hvad adskiller musikken fra støj?", det kan der være delte meninger om afhængigt af generation. Ens forældre beklagede sig sikkert over, hvor intetsigende, det støj der kom fra ens værelse, var for dem, mens man selv har samme tanker, om det der spilles på diskoteker i dag. Vi kan måske ikke se meningen i det, på den måde er det blot støj. Musik er fyldt med mening og for at 'forstå' den må der en betydelig grad af fortolkningsarbejde til. Noget tillægger vi mening, det rør os dybt. Noget andet

er blot lyde, blot støj. Noget helt tredje er musik vi har lært at elske efter at have hørte det gentagne gange. Grundet denne fortolkningsdimension er det ikke ligegyldigt hvordan sammensætningen af lyde er og i hvilken kontekst de opstår. Men nogen objektiv vurdering af hvad musik er, kan vi svært fremføre. Bestemte toner er ikke i sig selv nogen repræsentant for en given følelse og giver ikke beslag på en bestemt fortolkning. Ofte ses det også at mennesker får mere ud af musikken end kunstneren havde intenderet så det kan ej heller være hos denne at spørgsmålet om hvad musik er, bliver besvaret. For hvad er den genstand, der er tale om, når vi snakker musik, hvis ikke kunstneren selv har patent på dens fortolkning? Selvom man kan have Cd'er og filer på iTunes af et givent nummer, er musik som sådan ikke bundet til noget konkret. Et 'stykke' musik kan være Jimmi Hendrix' berømte optræden på Woodstock. Enhver der måtte have været der vil hævde at det er en oplevelse som ikke kan måles med det at sætte en cd på. På denne måde bliver musik noget helt andet end det vi startede med. For i denne sammenhæng handler det ikke blot om en ansamling af klange i en bestemt rækkefølge, eller blot om en fortolkning af selvsamme klange. I denne kontekst er der tale om at musikken overskrider det blot auditive. Det træder her ind som en oplevelse der præger individet på en bestemt måde og i Woodstock også som socialt fænomen. Musik er siden tidernes morgen blevet brugt som et udtryk for en lang række fænomener. Ordet musik kommer af det græske muse, og ligesom muserne kommer til kunstneren og fylder hende med inspiration, kan musikken portrætter følelser på et helt andet plan, end ord gængs vil kunne. Men igen

vender vi tilbage til begyndelsen, for hvordan gør musikken dette? Jeg ved udmærket godt, hvad musik er, du skal blot ikke bede mig om at forklare dig det, for så aner jeg ikke hvad jeg skal sige.

Det er blandt andet disse tanker der har ledt til, at vi i dette nummer af Semikolon har valgt at fokusere på emnet musik. Emnets mangfoldighed kommer derfor også godt til udtryk i de meget forskellige typer artikler vi har fået ind denne gang.

## Artiklerne

Vi har været heldige nok til at få lov til at bringe Per Aage Brandts (grundlægger af Center for Semiotik og nu professor i sprog og kognition ved Case Western Reserve University, Ohio) artikel "Weather Reports: Discourse and Musical Cognition". Artiklen kaster et interessant lys over, hvordan lytteren henter inspiration til fortolkningen af musik i naturen. Det viser sig bl.a. ved, at anmeldere ofte tyer til vejrudsigtsglignende beskrivelser, når de beskriver et stykke musik. Per Aage Brandt diskuterer hvorfor og hvordan vi rent kognitivt laver disse sammenligninger.

Den anden artikel i nummeret "Hvad Kognitiv Semiotik Har Lært Mig om at Skrive Sange" skrevet af Søren Lyhne, stiller skarpt på musik (eller nærmere en sang) som en "betydningsmaskine". Det der spørges til er, hvad det kræver, at skrive en sang. Benytter sangskrivere blot vage fornemmelser, eller er det muligt, at lære at skrive sange, ved at forstå det som et håndværk? Forfatteren henter inspiration fra kognitiv æstetik og forklarer, at musik spiller på helt almindelige oplevelser såsom spænding og forløsning. Der fremføres desuden argumenter for, at musikkens betydning har evolutionære rødder, og har at gøre med statistisk forventningsafstemning.

Nummerets tredje artikel "Lutten som regeringsparadigme" bearbejder et musikalsk instruments betydning gennem historien. Konceptets metaforiske betydning bliver i denne artikel brugt til bl.a. at belyse den politiske forandring som forekom fra det 16. til 18. århundrede. Forfatterne viser hvordan lutten, som er et symbol på harmoni, spiller en stor rolle i at perspektivere regeringsmagten fra noget guddommeligt givet til en evne og kundskab, man på mere eller mindre harmonisk vis kan 'spille'. Mennesket bliver desuden også relateret til lutten som et *økonomisk dyr*, og hans sundhed som en lut der skal stemmes og balanceres for at kunne 'spille' harmonisk.

Artiklen "What music has to say about film" skrevet af Lucia Cores Sarria og Juan O. Perea Garcia, forsøger at give et overblik over den måde, musik bliver forstået og diskuteret indenfor film/medievidenskab. Vi kommer tilbage til de tidlige strukturalister, der arbejder med sproget som udgangspunkt for analysen, over implementeringen af den kognitive lingvistik, helt frem til et paradigmeskiftende brud i den nyere filmforskning. I modsætning til traditionen, hævder forfatterne, er filmstudier nemlig ikke længere optaget af sproget som den afgørende dimension. Film er multimodale medier, og skal analyseres som sådan. Det har man indset, og man har derfor modelleret semiotikken, der har været det grundliggende analyseværktøj, over den nyere kognitionsforskning. Sproget er ikke udgangspunktet længere; der er vores kognitionsapparat. Denne indsigt har åbnet for nye måder, at se og forstå musikken i film på

Femte artikel "From reception to meaning making" tager udgangspunkt i den kliniske brug af musik som terapiform. Forfatteren Kasia Popiel Katarzyna, illustrerer en række forskellige positioner der

forsøger at redegøre for mekanismerne i musikkens virkning som terapeutisk redskab specifikt med relation til psykopatologier som depression. Gennemgangen af disse positioner trækker os igennem både neuropsykologiske og kognitive faktorer i beskrivelsen af hvordan denne terapiform mere og mere finder indpas også indenfor det videnskabelige område.

Nummerets sidste temaartikel "Musical improvisation and the system of art" af forfatter Anders Eskildsen undersøger hvordan improvisation langsomt har fundet indpas som et legitimt musikalsk indtryk og som kunstform. Han diskuterer dette emne med en meget oplysende gennemgang af den romantiske og moderne forståelse af kunst, som til den dag i dag har en indflydelse på den måde, vi forstår musik. Han fortæller endvidere hvordan, med jazzens udvikling i det tyvende århundredes improvisation, mere og mere blev set som en legitim kunstform og kunstnere, grundet at det moderne kunst-system, nu er bundet til denne frihed i improvisationen.

Udenfor tema har vi denne gang en artikel i sektionen polemik. Til dette nummers polemiksektion bidrager Jakob Fjelstrup Nielsen med et essay om tilstanden i vores samfund, eller som han selv formulerer det "*at fatte tiden i tanker*". Han diskuterer aktuelle politiske situationer med et kritisk blik på vores forhold til penge i det kapitalistiske system samt forholdet til friheden til at opnå vores egen lykke og definere vores eget liv. Han forsøger hermed at sætte ord på nogle problemer i velfærdssamfundet i Danmark anno 2013.

God fornøjelse med *Semikolon* nr. 26!

CALL FOR PAPERS

# SEMIKOLON NR. 27

## Konflikt

Konflikt har altid været en del af menneskets virke. Siden homo sapiens sapiens menes at være opstået for ca. 200.000 år siden, har det været involveret i konflikter – magtkampe internt i stammer, mod konkurrerende stammer etc. Men hvornår er det, konflikter sætter ind? Er det der, hvor forståelsen og kommunikationen slutter? Diplomati er en evne, som mennesket besidder, men hvornår og hvorfor tilsidesættes det? Er der situationer, hvor konflikt/krig er rationelt fremfor peace, love and understanding?

Er konflikt uløseligt forbundet med magt? Karl Marx mente, at al politik bestod af interessekonflikter, hvorfor klassekampen var den eneste reelle metode til at ændre på forholdene i samfundet, og konflikt dermed er indbygget i den kapitalistiske samfundsstruktur. Denne fortolkning af konflikt er udpræget materialistisk, hvor økonomiske midler er den centrale ting, der adskiller mennesker. Men er dette for simplistisk?

Den polsk-østrigske sociolog og politiske teoretiker Ludwig Gumplowicz så konflikt fra et bredere antropologisk og evolutionært perspektiv. Han beskriver, hvordan civilisationer er blevet formet af konflikter mellem kulturer og etniske grupper. Gumplowicz teoretiserede, at de store, komplekse samfund udviklede sig gennem krige og erobringer, hvor stammestrukturen med overhoveder og tjenerne, herrer og slaver videreføres.

Max Weber lagde – modsat Marx der fokuserede på den måde individets handlinger er betinget af sociale strukturer – vægt på vigtigheden af 'social aktion', og den indvirkning individer kan have på sociale relationer. Émile Durkheim så modsat Marx og Weber samfundet som en funktionel organisme, hvor harmoni er standardtilstanden og konflikt ansues som abnormt og sågar patologisk. Solidaritet er for ham et grundvilkår, og konflikter opstår kun, hvis denne svækkes.

Konflikt foregår også på andre plan end disse overordnede, socio-politiske strukturer. Den foregår i dagligdagen mellem søskende, kærester, kolleger og inde i os selv. Hvad motiverer den? Hvordan spiller følelser ind?

Semikolon opsøger i dette nummer artikler som belyser emnet konflikt. Hvad er konfliktens betydning og hvilke meninger kan der være med at indgå i en? eller med at være konfliktsky? -lokalt, globalt, i mikro- og makroperspektiv. Hvis man eksempelvis ser konflikt som udviklingspotentiale i eksempelvis virksomheder. Som et opgør med stilstand og en dialogstarter. Hvorfor er alle konfliktformer ikke negative? Og kan man egentlig tale om konflikthåndtering eller handler det om en måde at få andre til at indordne sig i hierakiske strukturer gennem bestemte relationer under et regelsæt?

Deadline er 10. april 2014

Skrivevejledning og afleveringsformalia findes bagerst i dette nummer samt på [www.semikolon.au.dk](http://www.semikolon.au.dk)

CALL FOR PAPERS

# SEMIKOLON NR. 28

## Artefakter

Et artefakt er en genstand som er skabt til et formål. Det kan være en computer, et bord eller noget helt tredje. Visse genstande virker måske i sig selv livløse og uinteressante, men det, at skabe dem er en særlig menneskelig egenskab. Artefakter er noget som skabes af en menneskelig påvirkning og målretning. Dets formål er dermed defineret af os der skaber det. Men det er ikke kun os, der påvirker artefakterne. De påvirker også os. Efter vi har fået computeren, har det ændret vores opfattelse af begreber såsom information, hukommelse, rum/plads/lagring osv., ligesom telefonen eller telegrafenen tidligere revolutionerede vores opfattelse af distance. Eksempelvis har Wolfgang Schivelbusch i ”The Railway Journey” beskrevet, hvordan jernbanen ændrede vores opfattelse af tid og rum radikalt. Undertitlen ”The Industrialization

of Time and Space in the 19th Century” beskriver meget godt, hvordan jernbanen ikke bare ændrede den fysiske verden men også den begrebslige. Artefakter er ikke kun noget eksternt givet; vi har dem i os, i form af kunstige hjerter. Vi har dem ved os; i form af computere og smartphones. Vi bliver i stadig højere grad integreret med vores artefakter og de bliver en større og større del af os. Er vi ved at blive cyborgs, halvt menneske og halvt artefakt? Eller er vi det allerede? I dette nummer af semikolon stiller vi skarpt på de skabte genstande vi alle omgives af. Hvad er vores forhold til artefakter i dag? Vores fænomenologiske oplevelse af vores omgivelser og de genstande vi bruger bliver ofte taget for givet. Semikolon efterspørger hermed artikler der kan være med til at belyse disse selvfølgeligheder og betydningen af artefakter.

Deadline er 2. oktober 2014

Skrivevejledning og afleveringsformalia findes bagerst i dette nummer samt på [www.semikolon.au.dk](http://www.semikolon.au.dk)

## Kierkegaard gentaget



Antologien Kierkegaard gentaget er skrevet af en række filosoffer og idehistorikere, der alle ønsker at fremvise en langt mere moderne og vedkommende Kierkegaard, end det ellers er blevet gjort i 200-året for Kierkegaards fødsel.

Bogen består af otte artikler, der gentager Kierkegaard ved at lede efter de originale og radikale impulser i hans forfatterskab. Antologien har et polemisk sigte, idet den ikke nødvendigvis går efter at fremvise den "rigtige" Kierkegaard, men snarere at udfordre og anvende ham i nutidige politiske og filosofiske debatter. I artiklerne kortsluttes Kierkegaard således med en række moderne tænkere, heriblandt Gilles Deleuze og Felix Guattari, Jacques Derrida, Quentin Meillassoux, Jacques Lacan, Slavoj Žižek, Alenka Zupančič, Alain Badiou og Giorgio Agamben.

Bogens centrale ærinde er at vise, at Kierkegaards potentiale for moderne filosofi slet ikke er blevet indfriet til fulde endnu. I Kierkegaard gentaget opdager man således, hvordan Kierkegaard også kunne og burde læses som bl.a. emancipationstænkere, kønstænkere og foregangsmand for fransk psykoanalyse.

På den måde udgør bogen et helt særligt og originalt bidrag til debatten om Kierkegaard, som endnu ikke er blevet repræsenteret.

Bogen har desuden et internationalt udsyn, idet den beskæftiger sig med den Kierkegaard, som diskuteres af store nulevende filosoffer som Slavoj Žižek og Alain Badiou.

258 sider, 199 kr.

Udgivet på Forlaget Philosophia

*Køb bogen på [philosophia.dk](http://philosophia.dk)  
-hvor den også er tilgængelig som e-bog*



Per Aage Brandt

# Weather Reports<sup>\*</sup>

– Discourse and Musical Cognition

Case Western Reserve University

Through it all, Welser-Möst and the [Cleveland] orchestra are dashing partners, surrounding their guest [Radu Lupu] *in vibrant colors without washing out any of his*. On Thursday, they also helped steady him during the Adagio [of Bela Bartok's Piano Concerto No. 3], when a ringing cell phone twice *poked holes in the silken musical fabric he was weaving*. To listeners, the noise was simply rude. But to Lupu, it must have been painful, like *lightning striking*.

Zachary Lewis, "Ensemble offers up an appealing climate", The Plain Dealer, 01/17/09, (*italics mine*)

*Clouds* occasionally gather in the E-flat trio, though Schubert is resilient enough to emerge from minor-key territory and *let the sun shine* in his inimitable way.

Donald Rosenberg, "Trio conveys wonder of Schubert's work", The Plain Dealer, 03/27/10, (*italics mine*)

## Music in space

The concert referred to in the journalistic quotation above comprised meteorological works such as Richard Strauss' Alpine Symphony, György Ligeti's *Atmosphères*, Claude Debussy's *Nuages*, before the Bartok concerto. In the history of written music, the Baroque, Classical, Romantic and Modern writing, monumentally demonstrated by Beethoven's "*Pastoral*" 6<sup>th</sup> symphony, has

allowed rather explicit references to aspects of meteorology as constitutive elements of the meaning of music, of musical semantics.<sup>1</sup> Composers, critics, lay listeners, and remarkably also musicians, find it meaningful to describe what music is 'about' in terms of such visionary experiences of nature and its elements, and thus find it relevant to account for properly musical events in terms of more or less lyrical 'weather reports'.

\* Tidligere udgivet i *Speaking of Music* (2013); Keith Chapin and Andrew H. Clark

This phenomenon is what I am going to reflect on in the following. The question is extremely simple: Why does music solicit such atmospheric or cosmic visions – and inspire corresponding commentary in terms of ‘poetically’ spatial discourse?

## Semantics

Remarkably, this ‘aboutness’ is of course semantic, in the sense that some sort of iconic sign relation must hold between the tonal signifier and this spatial signified; but it is not referentially semantic. It does not report that a meteorological event was really taking place at a certain time and a certain location. It just evokes an imaginable event of this kind, happening in some imaginary space at some imaginary time, paradoxically coinciding with the real time of the musical performance. It happens in an imaginary time-space of qualia: of light, colors, shapes, flows, movements, in which the listener is not bodily involved, but where he is nevertheless present as an observer, an experiencer, a traveler, in so far as he is a listener. Cognitive semanticists might call this signified a fictive space; but it is of course not a fiction in the literary sense. What it is, may be intriguingly difficult to determine.

If we compare language and music with regards to their meaning and sense-making, we will find that the main semantic difference is, in fact, the general referentiality of meaning in language. We will sometimes say: “*it is raining again*”, and this impersonal statement of a meteorological situation will necessarily refer to the state of affairs somewhere specifically at some specific time; impersonal constructions in language have implicit locative complements.<sup>2</sup> Not so in music; here, for example in Chopin’s Raindrop

Prelude, if it rains somewhere, it would be ‘in the music’, that is, in the semantics of the piece as performed, intended, and perceived. What do we mean by talking about ‘rain in the music’?

Allow me a linguistic digression on this point. In language, there are morphemes and lexemes such as the determiners (*a, the*), the pronominal forms (*I, you, it; this, that; ...*), the deictic, anaphoric, and coreferential adverbials (*here, there; likewise, therefore, so ...*) that allow us to narrate, describe, and argue while referring to a stable space-time or conceptual referent, either in the world or in some other, imaginary ‘world’. If we eliminate these linguistic devices, or reduce their efficient presence significantly in a text, we will get a poetic, lyrically floating effect, which listeners or readers will often qualify as ‘musical’. This effect will imply a dominance of content experienced as imagery. Poetry is reputedly relying on images for this very reason: not because poetic texts contain more images than pragmatic texts, but simply because the poetic, non-referential mode makes content into imagery. Poetry works with what is left when the referential operators are blocked; it does not have to add iconicity to the arsenal of metaphors, comparisons etc. already available and current.<sup>3</sup> ‘Images’ are simply what semantic items become when their reference is eliminated. By contrast, there are no referentializing elements like it in music; a musical phrase cannot mean “the above mentioned idea” without replaying or quoting the idea in question; and it cannot just say *now* or *then*, as language, including sign language, easily can. In particular, tonal art has no pronouns; and experimentally, if we remove all pronouns from a verbal text, it will acquire a ‘musical’ sound or character.<sup>4</sup>

**Spaces, intrinsic or extrinsic?**

Music critics extensively exploit as imagery what in a first approach appears to be a spatial or meteorological stand-in for the lacking reference.

In the article quoted above, Lewis does so, and he adds a metalinguistic remark on the rhetorical status of his own phrasing:

*Ligeti wasn't necessarily thinking about weather when he wrote "Atmosphères". But shifting heavenly vapors is certainly an apt metaphor for this dense, slow-moving work.*

(My non-italics)

So why would such a metaphor certainly be apt? Is there something in Ligeti's "dense, slow-moving work" that contains "shifting heavenly vapors"? Is there a cloudy sky, or something behind this image, *in this music*? Even if the metaphor is 'only' a metaphor, as we often say, its target has to somehow match what the image offers. What is it? This is a truly embarrassing problem; no wonder that many musicians and musicologists prefer not to go there, or to beg the question by declaring that spatial imagery is extrinsic to music... How does the intrinsic then evoke the extrinsic? – if arbitrarily so, then the extrinsic weather reports simply cannot make sense, which is highly counterintuitive.

So, understandably, some composers of the modern era tend to reject 'aboutness' altogether and to declare, as Igor Stravinski famously did, tautologically, that music is about *music itself*...<sup>5</sup> Here is a significant fragment of a dialogue between Stravinski and his friend Robert Craft<sup>6</sup>:

R.C. Have you ever thought that music is, as Auden says, "a virtual image of our experience of living as temporal, with its

*double aspect of recurrence and becoming*?"

I.S. If music is to me an "Image of our experience of living as temporal" (and however unverifiable I suppose it is), my saying so is the result of a reflection and as such is independent of music itself. But this kind of thinking about music is a different vocation altogether for me: I cannot do anything with it as a truth, and my mind is a *doing* one. Auden means 'Western' music or, as he would say, "music as history"; jazz improvisation is the dissipation of the time image and, if I understand 'recurrence' and "becoming", their aspect is greatly diminished in serial music. Auden's "image of our experience of living as temporal" (which is also an image) is above music, perhaps, but it does not obstruct or contradict the purely musical experience. What shocks me however, is the discovery that many people think below music. Music is merely something that reminds them of something else, of landscapes, for example; my *Apollo* is always reminding someone of Greece. But in even the most specific attempts at evocation, what is meant by being 'like' and what are 'correspondences'? Who, listening to Liszt's precise and perfect little *Nuages* gem, could pretend that "gray clouds" are a musical cause and effect?

Stravinski needs to stress and repeat his rejection of the idea that music may be 'about' or 'mean' places, feelings, event-related emotions; such things are 'below music', but they are persistently uttered. By contrast, however, in his essay, "Imagining Things: Mind into Music (And Back Again)"<sup>7</sup>, Nicholas Cook explains in detail how a contemporary British composer, Roger Reynolds, derives the structure of an entire symphony from a peculiar rock formation on the shore of Honshu, in Japan.<sup>8</sup> Intimate relations as these between visual

and sound images are easy to find in professional musical literature. Do we think they are external, indirect, secondary, inferior, metaphorical, whereas musical meaning as such is *unrelated to imagination* and all its visual, in particular mentally visual, properties reported by listeners and musicians as core elements of musical phenomenology?

When we *speak*, and especially when we *write*, about music as experienced, there is evidently an important amount of cross-sensorial – visual, tactile, gustatory, olfactory, and even auditory (!) – associations that are brought to the fore, some of which may be pertinently seen as mere conveniences of discourse rather than as constituents of the musical experience. Emotional experiences are often rendered by conventional comparisons and metaphors.<sup>9</sup> Other figurative components of our reports may however be intrinsically and indissolubly bound to the experience: the elementary feeling that *something is happening* cannot be done away with. In this sense, musical meaning definitely comes with an event-oriented ‘aboutness’, an intrinsic narrativity justifying our extrinsic reports of induced spatio-temporal representations, even if this aspect can be felt as inessential by some subjects.<sup>10</sup>

## On quality and space

So, basically, we may admit that there is, in our tonal imaginary, a multi-modal or amodal spatial setup, which language-about-music can refer to, because music itself really has it. We may admit it, because we often have to report that it is there, and we wish to explore *what* is there – *what there is* – in the phenomenological reality of music, as a significant part of our shared human reality.

Consider the following utterance in a concert review by the Cleveland critic Donald Rosenberg:

*The program's other extended work, Schubert's Fantasie in C major, D. 934, was an opportunity for the performers to delve into profound and wandering terrain.*

(The Plain Dealer, 09/30/08.

My non-italics)

The musicians ‘delve’, and the listeners supposedly follow them in this loco-motor activity. The ‘terrain’, which is ‘profound and wandering’, is a spatial setup surrounding or globally framing the local events that will happen during the trajectory of these imaginary delvers or travelers. If the performers are in fact to delve into the wandering depths of the alleged terrain, while simultaneously staying on the framing *extra-musical* material stage as artists with their material instruments, we will have to suppose they will delegate their imaginary, immaterial avatars to this *intra-musical* space. Beyond the mental space of the present performance, another mental space is built, and subjects can miraculously be in both spaces simultaneously.<sup>11</sup> Not only is this semiotically possible, since Rosenberg’s and an infinite amount of other reports every day say so, but it seems to be important to say so to evaluate the quality of the performance. It is aesthetically important that this space delegation be possible and take place; *good music* does this, whereas music is bad if it does not. We may ask: why is quality reportedly dependent on space delegation? There is a general problem for cognitive aesthetics in this normative phenomenon.<sup>12</sup>

Often, however, space delegation goes to uninhabited spaces: the tonally induced experience of imaginary space seems to be void of human beings, as in the following account, again by Lewis, from a review of a concert presenting compositions by Olivier Messiaen:

*Most transfixing was 'The Resurrected and the Song of the Star Aldebaran,' from Part III, in which the strings and glockenspiel player Sindre Saetre evoked a serene, otherworldly realm. / Active throughout "Canyons" were the percussionists, especially xylophonist Jennifer Torrence, whose vibrancy readily depicted everything from warbling birds to rushing winds. At several points, another player shook a sand-filled drum to mimic the sound of rain and ran a bow against a tiny cymbal in spine-tingling evocations of vast space.*

(Z. Lewis, TPD 12/16/08.

My non-italics)

Otherworldly realms, vast spaces, with birds, winds, rain – we are enthusiastically sending unembodied observers to these imaginary spaces. Their properties are 'evoked', 'depicted', 'mimicked', and like pictorial landscapes, potentially void of human presence. But they are still part of the excellence of the piece of music responsible for the delegation. My generalization: It is part of the experience on both sides, the artists' and the listeners', to *mentally see spaces*, when music is produced and perceived, at least if enjoyed. The more important and meaningful the music is felt to be, the more clearly this spatial imagination is present. Space-building in the listener's mind is apparently precisely what this music is expected to achieve. The value of mentally spatial imagination must be somehow stably related to the value of beauty, or truth, or the morally good.<sup>13</sup> But why would spatial imagination at all be linked to the feeling of value in this Platonic sense? Why this connection, if it exists, between space and importance? How general may the connection be? Could it be something all art does or can do, to some extent?

### Art in semiosis

A general semiotic consideration may be useful here. It is extremely common to *perceive in two spaces*, as we do when we share intuitions of spatial meaning in music. This is what we constantly do in social life, which is built on symbolic signs: in one space we process signifiers, and in the other space we process the concepts signified by these signifiers. Signifiers and signifieds have to be connected by codes, and these can be of variable strength: *strong codes* – explicit lists of conventional concepts to be learned by their users – convey strong meanings, namely orders, instructions to follow, deontic signals of many kinds; strong codes express the impersonal will of Society itself (example: traffic sign systems). By contrast, weak codes are implicit, rooted in inherent structures of human cognition, express personal, individual thinking, and characterize the signs we call iconic: pictures, images of all kinds, diagrams, maps, and gestures.<sup>14</sup> We communicate interpersonally by using both types, symbolic and iconic signs; language combines them, since words are strongly coded, whereas the codes of syntax are weak.

Human semiosis is complex, but can be approached through the study of dynamic sign processes. These will show how symbolization can develop out of iconic communication, as through a strengthening of codes, which leads to conventionalization, ritualization, and sedimentation of 'history' in our social world. On the contrary, and interestingly, codes can be weakened; when used out of context, or combined freely, or recombined in new contexts, sign meanings change, and are negotiated in what we call playful behavior. *Code weakening produces playfulness*, theatricality, simulation, mimetic activity, reflecting imaginative thinking of all sorts. In this way, symbols may again

become iconic – the best example being what I think happens in art, literature, music.<sup>15</sup> The artist, the author, the musician, are agents of code weakening, in the sense that they inherit semiotic material that tends toward gaining symbolic strength, and they repersonalize this material by playfully recombining its components, until the result calls on principles ‘deeper’ than knowledge, principles of human cognition as such, in order to make sense.

Weak coding, or dynamically put: *the weakening of codes*, is, I believe, characteristic of all art (literature, painting, sculpture, architecture, etc.); so how does it work in music? The ‘strong code’ of a musical expression would be the inventory of tonal (rhythmic, melodic) signals used in highly organised social situations: military trumpet signals, maritime horn signals, ceremonial bell signals, traffic honking and pedestrian-strip beeping, announcement jingles, telephone rings... The weakening of such signal codes is operated, when signals become songs and extend into longer sequences that can inspire and coordinate interpersonal body movements (especially dancing, walking, running).<sup>16</sup> This operation of productive code-weakening through extending and elaborating paradoxically entails increased formal complexity: technically it involves the cultural development of metric rhythms and tonal modes, melodic phrasing through tonal and modal variation over rhythms, and ultimately, polyphonic harmony and timbre. The weakening of tonal signals may have evolved into music; and music therefore may have to be just as symbolico-iconic as all other arts. They all *return* – reinstall – imagination in the space of meaning that social semiosis had filled with injunctions. When art itself becomes an educational injunction (code strengt-

hening), it has to start all over again (code weakening), and of course this semiotic ‘dialectic’ is its constant condition of instability.

*Schönberg’s music introduces us into a new realm, where musical experiences are not acoustical, but purely spiritual. This is where ‘Music of the Future’ begins.*

Wassily Kandinsky,  
*On the Spiritual in Art*

## The Other

The origin of semiosis in human evolution is hard to determine. Still, perceiving meaning that is only connected to the present by intentional signifiers is an ability we must have evolved as a species-characteristic sensitivity to *the mind of others*: there are other minds ‘out there’, and they ‘intend’ to address myself as a mind, just as I intend to show them what I ‘have in mind’. This is, I think, what meaning means. Other minds, other spaces. When minds meet, they ‘mean’ to each other, and they are able to perceive what is ‘meant’ by signifiers issued by others, in terms of contents of meaning spaces. To perceive an intending Other is to open a mental space behind the space of this perception. A space for the Other’s mind, so to speak.

This peculiar, basic, semiotic double perception, perception in two spaces, one of which signifies the other, makes exchange of information possible, and constitutes communication in the ordinary functional sense, when codes are strong and referential. But it generates what we sometimes like to call *emotional* communication, whenever codes become weaker and more iconic, and meaning therefore becomes partly or entirely generic, non-referential, ‘imaginary’.<sup>17</sup> This form of communication may be ‘emotional’ or ‘affective’ to the extent that it simply

turns our attention to the content of the singular mind of the Other. We are rarely emotional without other persons involved. Here I am not only referring to basic emotions such as joy, fear, surprise, disgust, anger, shame, etc., but also to the feelings of *intensity*, ‘elation’, instant happiness and awe, shivering spines, piloerection, etc. induced by experiences of beauty. I would suggest to subsume this affect under the anthropological concept of the sacred: *an instant state of presently felt sacredness*. The arts, and first of all music, have been associated with sacred rituals and religious practices since the dawn of humanity. In contemporary music, the religious reference in the framing is still predominant; the list of modern composers that were fervent religious believers is very long. Still, we are essentially talking about a form of semiosis, one that may generate ‘spirituality’ as an experienceable force inherent in the sharing of generic and emotional meaning. The ‘spirit’ would cognitively be the unembodied ‘mind’ of the shared meaning of this kind. When such meaning is shared by you and me, it is neither ‘mine’ nor ‘yours’, so it gets its own signature as the spirit ‘in’ which we communicate.

There is in music, if I am right, a necessary connection between *spatial imagination and affective communication*. Attention focused on non-referential, weakly coded expressions generates affective, interpersonal meaning effects; affect, in turn, can be related to world states, but in many different ways. We know that *desires* (volitive states of mind) contain an orientation to specific objects, acts or events; while *moods* refer to background qualities of experience such as light/darkness, color,<sup>18</sup> sound/silence, and vast/narrow scopes of time and space, and *emotions* are motivated by episodic narratives (offense → anger, loss → sorrow, danger

→ fear, luck → joy, etc.); and we know that passions (love/hatred) entail intense mental interest, concentration, obsessive awareness, linking the subjects to their targets, potentially for a lifetime. All these semantic aspects of affect presuppose spatial intuitions, whether the domain be natural, societal, or directly interpersonal. These intuitions, for a music listener, are *signed by the Other Mind, the ‘Spirit’* – not the composer or musician, but the state the composer or musician – the person by whom the music comes into being – was ‘in’.<sup>19</sup>

What constitutes music (as distinct from space-inducing sounds in general) could in fact be this intentional reinforcement of an inherent semantic spatiality of auditive perception.<sup>20</sup> Beyond, or in front of, or permeating, the material space of the musical performance, a second, immaterial, ‘spiritual’ space emerges, in the experience, giving rise to a ‘sacred’ phenomenology, sometimes composed of shared experiences of supernatural presences and trance-like feelings of spatial alienation allowing our minds to encounter and address (at least sense the proximity of) divinities, ghosts, phantoms, dead people, magical forces, demons...

The effect of this spatial, transcendental alienation in social life is forceful, and its function is overwhelmingly important to all symbolic endeavors. Music ‘bathes’ the celebrating community in fantasmatic nocturnal sunshine, etc.,<sup>21</sup> and here is where social laws and principles, authority of all kinds, are constituted. Language – the great structural builder of immaterial (hypothetical, conditional, counterfactual, fictive...) spaces of meaning – would not have had a chance without music (to constitute the spaces it fills).<sup>22</sup> When discourse now reports on spatial experiences of music, and typically on the basic, meteorological

binding of our feelings to the weather – the elementary idea of time: (French) *le temps qu'il fait*, which has determined our lives and deaths over the millennia – it just gives back, so to speak, what it inherited from it in the first place: the culturally decisive human mental capacity to immediately transcend the immediate.

## Postscriptum; Inverse metaphor

Reconsider Rosenberg's "*Schubert ... let[s] the sun shine ...*" (above). As a simple conceptual metaphor in the critic's discourse, this expression does not work at all, since there is no intelligible mapping between notes and astrophysical objects. And yet it makes as much sense as the canonical reference to moonshine: chords, timbres, and melodic phrases somehow easily evoke beams of light. Here is a new way of analysing this phenomenon: Whereas in metaphor, the *signifying* imagery is presented as a *generic* content, mapped onto a *signified deictic* referent – as in "*Achilles is a lion*", where the lion is generic and A. is deictically referred to – in the semantic structure of musical double-space experience, the *signifying* tonal event series is inversely given as the *deictic* percept, present here and now, and the inherently *signified* spatial content is given as its *generic* referent – namely the light and darkness, meteorological visions of all kinds that the music evokes. To my knowledge, there is no name for this cognitive configuration, but it is known from rituals in magic and religion (which often call for musical accompaniment). Maybe we could dub it *inverse metaphor*. The weather reports should thus be the source and the tonal events their target; however, here we paradoxically access the source imagery through the target, not the target through the source. This configuration yields the

'spiritual' character of music, since the acoustic act hereby opens the doors to the imaginary space of the spirits. Which is what music invariably does.

## Notes

- <sup>1</sup> Charles Rosen (2002), who is skeptical about musical imagery, and who bluntly dismisses commentary that reports it as "pseudo-poetry" and "philosophical speculation", admits that Beethoven's sonata Op. 31, no. 2 may be inspired by Shakespeare's *Tempest*, but that he probably didn't read much more of the drama than the title... In his great study of the Classical Style (1997: 375), he writes that the Credo of Beethoven's *Missa Solemnis*, with its crossing scales, "must be accepted as Beethoven's audible *image of eternity*, and they [the scales] are the equivalents of the words, 'I believe in the life to come, *world without end*, amen.' (My italics). – The Cleveland Baroque Orchestra Apollo's Fire recently offered concerts featuring Rebel, Vivaldi, Rameau, and Duchiffre (the latter a contemporary postmodern baroque composer) under the title Earth, Wind, and Fire.
- <sup>2</sup> But as the French poet, poetician, and mathematician Jacques Roubaud (1995) ironically remarks, when a poem says that it rains, it means that it rains in the poem, nowhere else. My question: how do we at all understand this statement?
- <sup>3</sup> The Russian linguist Roman Jakobson's (1960) famous 'poetic function' lets the 'message' of a text be focused on itself, which it has to be, when the text is de-referentialised. If the poem is not internally de-referentialised, if for example it looks like a private letter, it can be de-referentialised externally, by appearing in a context of undetermined addressees, e.g. a book of poetry (as such addressing everybody and nobody).
- <sup>4</sup> The only exception (example of music not being non-referential) I can think of is the phenomenon we call a jingle: musical signals, short and stereotypical phrases informing us of the imminence or the presence of a generic entity in the space of performance: it is deictic – it does say *here, now, this*. Jingles are signatures, equivalents of proper names. Jingles are regarded as degenerate, rudimentary musical expressions; but they may alternatively have been at the origin, in the evolution of human symbolization, of what we now consider as autonomous and 'genuine' music. We still



- use a particularly tonal prosody when we call on someone by a name, in the vocative mode. Music and language may have a common ancestor, as suggested by Brown (2000).
- 5 “Quelques confidences sur la musique” (1935), in White (1966: 539).
  - 6 Stravinski and Craft (1959: 15). See also the excellent account, “Stravinski and the Subhuman”, in Taruskin (1997).
  - 7 In: Roth (2007).
  - 8 Reynolds (2002).
  - 9 Even in newer theory of metaphor as a pre-linguistic, semantic, conceptual process, the distinction between ‘source’ and ‘target’ or between constituent ‘input spaces’ maintains the corresponding distinction between the object of attention – the reference, or ‘target’ – and the way in which it is grasped extrinsically, through a ‘source’ theme that does not have to be part of the experience itself. However, this question of the extrinsic or intrinsic status of a metaphorical description is not easy to answer. In the scene of the ringing cell phone quoted above, is the “poking holes in a silken fabric” an extrinsic or a intrinsic description – is the metaphor part of the phenomenon itself as experienced by the attentively listening critic, or is it an a posteriori part of its recall in the writing mind of the critic?
  - 10 Some disturbing ‘noise’ in the debate may stem from the modernist routine declaring that art is about itself, in so far as it is ‘pure’ (idea prolonging the Parnassian l’art pour l’art, of the XIXth century.
  - 11 Cf. Fauconnier (1985) and newer accounts (Brandt (2004) of mental space theory. See note 22, below.
  - 12 Cognitive aesthetics is a branch of cognitive science and deals with art: why is there art at all? How do we perceive and understand it? What are the social functions of art? What is going on in the brain when we perform or are exposed to art? – A good example, from the sub-branch of cognitive semiotics, and in the domain of musicology, is Kühnl 2008.
  - 13 My claim is that music experienced as bad or uninteresting does not trigger the space-building that critics report and most listeners are likely to recognize; the better the music, according to listeners, the more they will mobilize spatial imagination and attribute it to the music. My evidence? The phenomenon rarely occurs in negative reviews of music, and frequently in positive reviews. Ross (2007: 395) reports that Stockhausen excitedly wrote to Goeysvaerts, one of the co-inventors of the ‘total serialist language’, about the new technique and its application to the electronic medium: “This music sounds indescribably pure and beautiful!” He then likened it to “raindrops in the sun”. And Xenakis, talking about his *Metastaseis*, likened the effect of the glissandos to the sound of hail drumming on a hard surface or millions of cicadas singing in a field on a summer night (Ross, 398). These are comparisons; the composers use them to qualify something they feel to be beautiful, and the means of doing so are clearly forms of spatial imagination.
  - 14 Strong codes characterise institutionalised symbols, whereas weak codes characterise interpersonal icons. Symbols typically express obligations, and icons express facultative ideas (a modal observation originally made by C.S. Peirce in his semeiotic papers, differently formulated).
  - 15 As mentioned in note 3, above, jingles are referential, whereas pure music is not. Jingles are also strongly coded. If music is the result of code weakening, ‘de-jingling’, so to speak, this explains its lack of semantic referentiality. The code-weakening discussed here is not intended as a theory of art. It does characterize playful behavior in general, I think; playfulness, on the other hand, is closely related to artfulness.
  - 16 So, in a sense, art generically seems to be socially negative: playful, where compelling religion needs to be compulsory. Church music may be useful for creating feelings of awe and sacredness, but it is also reportedly dangerous, because it is playful, hence possibly diabolic...
  - 17 In language, this could be a definition of rhetoric.
  - 18 Cf. Duke Ellington’s beautiful “Mood Indigo”...
  - 19 Szendy (2008) begins his book by mentioning the lost “...moment when I began to *listen to music as music*. With the keen awareness that it was to be understood (*entendre*)[sic], deciphered, pierced rather than perceived. If this moment [...] can’t be situated in my immemorial past, what I know or think I know, on the other hand, is that musical listening that is *aware of itself* has always been accompanied in me with the feeling of a *duty*. Of an imperative: you *have* to listen, one *must* listen.” Listening to music is different from hearing a noise, because it is a form of paying attention, because someone is ‘saying’ or intending something, and the listener is ethically involved. Szendy’s development of this overture goes slightly more in the direction of the listener’s self, whereas my analysis goes through the Other and beyond the attention shared, to what the music is felt to be ‘about’. (Szendy seems to react to the word itself, ‘listen’, from an old Indo-European verb that means ‘obey’,

cf. Ancient Greek *klúo*).

- <sup>20</sup> Simply put: The meaning of something heard must be something happening in space, even if we hear it in the dark or with our eyes closed. Auditive perception is *per se* space-creating, whatever be the causal, physical source of the sound. But if what we hear is produced (intended) for hearing, it creates a mental space – namely an idea of a space in the Other mind, to be shared as we share emotions.
- <sup>21</sup> Arnold Schönberg's string sextet Opus 4, *Verklärte Nacht*, 1899, uses Richard Dehmel's poetry, telling a story of a passionate nightly conversation ending in the line: *O sieh, wie klar das Weltall schimmert! Es ist ein Glanz um Alles her* (See how bright the universe gleams! There is a shine around all things).
- <sup>22</sup> In my 2004 book, I critically discuss the notion of mental spaces, a category developed in cognitive semantics (see Fauconnier and Turner, 2002) to account for the possibility of meaning in language altogether. If an event is thought to 'take place', according to some sentence, we have to understand the event as happening in some imaginable surrounding. So how does the mind do this? That is of course an empirical question; all data suggest that we are using inner vision, provided by the occipital visual cortex. How, if so, did we develop such a forceful inner vision, I ask. Music, or proto-music, as Brown suggests, may have paved the way; this is what I am claiming here: the mental operation we use when imagining a story, for example, unfolding in a fictive universe, may have been developed through the phenomenology attached to playful, intentional performance and interpretation of sounds (incl. dancing), produced by the body and some instrumental extensions of it. In short: music may have shaped the capacity of the human mind to unfold a world-independent semantic dimension in language.

## Bibliography

Brandt, Per Aage (2009): "Music and how we became human – a view from cognitive semiotics", in: (eds.) Stephen Malloch and Colwyn Trevarthen, *Communicative Musicality. Exploring the basis of human companionship*. Oxford and New York: Oxford University Press

- Brandt, Per Aage (2008): "Music and the Abstract Mind", *The Journal of Music and Meaning*, JMM 7 ([www.musicandmeaning.net](http://www.musicandmeaning.net))
- Brandt, Per Aage (2004): "Music and the private Dancer". In: *Spaces, Domains, and Meaning. Essays in Cognitive Semiotics*. Berne: Peter Lang Verlag, European Semiotics No. 4
- Brown, Steven (2000): "The 'Musilanguage' Model of Music Evolution". In: (eds.) Nils L. Wallin, Björn Merker, Steven Brown, *The Origins of Music*. Cambridge, Mass.: The MIT Press
- Fauconnier, Gilles, (1985): *Mental Spaces*. Cambridge, Mass.: The MIT Press
- Fauconnier, Gilles and Turner, Mark (2002): *The Way We Think. Conceptual Blending And The Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books
- Jakobson, Roman (1960): "Closing Statements: Linguistics and Poetics", in: T. A. Sebeok, *Style in Language*. Cambridge, Mass.: MIT Press
- Kühl, Ole (2008): *Musical Semantics*. Berne: Peter Lang Verlag, European Semiotics No.7
- Reynolds, Roger, (2002): *Form and Method: Composing Music*. New York: Routledge
- Rosen, Charles, (third ed.)(1997): *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*. New York and London: W.W. Norton & Co.
- Rosen, Charles (2002): *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. New Haven and London: Yale University Press
- Ross, Alex (2007): *The rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*. New York: Farrar, Straus and Giroux
- Roth, Ilona (ed.)(2007): *Imaginative Minds*. Oxford and New York: Oxford University Press
- Roubaud, Jacques (1995): *Poésie, etcetera, ménage*. Paris: Stock
- Szendy, Peter (2008): *Listen. A History of our Ears*. New York: Fordham University Press
- Stravinski, Igor and Robert Craft (1959): *Conversations with Igor Stravinski*. New York: Doubleday & Co.
- Taruskin, Richard (1997): *Defining Russia Musically*. Princeton: Princeton University Press
- White, Eric Walter (1966): *Stravinski: The Composer and his Works*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press

# Hvad kognitiv semiotik har lært mig om at skrive sange

I denne artikel beskriver jeg, hvordan mit studie af kognitiv-semiotisk æstetik har lært mig 1) at se sangen som en *betydningsmaskine*; 2) at en probabilistisk musikteori skærper sangskrivningslæreres værktøjer; 3) at sangen må ses som et selvstændigt semiotisk system, og at man må justere sin vurdering, analyse og produktion derefter.

## **Fra intuition til betydningsmaskine**

Jeg skrev min første sang som 16-årig. “Det Brændte Barn” var titlen, knust kærlighed var emnet, og skønt jeg i dag ser på mit begynderværk med undrende imponeret-hed, er der ingen vej uden om, at det var en typisk teenagers typiske smertesang - dybfølt, men næppe interessant for andre end forfatteren selv.

Jeg skrev den med min guitar på skødet, nynnende melodifraser og stumper af tekst, og efterhånden fødtes en melodi, akkorder fandt sammen, et omkvæd tog form. Efter bedste evne forsøgte jeg mig med en tekstsætning. Det var noget med at finde nogle ord, der passede til tonerne og som rimede på de rigtige steder. Og hvis den

beskrivelse lyder vag, er det netop pointen. For min fremgangsmåde var intuitiv; den var styret af vage fornemmelser.

Siden dengang i 2001 har jeg været optaget af sangskrivning. Det har været mig en kilde til evig fascination og næsten lige så megen frustration. Jeg trækker et spor efter mig af ufærdige sange, af grooves, akkord-gange, riffs, titler, vers, koncepter. For mig har sangskrivning altid været notorisk vanskeligt. I 2008, som nyslået bachelor i æstetik & kultur og kognitiv semiotik, besluttede jeg mig for at gøre noget ved det. Det kunne ikke være rigtigt, at det skulle være så svært. Det måtte være muligt at uddanne sig. Så jeg begyndte for alvor at studere sangskrivningens håndværk.

Sangskrivningens håndværk, hvad betyder det? Der er tale om en metafor, og jeg vil her fremhæve to af metaforens aspekter. For det første handler det om arbejdsetik. Sangskrivningshåndværkere, lad os kalde dem det, accepterer, at sangskrivning kræver hårdt arbejde. Som Leonard Cohen siger:

*[...] why shouldn't my work be hard? Almost everybody's work is hard. One is distracted by this notion that there is such a thing as inspiration, that it comes fast and easy. And some people are graced by that style. I'm not. So I have to work as hard as any stiff, to come up with the payload.*

(Zollo 2003:332)

Det er som om associationen med håndens arbejdere skal tjene til at retfærdiggøre sangskrivningen som ærligt arbejde. Men derudover er det interessante ved citatet, at Cohen fremstår som modstander af ideen om inspiration. Det er et generelt kendetegn ved beskrivelser af sangskrivningens håndværk: inspiration ses som en utilstrækkelig strategi eller sågar som en skadelig myte.

*Inspiration is often perceived to be a magical sort of quality, as if the writer is in communion with the songwriting gods. There is the romantic notion of the composer, waiting for inspiration, suddenly jumping up and running to his desk, where he begins to write furiously before all the musical ideas that just floated into his brain disappear again. This is, generally, a myth.*

(Ewer 2005:172)

Det andet aspekt ved sangskrivningens håndværksmetafor, som jeg vil fremhæve, er en bestræbelse på at formgive værket i henhold til en intention. Fokus er her på den omhyggelige manipulation og forfi-

nelse af et råmateriale og den knowhow der er påkrævet for at gøre det. Nøgleordet er intention. Den intentionelle tilgang står i en vis forstand - med forbehold, jeg vil vende tilbage til - i modsætning til den rent intuitive tilgang. Forskellen ligger i den grad af bevidsthed, hvormed sangskriveren træffer kreative beslutninger.

Denne tilgang til sangskrivning tiltalte mig. Måske mest af alt fordi den gav mig et håb om, at jeg ikke nødvendigvis var uhelbredeligt talentløs, når jeg ikke, i modsætning til (myten om) Bob Dylan, sprøjtede fuldendte sange ud på 15 minutter. Og desuden lærte mine sideløbende studier i kognitiv semiotik mig noget, som cementerede min tro på, at sangskrivningsprocessen kunne være styret af andet end vage fornemmelser: Jeg stiftede bekendtskab med den kognitiv-semiotiske æstetik.

Hvad er kognitiv-semiotisk æstetik? Det er en tilgang til kunst, der er baseret på følgende præmis: Der er ting i verden - forhold mellem genstande, hændelser, kvalitative egenskaber - som det er afgørende for vores organismes overlevelse at holde styr på. Derfor har vi en række perceptuelle og kognitive automatismer, der får os til at reagere spontant på visse stimuli. Og eftersom vi også bruger hverdagens perceptionsapparat til at opfatte kunst, er kunstværker også underlagt disse automatismer - og det udnytter kunstværker så til at skabe *betydningseffekter* (Bundgaard 2011).

En betydningseffekt er enhver mental tilstand i en modtager, der er forbundet med en egenskab i værket eller værket som sådant; det er en kognitiv respons til en stimulus. Begrebet er således såre bredt, og en betydningseffekt kan med andre ord være mange forskellige ting. Det kan være en opmærksomhedsgribende effekt, det kan være en emotionel effekt, det kan

være en konceptuel effekt. Ligeledes værdt at bemærke er det, at en betydningseffekt ikke nødvendigvis er en æstetisk effekt - for så vidt som man forstår æstetikbegrebet, som noget der angår 'det skønne' eller 'det gode'. Den kognitiv-semiotiske æstetik tilskriver ikke værdi på den måde - man er blot interesseret i hvilke betydningseffekter et værk skaber, og hvordan det skaber dem.

Hvordan bærer kunstnere sig ad med at konstruere det æstetiske objekt på en måde, der skaber en tilsigtet betydningseffekt i modtageren? Det gør de ved, på et mere eller mindre bevidst niveau, at mestre et repertoire af *betydningskabende værktøjer*. Med betydningskabende værktøj menes en måde hvorpå man kan udtrykke et indhold gennem en form. Det er et formgivningsprincip, som er blevet abstraheret fra specifikke manifestationer. Enhver kunstgenre har sine betydningsværktøjer, der opstår som følge af mediets egenart. For eksempel har billedkunsten betydningsværktøjer som *perspektiv* og *perceptuel gruppering*, og i litteratur finder vi fx *cyklisk plotstruktur* og *fokalisering* (Bundgaard 2010). Jeg vil senere i artiklen foreslå tre betydningsværktøjer for sangen.

I den kognitiv-semiotiske æstetik antager man altså, ligesom man gør i sangskrivningshåndværk, at *kunstnere ved, hvad de gør*. At de formgiver værket med en intentioneret betydningseffekt for øje.

Min parallelle beskæftigelse med disse to tilgange har vendt op og ned på min sangskrivningsproces. Nu er den overvejet, den er usædvanlig, og den er helt anderledes fra den intuitive tilgang jeg havde, da jeg skrev min første sang som 16-årig.

Så hvad har kognitiv semiotik lært mig om at skrive sange? Det har lært mig, at sange er små betydningsmaskiner. Som sangskriver blev jeg optaget af, hvilke betydningseffekter, jeg skaber i modtageren. Jeg

blev optaget af, hvordan jeg kan få mit publikum til at rette deres opmærksomhed derhen hvor jeg ønsker. Jeg blev optaget af, hvordan jeg vækker følelser i folk.

Der er en dobbelthed i synet på kunstnerrollen her. På den ene side påtager jeg mig ansvar for sangens betydningsdannelse: jeg formgiver i henhold til min intention. På den anden side erkender jeg, at betydningsdannelse er noget, der sker mellem værk og modtager, og således er mine personlige følelser og meninger om værket og dets emne dybest set irrelevante<sup>1</sup>, skønt de oftest er motivationen for værkets eksistens og rettesnor for skabelsesprocessens kreative beslutninger. Det er derfor, jeg kalder sange betydningsmaskiner: de er nøje konstruerede, men uafhængige af mig.

Det var en stor oplevelse for mig gennem studiet af sangskrivningshåndværk at opdage, at jeg i min sangskrivning kunne træffe informerede valg, der fik formen til at understøtte det konceptuelle indhold. Set i bakspejlet er det måske en banal pointe, men min oplevelse i sangskrivermiljøet er, at mange er stort set uvidende herom - det var jeg selv. Erkendelsen heraf var inspireret af den kognitiv-semiotiske æstetik, men denne teori gjorde mig imidlertid også opmærksom på, at kunstnere ofte 'uden grund' pirrer perception via formelle eksperimenter. Man kan således se kunstnere - for nu at bruge kunsthistorikeren Erwin Panofskys udtryk - som *perceptionens nøglemagere*.

Jeg blev meget optaget af at udforske sangskrivningens formelle virkemidler for at se, hvilke betydningseffekter jeg med min viden om perceptionens virkemåde kunne skabe. Der var et avantgardistisk aspekt i det. Begejstret tænkte jeg: Kunne man opdage nye potentialer i populærsangen? Kunne man tage populærsangen nye steder hen? Jeg skulle dog komme til

at moderere mine avantgardistiske ambitioner. Det viste sig, at jeg havde undervurderet et aspekt, der i musiklytning såvel som i livet kan siges at være menneskets ultimative motivator: nydelse.

## **Fra stabilitetsdoktrin til forudsigelsesdoktrin**

“*There are no rules, only tools!*” proklamerer den amerikanske sangskrivningslærer Pat Pattison (Tomlinson 2013), der på det velrenomerede Berklee College of Music underviser i *lyric writing*.

Dermed forsøger han at imødegå kritikken fra de mange kunstnere, der er kritiske over for håndværkstraditionen i sangskrivning. Kritikerne føler, at kunsten ikke bør være regeret af ’regler’. Der synes at være to aspekter af dette argument. Det ene er, at reglerne kvæler kunstens frie væsen. Det er en tankegang, der er forbundet med en generel favorisering af overskridelsesæstikken, baseret på det synspunkt at kunsten skal være et korrektiv til samfundets strukturer. Det andet aspekt er, at reglerne hæmmer selve skabelsesprocessen. Mange er af den opfattelse, at kreativ skabelse skal være et fristed, en legeplads, et rum hvor dagligdagens bånd ikke snævrer.

Idéen om sangskrivningslæreren, der forfægtet autoritative regler for sangskrivning er efter min mening en stråmand. Således er Pat Pattison langt fra enestående i hans afvisning af regler, men han interesserer mig særligt, fordi han så entydigt går ind for en værktøjsbaseret tilgang. Værktøjsbegrebet har han nemlig til fælles med den kognitiv-semiotiske æstetik. Pattisons værktøjsskuffe er velassorteret (Pattison 2010). Den indeholder fx værktøjer til at generere indhold i form af rim, metaforer og sanseskrivelser. Men ikke mindst indeholder den værktøjer, der kan få tekstens semantiske mening og

sangens soniske/metriske/musikalske lag til at være afstemt hinanden. Denne del af Pattisons værktøjssæt er domineret af begrebsparret *stabilitet/ustabilitet*. Sangskriveren vil i løbet af den kreative proces skulle træffe en lang række valg, og ved hvert af disse valg opfordrer Pattison til, at man stiller sig selv spørgsmålet: Hvordan er følelsen her - stabil eller ustabil? Dette spørgsmål kan man bruge til at træffe beslutninger af mange slags: semantiske, soniske (ang. sproglyde, herunder rim), metriske, rytmiske og harmoniske - i alle disse domæner kan vi have oplevelser af stabilitet eller ustabilitet. Målet er ifølge Pattison at skabe *prosodi*, hvilket han med udgangspunkt i Aristoteles definerer som *den passende relation mellem elementer*. I denne artikel vil jeg moderere Pattisons prosodibegreb på to måder. For det første omdøber jeg det - for at undgå forveksling med det lingvistiske prosodibegreb, som jeg vil bruge senere - til *kongruens*. For det andet indfører jeg en distinktion, som jeg mener er implicit til stede hos Pattison selv: en distinktion mellem førsteordens- og andenordenskongruens. Førsteordenskongruens er en formel kongruens, der indtræffer når sprogets betonedede stavelser er i overensstemmelse med musikkens betonedede slag, og når sprogets fraser er i overensstemmelse med musikkens fraser<sup>2</sup>. Jeg er her mest interesseret i andenordenskongruens, som ifølge Pattison opstår idet stabilitet/ustabilitet på det semantiske niveau er passende afstemt stabilitet/ustabilitet på det formelle niveau. Et banalt eksempel kunne være kombinationen af en stabil idé om tryghed med en harmonisk stabil grundakkord (tonika). Et andet eksempel kunne være at udtrykke en ustabil idé om at være ’ude af balance’ via et ulige antal verselinjer, hvilket skaber en effekt af metrisk ustabilitet.

Det fælles værktøjsbegreb lægger op til at bruge Pattisons værktøjer som hypoteser for den kognitiv-semiotiske æstetik. Vi kan med andre ord undersøge Pattisons værktøjer i lyset af den viden om menneskelig perception, der er blevet bragt for dagen af videnskaben. Til dette formål vil jeg introducere David Huron, professor i musik-kognition ved Ohio State University, der i sin bog *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation* (2007) leverer en forventningsbaseret teori om musikforståelse, som kan forbinde Pattisons værktøjer med den kognitiv-semiotiske æstetik.

Hurons teori er evolutionært funderet. Grundpræmissen er, at det er afgørende for menneskets overlevelse at være i stand til at lave korrekte *forudsigelser* om omverdenen. Derfor er vores hjernen en altid kørende 'forventningsmaskine', der baseret på *statistisk læring* opererer ubevidst og automatisk. Vores forudsigelser afføder emotionelle responser – både før og efter den forventede hændelses indtræden - og disse er enten positivt eller negativt ladede. Korrekte forudsigelser belønnes af hjernen med positive emotioner, hvorimod overraskelser, selv hvis de indebærer noget godt, fortolkes af hjernen som en fejlslagen forudsigelse, der potentielt kunne være livstruende. Dette gælder også selv om stimuli er harmløst, som for eksempel musik, og Huron kalder derfor sin teori for en 'pessimismens æstetik'.

Hukommelse har ifølge Huron til formål at dirigere organismens fremtidige adfærd. Vi er med andre ord udstyret med hukommelse for at kunne lave korrekte forudsigelser - og vores fire hukommelsestyper svarer til fire forventningstyper: dynamiske, skematiske, veridikale og bevidste. Jeg vil her kun omtale de to førstnævnte, da det er disse komponisten har mulighed for at manipulere i værket. *Skematiske forventninger* er

lagret i langtidshukommelsen og omfatter grundlæggende musikalske konventioner som tonalitet, metrum og genrer. *Dynamiske forventninger* opstår i korttidshukommelsen som resultat af mønsterdannelser.

Der findes desuden fem forskellige slags *forventningsresponser*, der samlet går under akronymet ITPRA: *Imagination response* (langsigtet, motiverende) og *Tension response* (kortsigtet, forberedende) finder sted før den forventede begivenheds indtræden. *Prediction response* (vurderer forudsigelsens korrekthed), *Reaction response* (underbevidst, hurtig forsvarsmekanisme) og *Appraisal response* (bevidst, langsommere, kan facilitere eller hæmme Reaction response) finder sted efter begivenheden er indtrådt.

I musiklytning såvel som i dagligdagen har vi flere samtidige forventningsforløb. Ved en given begivenheds indtræden udløses der en "limbisk cocktail"; en blanding af positivt og negativt ladede responser. En begivenheds indtræden afføder nye forventninger med dertilhørende responser.

Begrebet *kontrasterende valens* er afgørende for at vi opnår æstetiske oplevelser. Det dækker over det fænomen, at en positiv følelse er ekstra stærk, hvis den afløser en negativ og vice versa. Kontrasterende valens forekommer bl.a. når Appraisal-responsen hæmmer og omvender den negative Prediction-respons på en overraskelse. Denne mekanisme kan skabe æstetiske oplevelser af kuldegysninger, latter og ærefrygt, som er nedtonede versioner af de grundlæggende biologiske reaktioner kæmp, flygt og frys. Kontrasterende valens kan desuden opnås ved at forsinke en stærkt ventet begivenhed, for derved at skabe en negativt ladet spænding, hvis forløsning til gengæld føles desto større. Huron bruger begrebet *qualia* om de fænomenologiske oplevelser, der opstår som

følge af vores forventningsrespons. Qualia er noget andet end blot positive eller negative emotioner; det kan fx være oplevelser af abrupthed, uundgæelighed, længsel eller -interessant i denne sammenhæng - stabilitet. Med andre ord: den oplevelse af stabilitet og ustabilitet, som Pattison gør til rettesnor for kreative beslutninger, kan forstås som den fænomenologiske oplevelse af henholdsvis indfrie og skuffede forventninger.

Det synes derfor at være oplagt at prøve at oversætte Pattisons stabilitetsdoktrin til Hurons forventningsdoktrin. I mit speciale, som for øjeblikket er under udarbejdelse, forsøger jeg mig med en sådan oversættelse. Det er imidlertid for omfattende at gå i detaljer med i denne forbindelse, hvor jeg blot vil komme med følgende generelle bemærkninger: At udskifte 'stabilitet' med 'forventning' giver en model, der er bedre dokumenteret, mere nuanceret og som på ædruelig vis aftrivialiserer nydelse. Forventningsdoktrinen har den fordel, at den forfægter en balance mellem forudsigelighed og uforudsigelighed frem for det ene eller det andet. Til sammenligning er stabilitetsdoktrinen i fare for at skabe for megen ustabilitet, hvis sangskriveren forsøger at understøtte en stabil idé ved at skabe ustabilitet i så mange domæner som muligt. Stabilitetsdoktrinen synes desuden at være mere synkront orienteret, hvor forventningsdoktrinen, idet den fokuserer på dynamiske forventninger, er mere diakron.

Så hvad har kognitiv semiotik lært mig om at skrive sange?

For det første, at det er en vildfarelse at tro, at der ikke findes regler. Reglerne findes i os alle. De er bare ikke autoritative, men individuelt tillærte; de er normer. Og at skrive sange er et spil med de heraf opståede forventninger. Pattisons slagord burde lyde: "*There are tools for exploiting rules*".

For det andet, at intuition ikke er så skidt endda. Jeg er blevet af den opfattelse, at intuition er oplevelsen af vore egne forventningsrespons. Og eftersom min sangskrivning er henvendt til et publikum, hvis skematiske forventninger er stort set identiske med mine egne, sætter min intuition mig i forbindelse med et kollektivt sæt af forventninger. Intuition er derfor uundværligt i den kreative beslutningsproces, *men* en mere analytisk tilgang kan atomisere og tydeliggøre de valg, som man bruger intuitionen til at træffe.

For det tredje, at nydelse er undervurderet og overskridelsesæstetikken overvurderet. Jeg har modereret mine avantgardistiske ambitioner. Nu synes jeg det er lige så spændende at udforske alle de forskellige måder hvorpå, jeg kan skabe nydelse i modtageren. Ikke mindst fordi Hurons ITPRA-teori, navnlig pointerne om konstrasterende valens, har vist mig, at brud på forventninger kun afkaster æstetiske effekter, hvis de på den ene eller anden måde afbødes af nydelsen ved en korrekt forudsigelse.

## **Fra kombination til selvstændigt semiotisk system**

Det er en almindelig antagelse at sprog og musik påvirker hinanden i sange. Det virker åbenlyst. Men hvordan foregår den påvirkning egentlig?

Mit bud på en psykologisk mekanisme, der ligger til grund for interaktionen mellem sprog og musik, er også en del af David Hurons teori. Mekanismen kaldes *fejltildskrivning* (misattribution). Når hjernen oplever en kraftig forventningsrespons af positiv eller negativ art skal den finde ud af, hvad det var i omverdenen, der forårsagede den. For at være sikker på at finde et ægte korrelat har hjernen en tendens til at associere den emotionelle tilstand med alle tilstedeværende saliente stimuli.



På den baggrund foreslår jeg, at associationen mellem ord og musik sker gennem en proces, man kan kalde *fejltilskrivning af signifikante forventningsrespons*. Ideen er, at ord via fejltilskrivning forlenes med den emotionelle betydning, der opstår som resultat af betydningsresponserne på den tone, som ordet synges på. Jeg inkluderer ordet 'signifikant' i mekanismens navn af to årsager: dels for at pointere slægtskabet med princippet om den *signifikante afvigelse*, som den kognitiv-semiotiske æstetik har adopteret fra 1920'ernes russiske formalisme, og dels for at antyde, at denne mekanisme er afhængig af, at forventningsresponserne er af en vis kraftighed, der formentlig kun kan opnås ved strategisk brug af princippet om kontrasterende valens.

Når man beskæftiger sig med spørgsmålet om hvordan sprog og musik interagerer, er det imidlertid ikke tilstrækkeligt blot at se på sangen som blot to kompatible betydnings-systemer, der påvirker hinanden. Som sangskriver kan man have denne tendens, eftersom udfordringen ofte er at tekstsætte en forudkomponeret melodi eller vice versa. Men sanges kombination af sprog og musik har også strukturelle konsekvenser.

Musik er i sammenligning med andre stimuli i vore liv ekstraordinært repetitiv - i et gennemsnitligt stykke musik bliver 94% af alle musikalske passager, der varer mere end få sekunder, gentaget (Huron 2007:229). Hvad sker der, når sproget underkastes denne struktur? Det er et spørgsmål, der langt fra kan besvares fyldestgørende her, men jeg vil fremhæve et af Pattisons sangskrivningsværktøjer, som han kalder *produktiv repetition*. Ifølge Pattison er hyppige gentagelser uomgængelige<sup>3</sup> i sangtekster. Det mest åbenlyse eksempel er omkvædet. Hvorfor skal omkvædet være ens ved hver gentagelse? Fordi folk gerne vil

synges med - det sociale og rituelle aspekt i at synges sammen er en essentiel del af sangens egenart. Repetitionen bliver *produktiv* idet sangskriveren formår at udnytte gentagelsen til at skabe ny betydning. I eksemplet med omkvædet indebærer det, at omkvædsrepetitionerne antager forskellige betydninger fordi de hver især sættes i et nyt lys af de umiddelbart forudgående vers.

Idet man synger erstattes sprogets naturlige prosodi af musikkens organisering af tonehøjde og rytme. Sange kan derfor siges at være kendetegnet ved *prosodisk repræsentation*. Det er vigtigt at understrege, at der er tale om re-præsentation. Forholdet mellem talesprogets prosodi og sangen er kompliceret: der findes både lingvistisk og affektiv prosodi, repræsentationen viger for musikalsk syntaks og den er påvirket af signifikante afvigelser. Desværre har jeg her ikke mulighed for at gå dybere ind i disse problemstillinger, men prosodisk repræsentation er i mine øjne uomtvisteligt en del af sangens egenart.

Fejltilskrivning af signifikante forventningsrespons, produktiv repetition og prosodisk repræsentation er sangspecifikke kognitiv-semiotiske betydningsværktøjer: formgivningsprincipper, som man kan bruge til at skabe forskellige betydningseffekter i forskellige kontekster. At de er sangspecifikke betyder, at de er opstået af sangens egenart og at de indgår i definitionen af sangen som kunstgenre. Sangen er med andre ord et selvstændigt semiotisk system; den kan ikke reduceres til dens ingredienser.

Så hvad har kognitiv-semiotisk æstetik lært mig om at skrive sange? Den seneste udvikling i min egen proces er, at jeg er blevet interesseret i at basere min sangskrivning på det, som kun sange kan udtrykke - på sangens specifikke betydningsværktøjer. Jeg prøver med andre ord

at udtrykke sangens konceptuelle indhold gennem produktiv repetition, prosodisk repræsentation og fejltilskrivning af signifikante forventningsrespons<sup>4</sup>.

Der er et æstetisk ideal på spil her, som er inspireret af den kognitiv-semiotiske æstetik: gode kunstværker synes at være forankret i mediets egenart. Desuden giver denne tilgang mig svar på et spørgsmål, som ofte har plaget mig i arbejdet med en sang: Hvorfor besværer jeg mig dog med at udtrykke dette i en sang? Hvorfor ikke bare skrive et stykke instrumentalmusik, et digt eller et læserbrev? Ved at udtrykke budskabet gennem sangspecifikke midler gør man værket uoversætteligt til andre kunstgenrer, og dermed legitimerer man formen. Sagt med en parafrasering af digteren Robert Frost: *“Art is what gets lost in translation.”*

## Noter

- <sup>1</sup> Jeg tror dog på, at min egen følelsesmæssige involvering er en forudsætning for at kunne fremføre værket overbevisende, men det er en anden sag.
- <sup>2</sup> Hverken en sproglig eller en musikalsk frase er let at definere, men jeg kan ikke gå ind i den diskussion her. Wallace Chafes begreb om *intonationsenhed* synes dog at være et godt bud på en samlende definition.

- <sup>3</sup> Pattison beskæftiger sig kun med populærsange og ikke fx opera eller lieder. Det til trods mener jeg, at produktiv repetition gælder for sange i almindelighed.
- <sup>4</sup> Ofte vil det indebære, at jeg starter med en konceptuel idé, som jeg så prøver at udtrykke på denne måde, men det kan også gå den anden vej. Man kan for eksempel via intuition/inspiration være nået frem til nogle sunge fraser, som forekommer besnærende, og man kan da stille sig spørgsmålet: hvilken konceptuel konflikt kunne være repræsenteret i denne sammenstilling af ord og musik?

## Litteratur

- Bundgaard, Peer F. (2010): “Means of Meaning Making in Literary Art: Focalization, Mode of Narration, and Granularity.” *Acta Linguistica Hafniensia* 42 (S1): 64–84.
- (2011): “The Grammar of Aesthetic Intuition: On Ernst Cassirer’s Concept of Symbolic Form in the Visual Arts.” *Synthese* 179 (1): 43–57.
- Ewer, Gary. (2005): *The Essential Secrets of Songwriting*. Pantomime Music Publications.
- Huron, David. 2008. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. MIT Press.
- Pattison, Pat. (2010): *Writing Better Lyrics*. 2. udgave. F&W.
- Tomlinson, Sarah. (2013): “Inside Track Faculty Spotlight Pat Pattison.” Besøgt 3. december. [http://www.berkleemusic.com/insidetrack/article?article\\_id=3604922&area\\_id=3569221](http://www.berkleemusic.com/insidetrack/article?article_id=3604922&area_id=3569221).
- Zollo, Paul. (2003): *Songwriters on Songwriting*. New York: Da Capo Press.

# Til rekonstruktionen af kritikken af luttens omfangslogiske status

– Luttens som regeringsparadigme

Instrumenter, musik og harmoni har altid spillet en stor rolle som metaforer, billeder og forklaringsmodeller indenfor filosofien. I denne artikel skal det handle specifikt om den politiske filosofi, og endnu mere specifikt om et særligt instrument, nemlig luttens. Artiklen udspringer således af en undren over, at luttens (som i dag måske ikke er det mest kendte og anvendte instrument) dukker op og bliver brugt i en lang række forskelligartede tekster i løbet af 1600- og 1700-tallet. Denne artikel vil beskrive den metaforiske brug af luttens og forandringen i denne fra Francis Bacon's Essays (tredjeudgaven fra 1625) til Thomas Hobbes' Leviathan (1651) over merkantillisten William Petty til Jean-Joseph Ménéuret de Chambauds artikel om 'Puls' fra Den Franske Encyclopædi (1751-1772). Herigennem vil vi give et bud på, hvordan man kan forstå udviklingen i luttens betydning som et udtryk for større politisk-filosofiske udviklinger, særligt med henblik på teorier om regering og regeringskunsten. Artiklen er således også et forsøg på at give en skævt indgang til studiet af (idé)historien ved at tage et (måske obskurt) instrument og dets metaforiske betydning som sit objekt.

## Metaforer

Den tyske idéhistoriker Hans Blumenberg leverer i sit værk fra 1960, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, et afgørende, men ofte overset bidrag til idéhistorisk metode. I stedet for at tage begreber, personer eller systemer som genstand for de idéhistoriske undersøgelser kunne man i stedet undersøge metaforer. Metaforen fungerer som et slags sindbillede, der indeholder en lang række forestillinger og implikationer,

der ikke let lader sig reducere til simple idéer. Men hvad vigtigere er, metaforene skifter historisk betydning og indgår gradvist i andre sammenhænge og kommer derved til at stå som udtryk for en anden måde at forstå verden på. Eksempelvis er ordet 'maskine' nok det samme i år 1650 som i år 1900 - og år 2013 for den sags skyld – men der er afgørende forskel på om en maskine forstås som en organisme, en mekanisme, en dampmaskine eller en

computer. Maskinmetaforen er således ikke universel, men må forstås på baggrund af den historiske og filosofiske kontekst, hvori den optræder, og kan på samme tid være med til at sige noget om netop denne historiske og filosofiske kontekst.

For Blumenberg er metaforen dog ikke blot et underfundigt bidrag til idéhistorien, der kan udbygge allerede eksisterende teorier. Metaforen er selve stedet for tænkning og bør være den vigtigste analysegenstand for enhver idéhistorie. Metaforen er kendetegnet ved ikke at være et begreb – eller ikke blot at være et begreb – men derimod på én gang meget mindre og meget mere. Meget mindre, fordi metaforen ikke som sådan betegner noget, hvilket de fleste andre begreber gør. Metaforen er så at sige en signifiant (betegner, f.eks. ordet 'træ'), der mangler en egentlig signifié (det betegnede, f.eks. et træ). Men samtidig er metaforen meget mere end et ordinært begreb, fordi den siger meget mere end et begreb normalt gør. Metaforen er en signifiant, der producerer et væld af signifiéer. Metaforen er med andre ord udtrykket for det, som ikke helt kan begribes. Eller som Blumenberg selv (lidt teknisk) betegner dét, han kalder 'absolutte metaforer', dvs. en slags grundmetaforer for en given tænkning:

*De er historiske på en mere radikal måde end begreber, for en metaforers historiske forandringer bringer selve de historiske meningshorisonter og synsmåders meta-kinetik for dagen, og det er inden for disse, at begreber får deres modifikationer. Gennem dette implikationsforhold lader metaforologiens forhold til begrebshistorien [...] sig bestemme som et tjenesteforhold: Metaforologien søger at komme frem til tænkningens substruktur, til undergrunden, til næringsopløsningen for de syste-*

*matiske krystalliseringer, men den vil også gøre det fatteligt med hvilket 'mod' ånden er forud for sig selv i sine billeder og hvordan den gennem modet til at formode udkaster sin historie.*

(Blumenberg 1998: 13;

citeret fra Beck Lassen 2006: 110)

Metaforologien står således i et forhold til begrebshistorien og filosofihistorien, men den er disses tjener, forstået på den måde, at metaforologien kan blotlægge "tænkningens substruktur" og dermed gøre det klart, hvad folk overhovedet taler om eller mener, når de benytter et bestemt begreb eller argument. Den danske idéhistoriker Frank Beck Lassen har i en artikel om Blumenbergs metaforologi udlagt Blumenbergs pointe således:

*Metaforen lader sig forstå som et historisk vidnesbyrd om forgangne betydningshorisonter. Som et historisk vidnesbyrd er metaforen et indicium på fundamentale og bærende visheder, forventninger og selvfølgheder [...]. Disse indicier lader sig på eksemplarisk vis registrere i metaforen, der kan siges at være en billedlig samling af komplekse semantiske forhold*

(Beck Lassen 2006: 102)

Beck Lassen nævner som eksempel Francis Bacons beskrivelse af Galileis observationer gennem teleskopet og deres betydning for den menneskelige erkendelse som en 'færge'. Menneskets erkendelse sejlede afsted mod nye horisonter – i mikroskopet og over oceanerne – og alene gennem synssansen kunne man opdage en helt ny verden. Med Bacons ord er det påfaldende, hvordan jordomsejlingen og videnskabernes udbredelse finder sted på samme tid. Den menneskelige erkendelse kan med en metafor derfor forstås som en færge, der sejler

ud på det åbne hav – hvilket er illustreret på forsiden til Bacons *Novum Organum* fra 1620. Det er dog ikke Bacons kendte færgemetafor vi vil beskæftige os med her, men derimod en mindre kendt og uden tvivl også mindre betydningsfuld metafor, vi finder andetsteds i Bacons forfatterskab; nemlig Bacons billedlige brug af lutten. Som vi skal se, kan lut-metajoren og dens udviklingshistorie hjælpe os med at få fat på en bredere politisk og metafysisk idéhistorie. I det følgende vil vi således, med Frank Beck Lassens ord, læse lutten som ”en billedlig samling af komplekse semantiske forhold”, som vi kan bruge til at læse den politiske idéhistorie igennem.

### Francis Bacon og lutten

I sit essay (1625) om ”The True Greatness of Kingdoms and Estates” gør Francis Bacon sig følgende betragtning over Themistokles, en statsmand fra det antikke Athen:

*Desired at a feast to touch a lute, he said, He could not fiddle, but yet he could make a small town, a great city. These words (holpen a little with a metaphor) may express two differing abilities, in those that deal in business of estate. For if a true survey be taken of counselors and statesmen, there may be found (though rarely) those which can make a small state great, and yet cannot fiddle; as on the other side, there will be found a great many, that can fiddle very cunningly, but yet are so far from being able to make a small state great, as their gift lieth the other way; to bring a great and flourishing estate, to ruin and decay.*

(Bacon 1625)

Themistokles bliver af de andre festdeltagere ægget til at spille på en lut, men han afslår

og bekender åbent, at han ikke kan finde ud af at spille. Bacons observation, som tilsyneladende er temmelig banal - nemlig at dét at være en habil lutspiller ikke er ensbetydende med at være en dygtig regent – henviser ikke desto mindre netop til, hvordan den politiske sfære i stigende grad blev autonom med egne love og logikker. Politikken havde en særegen logik og det krævede et særligt talent at bemestre den.

I det hele taget sker der noget afgørende med den politiske tænkning i tiden fra slutningen af det 16. til slutningen af det 18. århundrede, og det er denne ændring som vi i denne artikel vil forsøge at spore gennem den metaforiske brug af lutten. Hvis vi følger den franske idéhistoriker Michel Foucault er der et brud i forhold til staten og regeringen i slutningen af det 16. og begyndelsen af det 17. århundrede. Her bliver det store kontinuum brudt, der op til dette punkt i historien havde været mellem Gud, fyrsten/herskeren og menneskene. I perioden omkring år 1600 reevalueres denne figur i forhold til en helt anden (magt)økonomi: En regering af menneskene, som er uafhængig af Guds regering over jorden og som altså er specifik for udøvelsen af politisk magt over mennesker. Ifølge Foucault er dette en del af en større bevægelse og uddifferentiering af flere videnskaber, som f.eks. også Kopernikus’ og Keplers astronomi, Galileis fysik, John Rays naturhistorie og Port-Royal-teologernes grammatik. Pointen er, at flere og flere videnskabelige praksisser begynder at blive løsrevet fra et religiøst og moralsk vokabularium og i stigende grad får deres egen interne logik. Det vil sige, at Gud styrer verden efter almene, uforanderlige, universelle, simple og forståelige love, men at forskellige videnskabelige praksisser så at sige har deres egen logik indenfor disse overordnede love og principper. Dette skifte,

denne uddifferentiering af videnskabelige praksisser, finder således også sted på det politiske plan angående det at regere mennesker. Også denne praksis får sin egen logik (politikken, regeringen, embedsværket), der er adskilt fra de andre logikker, og som har sine egne, distinkte principper (Foucault 2008: 252ff.). Den paradigmatisk tekst i denne sammenhæng er selvfølgelig Machiavellis *Fyrsten* fra 1532. Heri beskriver Machiavelli, hvorledes fyrsten på bedst mulige måder og med forskellige teknikker kan opretholde og udøve magten over sit rige og udvikler således en teori for politikken, der forstår politikken som en selvstændig sfære med sin egen iboende logik. På den måde bidrog Machiavelli til at løsrive politikken fra moralen og at gøre politikken til et område med egne regler

Bacon referer i sine *Essays* flere gange til Machiavelli, bl.a. i det essay, der har titlen "Of Seditions and Troubles". Heri henviser Bacon bifaldende til Machiavelli, idet han beskriver, hvorledes fyrsten bør balancere sine holdninger således, at han ikke rager uklar med nogle af de tungtvejende samfundsgrupper. Bacon nævner som eksempel Henrik den Tredje af Frankrig, der gik stærkt ind for at styrke den protestantiske sag i Frankrig, og som derfor tilfede samfundet for meget i den retning, hvorfor det kændrede, og hvorfor han stod tilbage helt alene og magtesløs, da protestanterne trak deres støtte. Fordi Henrik den Tredje ikke formåede at opretholde balancen mellem de stridende religiøse strømninger i datidens Frankrig, dvs. skabe harmoni i en kompleks situation, var han ikke nogen god udøver af regeringskunsten.

Dette leder os tilbage til Bacons brug af lutten i det ovenstående eksempel. Det er tilsyneladende et arbitrært valg, at Bacon bruger lutten som eksempel på en kunst en

god statsmand ikke behøver at bemestre. Lutten er på den måde billedet på alle de egenskaber ved en person, der normalt vil imponere til magtelitens sammenkomster, men som ifølge Bacon ikke er relevante for rådgivere og statsmænd. Når det kommer til forvaltningen af staten, findes der kun et afgørende karaktertræk: at være en effen behersker af regeringskunsten; og det er denne egenskab, der er personificeret i Themistokles, som Bacon ellers beskriver med ordene "haughty and arrogant". Men hans personlige egenskaber, hans arrogance og hans manglende lutspilalent, stod på ingen måde i vejen for hans evner ude i statsadministrationen og er irrelevante, når det kommer til regeringskunsten.

I betragtning af Bacons læsning af Machiavelli og Henrik den Tredje er det dog også muligt, at lutten er et meget bevidst valgt eksempel. Lutten er nemlig kendetegnet ved at være harmoniens instrument. Den store uregerlighed af toner kan på lutten, som er et strengeinstrument, koordineres i akkorder. Akkorden er som sådan ikke en ny opfindelse, men i løbet af det 17. og 18. århundrede bliver skalaerne dur og mol standard, og vi får dermed tonearter, dvs. faste regler for, hvorledes tonerne kan samles i harmoniske ordner. I den forstand siger Bacons eksempel mere end en umiddelbar læsning viser. Themistokles bliver opfordret til at spille på lutten, til at bevise at han kan frembringe harmoni, men Themistokles afviser, da hans evne til at frembringe harmoni og orden ligger andetsteds; nemlig i regeringskunsten.

## **Thomas Hobbes og regeringen af tankerne**

Thomas Hobbes er uden tvivl en af de mest afgørende, omdiskuterede og læste politiske tænkere i historien. Hobbes' bidragede således i høj grad til at gøre politikken til

en videnskab bygget på sine egne, sikre og faste principper. Hobbess var meget inspireret af naturvidenskabelig metode, særlig geometrien, og søgte at lave en videnskab om politikken efter samme model, hvor undersøgelsesobjektet blev reduceret til sine mindste og sikre bestanddele og derefter logisk og sikkert kunne bygges op. Denne minimale bestanddel som politikken og staten skulle reduceres til, var mennesket, og det er netop denne funktion, mennesket løsrevet fra staten, som Hobbess så berømt skildrer i sin forestilling om naturtilstanden. Hans berømte værk *Leviathan* fra 1651 begynder således også med denne mindste bestanddel, mennesket, og begyndelserne til dets erkendelse og bevægelse. Mennesket kunne således, til forskel fra dyret, have mere sammenhængende tanker, og disse beskriver han i kapitel 3 af *Leviathan*, der hedder 'Of the Consequence or TRAYNE of Imaginations. Her skriver Hobbess:

*This Trayne of Thoughts, or Mentall Discourse, is of two sorts. The first is Unguided, without Designe, and inconstant; Wherein there is no Passionate Thought, to govern and direct those that follow, to it self, as the end and scope of some desire, or other passion: In which case the thoughts are said to wander, and seem impertinent one to another, as in a Dream. Such are Commonly the thoughts of men, that are not onely without company, but also without care of any thing; though even their Thoughts are as busie as at other times, but without harmony; as the sound which a Lute out of tune would yeeld to any man; or in tune, to one that could not play*

(Hobbess 2008: 20)

Ifølge Hobbess var verden og alt i den mekanisk og bestod af intet andet end legemer

i konstant bevægelse. Mennesket var også et sådant mekanisk legeme, der bevægede sig efter sådanne regler. Og de mindste begyndelser til bevægelser, før de bliver til konkret bevægelse eller tale kalder han *stræben* (endeavour), og når denne stræben, denne passion, er imod noget hedder den appetit eller begær, og når den er væk fra noget, kalder han den aversion. Forskelle mellem mennesker kom fra forskelle i hvor stærk deres passion eller deres begær var, netop fordi begæret, som udtrykt i citatet, styrede og gav retning. En ikke passioneret tankegang ville flakke og ikke koncentrere sig, den ville netop være uden harmoni, den ville være uregeret og vild. En sådan passionsløs måde at tænke på ville være uden harmoni som en ustemt lut eller som en stemt lut for en der ikke kunne spille. På samme måde var et menneske netop ét der var drevet af en sådan stræben (basalt set efter magt over andre mennesker) til en sådan grad, at det netop er passionen eller begæret, der adskiller mennesket fra dyret, og et menneske uden passioneret tanke, uden harmoni i tankerne, var uden retning, uden bevægelse, og således dødt:

*a man who has no great Passion [...]; but is as men terme it indifferent; though he may be so farre a good man, as to be free from giving offence; yet he cannot have either a great Fancy, or much Judgment. For the Thoughts, are to the Desires, as Scouts, and Spies, to range abroad, and find the way to the things Desired: All Steadinesse of the minds motion, and all quicknesse of the same, proceeding from thence. For as to have no Desire, is to be Dead*

(Hobbess 2008: kapitel 8)

Og med mennesket således også med staten. Staten var for Hobbess et kunstigt

menneske, en kunstig person, og en stat uden passion, uden retning, uden begær, var en stat uden harmoni, der ikke var i samklang med sig selv, og som derfor var uden bevægelse og derfor så godt som død, og i hvert fald let at invadere og erobre, eller, endnu værre, forfalden til borgerkrig, når statslegemet bevægede sig i forskellige retninger og ikke var regeret af den samme retning. I statslegemet, som i det naturlige legeme, måtte der være en stræben og en harmoni, som i en velstemt og velklingende lut, for at sikre en retning og harmonisk stræben efter at opfylde sit mål.

### **William Petty og den gryende økonomividenskab**

Også i det 17. århundrede får vi de første begyndelser til en egentlig økonomisk videnskab, forstået netop på den måde, at økonomien begynder at blive forstået som sit eget autonome område, der har sin egen logik og som kan forstås på sine egne præmisser. Disse økonomiske tænkere kender vi i dag som merkantilister, og en af de mest kendte og indflydelsesrige af disse var William Petty (1623-87), som bl.a. er kendt for sit værk om politisk aritmetik (*Political Arithmetic*), skrevet i 1676 og udgivet 1690. Petty er blandt andet kendt som en af de første der brugte statistik i sit arbejde og hans ambition og metode til at undersøge økonomien og særligt den engelske økonomisk tilstand beskrev han i forordet til *Political Arithmetic*:

*The Method I take to do this, is not yet very usual; for instead of using only comparative and superlative Words, and intellectual Arguments, I have taken the course (as a Specimen of the Political Arithmetic I have long aimed at) to express my self in terms of Number, Weight, or Measure;*

*to use only Arguments of Sense, and to consider only such Causes, as have visible Foundations in Nature; leaving those that depend upon the mutable Minds, Opinions, Appetites, and Passions of particular Men, to the Consideration of others*

(Petty 1986: 244)

Det drejer sig altså ikke om flotte ord og store, kloge argumenter, men om *tal, vægt og mål*. Det er den politiske aritmetik: at undersøge økonomien objektivt ud fra tal, vægt og mål. Første gang han brugte betegnelsen 'politisk aritmetik' var dog i en dedikation til Hertugen af Newcastle i en tale, han kaldte *Discourse of Duplicate Proportion* til The Royal Society i 1674. Her sagde Petty:

*My Lord Ogle being now about to carve a significant figure upon my Lord his Son, by his careful Education of him, I thought it a service to his Lordship, as well as an Expression of my Thanks for his former Endeavours, to call upon him, not only to instruct my Lord his Son in some Mathematicks, but also to store and stock with him a variety of Matter, Data and Phenomena, whereupon to exercise the same; Since Lines and Numbers without those, are but like Lute-strings without a Lute or Hand. For, my Lord, there is a Political Arithmetic and a Geometrical Justice to be yet further cultivated in the World; the Errors and Defects whereof, neither Wit, Rhetoric, nor Interest can more than palliate, never cure. For, Falsity, Disproportion, and Inconsistence cannot be rectified by any sermocinations, though made all of figurate and measured periods, pronounced in Time and Cadence, through the most advantageous organs; much less by Grandisonous or Euphonical Nonsense, farded with formality; no more than vici-*



*ous Wines can be remedied with Brandy and Honey, or ill Cookery with enormous proportions of Spice and Sugar: Nam Res nolunt male administrari*  
(Petty 1986: 239f, note 2)

En politisk aritmetik var med andre ord mulig, og det var nødvendigt at have en masse data og fænomener, at anvende det på, netop ligesom strengene til en lut var ubrugelige uden lutten selv eller den hånd (eller de hænder), der skulle spille på den. Der var en harmoni eller en orden, der kunne udledes ud fra de data, der var tilgængelige, og man havde brug for den rette metode til at få orden (eller harmoni) i disse data, men uden data på den ene side, eller metoden eller tilgangen på den anden var det ikke muligt at forstå verden. Ligesom hele lutten, dens strenge og den der spillede på den var nødvendig for at frembringe harmoni, klang og musik, så var både den rigtige metode samt tal, mål og vægt nødvendige for den økonomiske videnskab. Både instrumentet lut, men også den dygtige lut-spiller var nødvendig for at forstå den økonomi, der lå til grund for statens rigdom og styrke og således var lutten og spillet på den en illustrerende metafor om den nye måde at regere staterne (økonomisk) på.

### **Ménuret de Chambaud og kroppens økonomi**

I *Encyklopædien* (1751-1772) har lutten sit eget opslag og bliver desuden diskuteret i diverse musik-teoretiske artikler. Men måske mere interessant finder man også lutten som metafor i Jean-Joseph Ménuret de Chambauds artikel "Puls". Ménuret kommer vidt omkring i sin artikel, der er omkring 110 sider lang, men lut-metaforen optræder kun to gange – til gengæld begge gange i sammenhænge,

hvor Ménuret forsøger at sammenfatte sin overordnede teori om mennesket, og hvordan menneskekroppen hænger sammen og fungerer. Ménuret skriver:

*Mennesket er ifølge kineserne, i kraft af at være sammensat af nerver, muskler, vener og arterier, en slags lut eller harmonisk instrument, hvis dele producerer forskellige lyde, eller snarere en slags stemning, afhængig af deres form, placering og brug. Forskellige pulse er som forskellige klange [...]. Den naturlige puls er et sikkert tegn på, at den person, som har den, ikke blot nyder et godt helbred, men vil nyde det i lang tid; dvs. ikke vil blive ramt af sygdom, der opbygges gennem lang tid*

(Ménuret 1765: 225)

Mennesket er altså at betragte som en lut eller et andet harmonisk instrument, og pulsen er et menneskes klang. Forskellige mennesker har ifølge Ménuret forskellige klange, dvs. forskellige pulse, alt efter om de er unge eller gamle, mænd eller kvinder, men fælles for dem alle er, at de har, hvad Ménuret kalder, en 'naturlig puls'. Den naturlige puls er menneskets puls, når det er raskt. Ved at kende et givent menneskes naturlige puls, kan man altid afgøre, om det grundlæggende set er raskt eller ej. Man kan selvfølgelig altid blive ramt af en uforudset influenza eller forkølelse, men længevarende alvorlige sygdomme, selvom de endnu ikke brudt ud, vil altid vise sig som en afvigelse i menneskets puls.

Ménurets artikel er som alle artikler i *Encyklopædien* indekseret efter et eller flere emner, der står i en parentes umiddelbart efter titlen. Ménurets artikel om "Puls" figurerer således under temaet "Dyrets økonomi". Forestillingen om dyrets økonomi var udbredt på *Encyklopædiens* tid og

trækker tråde helt tilbage til 1500-tallet, deriblandt Louis Durets *Hippocratis magni Coacæ prænotiones* fra 1588. Økonomibegrebet, således som det anvendtes i det faste udtryk 'dyrets økonomi', betegnede harmoni eller orden; eller måske nærmere en slags metafysisk førstprincip, der koordinerede dyrets forskellige dele og sikrede at disse ikke blot var en sammensætning af forskellige dele men at forstå som en helhed, som én. Lidt skematisk kan man sige, at hvor en konkurrerende tradition, anatomen, forsøgte at kortlægge den døde krop med dens enkelte dele og funktioner, betragtede 'økonomerne' kroppen som et levende hele, der måtte forstås som et sådant.

Ménuret var i midten af 1700-tallet en af de fremmeste eksponenter for videnskaben om dyrets økonomi, og han skrev også *Encyklopædi*-opslaget om netop dette. Heri forklarer Ménuret, at dyrets økonomi er

den orden, mekanisme, den samling af funktioner og bevægelser, der understøtter dyrets liv, hvis perfekte universelle udførelse, hvis den troværdigt afvikles med villighed og lethed, konstituerer den mest blomstrende sundhed, og i hvilken den mindste forstyrrelse er sygdom som sådan, og, hvis den fuldstændigt ophører, vil producere det modsatte af liv, nemlig død

(Ménuret 1765: 360)

Dyrets økonomi er med andre ord en perfekt balance, en harmoni, mellem dyrets forskellige dele, og som sikrer, at dyret fortsat lever. Økonomien er som sådan intet andet end denne balance mellem delene, som vi også kunne kalde helheden. Enhver forstyrrelse i harmonien, i økonomien, er kendetegnet som sygdom, mens døden er det samme som det fuldstændige ophør af harmonien.

Hvilket leder os tilbage til lutten. Ménurets teori om den levende krop, om en økonomi som er intet andet end harmoni mellem delene, finder sit billede i lutten. Lutten er det instrument, det tankeinstrument, som samler Ménurets komplekse teori i et enkelt billede. Lutten har forskellige dele; lutten er forskellige og har forskellige klange; hvis en enkelt del er i stykker eller ikke er perfekt afbalanceret i forhold til den andre dele vil lutten stemme falsk og lyde dårligt – ligesom menneskets puls ikke vil være naturlig, hvis mennesket er sygt, og slet ikke vil være der, hvis det er dødt. Lutten er med andre ord billedet på dyrets økonomi (og harmoni).

### Fra dyrets økonomi til den politiske økonomi

Ménurets teori tilhører selvfølgelig det naturvidenskabelige område, men den afspejler alligevel en større politisk-teoretisk omvæltning i samtiden. Ligesom man talte om dyrets økonomi, havde man også i lang tid talt om naturens økonomi, universets økonomi og Guds økonomi – men som noget nyt begyndte man nu at tale om en politisk økonomi. Den politiske økonomi var således at forstå som en særlig orden eller harmoni, der herskede i den politiske sfære, og som man måtte forstå for at kunne regere samfundet i henhold til dets inhærente love for stabilitet og harmoni. Blandt fortalere for denne opfattelse finder vi særligt franskmændene François Quesnay (der i dag står som en af fædrene for økonomividenskaben) og hans gruppe af disciple, der blev kendt som fysiokraterne og som slet og ret 'les économistes' (økonomerne). Blandt disse finder vi Guillaume-François Le Trosnes, der i 1766 kommer med følgende definition af den nye videnskab:

*Da den økonomiske videnskab ikke er andet en applikationen af den naturlige orden på regeringen af samfund, er den lige så konstant i sine principper og lige så egnet til bevisførelse som de mest sikre fysiske videnskaber*

(Le Trosne i Foucault 2008: 60)

Lutten som et billede på den naturlige orden og harmoni, som et instrument vis love må man forstå før man kan beherske det, går således igen i den politiske tænkning. Her vinder den tidlige økonomividenskab langsomt frem under betegnelsen politisk økonomi, der foreskriver studiet af den økonomiske sfæres ”naturlige” love som et *sine qua non* for den gode regering af samfundet. Den gode regent vil lade de naturlige love udfolde sig, og således vil samfundet naturlige gå mod en tilstand af balance og harmonisk fremskridt. Det sted, hvor samfundet finder sin naturlige balance, er på markedet, hvor priserne finder deres naturlige leje, og varer og mennesker dermed finder deres rette plads. Regenten skal således lade stå til – *laissez faire* – mens markedet lader samfundet finde sin naturlige harmoni. Regentens rolle bliver derimod at sørge for, at markedet ikke forhindres i at udføre sin magi, at skabe nye

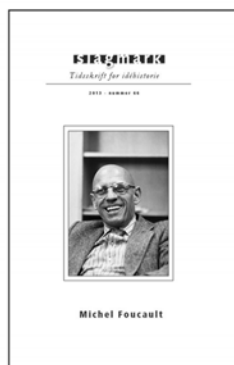
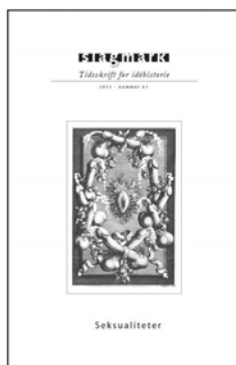
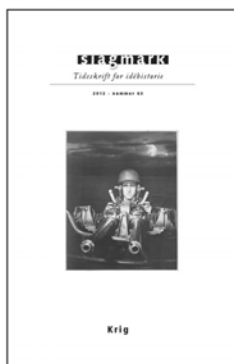
markeder og at sørge for at befolkningen handler i henhold til en markedslogik. Mens lutten glider ud af de politiske tænkernes metaforologi, får markedet en stadig større rolle, når det kommer til at beskrive samfundets harmoni og regeringens rolle. I forlængelse af luttens logik, bliver markedet det instrument, som den gode regent skal regere igennem, og som den gode regent må forstå at bemestre og som samtidig er essentielt at bemestre for at sikre harmonien og samklangens mellem de forskelligartede elementer i samfundet.

### Litteratur

- Bacon, Francis (1625): *Essays* fra <http://www.gutenberg.org/files/575/575-h/575-h.htm>
- Beck Lassen, Frank (2006): ”Hvad var det vi ville vide?”, *Slagmark*, nr. 47: ”Hans Blumenberg”.
- Blumenberg, Hans (1998, [1960]): *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2008, [2004]): *Sikkerhed, territorium, befolkning – forelæsninger på Collège de France 1977-78*, København: Hans Reitzels Forlag.
- Hobbes, Thomas, 1651. *Leviathan, or The Matter, Forme, & Power of a COMMON-WEALTH Ecclesiasticall and Civill*, (ed. Richard Tuck), Cambridge & New York: Cambridge University Press, 2008.
- Ménuret de Chambaud, Jean-Joseph (1765): ”Pouls” i *L'Encyclopédie* (vol. 13), Paris.
- Petty, Sir William (1986, [1676/1690]): *Political Arithmetic* i *The Economic Writings of Sir William Petty*, Charles Henry Hull (red.), vol. 1, s. 232-313.

# Slagmark

- tidsskrift for idéhistorie



Abonnement, institutioner dkr. 500,00 årligt  
Abonnement, private dkr. 380,00 årligt  
Abonnement, studenter dkr. 330,00 årligt  
Løssalg dkr. 140,00 pr. tidsskrift + porto

Udkommer 3 gange om året

Forlaget Slagmark

Jens Chr. Skous Vej 7 · 8000 Århus C  
Tlf: 89 42 21 63 · Web: [www.slagmark.dk](http://www.slagmark.dk)  
E-mail: [slagmark@hum.au.dk](mailto:slagmark@hum.au.dk) · cvr-nr.: 00965490558

# What music has to say about film

– Cognitive takes on analysis of  
music in film

This article intends to provide a general overview of the ongoing discussion of how music is perceived, and how it adds to the narrative dimensions of film. Since our focus will be on approaches that draw from the cognitive study of film analysis – and, specifically, the role music plays in it – the reader will be briefed on the various ways in which linguistic paradigms have been systematically adapted to achieve a formal understanding of how we understand and make sense of films. We will argue that the assumption underlying the cognitive linguistic claim that the same conceptual structure lies at the basis of different forms of human communication makes it a more appropriate candidate to transpose its findings about meaning-making into fields different from language. We will then proceed to a more detailed inspection of the current state of discussion on the cognitive analysis of music in film analysis, paying special attention to the notions of the multimodal nature of film and the specific role of music in this art form. The article will close with some considerations on the different topics discussed, which will serve us to evaluate the prospects, limitations and what we think would be interesting to further research in the area.

## Introduction

If one were to open any book on cinema and started reading the first random page that showed up, it is very likely that one should find various expressions originally deriving from linguistics or literature that are actually being used in reference to films - expressions like, for example, language, code, text analysis, narrative, discourse, etc. Already in the early 20th c., the renowned director

D. W. Griffith establishes parallelisms between cinema and language. Another early, significant example of this trend is that of Eisenstein and the first Russian film theorists that built their *montage theory* on concepts such as *film grammar* (Elsaesser, 1994).

It is during the decade of the 1970's that Europe and the USA saw the rise and gain of importance of film studies as a formal discipline in their universities. It

is then that considering film as a specific instance of signification becomes central to the different theories involved in the study of film. Linguistic structuralism, drawing directly from Saussure's *Course in General Linguistics*, found a privileged seat in this academic setting insofar as it is concerned with the study of sign and meaning, ontologically addressing film as a message.

Even though structuralism is often associated with semiotics, it is important to point out that it is, to a large extent, independent from the American semiotics of C. S. Peirce. Saussurian structuralism extended to other disciplines during the 1970's (such as Levi-Strauss' anthropology or Lacan's psychoanalysis, for example), taking language as the prototypical and canonical model of communication. This implicitly subordinated semiotics to linguistics and had direct implications for the way cinema is to be regarded in film analysis - as an instance not of communication, but of language. The appeal of using language as a model to explain communication is obvious, since language has often been regarded as a window into the inner conceptual world of humans. The dangers of this direct transposition, however, should be just as evident - the ways in which films convey meaning are simply not the same as those through which language does it.

In their book *Post Theory: Reconstructing Film Studies* (1996) Bordwell and Carroll give the label of 'Grand Theory' to a series of approaches that have predominated in the study of film for 40 years - in these approaches, the study of film became an academic sandbox in which theorists could put notions of an interdisciplinary nature on practice. These notions ranged from Lacan's psychoanalysis to Althusserian Marxism and often differed not only in

their methodologies but also in their original object of study. In said scenario, structuralist semiotics served as the glue keeping together these disparate disciplines, bridging the gaps between them. This would be achieved assuming that meaning is the object of study of semiotics and taking into account that, ultimately, these disciplines were applied as instrumental discerners of meaning in studying film. With their overt critique to Grand Theory, Bordwell and Carroll demand a new paradigm in film studies. Rather than proposing a new theory, they put forward a cognitivist perspective with a subsequent shift in methodological approach. Bordwell himself (1989) makes sure that this is clear when he states that

*[t]he breadth of [his] delineation may, however, incline readers to take this perspective as another one of those Big Theories of Everything that [...] film scholars regularly discover or assemble out of spare parts.*

As stated above, this shift consists more on a change in methodology than a new set of theoretical assumptions. Therefore, in order to list the ideas that underlie the cognitive approach to film analysis one should refer back to the cognitive sciences themselves. Some of the most prominent features of the cognitive approach to film analysis are:

- The notion of *embodied experience*, strongly linked to both perceptual (ie., multimodality) and conceptual (ie., frames) matters.
- The *middle-ground scope* in their studies, which bridges empirical research with theoretical assumptions.

Having mentioned the dangers of assuming a one-to-one relationship between thought and language, why do we proceed to explore a cognitive approach to film

analysis? To answer this question, another characteristic of the cognitive approach to film analysis might be brought up - the assumption that many of

*the underlying mechanisms governing language operate also in the production and comprehension of meaning in all forms of human communication.*

Language, important as it is, is but a way in which we humans communicate. It is thus licit that we study how language works and then try to establish connections with how humans communicate through other means of communication - means such as could be films.

## **The multimodal nature of film**

One big issue in the study of music *in film* that strike as obvious, but is still worth pointing out, is that the research on this particular field is not as concerned with studying music *per se* as it is regarding the interaction between music and other aspects of the filmic artifact. Therefore, much of the literature on the topic has focused on how music is perceived not as an artistic expression, but as an integral part of watching a movie, in which music consists on more than just sounds that accompany the narration. As will be argued, music does accompany, but it also disambiguates and *adds* to the narrative aspects of movies.

Regarding the issue of how music is a meaning-making device when it is integrated with other sources of information, as opposed to being perceived by itself, the key notion of 'multimodality' demands introduction. To say that movies are multimodal is simply to state their audiovisual nature. A 'mode' refers to more than the channel (auditory or visual) of which we

make use when being exposed to a film - a mode is any way in which we, as humans, manipulate our physical reality in order to convey meaning. As such, movies are expressed through the auditory and visual channels, but these two channels are the means through which a variety of modes are, in turn, presented to the viewer. As will be shown, conceiving the filmic artifact as a multimodal phenomenon is central to the approach of all the theorists we will be referring to in the present article, whether they do it explicitly or not.

The acknowledgement of the multimodal nature of film, far from being exclusive of the cognitive approach, is also of great relevance for the Grand Theory. The theorist Christian Metz, known for his interpretation and adaptation of Lacan's work for filmic analysis, already advances the idea in his five-channel classification. It is through these 'channels' that we can access sensory information- that is, "*two visual (scenes and text) and three auditory (music, speech, and sound effects)*" (Cohen, 2013).

In the cognitive approach, the notion of multimodality is employed with a special emphasis on the perceptual aspects of the idea, which was not of such relevance in previous approaches. Perception thus acquires importance as an object of study in itself and is thought to act prior to high-level conceptualization. In this view, when analyzing how the interplay of music and film instantiate meaning, the assumption is that the integration of these two elements is grounded on an integration at the perceptual level, which stems from experience. Both visual and auditory inputs enter our minds synchronically. This raises several questions: *How does one sense influence the behavior of the other? – To what extent are these different sensory input integrated? – Can we really talk*

*about joint encoding? and; How is this of relevance for the comprehension of the narrative?*

A similar, yet more exhaustive characterization of multimodality is the one reflected in the work of Coëgnarts and Kravanja (2012) who, drawing from Forceville, refer to nine modes of depiction in order to analyze conceptual metaphor in film. Namely, these are: pictorial signs, written signs, spoken signs, gestures, sounds, music, smells, tastes and touch. As we will further elaborate, Cohen points at three main sources of information within a film (speech, music, and visual activities), but we consider that Cohen's model could benefit from Forceville's classification. Coëgnarts and Kravanja elegantly identify and make use of six of those nine modes of depiction in analyzing the metaphorical level of film. Their work, comprehensive as it is, focuses mostly on image metaphors and not on music, so we will be paying more attention to other researchers for the purposes of the present article. It is however worth mentioning since their use of Lakoff's Conceptual Metaphor Theory is convergent with other approaches that arise from the cognitive take on music in film, such as Chattah's (2006) metaphorical analysis of soundtracks, which we will expand on below.

Specific research on the topic of the role of music in cognitive film theory is, of course, more sparse than that of cognitive film theory in general. In addition to this, it should be noted that it often involves a multidisciplinary approach that draws from wide range of fields of study; for instance, very often music is studied in relation to emotions. Plantinga, an outstanding supporter of the cognitive film theory, identifies as a major area of interest in the field the means by which films elicit emotions. As he puts it: "*cognitive film theory argues that in responding*

*to films, thinking and feeling are intimately related*" (Plantinga, 2002). The topic of film and emotion has been approached from different perspectives, such as the relationship between genre and emotion (Carroll in Plantinga and Smith, 1999), the influence of point-of-view editing on emotion (Carroll, 1996), character engagement (Neill in Bordwell and Carroll, 1996; M. Smith 1995) and self-reflection as an emotional response of the audience (Bruun Vaage, 2009).

Regarding the specific question of how films engage with the spectator's emotions, music plays a predominant role. Although she stresses the fact that it is not just "*an auditory shortcut to a mental emotion center*", A.J. Cohen describes one of the links between music and film as that of an extra dimension that provokes an emotional response in the audience –

*[t]he notion of supplying warmth to a two-dimensional figure implies that music makes the film more compelling and engages empathy [...], when music accompanies film, it prompts emotional associations and responses of listeners and adds emotional dimensions* (Cohen, 2013)

### **Cognitive approaches to analyzing music in film**

Within the last two decades, the research on music in film has grown in importance for the cognitive sciences. Even though the literature is varied, we consider Marilyn G. Boltz's and Annabel J. Cohen's works to be particularly interesting since they do not focus exclusively on the role of music in affecting emotions. Instead, they build on this fact in order to explore how this in turn affects other aspects of the filmic experience, such as the understanding of the narrative and its impact on how the



film is remembered. As Cohen notes herself, music is one of the very few aspects of the sensory information in a film that is typically directed to the audience, and not necessarily to the internal elements of the diegesis (Cohen, 2013). It is to be assumed that the emotional impact of film in viewers affects their perception of the narrative. But, how do music and film work in creating meaning together?

Boltz's work is a good example of the interdisciplinary initiative that is taking over the field of film studies, since her approach is that of a psychologist. As such, she is preoccupied with how different modes of depiction combine already at a perceptual level, "*how music is encoded into the cognitive system and subsequently represented relative to its accompanying visual action*" (Boltz, 2004). Music in film seems to be the perfect scenario for such an inquiry. A central idea in her account of the multimodal nature of film is that music and film together give rise to an experience that cannot be accounted for simply by considering separately the different modes. She builds on the work of previous researchers that were mainly concerned with how the

*structural characteristics of music may give rise to certain moods [...] [and] can influence the viewing experience beyond simply enhancing or attenuating the affective impact of a visual scene.* (Boltz, 2001)

Something that we think is really interesting about trying to ascertain what is going on when we experience watching a movie is, that it might help us in understanding how we manage to make sense out of the varied perceptual input we receive from the world. The concept of schema, a central idea in Boltz's work, accounts for how we

make sense of the overwhelming flow of information that we receive from a film, just like from any form of work of art - or from reality itself. Schema theory goes back to the research on narrative memorization by Frederick Bartlett (1932), and has been picked up by many studies within psychology and cognitive science. Schemata work as interpretative frameworks that harness attention and cognitive processing towards specific aspects of the entire flow of sensory information. Zadny and Gerard's experiment (1974, in Boltz 2001) is a good example of how schemas can be applied to the study of film. In their experiment, Zadny and Gerard presented subjects with the same film clip, but they were told different information about the characters before it was screened. The results of the experiment show that depending on the frame activated by the information given, the subjects will attend to different aspects of the scene and subsequently will remember different elements (Boltz, 2001).

Borrowing from schema theory, Boltz assigns musical soundtracks a role similar to that of the information that was revealed to the subjects in the above experiment. In her view, music activates "*a given schematic framework that gives rise to certain biases during selective attending and subsequent remembering*" (Boltz, 2001). This claim is key to Boltz's research; for instance, in one of Boltz's (2001) experiments, she tested how negative or positive music influenced the perception of film clips, both in the subjects' interpretations (character's motivations, resolution of the plot, etc.) and in their recall of the clips one week later. The results indicated that the mood of music did activate a schematic framework that directed the subjects' attention to different aspects of the clip, with the subsequent consequences

for their interpretation as well as the latter recall. In this fashion, the music that had been identified as instantiating a negative mood resulted in negative interpretations when discerning the intentions of a character, or the possible outcome of the story.

Likewise, when asked a week later, they consistently remembered better those elements of the film mood-congruent with the accompanying music. Positive music tended to help identifying the positive elements of a scene (like, for example, a bouquet) whereas those exposed to negative music tended to remember negative elements, such as a deserted alley. It is worth noting that when subjects misrecognized elements, these were also coherent with the mood instantiated by the music; in other words, they tended to misremember schema-relevant information although it was not present in the clip.

Boltz's empirical work goes hand in hand with the model put forward by Cohen to analyze the different steps that take place in the cognitive processing of music in film, from the sensory input to high-level conceptualization – her *congruence association model with working narrative* (CAM-WN). Drawing on more general theories of cross-modal perception, Cohen's framework allows for the examination of the question of how narrative and meaning are built from the different sensory channels and its corresponding modes of depiction. It is worth to point out that her model is built on general assumptions of the cognitivist approach, such as considering the spectator as having an active role in decoding meaning from film (Bordwell, 1996; Cohen, 2013, Levinson 1996). The psychoanalytic perspective that most characterizes Grand Theory assumes, by contrast, that the spectator is a passive receptor, in consonance with one of its main assumptions – that most of the

meaning we get from movies is acquired at a subconscious level. Echoing the words of Levinson, Cohen considers that

*it is the job of the audience to understand how the narrative, as created by the narrator and filmmaker, is to be understood*  
(Cohen, 2013)

Boltz herself distinguishes four different levels of information processing in the CAM-NW proposed by Cohen (Boltz, 2004). These levels would go from a basic level in which the sensory input is channeled separately because of its different physical features, and should account for how cross-modality and high-level conceptualization emerge, giving rise to inferences about the narrative in the last levels of the process. In Boltz's experiment of 2004, she expands on Cohen's model and provides evidence that supports the emergence of cross-modal processing of information already at the second level, prior to consciousness. The results of her experiment show that even when attention is purportedly drawn to only one of the media (be it music or video), incidental learning can take place from one medium to the other when subjects are asked to remember specific aspects of the clip, or to recognize the music. It is particularly significant that this incidental learning takes place only when there is mood-congruency between music and film, whereas mood-incongruency has the opposite effect. These findings point at a prevalence of joint encoding when the moods conveyed by music and video are congruent - when one of the components is presented, it acts as a retrieval cue for the other, facilitating recall (cf., Boltz 2004).

The CAM-NW model looks at two different aspects of film that are involved

in the meaning-making process: *congruence* and *association*. Congruence focuses on the structural features of the different modalities, which may overlap between different domains (cross-modality). Thus, we can see similar structural features between two modes grounded on different sensory input, like music and video, allowing us to see similar structural features that combine in the perceived whole. A common example of congruence in the literature is pejoratively referred to as 'Mickey Mousing' (Cohen, 2013; Chattah, 2006) a device characteristic of cartoons in which music matches an action that we perceive visually. On the other hand, association is understood as how music contributes to the meaning of films by means of connotative reference (*leitmotifs* are an example of association being put to use).

The CAM-NW model explains the relationship between the emotional experience of the audience, which she refers to as *internal semantics*, and the *external semantics* (intradiegetic elements and their relationship with the viewers' social and natural world) which comprehends information as general and disparate that it might range from "*the natural phenomena of climate*" to "*the rules of language grammar*" (Cohen, 2013). According to her model, music as a specific mode of depiction bridges between the internal and external semantics of the film through the aspects of congruence and association detailed above.

Closely linked to the aspects of congruence and association identified in Cohen's model is the work of Juan Chattah. In Chattah's dissertation (2006), he takes a practical approach in addressing the issue of meaning-making in soundtracks. In doing so, he draws from a broad variety of sources without much concern for the theoretic

unity of said sources. It could be said that he recurs to a series of analytical 'tools' spawning from different disciplines - some of them from the cognitive sciences - and applies them to specific cases of meaning-making in soundtracks according to the explanatory power of each of these tools in said cases. To illustrate this, we will briefly introduce some of the ways in which he conceives the interplay between music and film.

Drawing both from Lakoff and Johnson's conceptual metaphor theory and the terminology of Peircean semiotics, and more in relation to the aspect of congruence, he distinguishes between "*qualitative iconic metaphors*" and "*structural iconic metaphors*". The former being applied to cases in which there is a parallelism "*between continuous one-dimensional parameters in the visuals [and] narrative*", with the latter referring more specifically to cases in which the music provides referential or narrative clues by "*foregrounding some similarity between the non-linear structure of the music, and the structure of the film's narrative*" (Chattah, 2006).

Therefore, an instance of qualitative iconic metaphor according to Chattah, would be expressed in the terms of "SPEED OF PHYSICAL MOVEMENT IS SPEED OF MUSICAL EVENTS"<sup>1</sup> (based on a LINEARITY image schema that is appropriate given the one-dimensional nature of both elements). An example of this kind of metaphor (which they label as "*visual-music image metaphor*") can be found in Coëgnarts and Kravanja (2012) when they analyze the music playing in a particular scene from the movie *Prénom Carmen*. On the other hand, the more complex instances of structural iconic metaphors would be expressed in terms of "CLOSURE IN NARRATIVE IS CLOSURE IN MUSIC",

which relies not only in structural properties of both music and film but, as Chattah points out, on the deeply rooted expectations established by our musical tradition, in which tonic sonority is typically used to express the end of a piece.

Turning now to the aspect of association, Chattah's *symbolic metaphors* are particularly relevant. Making use of Fauconnier and Turner's conceptual integration networks, in this kind of cross-modal metaphors between auditory and visual modes of depiction, Chattah states that the meaning-making arising from the interplay between film and music does so because of "socio-cultural associations (instantiated by a prominent cultural baggage in the music, or by its lyrics)" rather than by structural analogies between the source and target domains (cf., Chattah 2006 for a series of examples analyzed in these terms).

### Concluding remarks

In the present article, we have addressed a shift in paradigms in film studies in which a linguistic model is substituted for a more conceptual one, characteristic of the cognitive approach as proposed by Bordwell and Carroll. We have also explored how the cognitive approach deals with the issue of music in film. Even though our review is varied, a central idea to all the authors we have referred to is the notion of *multimodality*. We consider Cohen's CAM-WN a particularly interesting one because of its focus on perceptual matters and its account of meaning-making as a dynamic process, and not as something 'as is'. Boltz's research is a good example of the middle-ground research that the cognitivist approach uses to enrich or dismiss theoretical frameworks.

This being said, it is important to note that one cannot expect to solve the entire

music-in-film riddle through these experiments. As Boltz herself remarks, in reference to the material used in her experiment,

*the set of stimuli consisted of relatively short film clips that were average in their degree of judged memorability and were simply matched with music on the basis of their respective mood and activity profiles. It may be that a different pattern of results would arise from using feature length films and/or scenes that are more extreme in their inherent affects.*

Even though we have been critical on how loosely analogies have been established between language and other forms of communication, we consider that the cognitive approach is different in principle, since its concern with linguistics goes beyond language and into the conceptual system that allegedly underlies it. We hope that the reader has found our relation of the current cognitive approaches to studying music in film as a proof of how much cognitive linguistics can offer the study of film as an art form. Notable examples of this union between cognitive sciences and film analysis are the work of Coëgnarts and Kravanja, drawing from conceptual metaphor theory; the work of Chattah, drawing also from Fauconnier and Turner's research (as well as a more heterogeneous variety of sources); we also think that the research by Boltz, can be easily linked with Fillmore's frame semantics (also built on the notion of schemata), which could possibly be used in order to elaborate a richer theory of narrative events.

Given our discussion on multimodality, we deem it interesting to point at the fact that the same cognitive mechanisms seem to pervade the perception and processing of all modes of depiction. That is, these

cognitive mechanisms seem to be amodal, and it is this that allows them to relate to each other thanks to structural similarities between the different sensory information. “*If so*”, points out Boltz (2004),

*then the processing of music/film information may represent an overgeneralization effect stemming from those cognitive mechanisms utilized in social perception.*

In our view, if film analysis is to account for how music and film interact to create meaning, it should take this into account. Furthermore, we believe that studying meaning-making in films provides us with a good insight, and contributes to the body of knowledge of the cognitive sciences. Particularly, we think this is true in the case of the study of conceptualization, perception, and the relationship between them since films reach us by means different from, for example, language.

## Notes

- <sup>1</sup> In Lakoff's Conceptual Metaphor Theory metaphor mappings are conventionally expressed in capital letters.

## Bibliography

- Bartlett, F. C. (1932): Remembering: An experimental and social study. *Cambridge: Cambridge University*.
- Boltz, M. G. (2004): The cognitive processing of film and musical soundtracks. *Memory & cognition*, 32(7), 1194-1205
- Boltz, M. G. (2001): Musical soundtracks as a schematic influence on the cognitive processing of filmed events. *Music Perception*, 18(4), 427-454
- Bordwell, D. (1989): A case for cognitivism. In *Iris* (Vol. 9, No. 1989, pp. 11-40).

- Bordwell, D., & Carroll, N. (Eds.) (1996): *Post-theory: reconstructing film studies*. University of Wisconsin Press.
- Carroll, N. (1996): *Theorizing the moving image*. Cambridge University Press.
- Chattah, J. R. (2006): Semiotics, pragmatics, and metaphor in film music analysis
- Coëgnarts, M., & Kravanja, P. (2012): From Thought to Modality: A Theoretical Framework for Analysing Structural-Conceptual Metaphors and Image Metaphors in Film. *Image & Narrative*, 13(1), 96-113
- Cohen, A. J. (2013): Film Music and the Unfolding Narrative. *Language, Music, and the Brain: A Mysterious Relationship*. MIT Press. 173-201
- Elsaesser, T. & Poppe, E. (1994): Film and Linguistics. *The Encyclopaedia of Language and Linguistics*. Oxford: Pergamon Press. 3, 1225-1241
- Levinson, J. (1996): Film music and narrative agency in *Post-theory: reconstructing film studies*. University of Wisconsin Press 248-282
- Neill, A. (1996): Empathy and (film) fiction in *Post-theory: reconstructing film studies*. University of Wisconsin Press 175-194
- Parke, R., Chew, E., & Kyriakakis, C. (2007): Quantitative and visual analysis of the impact of music on perceived emotion of film. *Computers in Entertainment (CIE)*, 5(3), 5
- Plantinga, C. (2002): Cognitive film theory: An insider's appraisal. *Cinemas: Revue d'études cinématographiques Cinémas: Journal of Film Studies*, 12(2), 15-37
- Plantinga, C. R., & Smith, G. M. (1999): *Passionate views: Film, cognition, and emotion*. Johns Hopkins University Press
- Sim, G. (2013): The Other Person in the Bathroom: Mixed Emotions about Cognitivist Film Music Theory. *Quarterly Review of Film and Video*, 30(4), 309-322
- Smith, Jeff (1996): Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music. *Post-theory: reconstructing film studies*. University of Wisconsin Press
- Smith, M., & Smith, M. (1995): *Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema* (p. 119). Oxford: Clarendon Press.
- Vaage, M. B. (2009): Self-Reflection. *nordicom Review*, 30(2), 159-178.



**Vil du mere end hvad universitetsopgavens stramme lænker tillader? Fortjener dine tekster en bedre skæbne end censors papirkurv?**

Opgaver er til for at blive bedømt, artikler er til for at blive læst! I Semikolon arbejder vi med artikler, og vi vil gerne **hjælpe dig**, der har lyst til at blive læst mere og forstået bedre, til at **få gang i artikelskrivningen**.

Derfor afholder vi hvert år en gratis ~~til~~ skriveworkshop. Arrangementet vil være en blanding af **inspirerende oplæg fra erfarne danske skribenter** og **intensive kritiksessions**, der skal forbedre det materiale, som du møder op med.

Arrangementet afholdes den **7. marts 2014**. Hvis du vil deltage, skal du inden den **27. februar 2014** indsende en tekst/synopsis/idébeskrivelse/omskrivning, du gerne vil arbejde med.

*til vores e-mail*

Værkstedet er **åbent for alle** med interesse for semiotik, idehistorie og filosofi, samt alle andre, der har overvejet at skrive en artikel til Semikolon og mangler et skub i den rigtige retning.

På [www.semikolon.au.dk](http://www.semikolon.au.dk) kan du finde **mere information** om skriveværkstedet, inklusive **temaer** og en kort, men effektiv, **skrivevejledning**.

*Vi håber at se dig!  
- Semikolons redaktion*

# From reception to meaning-making

– The clinical approach to the music in the therapy for depression

The social reach of the uni-polar depression is so wide, that the popularization of knowledge about the depression and promoting of possible forms of aid should be a requirement. One of them, the music therapy, is an intuitive way of helping out the patient through the re-building the pleasure experience in act of listening. There is an internal split in the music therapy caused by the different views, which one may claim, contributes to the lack of a systematic overview of putative mechanisms of how music therapy works for depression, which this article is to present. The beginning of the discussion is in fact set up in kind of 'mechanistic' vision of therapy through music, although it is not so simple to get through the 'semiotic' structures of the one, who suffer from the lack of meaningfulness.

## Introduction

Music is a source of emotional and social benefits. It carries social norms and common values. Music provides a sense of identity and supports a sense of independence (Campbel, Connell & Beegle 2007). The multifaceted nature of music inclines us to think of it as a universal behavior (Merriam 1964). However music is not only a tool used by individual for self-determination and self-control. Individuals risk being "controlled" through by using of music. Music enables agents to control their environment in certain ways, for instance when choosing to put on head

phones. By putting a certain piece of music on, aerobic instructors may facilitate bodily improvement. In therapy, music may be used as a tool for reaching patients during the healing processes (Hansen 2005: 147). Depression is a very complex mood disorder where lack of motivation overshadows the traditional forms of reaching out to the patient. Although the connection between mood and receptive music listening intuitively seems obvious and is commonly associated with popular forms of therapy, there is a range of different relational factors of music therapy which may provide a change in a patient's mind. The over-

view of possible healing factors in music therapy for depression seems to be crucial due to the characteristics of the disorder. While the traditional form of contact is not always enough, “*music may become a communication channel when those afflicted can no longer use language to communicate*” (Mercadal-Brotons 2011: 552). The present article introduces both “physical” and “relational” aspects of therapy for depression by explaining the putative mechanisms underlying the healing use of music.

### **Defining melancholy basis**

Starting to explore the field, it is necessary is to introduce term *depression* and outline the possible areas of help-orientated actions. This term probably does not sound unfamiliar at all though. Widespread recognition of ‘depression’ unfortunately testifies frequent incidences of the disorder, which occur in persons of all gender, age and race. According to the World Health Organization uni-polar depressive disorder is the second leading contributor to the global burden of disease. The number of the people suffering from depression is estimated to be 121 millions per year. For one million people of out the clinical population annually, depression, in its worst, leads to suicide (Moussavi, Chatterji, Verdes, Tandon, Patel & Ustun 2007). It is therefore important to skilfully recognize natural despondency, which is not a disease but simply part of human life, from other spectrum of disease conditions ranging from mild despondency to melancholia (Wasserman 2011) and carry out proper interventions. As a category of mood disorders, depression is in its core is characterized by persistent *anhedonia*, or in other words the inability to experience the pleasure from activities usually found enjoyable

(Bilikiewicz 2003). Patients with depression suffer from a ‘pathological’ lack of meaning in everyday or any activities, which once were meaningful for them. Lower mood and fatigue are accompanied by impaired self-concepts, which are dominated by poor self-esteem, feeling worthless, hopeless and guilty (Bilikiewicz 2003).

Due to the multitude of the causes, severity of symptoms and course of the disease, one has to distinguish between different types of depression (Pużyński 2009). Depression is both a medical and a social problem. The studies in biological causes of depression are searching for physiological conditions, including the work of neurotransmitters in the brain and the function of the endocrine system. Depression can also be caused by the negative stimulus in an individual’s history, like professional or personal failures, separation or death of family or friends (Pużyński 2009). Although, according to some classical cognitive studies, depression may occur as a consequence of a particular way of thinking. Cognitive dysfunction in depressive thinking style is marked by the so-called cognitive triad, in which the negative thoughts are manifested in three directions, toward self, world and the future (Beck, Rush, Shaw & Emery 1979). It results in negative evaluation of self, capabilities and effectiveness and leads to the lack of motivation, what is often observed as a psycho-motor retardation. The other interesting approach to analyzing the causes of depression is the role of social relationships. The growing individualism among people, who run away from primary “bases of identification”, like family, friends and thereby local values or norms and devote themselves to the pursuit of professional development, results in



isolation. Deprivation in the private sphere of life may increase the risk of depression, what in turn causes loss of social skills (Seligman 2001). Thus the help for the patient in the depression should be complex. Although the diversified concepts of the disease account for the different and specific approaches to the treatment, the most common form for treatment is either antidepressants or psychotherapy, or a combination of both. However both side-effects of medication and lack of satisfaction with conventional treatment contribute to the development of the alternative methods. Depression is the most common reason for use complementary therapies (Maratos, Gold, Wang & Crawford 2009). The overview studies in motives to the choice of alternative therapeutic methods state that people do so because it is in line with their personal beliefs, values, and philosophy (Astin 1988). The relief of symptoms as the main benefit reported is often related to the internal motivation to change. Therefore the underlying factor of the effectiveness of treatment is user preferences, which is a very important one in the alternative therapy, which employs music use (Elkins 2001).

## **Grounding music in the therapy**

To understand the mechanisms governing the process of music therapy depression, it is indispensable to share the theoretical foundations of music therapy. Music therapy is, however, an extremely broad notion, it is therefore necessary to narrow it down to the areas, which have the possible links to mechanisms of depression. It is in some sense necessary to do to conceptualize the treatment. To begin with, music therapy can be embedded in a set of therapies, which are called art-thera-

peutic techniques. Comparing the traditional therapeutic forms, the art therapy is unconventional because it is based on something other than words, meaning transference process. Art therapy makes use of different activities or objects related to artistic artifacts in therapeutic purposes. This form for communication has been successfully used in various methods of working with people with depression. The study of prison inmates, who due to feeling the lack of control over their lives or fate developed depressive symptoms, shows the instance of supportive results. The art was employed in the therapeutic process as acts of drawing by the group of inmates, which enabled the experience of strengthening their self-perception as volitional, acting individual and decreased the depressive symptoms and provided mood improvements (Gussak 2007). The music therapy is the kind of art therapy, where musical elements, such as harmony, pitch, rhythm, melody are used by a qualified person with a client or a group in a therapeutic process. The process is designed to facilitate and promote communication, relationships, learning, mobilization, express organization, and other relevant to meet psychological, mental, emotional, social and cognitive needs. The range of possibilities for the use of music reaches from song writing, instrumental playing, listening to live or recorded music in the structured or improvisational sessions offer individual or group (Wigram 2002). The degree of structure provided by the therapist may also vary (Erkkilä 2001). Music therapy as a new discipline emerged after 2<sup>nd</sup> World War but the term itself appears in literature in the decade of 1950-1960. The overall view on the usefulness of the therapeutic use of music has been barely challenged

over the centuries, with the exception of the period preceding the rise of music therapy based on scientific grounds at the turn of 19th and 20th century (Galińska 1987). In the beginning of 20th century, global interest in psychotherapy was also a growing. Thus it can be observed that the emergence of two developmental directions in music therapy was simultaneously evoked by the leading schools of psychology (Bunt & Hoskyns 2002, Wigram 2002). The empirical and clinical center in United States was inspired by behavioral and cognitive methods in therapy and its main assumptions were limited to descriptions of observed activities as a result of the application of different music styles. According to American school music therapy is a supportive method of psychotherapy for a group or individual. The speculatively orientated school of Sweden, which is widely developed in Europe, uses ideas of psychoanalytical and psychodynamical therapy, where the primary method of treatment is the relationship building and meaning-making through musical expressions. Contrary to the stimulus-view of music in American way of thought, in the European school music is considered to be 'the healer', that can be separated from medication or other psychotherapy forms and applied independently (Wigram 2002). Although the effectiveness of music therapy still has not been carefully tested with special regard to different methods and approaches (Silverman 2010), it is verified in the daily clinical work with patients and in the several instances of recent studies with the use of randomized controlled trial, which support the positive effect on the treatment of mood disorders (Erkkilä et al. 2011, Brandes et al. 2010, Castillo-Perez et al. 2010, Maratos 2009).

## **Revealing putative mechanisms in music therapy for depression**

### **Receptive value of music through body biological response**

One of the lines of research on the influence of music in people suffering from depression, is the measurement of physiological parameters, anticipate the body reaction, and on that basis, the creation of therapeutic techniques. The techniques can be mixed, but receptive approach to music, or "treatment by listening" is predominant in behavioral music therapy. Regardless of the form of intervention, music therapy in the treatment of depression will always try to restore the healthy functioning of the individual outside the therapeutic process or develop better mechanisms for adaptive behavior. Music can do so, as "*based on shared processes music training can access and modulate cognitive functions in a rehabilitation context*" (Thaut 2010: 282). Listening to live or recorded music may be accompanied by relaxation, mediation, movement or reminiscing. Receptive music therapy may reduce stress and energize the body (Maratos et al. 2009). In some instances reminiscing is the leading element of music therapy. It is well known that the mood state enhances memory function and the emotional context enhances learning and recall. The major role of the mood is the modulation and selection of cognitive processes, what has an adaptation role. The mood can increase the availability of cognitive content and at the same time decrease the availability of one another (Ekman 1994; e.g. Isen et al. 1978, Isen 1983). The main organizational processes for memory formation in music govern by structural rules of grouping, phrasing and abstraction in musical patterns find counterparts in temporal chunking principles of nonmusical memory processes (Detsch

1999). It implies that musical memories provide an access to invoke nonmusical materials, which is probably founded on associative learning processes that use music as a conditioning stimulus (Thaut 2010). Music therapy developed such techniques like Guided Imaginary and Music, in which music facilitates reminiscing and provides the depressed individual experiences different from the present form of perception. As the feelings arise from deeper self-layers and the goal for music therapy for depression is to establish self-esteem, emotional control, reveal and resolve frustration and decrease anxiety (Bonny & Kellogg 2012, Bruscia & Grocke 2002). Receptive music therapy has also been in part explained by the response to music and the physiological connectivity of the mesolimbic system, which provokes pleasurable experiences (Menon & Levitin, 2005). Limbic system is the neuropsychological location of emotional states, feelings and sensations, which leads to emotional reactions. The indicator that the limbic system is engaging and is influenced by musical pitch and rhythm is the fact that perception of music leads to stirring emotional experiences (Chan et al. 2009). Cognitive-behavioral methods in music therapy for depression, which are believed to be a highly effective intervention to improve anxiety, agitation and depression, operate on the main assumption of a rewarding system of music-use. Affective and motivational qualities of music perception are used for mood modification (Mercadal-Brotons 2011: 544). Music is treated as a stimulator and demonstrates reduction in depressive symptoms in short time. Patients with depression are no longer capable of analyzing events using meta-cognition, thus the therapeutic is modeling and reinforcing adaptable behaviors by for instance public

approval over the performed instrumental play (Mercadal-Brotons 2011).

One of the symptoms of depression or the reason for the emergence of depression can be stress. The distinctive feature of the stress response is elevated cortisol levels. One of the studies has proven that listening to music decreases cortisol level, what results in improving affect, mood and cognitive functionality (Field et al. 1988). In the same study, it was observed that music makes a shift in EEG in frontal cortex activity from the left side to the right side, which movement is associated with positive affect (Field et al. 1988). Music can stimulate nervous system of depressed people. Besides it may contribute to heartbeat synchronization (Elkins 2001), increases bodily metabolism and respiration and changes muscular activity and blood pressure (Charlseworth 1982). The impact of music is, however, a highly complex process and requires professional preparation of the therapist. Some kinds of music that seem calm and mellow are not necessarily desirable for melancholia (Elkins 2001). Music may result in a shift from psychopathology to psychological adjustment but improper selection of musical elements can be a catalyst toward psychopathology (i.e. intensifies symptoms of disorder, instead of help). Thus music therapy is not universally recommended for all sorts of disorders, especially avoided in *psychosis* (mental illness, such as schizophrenia) and *neurosis* (mental disorders, such as anxiety disorders), due to excessive guilt presence in some of cases (Charlseworth 1982).

### **The value of social (re-)adaptation during the perception of music**

*It would be worth, while writing about music, do not only about the sound, but also about the activity itself.*

*Seeing the symphony orchestra or quartet in action, it is surely wonderful. Yet this alone, that they have come together from different district of the city, from different family systems, from different apartments, houses, views from their windows, and together perform, that is together undergo a commend of sounds written on the paper, is admirable. [...]*

(Cz. Milosz)<sup>1</sup>

Besides the somewhat passive vision of the patient in the receptive-related kind of treatment, some other possibilities are exposed by active music therapy. The act of listening within broader act of perception. The music here is understood as the process, which is engaging the patient holistically. The approach is most likely and most often used by the therapist within psychoanalytical orientation. This “branch” of the therapeutic philosophy has a relatively weak evidence-base, but the evidences from the clinical practice testify the efficiency and the interest of “relational” approach to the patient. The theory draws the terms from very influential science of psycho-dynamics. Great part of social interactions is grounded on the ability to dynamically adapt to each other. Internal sense of meaning found on structure and culture norms of music engage people whether or not aware of it on a technical level, like tapping a foot to a song on the ratio or dissatisfaction by a piece of music that did not finish as expected, in social and musical co-ordination (Maratos 2011). Patients with unipolar disorder tend to lose the motivation to interact socially and the ability to get into social engagement. Some areas of psychosocial adjustment improved significantly in music therapy over the control group in the areas of depression. Music exerts its effect through the enter-

tainment of body rhythms. In study of older people with depression (Chan et al. 2009), use of active music therapy was reported as an intervention which is non-invasive and inexpensive. The study has found statistical difference between control groups and confirmed the beneficial effects of music, which resulted in statistically significant reduction of depressive symptoms in experimental group. The techniques based on group therapy showed, that when experiencing discomfort or stress, body rhythm such as breath heartbeat and blood flow will change. Music can provoke social synchrony in group and supply positive experiences. The role of rhythm in tuning and modulating attention in music is crucial for depression treatment. (Thaut 2010). The role of purposeful physical movement may be healing itself, as music getting people moving leads to experience as physical beings. The being with others and coordination may provide a mirror for the individual, which gives another perspective that lack in depression (Maratos 2011). As in the case of research in the field of art therapy on the population of prisoners mentioned earlier, writing songs as another method used in music therapy, contributes recognition of inner messages, replacing it with healthier, what may leads to improvement in locus of control and social functioning (Hudson Smith 2002).

#### **Reestablishment of common meaning-making skills in the therapeutic process**

*For the ill, deeply saddened person the words always sound meaninglessly. [...]*  
*The music affects them more smoothly, what the ancients had already been aware of. The tone and timber of the voice has a greater influence on the mood, than the content of the spoken words.*

(Antoni Kępiński in Ryn 2004: 198)

The last and very interesting notion is the therapeutic relation, which is also drawn upon the psychoanalytic approach. Although this theory still demands the greater base of research, it is worth to trace mechanisms which are following its claims. It is also crucial that, what underpins the mechanism is humans' psychological development. Therefore the main assumption, not only for this account, but for the music therapy in general, should be that the treatment is built on people's capacity for musical communication. Humans are "*hard wired for engaging and interacting*" (Maratos 2011: 93). The musical abilities of the individual to respond to the music and perform music have a similar development pattern in the early childhood. Twin studies show that individuals are equally skilled in music and the skill is therefore believed to be innate (Deutsch 1999: 627). Musical abilities are universal for humans. People do not have to be musicians to take part in musical therapy, as the therapy is created to take advantage of innate tendencies of all humans to make and approach music on a certain level (Bruscia 2002). In special cases of amusia disorder, the sensory system is disabled for hearing and understanding the musical elements, like the pitch or the motor system cannot reproduce musical elements (Deutsch 1999, Wingram 2002). The studies on the infants' development showed that perception and recognition of sound follows a certain path since chants and songs occur, so that the awareness of early stages is based on non-verbal, musical communication with the caregiver. In the very first hours of the infant is yet not able to respond to acoustic stimuli, but the ability rapidly increases. In the first six weeks of life the infant is learning of hearing to perform an impressive act of

reducing the crying when hears mothers footsteps at about 14 weeks of life. Babies sing so-called 'babble songs' before they say their first word and reach the musical organization at 12 months (Wigram 2002). Between the newborn baby and caregiver develops finely attuned interplay of gestures and sound, which developmental psychologists described with use of terms of musicality (Trevathan 2008). This interaction as the first lesson gives the rise to the self-concept, thinking processes and pleasure experiences. These early experiences of musicality are believed to be the rationality for music therapy in its broad sense. In the instances of coordination and social synchrony in music therapy, the early experiences of pre-verbal interactions can be evoked as neo-parental musically nurturing the patient and facilitate a similar process of discovery of self and relations with others, also experiencing the meaning and the pleasure (Maratos 2011). Even further assumptions treat music as a language instance (Wigram 2002). In another music therapy model, called Music Therapy Clinic for Research and Training, therapeutic process is based on musical improvisation of patient and therapist and the mutual construction of meaning of emerging thoughts, emotional content, images and expressive qualities that often originate from the musical experience and are then conceptualized and further processed in the verbal domain. The patient is deliberately encouraged and engaged in expressive musical interaction, while the therapist supports the client using musical elements and interventions combined with discussion (Erkkilä 2011). By musical performance patients express the states in forms that seem to be relatively close to their deepest emotions. The musical frame of therapy

helps people to overcome the verbal barrier. Patients with depression are better able to communicate the feelings while listening to sad music, as it is more coherent with the general dynamics of the disorder (Bodner, Iancu, Gilboa, Sarel, Mazor & Amir 2007).

## Conclusion

Music therapy is still one of the niche forms of therapy. At the mere sound of the word, some people open their eyes in astonishment, while the others nodding their heads in doubt. Indeed, music therapy, as one of alternative and developing forms of treatment, suffers both because of somewhat “fragile” theoretical-back, and weak evidence base. However, music therapy as a scientific discipline is growing significantly and going better and better, because of the growing numbers of theories in the field of neuropsychology and cognitive sciences, as well as statistical testing.

Thus, there is a need for development of music therapy for depression. Although recent years have brought significant progress in popularizing the treatment of psychiatric disorders, both psychological and psychiatric treatment yet still struggles with the phenomenon of stigmatization. Psychological problems belong to the discreet ones, therefore people are afraid of public opinion and are simply ashamed of going either to the psychologist or psychiatrist.

Therefore, as it was presented, music therapy actually has a lot to offer in the treatment of depression. People identify themselves with the music, which facilitates the use of this form of help. Besides that, the uni-polar depression is a special case of the use of music therapy, but not the only one. Music therapy is also used to treat other pathologies, as a supportive or independent method. Music therapy, as a tool for perso-

nal development, is also used among healthy people. Hence after all, derives its tradition.

Within the different approaches, the different aspects of the therapeutic process are emphasized, which can be either music as a stimuli or music as a process. However, may the overriding of the ideologically different aspects in the theoretical speech, eliminate them from the real therapeutic process at all? Thus how to state or measure that patient benefits only from one sort of modality. Although the highly advanced methods and studies developed by neuroscience are very convincing and helpful to set up the scientific base for the music therapy, there must be something else in music therapy, that makes it possible to create the meaning over the patient’s view of life, together with the receptive music value.

## Notes

- <sup>1</sup> Czeslaw Mlosz, *Muzyka*, an own translation from Polish, online source: <http://znanewiersze.pl/czeslaw-mlosz/muzyka> (04.12.2013). An instance of the case of coordination between members of a music band can be founded described in detail in the paper: Davidson, Jane W.; Good, James M.M. (2002) “Social and Musical Co-Ordination between Members of a String Quartet: An Exploratory Study”, *Psychology of Music*, Vol. 30, No. 2, 186 - 201

## Bibliography

- Astin John, A. (1998): Why patients use alternative medicine. Results of a national study. *Journal of the American Medical Association* Vol. 279, No. 19, 1548–53., *Jama*, United States.
- Beck, Aaron T.; Rush, A. John; Shaw, Brian F.; Emery, Gary (1979): *Cognitive Therapy of Depression*, The Guilford Press, New York.
- Bilikiewicz, Adam (2003): *Psychiatria: podręcznik dla studentów medycyny*. Wydawnictwo Lekarskie PZWL, Warszawa.
- Bodner, Ehud; Iancu, Iulian; Gilboa, Avi; Sarel, Amiram; Mazor, Avi; Amir, Dorit (2007): “Finding words for emotions: The reactions of patients with major depressive disorder towards various

- musical excerpts". *Arts in Psychotherapy*, Vol. 34, No. 2, 142–150.
- Bonny, Helen L.; Kellogg, Joan (2012): Guided Imagery and Music (GIM) and the Mandala: A Case Study Illustrating an Integration of Music and Art Therapies, in Keeneth E. Bruscia, *Case Examples of Music Therapy for Mood Disorders*, Barcelona Publishers, Gilsum.
- Brandes, V; Terris, D.D; Fischer, J.E; Fischer, C; Loerbroks, A; Jarczok, M.N; Ottowant, G; Titscher, G; Thayer, J.F (2010): "P01-14 - Efficacy of a newly developed method of receptive music therapy for the treatment of depression", *European Psychiatry*, Vol. 25, 234-234, Elsevier SAS.
- Bruscia, Keeneth E. (2002): *Case Examples of Music Therapy for Mood Disorders*, Barcelona Publishers, Gilsum.
- Bruscia, Kenneth E.; Grocke, Denise E. (2002): *Guided Imagery and Music: The Bonny Method and Beyond*, Barcelona Publishers, Gilsum.
- Bunt, Leslie; Hoskyn, Sarah (2002): *The handbook of Music Therapy*, Brunner-Routledge, Great Britain.
- Campbel, Patricia S.; Connell, Clarie; Beegle, Amy (2007): "Adolescents' expressed meanings of music in and out of school", *Journal of Research in Music Education*, Vol. 55, No. 3, 220-236.
- Castillo-Perez, Sergio; Gomez-Perez, Virginia; Calvillo Velasco, Minerva; Perez-Campos, Eduardo (2010): "Effects of music therapy on depression compared with psychotherapy", *The Arts in Psychotherapy*, Vol. 37, 387–390.
- Chan, Moon F.; Chan, Engle, A.; Mok Esther; Yuk Kwan Tse, Fionca (2009): "Effect of music on depression levels and physiological responses in community-based older adults", *International Journal of Mental Health Nursing*, Vol. 18, 285–294.
- Charlsworth, Edward A. (1982): "Music, psychology and psychotherapy", *The Arts in Psychotherapy*, Vol. 9, 191-202, Ankho International Inc., U.S.A.
- Deutsch, Diana (1999): *Psychology of music*, Academic Press, California.
- Ekman, Paul (1994): *All emotions are basic in: P. Ekman, R. Davidson, The Nature of Emotion: Fundamental Questions*, New York, Oxford University Press.
- Elkins, Rita M.H. (2001): "Music if Holistic Therapy for Depression", *Nutrition Health Review*, Vol. 81, ProQuest.
- Erkkilä, Jaakko; Punkanen, Marko; Fachner, Jörg; Alaruona, Esa; Pöntiö, Inga; Mauno, Tervaniemi M. (2011): "Individual music therapy for depression: randomised controlled trial", *The British Journal of Psychiatry*, Vol. 199, 132-139.
- Field, Tiffany; Martinez, Alex; Nawrocki, Thomas; Pickens, Jeffrey, Fox, Nathan A.; Schanberg, Saul (1998): "Music shifts frontal EEG in depressed adolescents", *Adolescence*, Vol. 3, No. 129, 109–116, ProQuest.
- Galińska, Elżbieta (1987): „Początki muzykoterapii jako nowej dyscypliny medycznej”, *Archiwum historii i filozofii medycyny*, Vol. 50, No. 3.
- Gussak, David (2007): "The effectiveness of art therapy in reducing depression in prison populations", *International Journal of Offender Therapy and Comparative Criminology*, Vol. 51, No. 4, Sage Publications, United States.
- Hansen, Claus D. (2005): "After Adorno: Rethinking Music Sociology by Ita DeNora" (Book review), *Acta Sociologica*, Vol. 48, No. 2, Sage Publications.
- Hudson Smith, Georgia (2002): *The Song-Writing Process: A Woman's Struggle Against Depression and Suicide* in Keeneth E. Bruscia, *Case Examples of Music Therapy for Mood Disorders*, Barcelona Publishers, Gilsum.
- Isen Alice M.; Shalker T.; Clark M.; Karp L. (1978): "Affect, Accessibility of Material in Memory, and Behavior: A Cognitive Loop?", *Journal of Personality and Social Psychology*, 36, 1, 1-13.
- Isen, Alice M. (1983): "The Influence of Positive Affect on Decision-Making", Paper presented as part of the symposium "Cognitive issues in consumer psychology" (W. Hoyer, chair), APA Convention, Anaheim.
- Maratos, Anna, S.; Gold, Christian; Wang, Xu; Crawford, Mike J. (2009): "Music therapy for depression" (Review), *The Cochrane Collaboration*, John Wiley & Sons, Ltd., England.
- Maratos, Anna; Crawford, Mike J.; Procter, Simon (2011): "Music therapy for depression: it seems to work, but how?", *The British Journal of Psychiatry*, Vol. 199, 92-93.
- Menon, Vinod; Levitin, Daniel J. (2005): "The rewards of music listening: Response and physiological connectivity of the mesolimbic system", *NeuroImage*, Vol. 28, 175-184.
- Mercadal-Brotons, Melissa (2011): *Music therapy and dementia: a cognitive-behavioral approach*, in Anthony Meadows (ed.) *Developments in Music Therapy Practice: Case Study Perspectives*, Barcelona Publishers, Gilsum.
- Merriam, Alan P. (1964): *The anthropology of music*, Northwestern University Press, Illinois.
- Moussavi, Saba; Chatterji, Somnath; Verdes, Emese; Tandon, Ajay; Patel, Vikram; Ustun, Bedirhan

- (2007): "Depression, chronic diseases, and decrements in health: results from the World Health Surveys", *The Lancet*, Vol. 370, No. 9590, 851-858, Elsevier Limited, England.
- Pużyński, Stanisław (2009): *Depresja i zaburzenia afektywne*, Wydawnictwo Lekarskie PZWL, Warszawa.
- Ryn, Zdzisław J. (2004): *Dekalog Antoniego Kępińskiego*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Seligman, Martin E.P.; Walker Wlaine F; Rosenhan David L. (2001): *Abnormal psychology*, Norton, New York.
- Silverman, Michael J. (2009): "Applying levels of evidence to psychiatric music therapy literature base", *The Arts in Psychotherapy*, Vol. 37, No. 1, 1-7.
- Thaut, Michael H. (2010): "Neurologic music therapy in cognitive rehabilitation", *Music Perception*, Vol. 27, No. 4, 281-285, University of California Press, USA.
- Trevarthen, Colwyn (2008): "The musical art of infant conversation: Narrating in the time of sympathetic experience, without rational interpretation, before words", *Musicae Scientias*, Vol. 12, 15-46.
- Wasserman, Danuta (2001): *Depression*, Oxford University Press, England.
- Wigram, Tony (2002): *A Comprehensive Guide to Music Therapy: Theory, Clinical Practice, Research and Training*, Jessica Kingsley Limited, London.



Anders Eskildsen

# Musical improvisation and the system of art

This article discusses some of the ways in which the formation and continuous reproduction of the Western system of art has influenced contemporary discourses and practices of musical improvisation. Several moments in the history of Western musical improvisation are revisited, illustrating the consequences of romanticist and modernist conceptions of art, which continue to inform contemporary discourse and practice of improvisation in and beyond music (Landgraf 2011).

First, the emergence of the modern, Western system of art is revisited, and some of the consequences of this system in relation to musical improvisation are discussed. In the 19th and 20th centuries, romanticist and modernist demands of autonomy and originality in works of art became entrenched in the conceptual framework of Western art music. The romanticist tendency to value autonomous musical works over other aspects of music led to a general dismissal of improvisation from the spheres of high art. Since then, musical improvisation has often been considered as an art form inferior and opposed to that of the precomposed musical work.

Second, developments related mainly to jazz music in the second half of the 20th century are described, illustrating how musical improvisation has begun to

be recognized as a legitimate form of art in its own right. By ascending to the status of a modern art form, musical improvisation inherits many important notions and expectations that accompany art in general – such as originality and autonomy. These notions and expectations are incorporated in contemporary discourse on improvisation and embodied in improvised musical practice. Finally, I argue that as a consequence of the modern system of art, improvising musicians who hold artistic ambitions today are, paradoxically, 'bound to be free'.

## **The modern system of art and the decline of improvisation**

Toward the end of the 18th century and in the early 19th century, a series of profound changes in the world of art occurred; as Paul Kristeller famously pointed

out, the modern system of art gained its autonomy in these years, paralleled by the philosophic doctrine of aesthetics developed primarily by philosophers Baumgarten and Kant (Kristeller 1951). Before the 18th century (in medieval and renaissance times, for instance), sculptures, paintings, and music (to name but a few examples) were produced in order to serve a purpose defined by societal institutions external to the arts themselves (such as religious institutions, the nobility etc.). Premodern art was, in Kristeller's view, mainly functional. Propounded perhaps most of all by the emergence of a bourgeois audience in the late 18th and early 19th centuries (Johnson 1995), art began to differentiate from other parts of society (Kyndrup 2008); with institutional independence and conceptual autonomy, art emerged as a field with its own purposes and social conventions. The causes of this development and the ramifications of art's new role in society have already been discussed to a considerable degree (see Shiner 2003 for an overview). In the following, I hope to discern the impact of the modern system of art on discourses and practices of musical improvisation.

### **Autonomy and originality in works of art**

Though most widely recognised for his theory of social systems, German sociologist Niklas Luhmann has provided an analysis of the emergence of the modern system of art that is relevant in our context<sup>1</sup>. According to Luhmann, premodern forms of art were produced and valued according to well-established programs (sets of rules and guidelines relative to the purpose of the art form) founded prior to the production process; in a very wide sense, premodern art was mimetic, dependent upon external predispositions. In contrast, modern art is

characterised by the production of self-programming works of art; every single work of modern art has to set up its own program, providing rules and guidelines according to which the work should be produced and valued (Luhmann 2000; see also Landgraf 2011). In Luhmann's analysis, the notion of artistic autonomy thus literally applies to individual works of art (in the sense that these works are expected to operate according to their own unique 'laws').

The concept of the autonomous, individual work of art soon became one of basic tenets of romantic discourse. The early romanticists furthermore combined the idea of artistic creativity with the idea of *creatio ex nihilo*<sup>2</sup> (which literally means 'creation out of nothing'), resulting in a conception of artworks as completely original objects with no relation to preexisting structures or dispositions (Mason 1988: 707, Pennycook 2007: 581). This "*transition to a musical practice in which the focus was on the production of complete, discrete, original, and fixed products*" (Goehr 1994: 205) is perhaps one of the most important events in the (conceptual) history of Western art music. Prior to this transition, the so-called work-concept was usually less important or simply absent from musical practice (ibid.: 176), but around the turn of the 19th century, the notion of autonomous, musical works became extremely central to the sphere of art music.

Since then, the powerful concept of the musical work has continued to inform basic understandings of music and art. The copyright system, for instance, is built upon the idea that music consists of 'complete, discrete, original, and fixed products'. The discipline of musicology has, historically, been largely devoted to the study of musical works and editorial

work on scores by canonised composers. In terms of performance practice, musicians and conductors still aspire to perform works in the manner most faithful to the composer's original intention. Much more can be said about the work-concept and its import into academic discourse in the discipline of musicology (see Goehr 1994 for an initial overview), but for the current purposes, we now turn to the specific context of musical improvisation.

### **Improvisation and the fixed work: A dichotomy and a value hierarchy**

The consolidation of the work-concept initially had several interrelated consequences for practices and discourses of musical improvisation. First of all, the intense focus on the production and performance of fixed, musical works led to a diminished presence of improvised music within concert hall repertoires. An example of this tendency can be found in the history of performance practices with regard to, say, violin concertos composed by Mozart. When these works were performed in the late 18th century, the cadenzas were not fixed in musical notation – they were freely improvised (often played by the composer himself). However, during the 19th century, the cadenzas gradually congealed. Today, the cadenzas are, with few exceptions, performed as a fixed addition to the score. In the case of Mozart's violin concertos, scholars have scrutinised the composer's personal sketches and ideas for the cadenzas, and authoritative editions of the cadenzas have been reconstructed for performers to use instead of improvising (Berkowitz 2010, Levin 1992). In the end, perhaps the idea of faithfulness toward a fixed work has simply been more powerful than the idea of maintaining improvisation as an element of classical performance practice.

This leads to my main point regarding the initial consequences of the work-concept in relation to musical improvisation: As a consequence of elevating the autonomous, musical work to the highest level of importance, the Western system of art music placed its emphasis firmly on the written text and the fixed object. This preference might have been a strategy for ensuring the autonomy of the musical work, as Goehr suggests; a strategy inspired by arts such as painting or sculpture in which the singular object held a high value and endured for a long period of time (Goehr 1994: 173). By adopting this strategy of fixation, the system of art inscribed the fixed, musical work on the positive side of a conceptual dichotomy in which its opposite – the unfixed, musical improvisation – was, inevitably, also inscribed. The term *improvisation* emerged in its modern form in the early 19th century (Blum 1998: 37) and was thus at the outset defined in opposition to ideas of fixity (as is still the case, should we consult contemporary dictionaries). The differences between musical improvisation and precomposed music might seem obvious today, but actually this distinction is the product of a particularly modern, Western system of art. As Bruno Nettl has pointed out so often, not all musical cultures distinguish between improvised and precomposed music (Nettl 2009: xi). Furthermore, in an article on medieval song practice (which arguably involves improvisation), Leo Treitler has remarked that a sharp distinction between improvised and precomposed music did not exist in the earliest centuries of known music history (Treitler 1991: 67), thus confirming the thesis that this distinction pertains to a more recent period in time.

Besides being conceived in opposition to the fixity of the musical work, improvisation has also been considered to be an inferior art form to that of the precomposed work. This idea is expressed implicitly in the words of the famous, romantic music critic Eduard Hanslick: “*The composer works slowly and intermittently, forming the musical artwork for posterity.*” (Hanslick, quoted and translated by Treitler, *ibid.*). Hanslick does not mention improvisation, though he does articulate part of the usual argument in favour of precomposed music; the composer can make drafts, edit her score, and build up complex structures in order to construct a musical work of high quality. In comparison, the argument goes, the improviser has to work from scratch and is thus severely limited by the situational immediacy.

### **Into the 20th century: Valuing and labelling improvisation**

We find a similar, explicitly critical perspective on improvised music in the writings of modernist music philosopher Theodor Adorno, whose critical views on jazz improvisation have been subject of much debate. For Adorno, the problem of jazz improvisation lies within its alleged tendency to rely on reiteration of standardised musical structures (Adorno 1941) such as a 12 bar blues or a 32 bar song, leading to repetition and lack of originality. While Adorno has been scolded for his views on jazz more often than not, to be fair, most readings of his work do not take into account the full context of his observations. For instance, what little amounts of the jazz music of 1930's Weimar Germany Adorno was exposed to in his early years of writing was not comparable to the American jazz tradition of his time<sup>3</sup>. Adorno's modernist critique of jazz impro-

visation has certainly received its share of critical reception, and many contemporary improvisation scholars would probably find his understanding of improvisation very superficial. Nonetheless, the critique still stands as a particularly modern way of conceiving of improvisation in (negative) contrast with composition.

Further into the 20th century (what is sometimes referred to as the second generation of musical modernism), several Western composers begin to experiment with the boundaries of the work-concept. Most obvious, perhaps, are the experiments with open forms, in which some composers chose to relinquish parts of their compositional power. Interestingly, many of these composers introduced what could easily be considered improvisational sections and other chance elements in their compositions, but very few of them seem to be willing to apply the label 'improvisation' to their music.

In the 1960's, German composer Karlheinz Stockhausen devised works of so-called *intuitive music*, where the performer receives only a short piece of text as an instruction. No musical notation in a traditional sense is involved, and the musician is, arguably, free to improvise within the framework of the instructions. In fact, many avant-garde composers explored auditory landscapes not entirely dissimilar to music traditionally conceived of as improvised music. Yet,

*despite any sonic similarities between the emerging avant-garde traditions, many contemporary composers have remained extremely critical of musical improvisation*  
(Borgo 2002: 169).

For instance, American composer John Cage had several affiliations with jazz music

and jazz musicians in the course of his career, but ended up dismissing at least the terminology of improvisation. Cage seemed to struggle with *the label* and *the concept* of improvisation much more than with the musical practices of non-predetermination and openness that arguably compare to various forms of improvised music (Kim 2012).

Whether or not we should force the label of improvisation upon music by these 20th century composers remains unclear. More importantly, we have shown how the concepts and values pertaining to improvisation that were established in the 18th and 19th centuries still seem to inform our understanding of improvisation, as evidenced by the reluctance of central composers towards the terminology of improvisation. In the following section, we turn to other forms of music that inherit this conceptual framework but operate somewhat differently.

### **Musical improvisation as art**

From 20th century composers I now turn to a tradition (or a set of traditions) in which improvisation has taken on a distinctly positive value. In the second half of the 20th century, several movements in the history of jazz (roughly beginning with the advent of bebop) exhibit some of the features that we discussed in connection with the romantic work-concept, such as a central emphasis on originality and autonomy. This development may be a sign of the beginning recognition of improvisation as a legitimate mode of artistic production in its own right. With this recognition comes, however, several demands pertaining to the system of art. In the following section I thus discuss the ways in which discourses and practices of musical improvisation are shaped by the system of art as introduced above.

### **Bebop, free jazz, and free improvisation**

When considering improvisation as a form of art, the subject of jazz history seems unavoidable. Improvisation, in the words of Gunther Schuller, is often construed as "*the heart and soul of jazz*" (Schuller 1968: 58). Jazz does seem to be what most people would associate with improvisation, but equating improvisation as such with the altogether very fuzzy and imprecise concept of 'jazz' is counterproductive. Here, specific moments in the history of jazz are revisited in an effort to observe the interactions between jazz, other improvised musics and the modern system of art.

For starters, it seems clear that the earliest forms of jazz and blues improvisation did not exactly have artistic aspirations. However, at least from the advent of bebop in the 1940's, it has also been clear that some forms of improvised jazz music definitely aspire toward ideals of autonomy and originality<sup>4</sup>. And if bebop didn't succeed entirely in becoming an improvisational form of art par excellence, a musical concept developed toward the end of the next decade, so-called *free jazz*, surely did. Providing the title for a recording of 1961, the term free jazz was coined by saxophone player Ornette Coleman. Along with fellow musician, piano player Cecil Taylor, Coleman is often credited as the founder of the so-called free jazz movement. Coleman and Taylor rejected the core repertoire of standard tunes and the conventional distribution of ensemble roles that had constituted the cornerstone of bebop practice (DeVeaux & Giddins 2009: 409-10). The recording entitled *Free Jazz*, for instance, features a double jazz quartet (one in each stereo channel) improvising freely, resulting in a very heavy sonic texture that was radically different from anything heard before and

for some listeners as unintelligible as it was fascinating. A similar movement, named *free improvisation* began to form in Europe around the same time, with German saxophonist Peter Brötzmann and guitarist Derek Bailey as its pioneers. Brötzmann and Bailey were inspired by their American colleagues as well as by the experimental practices of European composers (Lewis 2004).

While free jazz and free improvisation did not enjoy the attention of a wide audience, jazz in general saw a decline in popularity in the following decades as well. The ideal and practice of free jazz lived on, however. Perhaps best illustrated by the oeuvre of piano player Keith Jarrett, who toured the great concert halls of Europe (the strongholds of Western art music) in the mid-1970's, performing a series of freely improvised solo concerts. According to Jarrett biographer, Ian Carr, Jarrett was the only jazz musician at the time to gain broad attention outside regular jazz circles (Carr 1992), and the solo concerts were generally well-attended. The most famous of the solo concert recordings, the *Köln Concert* recorded at the opera house of Cologne in Germany in 1975, sold more than 3.5 million copies (Fonseca-Wollheim 2008) – an unusual sales figure in the world of improvised music. The premise of Jarrett's concerts was simple; no musical material was to be conceived or fixed in a compositional framework prior to the performance of a concert. This so-called *tabula rasa*-aesthetic served to construe the improvised concerts as completely spontaneous and thus radically original pieces of music.

### **Autonomy and originality in musical improvisation: Bound to be free**

The above digression into bebop, free jazz, and free improvisation should demonstrate at least one point clearly: Modern,

musical improvisation can be practiced, understood and celebrated as a form of art. At least in the case of Keith Jarrett, the musician is broadly recognised as an artist, his improvised concert is considered an original piece of art, and the social system in which the improvisation takes place clearly operates autonomously, by its own purposes and internal logic.

There is one way, though, in which the practice of improvisation does not comply entirely with the demands of the system of art; improvisation is still opposed to the fixity of a musical work, exactly as was the case at the dawn of the romantic era. The whole point of improvised musics such as Jarrett's solo concerts and Coleman's experimental practice, one could argue, is to transgress previous social and structural constraints altogether (Borgo 2002: 165), which seems to be the exact opposite of a fixed, musical artwork.

The solution to this puzzle is quite simple: In these cases of modern, musical improvisation that aspires or claims to be art, the basic distinction between the fixed and the unfixed is maintained, but the value hierarchy is reversed; freedom is favoured over fixity. The demands of autonomy and originality seem to be inherited as well, but how are they adopted in our understanding of improvisation?

Lydia Goehr has argued that a jazz improvisation may achieve the status of an artwork (and the improviser may thus be awarded the status of composer) only insofar as the improvisation is actually recorded, disseminated and perhaps transcribed into musical notation, in short, mediated and transformed into a material object (Goehr 1994: 287). To be sure, some improvisations become famous through audio recordings or transcriptions. The aforementioned *Köln*

*Concert* has, for instance, been transcribed, and the score is available for study and re-performance like a classical piece of music. But what about the improvisations that are never recorded nor transcribed – can they not be appreciated as a form of art?

Three decades ago, philosopher Philip Alperson grappled with questions similar to these and ended up pointing out a paradox in the way we tend to speak of improvisation: Musical improvisation can denote both an activity and the result of that activity (i.e. as a product/work/object) (Alperson 1984). It makes sense to speak of improvising as an activity where one plays an instrument, sings etc., and it also makes sense to speak of specific improvisations, when we have the *Köln Concert* in mind, for instance.

It is this duality in our understanding of improvisation that allows us to appreciate musical improvisation, as a form of art, I would argue, even when the improvisation is not fixed in a recording. By conceiving of improvisation simultaneously as an activity and as an object, the expectations that we hold for artworks in general can be projected onto the activity of improvising. Goehr's view is thus not incorrect, but it fails to recognise the very profound consequences that the work-concept has had for artistic improvisation; insofar as it makes sense to talk about improvisations as singular, discrete phenomena, every single piece of improvisation that aims to be recognised within the system of art, must live up to the demands and expectations we usually hold for works of art (i.e. to be original and autonomous).

Since the distinction between the fixity of the musical work and the freedom of improvisation is still of great importance, improvisers with ambitions of being artistically relevant are thus compelled to be creative and original, but at the same time

not to plan ahead and compose/fix the content of the improvisation. In a discussion of norms within the jazz community, jazz improvisation scholar Ingrid Monson thus notes the following: “*To say that a player [...] sounds as though he or she is playing 'something he or she practiced' is a grave insult.*” (Monson 1996: 84).

Paradoxically, improvisers who aspire to gain recognition in the system of art are thus in some sense ‘bound to be free’. As a result, a core activity in artistic, musical improvisation is the indirect, uncertain staging of processes in which qualitatively new ways of artistic expression and experience may arise. Researchers in musical improvisation have only recently begun to unveil the ways in which this indirect staging occurs (see Borgo 2006, Dempsey 2010, Gustavsen 1999, Wilf 2010). As Edgar Landgraf has suggested (2011: 11), a way forward for research into musical improvisation would be to treat improvisation as a particular mode of *staging* art – a mode of staging art that operates within the demands of the system of art as described in this essay.

## Notes

- <sup>1</sup> For Luhmann, the functional differentiation of society into specialised, social systems (such as art, economy, education, law etc.) is the mark of modernity (Luhmann 1995).
- <sup>2</sup> The notion of *ex nihilo*-creativity stems mainly from the Judaeo-Christian creation myth, cf. the Book of Genesis.
- <sup>3</sup> See Robinson (1994) for a full discussion of this problem.
- <sup>4</sup> I have argued elsewhere (as have numerous other writers) that the notions of autonomy which emerge in bebop and later iterations of the jazz genre must be seen in the historical context of a racially stratified musical culture and American society at large (Borgo 2002: 186, Eskildsen 2013: 19). In this essay, the focus is on artistic autonomy, but that does not exclude the struggles or positions of specific social or ethnic groups.

## Bibliography

- Adorno, T. W. (1941): On Popular Music. In S. Frith & A. Goodwin (Eds.), *On Record: Rock, Pop, and the Written Word* (1990) (pp. 301–314). London: Routledge.
- Alperson, P. (1984): On Musical Improvisation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43(1), 17–29.
- Berkowitz, A. (2010): *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*. Oxford: Oxford University Press.
- Blum, S. (1998): Recognizing Improvisation. In B. Nettl (Ed.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation* (pp. 27–46). Chicago/London: University of Chicago Press.
- Borgo, D. (2002): Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music. *Black Music Research Journal*, 22(2), 165–188.
- Borgo, D. (2006): *Sync or Swarm: Improvising Music in a Complex Age*. New York: Continuum Books.
- Carr, I. (1992): *Keith Jarrett: The man and his music*. Cambridge: Da Capo Press.
- Dempsey, N. (2010): Digging a river downstream: Producing emergence in music. *Studies in Symbolic Interaction*, 35, 123–145.
- DeVaux, S., & Giddins, G. (2009): *Jazz*. New York: W. W. Norton & Company.
- Eskildsen, A. (2013): *Improvisation som kultur, kognition og interaktion - Bidrag til en gentenkning af improvisationsforskningens teoretiske grundlag*. Unpublished master's thesis, Aarhus University
- Fonseca-Wollheim, C. D. (2008, October 11): A Jazz Night to Remember: The unique magic of Keith Jarrett's "The Köln Concert." *Wall Street Journal*. New York.
- Goehr, L. (1994): *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Gustavsen, T. (1999): *The Dialectical Eroticism of Improvisation*. Oslo. Unpublished thesis retrieved from [http://www.tordg.no/dialectics\\_of\\_improvisation.pdf](http://www.tordg.no/dialectics_of_improvisation.pdf) [11/5 2011].
- Johnson, J. (1995): *Listening in Paris*. Berkeley: University of California Press.
- Kim, R. Y. (2012): John Cage in Separate Togetherness with Jazz. *Contemporary Music Review*, 31(1), 63–89.
- Kristeller, P. O. (1951): The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I. *Journal of the History of Ideas*, 12(4), 496–527.
- Kyndrup, M. (2008): *Den æstetiske relation: Sansoplevelsen mellem kunst, videnskab og filosofi*. Kbh.: Gyldendal.
- Landgraf, E. (2011): *Improvisation as Art: Conceptual challenges, historical perspectives*. New York: Continuum Books.
- Levin, R. (1992): *Cadenzas to Mozart's Violin Concertos*. Vienna: Universal Edition.
- Lewis, G. E. (2004): *Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives*. In C. Cox & D. Warner (Eds.), *Audio Culture: Readings in Modern Music* (Vol. 1, pp. 272–286). New York: Continuum Books.
- Luhmann, N. (2000): *Art as a Social System*. Stanford: Stanford University Press.
- Mason, J. H. (1988): The Character of Creativity: Two Traditions. *History of European Ideas*, 9(6), 697–715.
- Monson, I. (1996): *Saying something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nettl, B. (2009): Preface. In G. Solis & B. Nettl (Eds.), *Musical Improvisation: Art, Education, and Society* (pp. ix–xv). Illinois: Illinois University Press.
- Pennycook, A. (2007): "The Rotation Gets Thick. The Constraints Get Thin": Creativity, Recontextualization, and Difference. *Applied Linguistics*, 28(4), 579–596.
- Schuller, G. (1968): *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. Oxford: Oxford University Press.
- Shiner, L. (2003): *The Invention of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Treitler, L. (1991). *Medieval Improvisation. The world of music*, 33(3), 66–91.
- Wilf, E. (2010): *Swinging within the iron cage: Modernity, creativity, and embodied practice in American postsecondary jazz education*. *American Ethnologist*, 37(3), 563–582.



# FAGLIG KRITIK

Denne sektion er åben for faglige kommentarer til artikler publiceret i vores to seneste numre. Alle kan bidrage til denne sektion og redaktionen vil udvælge bidrag til publikation og lægge resten på Semikolons hjemmeside. Denne sektion er ikke ment som en pendant til opinionssektionen i dagblade, ej heller egentlige anmeldelser af Semikolons samlede udtryk eller stil. Det er nærmere en plads for offentliggørelse af en "tænke-med" (eller imod) nogle argumenter i de tidligere artikler. Det kan sammenlignes med såkaldte peer-review-rapporter, men med de store forskelle, at indlæggene til Semikolon offentliggøres, og at de vil være modtaget uopfordret fra skriftets læsere.

Det skal medvirke til, at den akademiske udvikling af tanker og ideer ikke er hemmelig, at gode ideer ikke strander, fordi de ikke var færdigudviklede, samt at nogle "fejl" kan gøres produktive i en anden eller større kontekst. Hvilke pointer og argumenter kan udvides, hvilke hænger ikke særligt godt sammen, hvad siger andre studier, fagretninger og anden forskning om emnet behandlet i artiklen? Det er spørgsmål, som kunne tjene som udgangspunkt for den faglige kommentar.

Der er umiddelbart ikke nogen krav til formen eller indholdet af en kommentar, men længden er begrænset til tre sider i overensstemmelse med vores skrivevejledning og kritikken skal holdes til det faglige mellemværende. Gensvar på kritik i sektionen må højst være en side, men er yderst velkomne.

*Redaktionen har ikke modtaget nogen indlæg til Faglig Kritik i dette nummer, men sektionen er fortsat åben for bidrag.*

# ANNONCÉR

Synes du også de andre læsere skal kende  
den forening eller virksomhed du er en del af?

– Kontakt os og find ud af hvor let det er at reklamere:  
**[semikolon.au@gmail.com](mailto:semikolon.au@gmail.com)**

Selv en lille annonce bliver læst i Semikolon!

Jakob Fjelstrup Nielsen

68 | Frihedens bagside i  
velfærdssamfundet  
– Om at fatte sin tid i tanker, under-  
kende kapitalismen, genoprejse  
sproget og andre små ting

# Frihedens bagside i velfærdssamfundet

– Om at fatte sin tid i tanker, underkende kapitalismen, genoprejse sproget og andre små ting

Vores tid står over for et system som vi ikke kan forstå, men som vi anser for frihed. Det er et system som de vestlige samfund etablerede på en bølge af materiel vækst i det 20. årh. med det formål at sikre den brede befolknings demokratiske ret til selv at bestemme. I dag fremtræder individets selvbestemmelse tydeligere og tydeligere som markedsøkonomiens struktur, men på trods af al tidens videnskabelige kløgt og frihed forstår vi stadigvæk ikke pengene. Årsagen til det er at pengene er indlejret i vores menneskesyn – som frihedens mulighedsbetingelse – og på den måde suspenderer de sprogets betydning.

## Tavshed

Der eksisterer i dag en bestemt tavshed over for tidens fænomener. Det er en tavshed som nærmere bestemt kendetegner vores tids paradigme der fremsætter betingelserne for de sandheder – de selvindlysende normer som er vanen – som vi lever efter, men som vi har svært ved at sætte ord på. Som den tyske filosof Hegel skrev, er det filosofiens – og altså menneskers – opgave at 'fatte sin tid i tanker'. Det vil sige at mennesker til hver en tid må finde sprog for de erfaringer, som de er konfronteret med i tiden. At give disse erfaringer mening kan sætte et samfund i stand til historisk at realisere skellet mellem

den magt som opretholder tidens etablerede anskuelser, og de oversete impulser som opstår i periferien og under overfladen af historien. Men vores højtindustrialiserede samfunds form og kompleksitet gør at erfaringerne i dag har sværere end nogensinde før ved at blive repræsenteret i sproget. Det finder sin forklaring i at magten ikke kun tilhører et antal privilegerede få, men at alle medlemmerne i det demokratiske massesamfund har del i den.

Af den grund gælder for massesamfundet et paradigme som kan destilleres til en sætning: Alt er allerede tænkt og sagt, så der findes ikke længere noget nyt at tænke eller

sige. Hvis alt er givet som åbenlys empiri (materialitet), ligesom Wittgenstein betegner det i sætningen: ”*Verden er mængden af kendsgerninger*”, hvordan påvirker det mennesket? Af den nævnte sætning kan dette samfunds *frihed* også udledes, at hvis alt allerede er tænkt og sagt, så står alt til rådighed, så er alt tilladt, men noget nyt sprogligt kan man ikke opfinde. Derfor fastholdes sproget i den etablerede, fortærskede skandering som er fremsat af kapitalismen. Dette essay har til formål at udfolde betydningen af denne sætning for at finde ord til at beskrive tidens paradigme.

**Alt er allerede tænkt og sagt, så der findes ikke længere noget nyt at tænke eller sige**

Sætningen indeholder den grundlæggende erfaring ved at være menneske i vores postmoderne videnssamfund: Alt, hvad der er at vide om verden, foreligger allerede hvilket giver mennesket en følelse af at det sprogligt ikke kan udtrykke noget nyt af betydning.

Sætningens første del, ”*Alt er allerede tænkt og sagt*”, indeholder en forestilling om samfundets afdækning og beherskelse af naturen: Vores samfund besidder så stor viden og historisk erfaring at der over for videnskaben ikke længere findes nogle grundlæggende mysterier i verden eller så at sige hvide pletter på landkortet, og derfor er der heller ikke længere noget der er helligt. Alt er opmålt, undersøgt og har fået tildelt en plads i vores bevidsthed i sådan en grad at vi som mennesker kan føle, vi bevæger os rundt i en verden af et lukket hele – det vi kender som hverdagen – hvor der kun findes mekaniske gentagelser af de samme fænomener.

Denne verden hvor alt allerede er tænkt, har en bestemt indvirkning på os der udmærker sig i sætningens anden del: ”*der findes ikke længere noget nyt at tænke*

*eller sige.*” Vi har svært ved at tale om vores omverden hvis alting allerede har fået tildelt en fast plads. Så er det tilsyneladende kun folk som eksperter og videnskabsmænd der efter lange studier kan udtale sig om verden, som den *er*, inden for et specialiseret vidensområde. Som ganske almindeligt menneske kan jeg ikke udtrykke noget generelt om det at være til eller om den verden jeg bor i – undtagen om mig selv. Det giver mennesket en følelse af afmagt over for verdens tilstand: Hvad kan jeg sige om noget som helst af betydning? Derfor bliver mennesket over for den allerede foreliggende verden lille og ubetydelig, på samme tid som det får et overmål af betydning for sig selv. For i sidste ende bliver den position hvorfra vi med sikkerhed kan udtrykke os om verden altid ’Jeg synes...’. Det kan ingen tage fra os – fordi det er en vurdering, som indeholder sin egen gyldighed. ”*I subjektets åndelige afmagt finder dets reale afmagt sit ekko*”, skrev filosofen Theodor Adorno. – Det er fra denne position at vi hver især prøver at skabe mening i den nære omverden, når alt det almene, alt det vi tilsammen har ord for i vores tid, opløser sig indefra i materialitetens nødvendigheder.

Den toleddede sætning, ”*Alt er allerede tænkt og sagt, så der findes ikke længere noget nyt at tænke eller sige*”, udtrykker at den frihed vi tager for givet i vores samfund, har en bagside: Individets frihed til selv at bestemme dets liv har som forudsætning at verden står afdækket og til rådighed for mennesket. Det er denne verdensopfattelse der gør, at der indfinder sig et svigt i menneskets almindelige sprogbrug. I en verden hvor alt foreligger tilgængeligt, bliver den enkelte ude af stand til at bemærte sig det generelle og finde begreber som er dækkende for verden. Begreberne i vores fælles

sprog er af den selvsamme frihed under opløsning, så meget så vi ikke længere formår at finde noget nyt at sige om verden, og en egentlig fortælling om tiden udebliver.

### Når sproget opløser sig i løse dele

De antikke grækere satte ord på naturen for at gøre den forståelig gennem deres myter, middelalderens præster gav tilværelsen mening ved at lade universet ordne af en kristen Gud, og på samme måde forsøger vi også – hver især og sammen – at gøre vores omverden forståelig ved at begribe den i ord. Vi lever for at give vores omverden mening i fortællinger; og vi lever for at indgå i fællesskaber som deler fortællinger, hvor vi kan finde anerkendelse og gøre vores erfaringer forståelige for os selv og andre gennem tidens sprog.

Da Felix Baumgartner sidste år foretog sit faldskærmsudspring fra en Red Bull-sponsoreret heliumballon fra atmosfærens yderste luftlag, mens verden fulgte med på fladskærm, var han drevet af den anerkendelse som eksisterer mellem mennesker i dag. Hans rekordsættende spring var på flere måder forskelligt fra den tidligere rekordindehaver Joe Kittingers i 1960. Oberst Kittinger deltog som testperson i et militært forsøgsprogram der skulle finde redningsveje for piloter i den fremkommende rumfart. Ingen havde før ham taget en luftballon så højt op i atmosfæren og sprunget ud med udsyn til jordens krumning – under det første spring var det kun nødfaldskærmen, der bragte ham helskindet til overfalden. Kittinger sprang i videnskabens og den amerikanske nations navn under den kolde krigs rumkapløb. Hans vovemod skulle senere inspirere den unge Felix' egen grænsesøgende karriere. For den østrigske vovehals stod teknologien allerede til rådighed, han skulle hverken vise noget

for videnskaben eller for en nations storhed. Han gjorde det fordi han kunne, for at slå sine egne rekorder; og han kunne kun fordi han var tosset nok til at få hele verdens opmærksomhed, og på den måde få hele stuntet betalt som en reklame. Baumgartner sprang således i sit eget og Red Bulls navn. Og derfor sprang han alene under himlen på en helt anden måde end Kittinger.

Vi er af vores tid givet den opfattelse at verden er overladt til den enkelte, og ansvaret for at skabe mening hviler fuldt og helt på én selv. Vores individualisme giver os den opfattelse at der ikke forud for mennesket er givet noget, som er uden for rækkevidde eller nogle bestemte måder at leve på. Det kan vi potentielt set selv fastsætte, vi kan som Red Bull-manden springe ud fra atmosfæren hvis vi sætter os for at mønstre publiciteten og midlerne – og måske også træningen – til det. Alt er inden for den enkeltes rækkevidde.

Det er det tunge ansvar der ligger i vores tids menneskesyn, selv at skulle løfte opgaven at være meningsskabende og manøvrere i en verden der ikke indeholder nogen forudsat mening, på samme tid som det fortæller én at intet er uopnåeligt. I tidens individualisme bliver dette den enkeltes menneske-ret: På den ene side er intet givet forud for individet, den enkelte har altid ret til at nægte at få sat mærkater på sig som det ikke mener passer. En kvinde af tiden kunne fx sige: *"Din chauvinist, du skal ikke tænke på at kalde mig for husmor, følsom, feminist, sexobjekt, offer og slet ikke for Kvinde."* Sådan kan hun nægte at lade sig reducere til nogen betegnelse. På den anden side er alt inden for individets rækkevidde, det har ret til selv at sammenstykke det trevlede klude-tæppe af identitet som det mener passer. Individualismen er på den måde også en af de mekanismer der er med til at opløse

den forudsatte mening, som udgør de fælles rammer for vores livsverden og sprog.

Myten om individets frihed giver mennesket en falsk forhåbning om kontrol der dækker over utilstrækkeligheden i alene at skulle samle sig en identitet, en tankeverden og et sprog. For så meget vi end tager friheden for givet, er vi danskere, ligesom grækerne og middelalderens præster, altid allerede bestemt af tidens måder at anskue tingene på. Vi kan ikke fravælge at være til efter tidens norm. Mennesket har tre betingelser som det ikke kan vælge fra, skrev Søren Kierkegaard: At du lever, at du skal dø, og at du har en bestemt personlighed. Det er den sidste betingelse som vi overser i vores individualisme – for vi tror vi selv kan fastsætte vores personlighed på ny i hver en social sammenhæng, selvom vi egentlig ikke er i stand til at overskue os selv eller tiden. Det er forhold vi tror, vi selv råder fuldt over, når det egentlig er forhold givet i tiden. Derfor har vi svært ved at få øje på hvordan vores personlighed egentlig er udformet, og hvordan det sociale egentlig fremtræder, når hele verden tager sig ud som om den står til vores rådighed.

Forskellen mellem tidligere tider og vores egen er at vi ikke lever under det, som filosofen Jean-François Lyotard kalder *en stor fortælling*, der dirigerer og holder sammen på kludetæppet af normer. Hvor mennesker tidligere var instinktivt enige om en forståelsesramme og autoritet der gav svaret på meningen med livet, som for eksempel kristendommens fortælling, skal vi selv finde en mening som vi kan føle os tilrette med og gøre forståelig i vores egen lille identitets-fortælling. Det er de sociale normers individuelle betingelse, og de gør at betydning ser ud som om den ikke eksisterer forud for det enkelte menneske, men kommer efter som dets produkt. Du er

din egen lykkes smed, og derfor fremstår mening relativ i dag hvor alle værdier bliver lige gode – for når det gælder den individuelt udmålte lykke, er din mening i forhold til din lykke lige så god som min mening i forhold til min lykke. Når vi indstiller blikket på det selvgjorte menneske, forsvinder det fælles værdisystem, som sproget er, og vi mister evnen til at orientere os inden for det sociale felt. Så ser vi ikke at det er givet af tiden, at vi alle forsøger at være helt os selv på fuldstændig de samme måder. Det er i dette pulterkammer af ens måder at være sin egen på at vi skal søge årsagen til individets overmål af betydning for sig selv, og dermed finde ord at sætte på en u håndgribelig verden gjort af individuelle løsele.

### Landet under mulighedernes himmel

Det at bekende sig til hverdagen betyder i en dansk sammenhæng at give sig hen til et allerede etableret velfærdssystem, der sørger for den enkeltes ret til sociale goder som hospital, skole, barsel, dagpenge, ældrepleje etc. Som den danske ambassadør i USA, Peter Taksø-Jensen, blev citeret for at sige i Politiken (28.05.13) da han fortalte en gruppe amerikanere om den danske velfærdsstat: ”*Vi har taget byrden af folks skuldre og givet dem frihed til at definere deres eget liv. Derfor er vi verdens lykkeligste folk.*”

Vi har et system der sikrer enhver frihed til at sætte sig ud over tilværelsens materielle fornødenheder, uanset hvem man er, og hvor i landet man kommer fra. Det er et system hvis værdi *ingen* betvivler, men alle tager for givet som tidens betingelse. De politiske partiers tiltagende enighed står som tegn på dette systems berettigelse. Kendsgerningen er at vi er blevet ubetvivleligt enige om betingelserne for vores livsførelse, og den enighed står i vores demokrati ved gyl-dighed i kraft af hver en borgers stemme.

Men hvad er vi enige om? Og hvilke spørgsmål udebliver i denne udiskuterede enighed?

Den danske enighed svarer til det som nogle filosoffer kalder *det sociale bånd*. Det er det kontraktuelle bånd som vi til sammen opretholder imellem os gennem vores fælles værdier og sprog. *Vi* er en fællesmængde af individer der deler en referenceramme af måder at anskue verden på – og den har flere definitive karaktertræk, vi ikke ser, når verden i hverdagen forsvinder i selvindlysende vane. Til grund for enigheden, som er vor tids referenceramme, ligger den verdensopfattelse vi fandt i den indledende sætning: Alt er opmålt, undersøgt og sat på en plads i et system der for os her i Danmark forvalter velfærdens rettigheder og dermed giver mig friheden til ikke at skulle tænke videre dybt over spørgsmål om overlevelse. Det er de forventninger som vi bekræfter tilværelsen med, når vi passer vores hverdag. Usagt forsikrer vi os selv om at vi lever i den bedste af alle verdner, der er efterprøvet af historiens selektion, hvor alle andre tankesystemer, som kommunismen og nazismen, gik til grunde i deres store og afskyelige tanker. Derfor har vi nu kun denne verden, den bedste af dem alle, at gøre godt med. Hvor verden før anden verdenskrig bestod af en kamp mellem radikalt forskellige ideer om at udforme verden, befinder vi os i dag i den bredeste befolkningsmasses verdensorden – middelklassen. Sådan er vi placeret midt i en tid der ikke kan tænke eksistensen af radikalt andre verdner, fordi i den opfattelse af verden, hvor alt står til rådighed, der er verden forudsat i en indfriet bekræftelse af det eksisterende – lige præcis og kun sådan som den er givet. Og sådan udgør tiden en mulighedernes horisont.

Det bestemmer også tidens karaktertræk af pragmatisme. Vi er alle pragmatikere som lever uden store, urokkelige og eviggyldige

principper, som ser mennesker før strukturer, men som derfor også er nødsaget til kun at tænke inden for dette ene system, der ikke har et udenfor. Til gengæld får vi inden for systemet tildelt adgang til hele den verden hvor alt er tilgængeligt. Det er i denne individuelle frihed at vi hager os fast til tidens etablerede diskurser, til det som er givet i kraft af enighed, når vi har svært ved at forstå den uhåndgribelige og komplekse verden med et sprog der ikke slår til. Når der ingen autoriteter er til at dirigere blikket i en udifferentieret verden af fri information og frie relationer, bliver det i stedet trends og mode som folk agerer efter. Denne omskiftelige snak bliver til de provisoriske autoriteter som folk bekender sig til inden for alle dele af samfundet. Men man bekender sig kun på en bestemt måde, på tidens manér, med en vis distance fordi de autoritative trends i dag handler om overfladefænomenet, identitet. De dikterer ikke moral fordi den er vi alle på forhånd enige om – at det andet menneske har ret til sin lykke. Dette er tidens ensretning – og årsagen til at de politiske partier mere og mere ligner hinanden. Der er ikke længere befolkning til at give ord til anderledes stemmer. Vi er alle blevet normale borgerlige lønmodtagere. Der er ikke længere plads til at være imod, for vi er de facto enige. Vi har alle indfundet os under tidens enighed (også Christiania og Ungdomshuset), og vi har aldrig lignet hinanden mere end vi gør nu.

Enigheden om velfærdssamfundet er så stor fordi hvordan skulle man kunne være uenig i sin egen næringskilde? Enigheden er så stor at den enkelte ikke engang giver sig selv lov til at gøre indsigelser mod systemet som tjener vedkommendes eget og alles bedste: Hvis jeg tænker kritisk og dermed ilde om enigheden, så er det givetvis mig selv som ikke formår at udnytte frihedens



mange muligheder. At tænke dårligt ville nødvendigvis være en plet på individets positive selvopfattelse fordi det ikke var i stand til at finde ord, der var dækkende for den komplekse verden af muligheder. Dette individ mangler ord til at gøre det håndgribeligt at det ikke er dets egen skyld, men at skylden tilhører forhold i verden. Sådan et synspunkt finder man ikke tilslutning til når enigheden dikterer at hver mand råder i sin egen frihed. Derfor ligger fejlen i sidste ende hos den enkelte selv som har ansvaret for at tilrettelægge sit eget liv – resten har vi institutioner til at varetage.

Der er ingen andre end det selv som individet kan stille til ansvar, som det kan berette sin klage over, som kan være baggrunden for dets ord, når det måler sig på mulighedernes horisont. Under denne forventningshorisont hvor der ikke er store forskelle og nuancer i de sociale tilhørsforhold, har mennesket svært ved at få øje på de sociale vilkår der går forud for det selv, og dets ord falder til kort for de mange forventninger det "selv" stiller sig i udsigt. Der er ikke ord for de forskelle som forsvinder i en uformelig verden af det samme, og derfor føler individet at det ikke kan udtrykke noget nyt af betydning: Det er ikke muligt at gøre sig forståelig om en verden der består af den enighed, som tjener dets egen frihed.

Hvordan håndterer vi så den uhåndgribelighed som vi ikke kan gøre forståelig i vores frihed? Den enkelte må enten klare sig så godt som han kan, overladt til sin egen (af)magt eller må som de andre 10% af befolkningen overgive sig til medicinsk behandling for depression. Sådan behandler lykkepiller kroppen for det som (tids)ånden fejler. Og verden forbliver som den er givet, fordi vi ikke kan se årsager til at brokke os. Vi er jo enige om at vi lever frie og mætte.

### Den lige-delte lykkes system

Vi bemærker ikke i vores enighed at vi ikke er alene om at bestemme, men at der uset hægter sig en overskydende rest til den faste grund af etablerede diskurser og tager del i at forme vores menneskesyn. Selvom vi kender den godt og lever med den i dagligdagen, tillægger vi den ikke nogen betydning i sig selv. For vi tror at vi er herre i vores eget foretagende og den blot en ubetydelig følgevirkning af vores handlinger. Den rest, vi ikke ser, er penge.

Vores levevis er formet af pengenes værdi i højere grad end vi vedkender os. Hvis man ikke tror på de mange filosoffer som påstår det, så kan man slå op i en avis og tælle antallet af gange økonomer får lov til at udtale sig som autoriteter om sociale forhold. Her skal velfærdssamfundet stå som eksempel. Velfærdssamfundet er etableret for at give den enkelte borger lige betingelser til at skabe sig et godt liv. Det betyder i forhold til tidligere tider at vi har et system, der forhindrer uretfærdige magthavere i at bruge mennesker til egen vinding. Vi har gennem det sidste århundrede etableret institutioner efter en socialdemokratisk tanke som sikrede standarder for arbejderens rettigheder i forhold til magthavere som storkapitalen og arbejdsgiveren. Denne udvikling har givet borgerne lige adgang til institutionerne og givet lige-delt mulighed for at skabe sig et godt liv. Vi har på baggrund af disse velfærdsinstitutioner sikret den almindelige borger den nuværende levestandard og skabt så gunstige betingelser for mennesket at vi i dag er så ens i vores indkomstniveau, at det er svært for os at fremkalde et klart billede af fattigdom.

Sådan forekom det da Özlem Cekic og Joachim B. Olsen for et par år siden debatterede om eksistensen af fattigdom. Som udfordrer fandt Özlem et eksempel på fattig-

dom i kvinden Carina som fik understøttelse fra staten. Hun kunne derved lige besøge et liv inden for normaliteten, med råd til både smøger og hobbyudstyr, og hun fik endda også mad efter regningerne var betalt. Joachim B. Olsen konstaterede i ramme alvor, som enhver med øjne kunne se, fandtes der ikke fattigdom. Deroverfor kunne Özlem kun trængt forsvare dens eksistens med kontrafaktisk tale om menneskelig værdighed. Så var der egentlig tale om fattigdom eller om intet andet end dårlig selvforvaltning?

Alt imens hendes tilværelse blev endevendt og udstillet som et budget, hørte man intet fra Carina selv. For hvis der var én ting hun sikkert var enig i i politikernes snak, var det, at hun selv var ansvarlig for at forvalte sit eget liv. Det er på den måde vi forudsætter, at livet er givet som ens og lige-delte økonomiske vilkår, mens vi offentligt ikke vover at tale om hvad det gode liv generelt set måtte indeholde af mening – ud over penge. Det er netop vores frihed at vi selv må fastsætte alt indholdet af vores liv, efter at pengene er givet lige-delt fra staten.

Penge er blevet standarden for velfærd og livet i vores demokrati i sådan en grad at vi i løbet af det sidste århundrede, hvor arbejderen blev til velfærdsborger, har udlignet radikale forskelle i vores levevis. Vi er alle institutionelt lige med mere eller mindre samme økonomiske vilkår for at leve i velfærden, og det implicerer enighed. Fattigdom er, som alt andet, kun en sag når der er mennesker til at give den stemme. Når de stemmer har materielle vilkår der gør det svært at klage med fladskærms-tv og fodboldstøvler, ligesom alle andre mennesker i normaliteten, når ingen har noget betydeligt at klage over, fordi alle har omtrent lige gode vilkår og dermed i hvert fald ikke kan klandre systemet, der opretholder deres liv uden dårligdomme,

hvad så? Så får det som ikke er enighed i et sprog uden forskelle ikke stemme. For den kritiske tanke kommer først til udtryk med forskelle, og i al tidens retfærdighed får vi svært ved at udtrykke os. Når forskellene forsvinder, bliver det svært for os at finde klare mål som vi kan gøre håndgribelige i en fortælling med os selv som hovedperson. Derfor taler den politiske filosof Francis Fukuyama om at der er et underskud af helte i vores tid. Det ville kræve større forskellighed i det sociale felt – en uretfærdighed vi ikke føler – hvis mennesket skulle kunne gøre sig til hovedperson i en fortælling med et skelneligt mål. At skelne betyder også at være i stand til at kunne se. Det er på det tidspunkt, når velfærd er blevet til forskelsløs enighed, at demokratisk dialog får karakter af evidensbaseret politik og teknokratisk forvaltning, og dialogen om rammerne for at leve sammen ophører.

### **Frihedens middelbarhed**

Penge har naturligvis ingen bevidsthed, men til en vis grad bliver man nødt til at besjæle dem, tilskrive dem menneskelige værdier, for at kunne begribe dem – ligesom de antikke grækere gjorde med naturen. Man må ytre dem som årsag og give dem mening som nok kan synes overdrevet, når det jo, som alle er enige om, i sidste ende handler om selvbestemmende mennesker.

Pengene er en middelbar enhed som former sig til mennesker og deres adfærd. De er underliggende for de fleste aktiviteter vi foretager os – ikke som et mål i sig selv, men som et middel, middel til velfærden, middel til det gode liv og til friheden i det demokratiske forbrugersamfund. Sådan følger pengene med den frihed som vi tjener til på arbejde, de er med når vi sætter de børn i verden, som vi forpligter os på at forsørge, og det er med dem vi betaler, når vi i fritiden

realiserer os selv på jordomrejser og med faldskærmsudspring. Vi køber med penge de forbrugsgenstande og det mærketøj som vi sammensætter kendemærkerne for vores identitet med. Pengene er selv de film som ikke prøver at bevæge os med en tanke om verden – der jo som bekendt alligevel er ligegyldig i en verden hvor alt allerede er tænkt – men sørger for at filmen som adspredelse glider ned uden modstand. I de film er heltene seerens alterego der inden for filmens univers realiserer individets overmål af betydning for sig selv, som det ikke er muligt for seeren selv at realisere i dagligdagen.

Og hvad så? Vi har det jo godt. Du kan da bare lade være med at se *The Matrix* hvis du synes den er dårlig. Skal man så også lade være med at købe mad, tøj og rejse, få børn og tage på arbejde? Nej, pengene er så at sige det definerende forhold, mulighedsbetingelsen, for tidens menneske – det kan man ikke vælge fra. Vist erhverver vi os ikke ting for pengenes skyld, men tingene bliver sat til verden for at blive solgt for penge. De bliver sat til verden af andre mennesker der ligesom os bare tjener til tilværelsen i forstaden. Sådan får *de* selvberettigende lov til at påvirke os, at lære os at føle behov for ting vi ikke vidste, vi havde brug for.

I vores tid kan mennesket kun operere inden for den verden hvor alting allerede er tænkt og står til dets rådighed, fordi alt i den verden materialiserer sig på varens betingelser. I den verden kan vi hver især med lige ret få adgang til verdens objekter i kraft af penge. Vi har hver især lov til at gøre objekterne til vores mål, og vi kan kun besidde og nyde disse objekter som forbrugere. Varerne åbner ikke som genstande i middelalderen op for en forestillingsverden der var gjort af en religiøs, rituel værdi, betinget af Gud. Varerne skal i stedet benyttes til individuel nydelse i

rammerne af vores privatliv og derigennem står de med deres egen gyldighed som tegn på vores identitet. Da jeg vælger dem, og jeg er den eneste der bestemmer over mit liv, får de materielle varer deres egen ret. Dermed har varerne alligevel en slags rituel værdi, som Karl Marx kaldte varefetichisme, der gør at vi bekender os til kapitalismen, dog uden åndelig eller bevidst dyrkelse. Det svarer til den beskrivelse som filosofen Antonio Gramsci giver af kapitalismen i mellemkrigstidens Italien. Kapitalismens overmagt ligger ikke i den herskende klasses magtanvendelse eller i statsapparatets tvang, men i de beherskedes tilslutning til en *verdensopfattelse* som ikke tilhører dem selv. Den tilhører pengene som abstrakt magthaver. Inden for denne begrebsverden kan mennesket ikke se og sætte verden i tale på nogen anden måde end på varens. Fordi alle er enige om at forbrugers levevis – der først og fremmest står for individets – er frihed.

Mens vi nyder pengenes goder, lægger vi ikke mærke til at vi taler om verden på varens manér, fordi vi ikke formår at læse pengenes enheder. De er af natur et middel, hvor vores sprogs betydning er kausal: Hvor vi forbinder et redskab som eksempelvis en pistol med en overvægt af negative udfald i en dansk forståelsesramme (cowboyfilm, krig, krimier, USA, skoleskyderier mm.), har penge så mangfoldige og forskelligartede udfald, fordi alle uden undtagelse bruger dem, at en samlet, generel virkning ikke kan gives. Penges betydning er ligesom ordet en uskelnelig mængdebetegnelse, som er både livgivende som i min families levebrød og dæmonisk som når en pengemagnat som Silvio Berlusconi misbruger sin magt. Derfor bliver pengenes betydning anderledes abstrakt og former kulturen uden at vi kan begribe det i sprog.

## Kapitalismens skandering

Pengenes indflydelse på kulturen udmærker sig i den postmoderne tidsalder som en bevægelse der udbreder sig, inddrager nye sociale grupper og forsoner først klasseskel og så blot forskelle i en ensretning om forbrugets vilkår. Det er ikke en bevægelse som bruger inkvitionens overtalelsetoder, men den forløber gennem almindelige mennesker der forretter deres private levebrødsforetagende. I samfundsudviklingens slipstrøm er der gennem det sidste århundrede fulgt velstand og levestandarder som mennesker med god grund – for de har ikke længere andre grunde – ikke kan modstå at bekende sig til. Idet folk kom til velstand og inkluderedes i det bedre borgerskabs offentlighed, indfandt tavsheden sig. På den måde opløser historiens mening sig i forbrug idet varesalg fastsætter en ny og mindre stedfast mening, for eksempel som da punkbevægelsens stil blev gjort til mainstream mode af engelske designere som Vivian Westwood, når Christiania pressesedes til at skulle indfinde sig under etablerede ejendomsforhold, eller når gamle industribygninger som Kødbyen indrettes med caféer og barer. Den franske filosof Gilles Deleuze kalder dette aterritorialisering når pengene afkoder historisk mening i varens indforståede forståelsesramme. Deri genlyder sociologen Max Webers ord om modernitetens affortryllelse af verden. Sådan opløser pengene – og vigtigere menneskene bag pengene – sproget og fællesskabets mening i historiens bevægelse. Nostalgien over meningsløsheden har vi for længst lagt bag os ved postmodernitetens indtræden. Vi mærker ikke længere tomheden som andet end den positive bekræftelse af mennesket, som ikke har ideer til at kunne forestille sig modstand, men kun kender til at modvirke tidens fremmedgørelse med merforbrug.

Pengene forudsætter en uset betingelse for mennesket – idet de er alle steder, idet de er den vekselenhed, som alle ubetinget har godtaget, og som derfor frit kan forvalte social udveksling blandt diversiteten af det sociale felts diskurser. De udmåler mennesket efter den skabelon af lighed som er retten til selv at bestemme – hvilken vare der er den næste at nyde. Sådan udligner pengene alle de sociale årsagssammenhænge der ikke kan opgøres efter samme målestok. Fx står en sheik fra Dubai og en sømand fra Korsør som ligemænd over for verdens dyreste trøffelchokolade. Over for den er de hverken race eller religion, men to forbrugere. Det er dette måls betingelse af forbrug som gør mennesket til en målelig, kommensurable enhed, til en enhed som går op i helheden, og som gør Carina til et budget, der går op i normaliteten. Det er også med denne norm at økonomerne fremskriver menneskers liv og adfærd i statistikker. Lyotard beskrev pengenes norm som den betingelse vi alle må indfinde os under i vores tidsalder: Der følger med penge et kriterium om systemets optimering (merværdi) som lægges ned over alle tidens normer. Det indebærer nødvendigvis 'en bestemt form for terror', uanset blød eller hård: *var brugbar* (det vil sige, kommensurabel) *eller hør op*.

Problemet opstår i forhold til alt det som ikke kan gøres brugbart og må lades ude i pengenes perspektiv. Når vi endnu en gang indstiller blikket på det selvgjorte menneske, så forsvinder af syne de usynlige følgevirkninger som ikke bliver knyttet til sin årsag, når individerne enkeltvis og til fælles nyder pengenes goder (fx forsvandt likviditeten af lån på det amerikanske boligmarked i 2008 og til stadighed forsvinder en forbrugers udledning af kuldiioxid i konsumtion). Den enkeltes nydelse har sin egen berettigelse i kraft af det tiden

kendetegner som en demokratisk rettighed til at bestemme sit eget liv.

Sådan finder pengene vej ind i menneskets sprogbrug som et svigt der gør det umuligt at begribe verden på andre måder. Alt andet tilslutter sig det heterogene udenfor som ikke kan begribes med tidens sprog. Pengene er således tidens undtagelse fra at være underlagt en stor sproglig fortælling, og undtagelsen består i kraft af den ulæselige, middelbare enhed som vores postmoderne frihed er gjort af. Så længe mennesker finder social tilfredsstillelse i den individuelt afpassede balance mellem arbejde og fritid/familien, så vedbliver pengene at finde sin berettigelse som frihed. Ikke desto mindre er der forhold som finanskrisen og klimaopvarmningerne der kræver af os, at vi formår at tænke ud over det individuelle verdensorden. De kræver at vi vover at finde ord, og at vi giver ordene krop, for en anden kollektiv begrebsverden, hvor mennesker ikke lader sig nøjes med varernes frihed, men giver pengene – i stedet for sig selv – ansvaret for at få ordene til at høre op i frihed.

### **At tale gennem tavsheden**

Det var, som nævnt i begyndelsen, tekstens hensigt at fatte tiden i tanker. Som vi har set, udgør det en tid med en hverdag der giver mennesket udsigt til en frihed, det ikke kan modsige sig – almagt i at have en verden til dets disposition. Men på samme tid blinder friheden for at hverdagen egentlig er drevet af institutioner, der passer dette menneskes selvhensyn i form af demokrati, menneskeret, velstand, forbrug – afmagt i at andre forvalter ens liv; alt imens alle disse diskurser spiller efter kapitalismens regler. Derfor er det også i den hverdag at kampen mellem tidens forestillinger står; det er derfra at et opgør skal komme – uanset hvor lille det er, og hvor betydningsløst den handling kan synes at se ud: Gemt væk i hverdagens selvindlysende gentagelser af alt for menneskelige vaner er det i sidste ende sådan en handling der går bag om kapitalismen og indfører forskel med sprogets tegn. Kunsten bliver at sætte skel som fortsat kan indløses i en demokratisk enighed, men et skel som giver lov til at suspendere enigheden i stedet for sproglig betydning.

# TIDLIGERE NUMRE



Tidligere numre af Semikolon kan findes i PDF-format på Semikolons hjemmeside. På hjemmesiden finder du desuden de nyeste call for papers, skrivevejledning, semikolonsk historie og semikolonske nyheder.

[www.semikolon.au.dk](http://www.semikolon.au.dk)

Semikolon er også på Facebook. Bliv fan og støt tidsskriftet ved at synes godt om Facebooksiden, hvor vi annoncerer semikolonsk nyt.

[www.facebook.com/semikolon.au.dk](http://www.facebook.com/semikolon.au.dk)

# ANMELDELSER

- |                      |    |  |
|----------------------|----|--|
| Jacob Hedeager Olsen | 80 | Fin indføring i Filosofi<br>Anmeldelse af Kasper Larsen og Christoffer Boserup Skov:<br><i>Grundbog i filosofi: Mennesket i verden</i>   |
| Martin Porse         | 80 | Forstå etikken<br>Anmeldelse af Jesper Ryberg:<br><i>Forstå etikken</i>  |
| Andreas Mebus        | 81 | Schellings filosofiske undersøgelser<br>Anmeldelse af F. W. J. Schelling: <i>Filosofiske undersøgelser om den menneskelige friheds væsen og de dermed sammenhængende genstande</i> |
| Natalia U. Hoffman   | 83 | The Charisma Myth<br>Anmeldelse af Olivia Fox Cabane:<br><i>The Charisma Myth: How Anyone Can Master the Art and Science of Personal Magnetism</i>                                 |

## Fin indføring i filosofi

Kasper Larsen og Christoffer Boserup Skov:  
*Grundbog i filosofi: Mennesket i verden*  
 Systime, 2013;  
 140 sider; 225 kr.

Denne bog er en grundbog i filosofi på gymnasieniveau og skal vurderes som sådan. Det vil sige, at den skal kunne kommunikere de grundlæggende idéer i filosofien på en pædagogisk og simpel facon uden dog at oversimplificere stoffet. Som forfatterne selv udtrykker i forordet er formålet med bogen: ”*at vise filosofien fra sin bedste side ved at præsentere centrale filosofiske problemstillinger på en relevant, aktuel og lettilgængelig måde*”. Det mener denne anmelder, at bogen formår til fulde.

Bogen er inddelt i fire overordnede afsnit (etik, videnskabsteori, mennesket og politisk filosofi), der behandler et filosofisk område fra flere forskellige vinkler. Det er *the usual suspects* der er repræsenteret inden for hvert område, hvilket er naturligt, når man skal indføres i filosofi fra bunden. Under etik behandles pligtetik, konsekvensetik og dydsetik; under videnskabsteori Karl Popper, Thomas Kuhn og socialkonstruktivism; under mennesket René Descartes, Friedrich Nietzsche og Jean-Paul Sartre; og under politisk filosofi berøres Platon, Thomas Hobbes og John Rawls. Der medtages udvalgte originaltekster fra filosofferne, og efter hver afsnit er der arbejdsspørgsmål til teoretikerne. Derudover perspektiverer bogen til hvert emne med et filosofisk spørgsmål samt en tilhørende tekst – eksempelvis spørgsmålet: ”*Har vi en etisk pligt til at hjælpe de fattige?*” og dertil en tekst af den omdebatterede Peter Singer, der er kendt for sin radikale utilitarisme, hvor man begår en forkert

handling, hver gang man har muligheden for at hjælpe nogen, der er dårligere stillet end én selv, uden at gøre det.

Denne struktur, hvor der til sidst stilles et aktuelt spørgsmål på baggrund af de forskellige emner, fungerer rigtig godt. Den sætter læseren i en aktiv position, hvilket er en oplagt hjælp til eksempelvis gruppearbejde. Der er umiddelbart ikke noget negativt at sige om denne bog, som varmt kan anbefales til alle gymnasieklasser.

– Jacob Hedeager Olsen

## Forstå etikken

Jesper Ryberg:  
*Forstå etikken*  
 Hans Reitzels Forlag, 2013;  
 110 sider; 200 kr.

Forfatteren til denne lille perle er Jesper Ryberg, professor i etik og retsfilosofi ved Roskilde Universitet. Han modtog i 2011 Videnskabsministeriets EliteForsk-pris for sit arbejde i strafferetsetik. Man priste ham for sin evne til ”*i enestående grad at kombinere præcis og innovativ teoriudvikling med praktisk anvendelse*”.<sup>1</sup> I bogen *Forstå etikken*, der lige er udkommet på Hans Reitzels Forlag, fortæller professor Ryberg hvad etik er for noget, og hvordan man overhovedet kan forske i det.

Man kan sige, at etikken som ’videnskab’ kræver en systematisk tilgang til etiske problemstillinger - ja, det kan virke selv sagt at man ikke løser disse problemstillinger ved lomme filosofi alene, og at man – udtrykt tautologisk - må gå videnskabeligt til værks. Omvendt kan det være svært, at give et bud på, hvad der kvalificerer sig som en videnskabelig omgang med etiske



problemstillinger. Forstå etikken handler vitterligt om at forstå etikken; forstå hvad det er for nogle problemer man står overfor og hvordan man løser dem.

Jesper Ryberg er en fremragende formidler, og til vidne herom vandt han Forskningskommunikationsprisen 2013. I bogen skærer han lige igennem og forklarer i et klart og tydeligt sprog, hvori arbejdet ligger. Til at begynde med, må man kunne differentiere sin mavefølelse for godt og ondt, rigtigt og forkert, fra den rationelle begrundelse. En rationel begrundelse kræver eftertænksomhed, og eftertænksomhed tager tid. Det tager tid at forstå etikken og forstå dens problemer.

Bogen er en glimrende indføring i et forskningsfelt og en videnskab der kan være lidt svært at navigere i. Den er absolut højaktuelt og referer til den sidste nye og internationalt anerkendte forskning indenfor psykologi, neurovidenskab og klassiske studier i økonomiske beslutningsprocesser. Den er pædagogisk bygget op og sproget er let. Begge dele til trods er den hverken belærende eller banal, men indeholder en tyngde og eftertænksomhed, som gør den værd at læse. I forordet sigter Ryberg til, at bogen både skal appellere til den studerende og den interesserede menigmand. Denne ambition skinner klart igennem, og det gør, at bogen er fyldt med flere eksempler på den praktiske anvendelighed af etik, end man normalt finder i filosofiske lærebøger. Det er fedt.

– Martin Porse

## Noter

<sup>1</sup> Se <http://eliteforsk.dk/modtagere/prismodtagere-2011/modtagere-af-videnskabsministerens-eliteforsk-priser/jesper-ryberg>

## Shellings filosofiske undersøgelser

F. W. J. Schelling: *Filosofiske undersøgelser om den menneskelige friheds væsen og de dermed sammenhængende genstande*  
 Philosophia, 2013;  
 143 sider; 149 kr.

*”I mennesket er den dybeste afgrund og den højeste himmel, eller begge centre.”*

(F. W. J. Schelling)

Som titlen på dette værk indikerer, så er der tale om en filosofisk undersøgelse omhandlende den menneskelige frihed, men også de genstande der er sammenhængende med denne. Allerede her adskiller Philosophias nyudgivelse sig fra den tidligere danske udgave af Schellings Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände. Den gamle titel Om den menneskelige friheds væsen fra 1995 havde ikke medtaget den lille konjunktion 'og' samt det efterfølgende, hvorfor Henning Vangsgaard har gjort klogt i at oversætte hele titlen, og korrigere den gamle oversættelse, for som Hegel rigtig så, så går form og indhold hånd i hånd. Hertil er Schellings frihedsskrift, som det hedder i folkemunde, ingen undtagelse. Med 'sammenhængende genstande' sigtes der bl.a. hos Schelling til den såkaldte Panteismestrød og til et ikke uvæsentligt opgør og videreførelse af den kantianske kritiske idealisme, for det gælder nemlig om at tænke mennesket historisk, og ikke kun formelt. Dette kan også ses af nyoversættelsens minimale ændring i denne formulering: "[...] *indem die Tatsache der Freiheit, so unmittelbar das Gefühl derselben einem jeden eingepägt ist* [...]" (Schelling 1997: 9[SW 336]), hvortil Vangsgaards første oversættelse fra 1995 lød: "[...] *da fri-*

*hedens kendsgerning, selv om den er indprintet i enhver [...]*” (Schelling 1995: 27). *Frihedens kendsgerning* lyder meget kantiansk, og er i og for sig også problemet ang. frihedens vedkommende, men som formuleringen: ”[...] *da frihedens kendsgerning, selv om den er indprintet umiddelbart i alles følelser [...]*” [min fremhævelse] (Schelling 2013:45), fremhæver, peger Schellings accentuering af følelse og kendsgerning ang. frihedsproblematikken, f.eks. frem imod Kierkegaards kvaler ang. frihedens mulighed og logikken.

### Det historiske menneske og filosofiens nye grundlag

Med det ovenstående in mente, kan man endvidere se denne sammenhæng, dvs. det historiske i forbindelse med andre tænkere i nyudgivelsens markante tilføjelse: frihedsskriftets informative fortale. Her bliver skriftets nærværende undersøgelse af Schelling kontekstuelt sat i sammenhæng med resten af dennes eget bagkatalog, og hvis man læser mellem linjerne også den hidtidige filosofihistorie. For som Schellings lille skrift viser, er tankerne om naturens opståen, Guds skabelse og menneskets plads i Altet, ikke blot vigtige, men grundlæggende for den kommende filosofi, hvilket Schelling selv bemærker, da:

*Tiden er inde til, at den højere eller snarere den egentlige modsætning træder frem, den mellem nødvendighed og frihed, hvorved filosofiens inderste midtpunkt tages i betragtning.* (Schelling 2013:39)

Med denne programmerklæring in mente, begynder en 98 siders lang (jf. Schelling 2013:37-133) systematisk, nærmest poetisk og stringent filosofisk og teologisk kraftpræstation i forsøget på et finde dette enigmatiske punkt. Men selvom bøger ikke er

tykke, behøver de ikke være indholdsfattige, hvilket Wittgensteins brune og blå bog er gode eksempler på. Og apropos farver og tynde bøger har filosofien i en dansk kontekst med denne nyudgivelse fået endnu en farve at skulle forholde sig til nemlig gul.

På ikke mindre end 11 sider (jf. Schelling 2013:45-55) når Schelling, omend i et noget vanskeligt sprog, at formulere sin kongstanke, der præger hele værket; nemlig hvordan en real og levende bevægelse skal ses uden dermed at blive fastholdt i (med en hilsen til Kierkegaard) enten formelle forklaringer eller praktiske beskrivelser.

### Den lille gule, og skriftets nutidige anvendelighed

I nyudgivelsens nye indledning har Anders Moe Rasmussen og Steen Brock på elegant og kyndig vis behandlet netop dette aspekt ved Schellings (sen)filosofi, hvortil disse mener, at det tyske *Geschicklichkeit* netop indfanger denne sammenhængende bevægelse, eller slet og ret det at tænke mennesket som et situeret og historisk betinget væsen. Dette er blot en af mange gode udlægninger og illustrative eksempler, som Anders Moe Rasmussen og Steen Brock anfører, og til forskel fra Adam Diderichsens Indledning til 1995 udgaven, medtænkes Heidegger som en vigtig arvtager for den schellingske filosofi. Og hertil må det ikke lades usagt, at selveste Niels Bohr også inddrages. Som før nævnt er frihedsskriftet svær læsning, hvorfor man med god grund kan kombinere disse to indledninger for at få den bedste introduktion til Schellings tankeverden på dansk.

Der går en historie om et par, der skulle i teatret for at se Shakespeares Hamlet. På vej hjem fra teatret bemærkede kvinden, at hun fandt Shakespeare overvurderet, da stykket ”jo ikke bestod af andet end citater”<sup>1</sup>. Den samme følelse og fornemmelse får man, når

man læser dette lille skrift. Undervejs i ens læsning om frihedens problem og nye rolle i filosofien støder man konstant på emner, temaer og udredninger, som leder tankerne hen på filosoffer som Spinoza, Kant, Descartes, Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, m.fl.. Schellings undersøgelser danner ikke kun et nyt fundament i filosofien, men giver også anledning til at (gen)læse f.eks. Böhmers behandling af der Ungrund, Spinozas Etik, Kants Religion inden for den blotte fornufts grænser, Kierkegaards Begrebet Angest eller Nietzsches Således talte Zarathustra. Med dette sagt står Schellings frihedsskrift ikke kun som et esoterisk filosofisk skrift, men også som en milepæl i aftenlandenes åndshistorie, da der selv i det såkaldte (post/sen/) moderne stadig er brug for at kunne kaste et kritisk blik på de grundlæggende tanker om mennesket. Derfor kan det også siges med et lån fra Adam Diderichsen, at Schelling i dette skrift leverer et vigtigt bidrag til subjektivitetens genese hvortil denne schellingske tankegang stadig kan ses den dag i dag. Ét eksempel på denne schellingske tankegang ang. den menneskelige subjektivitet, er det nyeste bidrag til den moderne bevidsthedsfilosofi, for som Thomas Nagel bemærker i *Mind and Cosmos*, så gælder det at: ”*Each of our lives is a part of the lengthy process of the universe gradually waking up and becoming aware of itself.*” [min fremhævelse] (Nagel 2012:85). For som Nagel selv skriver så er dennes undersøgelse motiveret af bl. a. Schelling (Nagel 2012:17)

Som bekendt kan det at læse en bog for første gang være som at få en ny ven, mens at genlæse den samme bog, kan være som at gense en gammel ven (et kinesisk mundheld). Om dette gør sig gældende for Schellings *Filosofiske undersøgelser om den menneskelige friheds væsen og de dermed sammenhængende genstande*, må være op til læse-

ren, men det er i hvert fald forsøget værd. Frihedsskriftet henvender sig derfor sig ikke kun til en snæver kreds af fagfilosoffer, men til alle der vil udfordre sig selv i dette at kunne, skulle eller ville gennemtænke det menneskelige endnu engang.<sup>2</sup>

– *Andreas Mebus*

## Noter

- <sup>1</sup> Der skal rettes en tak til Jørgen Hass for denne anedokte.
- <sup>2</sup> F. W. J. Schelling *Filosofiske undersøgelser om den menneskelige friheds væsen og de dermed sammenhængende genstande*, Forlæg: Stuttgart 1964 ved Horst Fuhrmans & Felix Meiner udgaven ved Thomas Buchheim. På dansk af Henning Vangsgaard, Introduktion af Anders Moe Rasmussen og Steen Brock, udgivet på Forlaget

## Litteratur

- Nagel, Thomas (2012): *Mind and Cosmos – Why the Materialist Neo-Darwinian Conception of Nature Is Almost Certainly False*, Oxford University Press
- Schelling, F. W. J. (2013): *Filosofiske undersøgelser om den menneskelige friheds væsen og de dermed sammenhængende genstande*, Philosophia 2013; (1995): *Om den menneskelige friheds væsen*, Hans Reitzels Forlag; (1997): *Über das Wesen der menschlichen Freiheit*, herausgegeben von Thomas Buchheim, Felix Meiner Verlag.

## The Charisma Myth

---

Olivia Fox Cabane:  
*The Charisma Myth: How Anyone Can Master the Art and Science of Personal Magnetism*  
 Portfolio Penguin, on Amazon.co.uk,  
 2012; 273 pages, £3.40

---

Have you ever wanted to be like that popular fella from your department, whom everybody knows and who seems to know everybody? When he enters the room

the gloomiest folks light up and when he cracks a joke, no matter how mediocre it is, everybody bursts with joy. Or maybe at one time or another you wished you were like that popular girl to whom people gravitate and who makes strangers go ‘wow, who’s that?’ Her radiating smile melts various things, and naturally everybody is in love with her too.

In everyday life on campus, it seems, popularity is the best measure of a personal charisma quotient. And since childhood we all know that the popular kids reap the biggest rewards; they’re more influential, more persuasive and more inspiring. Basically, everybody wants to be like them or to be their friends.

Cabane begins her book by assuring the reader that anybody can become charismatic. “Contrary to commonly held charisma myths, you don’t have to be naturally outgoing, you don’t have to be physically attractive, and you won’t have to change your personality” (pp. 9-10). Charisma is not magic, but a result of specific nonverbal behaviours, Cabane says, and quotes the behavioural and cognitive science extensively. The premise of her book is that these behaviours can be taught and learned, and once they are fine-tuned, personal magnetism can be turned on almost at will. Essentially, charismatic bearing boils down to three main ingredients: exuding high power, high warmth and the real core component of charisma – presence.

This book falls into the category of ‘self-help books’; offering practical information on how to achieve a charismatic state and including exercises you’re urged to follow if you want to access your charisma. But don’t be disheartened by this new-age label, as what you’re presented with is in fact a distillation of the author’s many years of

practical business advice to high-ranking CEOs and leadership teams in Fortune 500 companies. Additionally, as evident in her writing style, Cabane is a highly skilled and effective communicator, engaging the reader with anecdotes and insights, and mixing personal experiences with scientific findings to back her theories up.

The book is divided into thirteen easy to follow chapters, which guide the reader through the process of forming charisma habits. Each chapter is wrapped up with bullet-point style ‘Key Takeaways’ sections and the book ends with ‘Chapter Summaries’ and the ‘Charisma Exercises’ put together for regular practice.

Most conveniently though, the last two chapters discuss how to deal with charisma in crisis and how to deal with the abundance of good things that are bound to happen to you once you’re all charismatic. Be warned, as these include: becoming a magnet for praise as well as envy, having people reveal too much to you, being in the spotlight and held to higher standards, and feeling lonely at the top. Cabane cautions that charisma is a powerful tool that has to be used responsibly, since its true power lies in the ability to influence others. As such, it can serve both decent and indecent causes. And mind you – Hitler, Stalin, Mao and Mussolini are all considered amongst the most charismatic leaders of the 20th century. That’s how powerful it is!

This being said, there are two things that snatch one semicolon away from this book. Firstly, the science behind charisma is very common-sense. For someone interested in the topic, most of it might sound like the same rudimentary advice commonly found in books on body language and presentational skills. And secondly, the first few chapters are filled with random reminders of how

greatly this book will improve your life. It's quite ironic really, that an expert on communication doesn't take into consideration that repetition ad nauseam rarely helps much, and if anything reduces persuasiveness if people become irritated hearing the message.

However (!) by the time you reach the end of the book, you'll most likely be glad

you picked it up. I do highly recommend it if you answered 'yes' to the questions at the beginning of the review, or else if you simply want to enhance your already magnetic personality, so that you can also attract metal spoons from afar.

– *Natalia U. Hoffman*

# OM BIDRAGSYDERNE

Per Aage Brandt

Sprogforsker og forfatter; mag. art.  
ved Københavns Universitet og dr.  
phil. ved Université Paris-Sorbonne

Anders Eskildsen

Ph.d. i Musikvidenskab ved Institut for  
Æstetik og Kommunikation, AU

Juan O. Perea García

Stud. mag. i Kognitiv Semiotik, AU

Natalia U. Hoffman

Stud. mag. i Kognitiv Semiotik, AU

Mathias Hein Jessen

Ph.d.-studerende ved Institut for  
Kultur og Samfund – Idéhistorie, AU

Søren Lyhne

Stud. mag. i Kognitiv Semiotik, AU

Nicolai von Eggers Mariegaard

Ph.d.-studerende ved Institut for  
Kultur og Samfund – Idéhistorie, AU

Andreas Mebus

Stud.mag. i Filosofi ved KU

Jakob Fjelstrup Nielsen

Cand. mag. i Litteraturhistorie, KU

Jacob Hedeager Olsen

Cand. mag. i Kognitiv Semiotik, AU

Katarzyna Popiel

Stud. mag. i Kognitiv Semiotik, AU

Martin Porse

Stud. mag. i Kognitiv Semiotik, AU

Lucía Cores Sarría

Stud. mag. i Kognitiv Semiotik, AU

# OM BIDRAG

Semikolon modtager bidrag fra læserne i form af artikler inden- og udenfor tema samt indlæg til sektionen Faglig Kritik. Bliver det mere polemisk, er der plads i den lejlighedsvis sektion Polemik.

Bidrag sendes til redaktionen på [semikolon.au@gmail.com](mailto:semikolon.au@gmail.com) i Word eller RTF-format; illustrationer vedhæftes seperat i bedst mulig kvalitet. Redaktionen påtager sig intet ansvar for indsendt materiale.

Du finder call for papers for de næste to numre på side 6-7.

## Skrivevejledning

Alle indlæg skal overholde følgende formalia:

- a) Artikler er maksimalt 10 sider á 2.400 tegn, i alt 24.000 tegn.
- b) Indlæg til Faglig Kritik er maksimalt 3 sider á 2.400 tegn, i alt 7.200 tegn.
- c) Artikler indeholder titel og et abstract på maksimalt 400 tegn.
- d) Citater sættes i dobbelt anførselstegn og kursiv: *"Den virkelige verden har sine grænser, indbildningens verden er uendelig."*  
Citat i citat sættes i enkelt anførselstegn: *"Emiles Mentor tilføjer: 'Og Eucharis' yndigheder!' - [...]"*  
Kursiv i citater sættes med almindelige typer: *"Den kaldes Den ydre stat."*
- e) Med undtagelse af citat i citat anvendes kun dobbelt anførselstegn.
- f) Særlige fagtermer fremhæves med kursiv, første gang de anvendes.
- g) Titler på bøger skrives i kursiv, titler på artikler sættes i anførselstegn uden kursiv.
- h) Noter er slutnoter og skal bruges begrænset.
- i) Litteraturhenvisninger er af formen: (Croft 2004)  
Ved sidehenvisning: (Nicolaisen 2004: 40)
- j) Litteraturlisten er for bøger af formen:  
Croft, William (2004): *Cognitive Linguistics*, Cambridge University Press, Cambridge.  
For tidsskrifter af formen:  
Nicolaisen, Nis (2004): "Dommerfilosofi", *Semikolon*, nr. 9, årg. 4.
- k) Teksten skal være skrevet på dansk, svensk, norsk eller engelsk i henhold til den seneste retstavning og kommatering.

WE WANT YOU !



*to join*

**SEMIKOLON**'s  
editorial team

[semikolon@gmail.com](mailto:semikolon@gmail.com)

[www.semikolon.au.dk](http://www.semikolon.au.dk)



## SEMIKOLON

Institut for Kultur og Samfund  
Jens Chr. Skous Vej 7  
Bygning 1465-1467  
8000 Århus C

[semikolon.au@gmail.com](mailto:semikolon.au@gmail.com)  
[www.semikolon.au.dk](http://www.semikolon.au.dk)  
[facebook.com/semikolon.au](https://facebook.com/semikolon.au)

## REDAKTION

Semir Music (ansv./temared.)  
Jacob Hedeager Olsen (temared.)  
Martin Porse (anm.red.)  
Janni Katrine B. Frederiksen (krea. red.)  
Thomas Hjermitslev (wwwred.)  
Jens Sand Østergaard

## PRODUKTION

SUN-TRYK

## OPLAG

330 stk.

UDGIVET MED STØTTE FRA  
Institut for Kultur og Samfund

Redaktionen	3	Leder
	6	Call for papers Nr. 27: Konflikt Nr. 28: Artefakter
<hr/>		
Tema: Musik		
Per Aage Brandt	9	Weather Reports Discourse and Musical Cognition
Søren Lyhne	19	Hvad kognitiv semiotik har lært mig om at skrive sange
Nicolai von Eggerts Mariegaard & Mathias Hein Jessen	27	Til rekonstruktionen af kritikken af luttens omfangslogiske status – Luttens som regeringsparadigme
Lucía Cores Sarría & Juan O. Perea García	37	What music has to say about film – Cognitive takes on analysis of music in film
Katarzyna Popiel	47	From reception to meaning-making – The clinical approach to the music in the therapy for depression
Anders Eskildsen	57	Musical improvisation and the system of art
<hr/>		
Polemik		
Jakob Fjelstrup Nielsen	68	Frihedens bagside i velfærdssamfundet – Om at fatte sin tid i tanker, underkende kapitalismen, genoprejse sproget og andre små ting
<hr/>		
	79	Anmeldelser