

## Reflektioner kring förhållandet mellan musikestetik och musikpsykologi

Alf Gabrielsson

Alltsedan musikvetenskapen etablerades som akademisk disciplin i slutet av 1800-talet har ämnet ofta delats upp i två grenar, historisk och systematisk musikvetenskap. Denna indelning föreslogs av en av musikvetenskapens pionjärer, Guido Adler, i hans uppsats "Umfang, Ziel und Methode der Musikwissenschaft" (1885), och har sedan dess använts av flera musikologer på lite varierande sätt. Såväl musikestetik som musikpsykologi har placerats under systematisk musikvetenskap, till vilken också räknas ämnen som musikakustik, musikfysiologi, musik-sociologi, ibland även musiketnologi.<sup>1</sup> Detta betyder givetvis inte att dessa ämnen skulle sakna en historisk dimension (inte heller att historisk musikvetenskap skulle vara renons på frågor som räknas till systematisk musikvetenskap). Inom västerländsk musiktradition finns såväl musikestetiken som delar av musikpsykologin representerade alltsedan antiken. Framställningar av musikestetik baseras ofta på beskrivning av ämnets innehåll och utveckling under olika historiska epoker.<sup>2</sup> För musikpsykologins del finns inga sådana breda historiska översikter, men inslag av historik förekommer i samband med behandlingen av olika ämnen.<sup>3</sup>

### *Musikpsykologi*

Liksom musikvetenskapen började den moderna musikpsykologin utvecklas i slutet av 1800-talet i anslutning till psykologins framträdande som självständig vetenskap, skild från filosofin. Flera av psykologins pionjärer visade stort intresse för frågor om musik, även om deras insatser snarare kanske skulle hänföras till tonfysiologi och tonpsykologi. Detta framgår av titeln på ett par av de mest kända arbetena, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (1863) av Hermann von Helmholtz och Carl Stumpfs *Tonpsychologie* i två volymer (1883, 1890; ytterligare två volymer som skulle ägnas åt "das eigentlich musikalische Denken" respektive "Ton- und Musikgeföhle" blev aldrig realiserade). Successivt breddades och fördjupades ämnet av forskare som t. ex. svensk-amerikanen Carl E. Seashore

---

<sup>1</sup> För beskrivning och diskussion av olika indelningar se Ingmar Bengtsson, *Musikvetenskap. En översikt* (Stockholm: Esselte studium, 1973), kap. 5.

<sup>2</sup> Finn Benestad, *Musik och tanke* (Stockholm: Raben & Sjögren, 1978); Bengtsson, *Musikvetenskap. En översikt*, kap. 16; Artikeln "Aesthetics of Music" i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 1980) och artikeln "Musikestetik" i *Sohlmans musiklexikon* (Stockholm: Sohlmans Förlag, 1977).

<sup>3</sup> Se t. ex. Alf Gabrielsson & Patrik Juslin, "Emotional Expression in Music", i R. J. Davidson, K. R. Scherer & H. H. Goldsmith, eds., *Handbook of the Affective Sciences* (New York: Oxford University Press, 2003), 503-534.

(ursprungligt namn Sjöstrand, utvandrad från Småland 1868 vid två års ålder) och ungraren Géza Révész i Europa.

Musikpsykologin har länge haft en undanskymd ställning inom såväl psykologin som musikvetenskapen. Sedan omkring 1975 har emellertid musikpsykologin expanderat mycket snabbt och kan nu uppvisa ett stort antal aktuella handböcker med bidrag av experter på olika områden, läroböcker, specialarbeten och tidskrifter, vidare stora internationella organisationer med regelbundet återkommande konferenser. Akademisk undervisning i ämnet ges vid allt flera institutioner runtom i Europa och Amerika.<sup>4</sup> Jag har följt musikpsykologins utveckling sedan cirka 1960. Då och ett tag framåt kunde man ännu tycka sig ha en hyfsad överblick över "hela" ämnet.<sup>5</sup> I dagens läge är detta knappast möjligt, informationsmängden ökar mycket snabbt vilket leder till specialisering på olika fält.

Min allmänna definition av musikpsykologi lyder "studiet av upplevelser och beteenden i samband med musik". Dess centrala frågor gäller, kort uttryckt, hur vi skapar musik, hur

<sup>4</sup> Handböcker t. ex. Diana Deutsch, ed., *The Psychology of Music*, 2nd ed. (San Diego: Academic Press, 1999); Donald Hodges, ed., *Handbook of Music Psychology*, 2nd ed. (San Antonio: IMR Press, 1996); Herbert Bruhn, Rolf Oerter & Helmut Rösing, red., *Musikpsychologie. Ein Handbuch* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1993); Helga de la Motte-Haber, *Handbuch der Musikpsychologie*, 2. Auflage (Laaber: Laaber Verlag, 1996). Läroböcker t. ex. W. Jay Dowling & Dane L. Harwood, *Music Cognition* (Orlando: Academic Press, 1986); John A. Sloboda, *The Musical Mind* (Oxford: Clarendon Press, 1985); Harald Jørgensen, *Musikkopplevelsens psykologi* (Oslo: Norsk musikkforlag, 1988); Rudolf E. Radocy & J. David Boyle, *Psychological Foundations of Musical Behavior*, 3rd. ed. (Springfield, Illinois: Charles C Thomas); David J. Hargreaves, *The Developmental Psychology of Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986); David J. Hargreaves & Adrian C. North, eds., *The Social Psychology of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1997). Specialarbeten t. ex. John A. Sloboda, ed., *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition* (Oxford: Oxford University Press, 2001/1988); Carol L. Krumhansl *Cognitive Foundations of Musical Pitch* (New York: Oxford University Press, 2001/1990); Thomas J. Tighe & W. Jay Dowling, eds., *Psychology and Music. The Understanding of Melody and Rhythm* (Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1993); Irene Deliège & John A. Sloboda, eds., *Musical Beginnings: Origins and Development of Musical Competence* (Oxford: Oxford University Press, 1996); Anthony E. Kemp, *The Musical Temperament: Psychology and Personality of Musicians* (Oxford: Oxford University Press, 1996); Patrik N. Juslin & John A. Sloboda, eds., *Music and Emotion. Theory and Research* (New York: Oxford University Press, 2001); Rolf Inge Godøy & Harald Jørgensen, eds., *Musical Imagery* (Lisse, The Netherlands: Swets & Zeitlinger, 2001); Richard Parncutt & Gary E. McPherson, eds., *The Science and Psychology of Music Performance* (Oxford: Oxford University Press, 2002). Tidskrifter: t. ex. *Psychology of Music* (England, sedan 1973); *Psychomusicology* (USA, 1981); *Music Perception* (USA, 1983); *Musicae Scientiae* (Europa, 1997). Internationella organisationer och konferenser: *Society for Music Perception and Cognition* (USA); *Japanese Society for Music Perception and Cognition*; *European Society for the Cognitive Sciences of Music* (ESCOM); *Asian-Pacific Society for Music Perception and Cognition*; *Argentine Society for the Cognitive Sciences of Music*. Dessa organisationer anordnar i regel årliga konferenser och sammanstrålar i *International Conferences on Music Perception and Cognition* (ICMPC) vartannat år. 1997 hölls en ESCOM konferens i Uppsala.

Undervisning: I Sverige har akademisk undervisning i musikpsykologi givits sedan slutet av 1970-talet vid Institutionen för psykologi vid Uppsala universitet och där har också etablerats en forskargrupp inom musik- och danspsykologi.

<sup>5</sup> Alf Gabrielsson, "Music Psychology: A Survey of Problems and Current Research Activities", i *Basic Musical Functions and Musical Ability* (Stockholm: Publication issued by the Royal Swedish Academy of Music, No. 32, 1981), 7-80

vi utför musik och, framför allt, hur vi uppfattar och reagerar på musik — frågor som motsvarar de tre led som utgör den enklaste varianten av den s.k. musikaliska kommunikationskedjan.<sup>6</sup> Dessa generella frågor inrymmer en lång rad delfrågor om t.ex. utförande och upplevelse av olika musikaliska element som tonhöjd, intervall, klangfärg, rytm, melodi och harmoni jämte alla de faktorer som kan inverka på dessa fenomen. Musikupplevelse beskrivs generellt som resultat av ett komplext växelspel mellan egenskaper i musiken, egenskaper hos människan och egenskaper i den aktuella situationen. Andra stora frågor gäller innebörden av begreppet musikalitet och relaterade begrepp samt musikalisk utveckling, ett forskningsområde som visat många uppseendeväckande resultat under de senaste decennierna. I beskrivningen av akustiska och fysiologiska premisser för musikupplevelse an knyter musikpsykologin till musikakustik och musikfysiologi, dvs. till ämnen med naturvetenskaplig och medicinsk inriktning. Å andra sidan finns nära kopplingar till musiksociologi, musikpedagogik och musikterapi. I princip finns också uppenbara anknytningar till musikanthropologi, musikestetik och musikteori, men tyvärr är dessa anknytningar ännu av mycket begränsat omfång.

### *Musikestetik och musikpsykologi*

Min kännedom om musikestetik är hämtad från tidigare nämnda översikter (fotnot 2) och en del nyare arbeten av välkända musikestetiker,<sup>7</sup> vidare från kontakter med forskare i samband med internationella konferenser. Jag skriver alltså som en musikpsykolog som med intresse och viss förundran betraktar ett ämne som i många avseenden borde ligga musikpsykologin nära men som i nuläget ändå förefaller rätt avlägset. Vad som framför allt frapperar en musikpsykolog är den totala frånvaron inom musikestetiken av empiriska undersökningar på frågor som (åtminstone delvis) borde gå att studera på empirisk väg. Detta förhållande speglas väl i brukliga definitioner av musikestetik t. ex.:

Musikestetiken betraktas i allmänhet som skild från frågor av direkt empiriskt verifierbar eller musikalisk-teknologisk karaktär som tex musikakustiska, hörsselfysiologiska, [musikpsykologiska, mitt tillägg], musikanalytiska, hantverksmässiga m fl grundproblem även

---

<sup>6</sup> Bengtsson, *Musikvetenskap. En översikt*, kap. 2.

<sup>7</sup> Malcolm Budd, *Music and the Emotions: The Philosophical Theories* (London: Routledge & Kegan Paul, 1985); Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression* (Ithaca: Cornell University Press, 1994); Stephen Davies, *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration* (Oxford: Clarendon Press, 2001); Peter Kivy, *Sound and Semblance. Reflections on Musical Representation* (Princeton: Princeton University Press); Peter Kivy, *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience* (Ithaca: Cornell University Press, 1990); Jerrold Levinson, *Music in the Moment* (Ithaca: Cornell University Press, 1997); Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1997). Se även fotnot 2.

om diskussionen av dessa genomgående är en förutsättning för en fruktbar analys av problemen inom musikestetiken.<sup>8</sup>

Från denna utgångspunkt kan man inte vänta sig att en forskare inom musikestetik skulle vara intresserad av att genomföra empiriska undersökningar — samtidigt som den senare delen av citatet dock principiellt uttalar att förbindelser med empiriskt inriktade musikdiscipliner som t. ex. musikpsykologi kunde vara fördelaktiga, t. o. m. en förutsättning. Sådana förbindelser saknas emellertid nästan helt. Läsning av ovannämnda musikestetiska arbeten och granskning av deras litteraturreferenser visar en nästan total frånvaro av hänvisningar till musikpsykologiska arbeten, de kan på sin höjd räknas på båda händernas fingrar. Å andra sidan finner man i musikpsykologiska texter inte särskilt många hänvisningar till musikestetiska arbeten. Ignoransen är sålunda ömsesidig.

Finns då möjliga mötesplatser? Centrala frågeställningar inom musikestetiken gäller

å ena sidan frågor som orienterar sig mot musikens ontologiska aspekter, dvs som berör musikens existenssätt, dess relationer till den omgivande verkligheten och i anslutning därtill definitioner av musikbegreppet. Å andra sidan . . . frågor som berör musikens menings-, betydelse- och innehållsaspekter, vidare de som primärt utgår från en analys av musikupplevelsens beskaffenhet samt . . . [frågor] som behandlar musikens värdeteoretiska och etiska aspekter.<sup>9</sup>

Frågor om musikens ontologiska, värdeteoretiska och etiska aspekter ligger närmare filosofin än psykologin och är svårgripbara för empirisk analys. Däremot ligger frågor om musikens mening och innehåll och musikupplevelsens beskaffenhet definitivt inom musikpsykologins intresseområden. Här borde alltså finnas mötesplatser. Ett par exempel på detta ges i fortsättningen.

### *Musik och uttryck*

En fråga som återfinns i många musikestetiska framställningar gäller "vad musik kan uttrycka". Leonard Meyer präglade termerna "absolutists" respektive "referentialists" för dem som hävdar att musikens mening är av inom-musikalisk respektive utom-musikalisk art (i stort sett motsvarande distinktionen mellan formalestetik respektive innehålls- och känslöestetik); han framhöll samtidigt att dessa möjligheter inte utesluter varandra.<sup>10</sup> Innebörden av termer som "meaning", "representation" och "expression" i dessa sammanhang diskuteras till synes på

<sup>8</sup> Citat från artikeln "Musikestetik" i *Sohlmanns musiklexikon*. Samma avgränsning görs i något annorlunda ordalag i artikeln "Aesthetics of Music" i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan Publishers, 1980).

<sup>9</sup> Citat från artikeln "Musikestetik", *Sohlmanns musiklexikon*.

<sup>10</sup> Leonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1956), 1-3.

nytt av nästan varje författare.<sup>11</sup> Den aspekt som genomgående tilldrar sig mest intresse gäller musikens möjligheter (och även begränsningar) att uttrycka känslor. Musiken som “känslans språk” är en kliché som återkommer i många texter, kanske allra mest utpräglat hos musikologen Deryck Cooke: “music is, properly speaking, a language of the emotions, akin to speech. The appeal of this music is directly to the emotions and, to be fully appreciated, should be responded to in this way.”<sup>12</sup>

Det finns inom musikpsykologin en lång rad empiriska undersökningar om vilka känslor människor uppfattar i musik. Principen för sådana undersökningar är i regel att man väljer ut ett stort antal musikstycken med förmodat olika känslomässiga uttryck, låter personer av olika kategorier (t. ex. kön, ålder, musikerfarenhet) lyssna till dessa och ange vilka känslor de tycker att musiken uttrycker. Detta kan göras genom helt fria verbala beskrivningar eller (vanligare) genom val bland ett stort antal givna beskrivande termer (oftast adjektiv) eller genom gradering av termernas lämplighet som beskrivning av uppfattade känslor. Man försöker sedan relatera de uppfattade känslorna till olika egenskaper i musiken. I ett mindre antal undersökningar har man i stället systematiskt varierat vissa egenskaper — t. ex. tonart, tonhöjdsläge, rytm — i utvalda musikstycken och kan då se om lyssnarnas beskrivningar ändras på något systematiskt sätt beroende på vilken egenskap i musiken som varierats. Undersökningar av dessa slag startade i liten skala redan i slutet av 1800-talet och tog fart under 1900-talet så att det nu finns drygt 75 studier att begrunda.<sup>13</sup>

Det förefaller mig naturligt att forskare inom musikestetik utnyttjade denna empiriskt vunna kunskap, men i de musikestetiska texter jag läst finns inte en enda hänvisning till detta material. Det kan rimligen inte bero på att det anses ointressant, snarare på okunskap om dess existens (och kanske en viss ovilja att gå utanför sitt ämnes traditionella gränser). Å andra sidan finner man i musikestetiska texter om uttryck i musik långt mer ingående diskussioner om definitioner av hithörande begrepp och likaså mera detaljerade diskussioner av exempel ur (den västerländska) musikrepertoaren än vad som brukar förekomma i mera handfasta musikpsykologiska undersökningar. Här finns alltså mycket värdefullt att hämta för den forskande musikpsykologen.

Som nämnts ovan betonade Meyer att “absolute meanings and referential meanings are not mutually exclusive; . . . they can and do coexist in one and the same piece of music”.<sup>14</sup> Detta tycks antyda att “meningen” en gång för alla finns i själva musiken som verk eller ljudande

<sup>11</sup> Se t. ex. Bengtsson, *Musikvetenskap*, kap.16; Davies, *Musical Meaning and Expression*; Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1997).

<sup>12</sup> Deryck Cooke, *The Language of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1959), 33.

<sup>13</sup> Se översikter som t.ex. Alf Gabrielsson & Patrik Juslin, “Emotional Expression in Music”, i *Handbook of the Affective Sciences*; Alf Gabrielsson & Erik Lindström, “The Influence of Musical Structure on Emotional Expression”, i Patrik N. Juslin & John A. Sloboda, eds., *Music and Emotion: Theory and Research* (New York: Oxford University Press, 2001), 223-248.

<sup>14</sup> Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, 1.

förlopp. Det kan kanske förefalla rimligt t. ex. om man känner tonsättarens intentioner med verket, men jag finner det mera troligt att meningen bestäms av en kombination av egenskaper i musiken och egenskaper hos lyssnaren. Vissa egenskaper i den musikaliska strukturen kan tänkas disponera för "absolut" musik, musik som enbart refererar till sig själv, t. ex. den intrikata och konstfulla strukturen i många polyfona verk med Bachs *Kunst der Fuge* som kanske främsta exempel. Å andra sidan är det svårt att undvika att uppfatta känslostormarna i t. ex. en Mahler-symfoni. Ytterst är det dock lyssnaren som avgör. Jag kan, om jag så vill, växla mellan att uppfatta ett musikstycke som "absolut" musik eller som uttryck för känslor, händelser ("program-musik"), mänsklig karaktär, sociala förhållanden eller ytterligare andra möjligheter som diskuterats i litteraturen.<sup>15</sup> Det faktum att man i empiriska undersökningar om uttryck i musik sällan finner hundraprocentig enighet om vilket/vilka uttryck som föreligger talar sitt tydliga språk; ofta nöjer man sig med en femtioprocentig enighet (dvs. att hälften av lyssnarna är överens om ett visst uttryck) som kriterium. Med tanke på detta resonemang brukar jag därför modifiera den vanliga frågan "Vad kan musik uttrycka?" till "Vad kan musik *uppfattas* uttrycka?"<sup>16</sup>

### *Reaktioner på musik*

Det ovanstående har gällt hur man kan *uppfatta* musik, vilket är en viktig aspekt av musikupplevelsen. En annan väl så viktig aspekt är förstås hur man *reagerar* på musiken. I det förstnämnda fallet är man så att säga en "objektiv" betraktare av uttrycket i musiken (t. ex. "Den här musiken uttrycker glädje"), i det senare fallet väcker musiken någon form av reaktion hos lyssnaren (t. ex. att man själv blir glad). Relationen mellan hur man å ena sidan uppfattar musiken och å andra sidan reagerar på den är ingalunda alltid så enkel som de nyss nämnda exemplen kan få oss att tro. Reaktionen kan bli av helt motsatt karaktär i förhållande till det uppfattade uttrycket, t. ex. bli ledsn av ett glatt musikstycke, kanske därför att stycket i det förgångna har kommit att associeras till en negativ händelse. Det kan också hända att lyssnaren förblir neutral, dvs. opåverkad av vilket uttryck som än uppfattas (det kan höra till yrkesrollen i musikanalys och musikkritik), eller att reaktionen blir olika för varje gång eftersom den inte

<sup>15</sup> En översikt av olika författares åsikter om uttryck i musik finns i Alf Gabrielsson, "Aspekte expressiver Gestaltung musikalischer Aufführungen" (under tryckning) i Thomas H. Stoffer och Rolf Oerter, red., *Enzyklopädie der Psychologie. Musikpsychologie* Bd 1, *Allgemeine Musikpsychologie: Allgemeinpsychologische Grundlagen musikalischen Handelns* (Göttingen: Hogrefe Verlag).

<sup>16</sup> Ett intressant exempel på hur en lyssnare kan resonera om uttryck ges i Mihaly Csikszentmihalyi, *Creativity* (New York: Harper Collins Publishers, 1996), 250, där poeten Anthony Hecht säger att: "the great thing about music is that it is non-referential so it is completely uncontaminated by anything... A Beethoven Sonata was not connected with any emotional event precisely since I didn't want it to be. I wanted it to be pure music." Hans huvudsakliga intressen i barndomen var musik och geometri, eftersom han uppfattade båda dessa som abstrakta.

enbart beror på musiken utan också på personen och situationen med alla de faktorer som då kan komma in i bilden.<sup>17</sup>

Hur man reagerar på musik är ju alltid ett resultat av ett växelspel mellan egenskaper i musiken, människan och situationen. Samma musik kan väcka olika reaktioner hos olika människor och/eller i olika situationer. Detta finner jag sällan belyst i musikestetiska eller musikvetenskapliga skrifter. Där är fokus på musikens egenskaper, och i regel förutsätter man lyssnare (och läsare) som är väl förtrogna med musiken i fråga. Det finns många insiktsfulla och engagerande beskrivningar av den egna privata reaktionen på olika musikstycken — men man finner i regel föga eller inget intresse för att undersöka i vad mån denna beskrivning också gäller för andra personer (möjligen med undantag för andra musikestetiker som man kanske polemiserar mot).

Jag har under 1990-talet tillsammans med min medarbetare Siv Lindström Wik och ett flertal studerande i psykologi och musikpsykologi studerat hur människor beskriver sina starkaste musikupplevelser. Bortåt 900 personer har samtyckt till att beskriva "den starkaste musikupplevelse Du någonsin haft" och att besvara olika följdfrågor i anslutning till detta. Ingående innehållsanalys av alla dessa berättelser har efterhand resulterat i ett beskrivningssystem som totalt omfattar ca. 150 olika aspekter av sådana upplevelser. Den högsta nivån i systemet utgörs av sju kategorier, nämligen "Generella karakteristika", "Fysiska reaktioner/Beteenden", "Perception", "Kognition", "Emotion", "Existentiella och transcendentala aspekter" samt "Personliga och sociala aspekter". Var och en av dessa inrymmer i sin tur två lägre nivåer med successivt ökad specifikationsgrad. Här ges några ytterst kortfattade kommentarer till de olika kategorierna.

Starka upplevelser i samband med musik innefattar välkända fysiologiska reaktioner som gåshud, rysningar, hjärtklappning, ändrad andning, tårar och många andra reaktioner, flertalet förknippade med aktivering av den sympatiska grenen av det autonoma nervsystemet. Beteenden kan t ex vara medrörelser till musiken men lika gärna förekommer motsatsen, dvs. absolut stillhet. S. k. kvasi-fysiska reaktioner är t. ex. att känna sig tyngdlös eller att "föras bort" av musiken.

Perceptuella aspekter domineras av auditiva och visuella intryck (t. ex. synintryck av musikerns utseende och kroppsspråk, publiken, miljön), därutöver även taktila och kinestetiska förmimmelser och en del exempel på färghörande (en form av synestesi). Ofta förefaller intrycken starkare, mera pregnanta än normalt, dvs. det föreligger en intensifierad perception. Inom de kognitiva aspekterna ryms ett flertal komponenter: en total öppenhet för intryck och en fullständig absorption; förändrad upplevelse av tid (t ex "tiden finns inte"), rum ("omgivningen försvinner") och kropp ("finns inte"); känna sig gripen, drabbad, totalt överväldigad av musiken; eller att

---

<sup>17</sup> Relationen mellan uppfattad och inducerad känsla diskuteras i Alf Gabrielsson, "Perceived Emotion and Felt Emotion: Same or Different?", *Musicae Scientiae*, Special Issue (2001-2002), 123-148.

känna sig omgiven av eller smälta samman med musiken. Musiken kan väcka många minnen, associationer och ge upphov till föreställningar, inre bilder. Även helt och hållet "tänkt" (dvs icke ljudande) musik kan ge liknande starka upplevelser.

Emotionella aspekter (känslor) domineras av positiva känslor som sträcker sig alltifrån känslor med låg grad av aktivering (frid, ro, trygghet) till mycket hög aktiveringsgrad (svindelkänsla, "berusad", eufori) med många mellanlägen varav de oftast nämnda är njutning, välbehag, glädje, lycka och salighet. Det finns emellertid också ett mindre antal starka upplevelser förknippade med negativa känslor, alltifrån lätt nervositet och obehag till extrem aktivering i känslor av skräck, fasa och panik; mellan dessa ytterligheter finns t. ex. vemod, sorg och ångest. Många personer beskriver växlingar mellan olika känslor, ibland kast mellan helt motstridiga känslor.

Musiken kan ge upphov till frågor av existentiell karaktär, t. ex. om meningen med livet och den egna existensen, och leda till förändrad syn på tillvaron. Andra aspekter kan vara en intensiv känsla av att "leva just nu, just här", eller att "bara vara" (det rena varandet). Bland transcendentala aspekter ryms trans och extas, ut-ur-kroppen upplevelser, kosmiska upplevelser (gå upp i något större) och upplevelse av andra världar. De sistnämnda gränsar till religiösa upplevelser som visioner om Himmelriket eller möten med det gudomliga och heliga.

Personliga och sociala aspekter, slutligen, gäller i stort olika konsekvenser av upplevelsen som att få nya insikter, nå sitt innersta, katharsis-upplevelse, få tröst, hopp, kraft och inte minst bekräftelse av den egna identiteten och ökad självkänsla. Upplevelsen medför också ökat intresse för musik i allmänhet eller viss musik, den kan inspirera till eget musikutövande och skapande, även till att välja musik som yrke. Många använder musik aktivt för att påverka den egna sinnesstämningen, och många poängterar musikens förmåga att skapa gemenskap mellan lyssnare, mellan musiker eller mellan både - och.

Det måste om igen framhållas att ovanstående är en extremt kortfattad och katalogartad uppräknning av olika aspekter av starka musikupplevelser. Varje individuell berättelse är mer eller mindre unik och det är nödvändigt att ta del av ett antal berättelser i original för att få en förståelse för hur genomgripande dessa upplevelser kan vara för individen, hur sinsemellan olika de kan vara, och hur de betingas av en mångfald olika faktorer — ett växelspel mellan musik, människa och situation.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Olika delar av forskningsprojektet om starka musikupplevelser finns redovisade i flera artiklar: Alf Gabrielsson, Emotions in strong experiences with music, i Patrik N. Juslin & John A. Sloboda, eds., *Music and Emotion. Theory and Research*, 431-449; Alf Gabrielsson & Siv Lindström, "On Strong Experiences of Music", *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie* 10 (1993), 118-139; Alf Gabrielsson & Siv Lindström Wik, "Can Strong Experiences of Music Have Therapeutic Implications?" i Reinhard Steinberg, ed., *Music and the Mind Machine: The Psychophysiology and Psychopathology of the Sense of Music* (Berlin: Springer-Verlag 1995), 195-202; Alf Gabrielsson & Siv Lindström Wik, "Strong Experiences of and with Music", i David Greer, ed., *Musicology and Sister Disciplines: Past, Present and Future* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 100-108; Alf Gabrielsson & Siv Lindström Wik, "Strong experiences related to music: A descriptive system", *Musicae Scientiae* 7 (2003), 157-217, den hittills fylligaste framställningen; Alf Gabrielsson, "Old People's



Våra respondenter framhåller ofta att upplevelser av detta slag undandrar sig språklig formulering, de är "obeskrivliga". Det är också uppenbart att det finns många gemensamma drag i starka upplevelser överhuvudtaget, vare sig de inträffar i samband med musik eller i andra situationer nämnda av våra respondenter som t. ex. i samband med natur, religion, kärlek, sex, konst, dans m. fl.

Inom psykologin finns endast några få undersökningar av liknande karaktär, framför allt av Abraham Maslow, som lanserade termen "peak experience" för exceptionella upplevelser inom olika områden, vidare av Robert Panzarella som studerade "peak experiences" av musik och bildkonst. En viss anknytning föreligger även till Mihaly Csikszentmihalyis undersökningar om "the experience of flow".<sup>19</sup> Referat och kommentarer till dessa undersökningar ges i våra tidigare nämnda artiklar (fotnot 18).

### *Estetisk upplevelse?*

Eftersom frågor om "analys av musikupplevelsens beskaffenhet" ingår i musikestetik borde undersökningar av ovan beskrivna slag vara av gemensamt intresse. Jag har emellertid en känsla av att "analys av musikupplevelsens beskaffenhet" i musikestetiska texter i första hand gäller hur man *uppfattar* musiken snarare än hur man *reagerar* på den, vidare att man förutsätter en initierad och förtrogen lyssnare i likhet med vad man brukar göra i musikanalys och musikteori.

Jag förmodar också att man med tanke på ämnets namn är särskilt intresserad av "estetisk upplevelse". Detta begrepp är ju notoriskt svårt att definiera, och många musikpsykologer undviker termen helt och hållet. Från Ingmar Bengtssons diskussion av "det estetiska" hämtar jag bl a följande:

Det centrala i den estetiska upplevelsen ligger i mötet mellan det individuella intenderande meddelandet och den på förståelse därav inriktade mottagaren. Ibland tycks just den enskilda upplevelsen . . . vara mest intensiv, man blir "tagen", "hänförd" eller "skakad", erfar kanske något katharsisliknande. Oftare är det dock fråga om en erfarenhet och insikt, som byggs upp över tid. Inför många verk krävs förnyade möten, man umgås med dem i en sorts dialog och kontemplerar dem för att upptäcka nya sidor.<sup>20</sup>

---

Remembrance of Strong Experiences Related to Music", *Psychomusicology* 18 (2002), 103-122; Siv Lindström Wik, *Strong Experiences Related to Music and Their Connection to Religious Experience*, licentiatavhandling (Uppsala universitet, Institutionen för psykologi, 2001). Flera ytterligare publikationer är under utarbetande, vidare föreligger ett tiotal psykologexamens- och C-uppsatser inom projektet.

<sup>19</sup> Abraham H. Maslow, *Toward a Psychology of Being*, 2nd ed. (New York: Van Nostrand Reinhold, 1968); Abraham H. Maslow, *The Farther Reaches of Human Nature* (New York: Penguin Books, 1976); Robert Panzarella, "The Phenomenology of Aesthetic Peak Experiences", *Journal of Humanistic Psychology* 20 (1980), 69-85.; Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow, The Psychology of Optimal Experience* (New York: Harper & Row, 1990).

<sup>20</sup> Bengtsson, *Musikvetenskap*, 296.

I vårt stora material om starka musikupplevelser finns förvisso många exempel på att "man blir 'tagen', 'hänförd' eller 'skakad', erfar kanske något katharsisliknande", ibland i kombination med att man tycker sig ta emot ett meddelande som t. ex. "Det kändes som om jag hade förstått ett meddelande, från en tid till en annan, från en människa till en annan". Det finns också exempel på upplevelser byggda på "erfarenhet och insikt, som byggs upp över tid", och där iakttagelser och reflektioner över den musikaliska strukturen och dess uttrycksmöjligheter ingår som en väsentlig komponent. Ändå kan innehållet i majoriteten av berättelserna knappast beskrivas som "estetiska upplevelser" i dessa avseenden, inte heller tyder de på att man anlagt ett estetiskt betraktelsesätt. Många upplevelser har snarare karaktär av det som Bengtsson kallar det hedonistiska, lustbetonade: det sköna, det vackra, det ljuvliga nämns förvisso ofta men utan någon ytterligare fördjupning (t. ex. "Gud, vad vackert!"). Många upplevelser är dessutom snarare betingade av olika personliga (t. ex. med musiken förknippade minnen) eller situationsmässiga förhållanden (t. ex. lyssnade till musik i en exotisk miljö).

Starka upplevelser relaterade till musik kan vara av mycket skiftande karaktär som vår analys tydligt visar. Intressant vore att låta ett antal forskare inom (musik)estetik läsa berättelserna i vårt material och se vilka kriterier de skulle anlägga för att avgöra vilka berättelser som är exempel på estetiska upplevelser.

### *Utförande av musik*

Utförande av musik förefaller vara ett område som behandlas mera sporadiskt i musikestetiska texter. Därför har jag med stort intresse tagit del av Stephen Davies nyligen utkomna bok *Musical Works & Performances*.<sup>21</sup> Som titeln antyder ligger tyngdpunkten på en analys av relationen mellan musikverk och utförande. Här finns ingående diskussioner av vad som skall menas med ett musikverk ("musical work"), ofta i polemik mot kollegor inom musikestetik, musikvetenskap eller filosofi.<sup>22</sup> En del frågor kan förefalla rätt ointressanta för en musikpsykolog — t. ex. diskussion av det osannolika fallet att två kompositörer oberoende av varandra och vid samma tid skulle komponera samma ljudstruktur och om denna då skall betraktas som ett och samma verk eller som två skilda verk. Men många andra frågor är eller borde vara av stort intresse för empiriskt arbetande musikpsykologer: frågor om den musikaliska notationens begränsningar och nödvändigheten av att känna till underförstådda konventioner och utförandep Praxis under olika epoker (många musikpsykologer är ganska historiskt omedvetna); vad som skall menas med autentiska utföranden av musik från olika epoker och kulturer; skillnaderna mellan "live performances" och "studio performances" för såväl exekutörer som lyssnare; olika sätt att presentera musikframföranden i radio, television och i film mm.

<sup>21</sup> Se not 7.

<sup>22</sup> Se även, Bengtsson, *Musikvetenskap*, 296.

Davies går också utanför västerländsk musik och behandlar musiken på Bali med inslag av rent empiriskt arbete i form av intervjuer med balinesiska musiker och experter på balinesisk musik som jämför tidiga inspelningar (från 1920-talet och framåt) med nutida utföranden.

I denna bok finns alltså mycket att hämta för en (kanske "naiv") musikpsykolog som därigenom kan få nya perspektiv på den egna forskningen. Studiet av musikers utförande av musik är faktiskt ett stort ämne inom musikpsykologin med flera hundratals publicerade arbeten. För några år sedan skrev jag en översikt över dessa empiriska studier, disponerad enligt följande indelning i tio delar: Performance Planning, Sight Reading, Improvisation, Feedback in Performance, Motor Processes in Performance, Measurements of Performance, Models of Music Performance, Physical Factors in Performance, Psychological and Social Factors, och Performance Evaluation. Inom var och en av dessa finns ett varierande antal underavdelningar, t. ex. i Performance Planning ingår dels en del som behandlar exekutörens olika sätt att representera musikstycken ("mental representation"), dels en del om olika övnings- och repetitionstekniker. Det mest omfattande avsnittet i översikten gäller mätningar av utföranden, ett forskningsfält där vi har en lång tradition i Uppsala alltsedan det påbörjades av Ingmar Bengtsson på 1960-talet för att senare förgrenas åt olika håll. Inom delen gällande personliga och sociala faktorer ingår avsnitt om musikers utveckling, personlighet och yrkesroll och ett särskilt avsnitt om "performance anxiety", ett gissel för många musiker.<sup>23</sup>

Det är märkligt att alla dessa empiriska studier inte alls uppmärksammas i musikestetiska texter. En jämförelse av de flera hundratals referenserna i Davies bok respektive i min egen översikt visar att vi inte har en enda gemensam referens! Detta är verkligen inte en tillfredsställande situation. Även om många frågor naturligt snarast hör hemma inom endera ämnet så bör t. ex. frågor om exekutörens tolkning och representation av musik, inklusive hela problematiken med musikalisk notation, kunna vara av gemensamt intresse för musikestetik och musikpsykologi, liksom också frågor om bedömning och värdering av olika utföranden.

#### *Avslutande kommentarer*

Musikestetiken och musikpsykologin har länge gått delvis "parallella" men ändå skilda vägar. Musikestetiken har ett långt och obrutet historiskt förflutet alltsedan antiken och en nära anknytning till filosofin, medan musikpsykologin liksom psykologin i allmänhet har en mycket kortare historia som dessutom startade med försök till frigörelse från filosofin. Den stora skiljelinjen är alltjämt arbetssättet, övervägande empiriskt i musikpsykologin, övervägande resonerande och diskuterande i musikestetiken. Jag skriver denna artikel i ett försök att övertyga musikestetiker om värdet av empiriska studier rörande utförande och upplevelse av musik. Samtidigt vill jag rikta musikpsykologernas uppmärksamhet mot de övergripande frågor om

---

<sup>23</sup> Alf Gabrielsson, "The Performance of Music, i Diana Deutsch", red., *The Psychology of Music*, 2nd. ed. (San Diego: Academic Press, 1999), 501-602. Översikten omfattar ca. 500 empiriska arbeten.

musikens väsen och mening, dess beroende av historiska, sociala och kulturella förhållanden, värdeteoretiska och etiska aspekter m. fl. frågor som behandlas i musikestetiken och andra delar av musikvetenskapen och som ofta "kommer bort" inom musikpsykologin.

Musikestetiker som vill sätta sig in i musikpsykologiska undersökningar kanske tycker att en hel del frågor i sådana undersökningar är mycket begränsade, renons på större sammanhang, ibland kanske triviala eller futtiga. Dessutom kan det förvisso vara tröttande att läsa eller tillägna sig alla de teknikaliteter (systematisk variation av olika variabler, kontroll över ovidkommande variabler, val av lämpliga svarsvariabler, urval av undersökningsobjekt, statistisk bearbetning mm.) som ingår i empirisk undersökningsmetodik. Å andra sidan skulle många musikpsykologer i mötet med musikestetiska texter säkert finna åtskilliga av dess frågor och diskussioner alltför "allmänna", kanske nästan verklighetsfrämmande och omöjliga att besvara på något klart sätt, man "kommer aldrig till skott" som en kollega uttryckte det. Men då bör man betänka, om man inte gjort det tidigare, att komplexitet och mångtydighet hör till musikens och konstens centrala kännetecken.

Jag har försökt att peka ut några områden inom musikupplevelse och musikutförande där det borde finnas för musikestetik och musikpsykologi gemensamma intressen. Som musikpsykolog vill jag framhålla fördelarna med empiriskt tillvägagångssätt så långt det är rimligt och möjligt (verkligheten är ju ett bra argument) utan att därför landa i alltför "smala" eller ointressanta frågor och resultat. Att åstadkomma en kombination av å ena sidan musikaliskt och musikestetiskt meningsfulla frågeställningar och å andra sidan en adekvat empirisk metodik för att besvara dem är inte det lättaste — men något som skulle kunna underlättas genom möten och diskussioner mellan musikestetiker och musikpsykologer (och naturligtvis även representanter för andra ämnen inom den "systematiska" musikvetenskapen). Många exempel ur vetenskapshistorien visar hur fruktbart det kan vara att korsa i stället för att konservera traditionsbetingade ämnesgränser.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Den forskning om musikutförande och musikupplevelse som jag genomfört och kortfattat beskrivit i denna artikel har stötts av Riksbankens jubileumsfond.