

## KAPITTEL 7

# Musikk som kontrafaktisk meningsskapning

*Kari Manum*

Høgskolen i Innlandet

**Abstract:** Why is music so important to us? There have been numerous attempts to answer this question, from a variety of perspectives. And yet, somehow this phenomenon that pervades so many aspects of our lives transcends attempts to capture precisely why it moves us. Contemporary philosophers and musicologists have at their disposal different and conflicting philosophies when it comes to exploring issues concerning music. In this chapter I will move beyond divergent philosophies of music, like essentialism and contextualism, and explore counterfactual perspectives on the musical experience as a distinctive form of meaning-making. Although metaphorical qualities of music have received considerable attention from philosophers, the significance of the counterfactual for the musical experience has largely been overlooked. However, by virtue of the fact that they are paradoxical configurations, metaphors provide the key to understanding counterfactual meaning-making. Based on philosophical texts and insights into how meaning is created counterfactually in our daily consciousness, I argue that, on the one hand, musical experience is counterfactually conditioned and, on the other hand, that music – through the counterfactual – contributes to meaning-making in our lives. The chapter contributes to the philosophy of music by advancing an alternative understanding of musical meaning-making through the counterfactual. By shedding new light on concepts like the irreducible and ineffable qualities of music, this understanding may also open new avenues to explore how music can be such a potent medium for understanding reality, for self-knowledge, liberation, pleasure, discipline and the exercise of power.

**Keywords:** philosophy of music, counterfactual, metaphor, meaning-making, ineffable, contingency

Sitering av denne artikkelen: Manum, K. (2020). Musikk som kontrafaktisk meningsskapning. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 7, s. 111–131). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch7>  
Lisens: CC-BY 4.0.

## Introduksjon

Musikk er et fantastisk avvik fra virkeligheten.  
Sassy 009<sup>1</sup>

Hvorfor betyr musikk så mye for oss? Musikk er til stede i nær sagt alle livsområder og har, så langt tilbake vi kjenner, påkalt refleksjoner omkring fenomenet. Det er grunn til å anta at opptattheten av og tenkningen om musikk springer ut fra den sentrale betydningen musikk har for mennesker og kulturer. Musikk er et fenomen verdt å underlegge filosofiske, psykologiske, historiske, antropologiske, sosiologiske eller andre typer undersøkelser. Særlig den filosofiske interessen synes imidlertid å være drevet av at musikk har vist seg å være et gjenstridig undersøkelsesobjekt. Det er uenighet både om hvilke dimensjoner ved musikken som er de mest relevante undersøkelsesområdene, og om hvilke typer spørsmål som bør stilles. Det musikkvitenskapelige feltet er derfor preget av stor teoretisk divergens.

For romantikkens filosofer kan gjenstridigheten sies å ligge i erkjennelsen av at musikk, på tross av sin meningsfylde, ble ansett å mangle begrepslig meningsinnhold og referanser til noe utenfor seg selv. Det at musikken i denne epoken ble henført til det mystiske og gåtefulle og sett som et uttrykk for det *uutsigelige*, bidro samtidig til at musikk fikk en særstilling sammenlignet med andre kunstformer. Musikk ble ansett som en utfordring for både tenkningen og filosofien. Varkøy (2007) påpeker hvordan denne frisettingen av kunsten fra den såkalte nyttetenkningen ga kunst status som en motkraft til og en kritikk av det konserverende og bestående, og hvordan dette åpnet for en forståelse av kunst og musikk som et frigjørende prosjekt.

I dag er tendensen at de som beskjeftiger seg med musikkens ontologiske status og essensielle trekk, gjerne beskyldes av dem som er opptatt av musikkens kontekstuelle dimensjoner, i form av dens relasjonelle, sosiale, materielle, historiske og politiske aspekter, for å redusere fenomenet – og vice versa. Small (1999), en representant for nyere tids kritikk av romantikkens musikkforståelse, avviser hele den filosofisk-estetiske diskursen som spør om musikkens essens og interne strukturer. Small

---

1 Sunniva Lindgård, komponist og låtskriver under artistnavnet Sassy 009 (personlig kommunikasjon, 25. august 2020)

mener at for å finne svaret på hva musikk er, må vi se til praksisen rundt musikk: Musikalsk mening er ikke knyttet til et bestemt musikkobjekt, men tar form i de situasjonene der de musikalske samhandlingene skjer. Han lanserer ideen om at musikk, i stedet for å være et substantiv, er et verb: «musicking» (Small, 1998, 1999).

Den praksisvendingen som Small representerer, innebærer samtidig en kritikk av det mange omtaler som den vestlige kulturens hegemoniske og elitistiske musikk-syn. Kultursosiologen Bourdieu ser for eksempel musikksmak i sammenheng med ulike sosiale gruppers habitus, det vil si sosialt konstruerte kroppslige og førspråklige disposisjoner. I *Distinksjonen* (Bourdieu, 2002) kritiserer han idealene om den autonome og frigjørende kunsten for tvert imot å sementere det bestående og reproducere samfunnets makthierarkier.

Disse divergerende posisjonene, som vektlegger henholdsvis det essensielle og det kontekstuelle, kan sies å eksistere side om side i dag. Like mye som en estetisk teori om «ren» musikk kan hevdes å redusere fenomenet ved å utelate de sosiale, relasjonelle og historiske dimensjonene, synes en teori som vektlegger det kontekstuelle og relasjonelle ved musikken, heller ikke å kunne peke på hva det er med musikk som avfører virkninger som ikke også andre fenomener gjør. Men hvorfor betyr musikk så mye for oss?

I denne teksten vil jeg bevege meg bakenfor de nevnte posisjonene og utforske musikk som en særegen form for meningsskaping. Da legger jeg vekt på det kontrafaktiske. Det er mye som er sagt om affiniteten mellom bevissthet og musikk, slik som det temporale, narrative, emosjonelle, rytmiske eller dynamiske. Men det kontrafaktiske er en dimensjon ved tenkingen og virkelighetsforståelsen som i liten grad er belyst i relasjon til opplevelsen av musikk. Kontrafaktisk betyr ganske enkelt «i motsetning til det faktiske». For å utforske det kontrafaktiske i tilknytning til musikk-opplevelse vil jeg først redegjøre for et begrep om *kontrafaktisk meningsskaping*, og deretter se om dette kan belyse hvorfor musikk betyr så mye for oss.

## Kontrafaktisk høring

Det er få filosofer som drøfter spørsmål om musikk i lys av det kontrafaktiske, men et unntak er Grund (1996, 1997, 2015). Hun betrakter musikk

som en type kontrafaktisk konfigurert lyd, og peker på hvordan en slik teori føyer seg sammen med en teori om metaforer forstått som kontrafaktisiteter. Hun forklarer at på det enkleste nivået av fortolkning kan soniske sekvenser identifiseres kontrafaktisk med ikke-soniske entiteter (Grund, 2015, s. 375). Enklere forklart innebærer dette at sekvenser av lyd identifiseres kontrafaktisk med ikke-lyd, det vil si musikk. I lys av Benthams teori om fiksjoner utvikler Grund (1997) en musikkontologi der musikk helt eller delvis gis status som fiksjon. Fiksjoner er produkter av en type kontrafaktisk tenkning. Grund foreslår derfor begrepet *kontrafaktisk høring* om det å høre musikk: «Kontrafaktisk høring er oppfattelsen av lyder som om de var noe annet, noe som i seg selv ikke er en sekvens av lyder»<sup>2</sup> (Grund, 1997, s. 374). Scruton (1999) argumenterer for en lignende forståelse når han påpeker at det å høre lyder *som musikk*, innebærer å høre disse adskilt fra den materielle virkeligheten. Han forklarer videre at en person som lytter til lyder og hører dem som musikk, ikke ser etter informasjon om lydenes opphav eller etter ledetråder om hva som skjer. Tvert imot hevder Scruton at personen hører lydene adskilt fra den materielle verdenen (Scruton, 1999, s. 221). Det at lyder høres ut som musikk, mener Scruton handler om en form for illusjon, det vil si en metaforisk overføring av begreper om bevegelse, rom og objekter fra et område til et annet:

Hvis vi tar vekk metaforene for bevegelse, for rom, for akkorder som objekter, for melodier som beveger seg og trekker seg tilbake, som beveger oss opp og ned – hvis vi tar disse metaforene bort, er det ingenting av musikk som gjenstår, men bare lyd. (Scruton, 1989, s. 240)

Det virker på den ene siden tilforlatelig å snakke om musikkopplevelsen i termer av «som om». Grund påpeker nettopp at mye av diskursen rundt musikk skjer ved hjelp av metaforiske utsagn. På den andre siden, når vi forstår musikkopplevelsen *som om* musikk er en fiksjon, en metafor, en fortelling, et utsagn, et argument, et landskap, en handling, en hendelse eller lignende, går vi samtidig glipp av muligheten til å uttrykke det at musikk ikke synes å peke på noe annet enn tilbake til seg selv. Når vi forestiller oss

---

2 Min oversettelse. I fortsettelsen er alle sitater fra engelske tekster som ikke er utgitt på norsk, oversatt til norsk av meg.

noe, låner vi begreper, konsepter og naturlover fra den aktuelle virkeligheten og bygger en imaginær verden rundt disse. Musikkopplevelsen synes på denne måten å være fullstendig avskåret fra virkeligheten. Dette gjør musikk til et særegent fenomen ved at det fremtrer med et *som om* på en annen måte enn andre *som om*. Når vi opplever musikk, er det åpenbart at vi ikke gjør det via en refleksjon eller lignende, eller at vi sier til oss selv: «Nå skal jeg late *som om* disse lydene er noe annet enn det de er.» Det betyr ikke at vi ikke kan lytte til musikk og reflektere samtidig. Poenget er at det vi i det hele tatt forstår *som* musikk, er en direkte og umiddelbar hendelse som ikke krever refleksjon eller et bevisst valg fra vår side. Tvert imot er det nærmest umulig å gå inn for ikke å høre musikk kun ved å høre lydene eller de soniske sekvensene som tonene kan sies å ha sitt empiriske opphav i. Sammenlignet med andre «som om» – som i litteratur og billedkunst – utmerker musikk seg ved at musikkopplevelsen så å si eier sitt eget *som om*: musikk som en fiksjon om fiksjonen – eller som et tegn på tegnet.

Blant de første som diskuterte musikk og metaforer, er Goodman i *Languages of Art* (1976). Senere er dette blitt et stadig voksende forskningsfelt med ulike tilnærminger til tematikken (Aksnes, 2002; Bonde, 2014; Ferguson, 1960; Spitzer, 2004; Tarasti, 2002). Men måten Grund ser musikk som en type kontrafaktisk konfigurert lyd på, og setter dette sammen med en teori om metaforer forstått som kontrafaktisiteter, gir etter min mening mulighet for en bredere forståelse av musikalsk meningsskaping. Forklaringen er at metaforer overfører mening fra et område til et annet. Metaforer kan slik sies å være paradoksale konfigurasjoner, idet de bokstavelig sett presenterer umulige situasjoner. Et paradoks er en selvmotsigelse eller en umulig situasjon. Et metaforisk utsagn uttrykker noe som både er og ikke er. Som paradoksale konfigurasjoner er også metaforer en nøkkel til å forstå kontrafaktisk meningsskaping. Men før jeg utvikler begrepet mer, vil jeg se på betydningen av det kontrafaktiske for virkelighetsforståelse og selverkjennelse i allmennhet.

## Kontrafaktisk meningsskaping

Selve begrepet «kontrafaktisk» har røtter i filosofien og henviser til noe som står i motsetning til det faktiske. Kontrafaktisk modalitet handler

om det som *ikke er*, men som kunne ha vært eller ville ha vært. Allerede i førsokratisk tid undersøkte filosofer virkelighetens beskaffenhet ved å sette den opp mot alternative versjoner av den. Det er mange varianter av det å forholde seg kontrafaktisk til virkeligheten, fra den hverdagslige mer eller mindre ureflekterte hypotetiske tenkningen til anvendelsen av kontrafaktiske kausalanalyser som metoderedskap og analytisk rammeverk innen vitenskapen. Det vanligste kjennetegnet på å forestille seg kontrafaktiske scenarioer viser seg i språket når vi stiller en type betingelser på formen «hvis ..., så» eller «hvis bare ...» og benytter de modale hjelpeverbene skulle, kunne, ville eller burde.

Når historikere utforsker alternative utfall til faktiske hendelser, kalles det *kontrafaktisk historieskriving*, for eksempel: «Hva hadde skjedd hvis Hitler hadde vunnet andre verdenskrig?» Innen psykologien karakteriseres denne formen for hypotesedannelser som *kontrafaktisk tenkning*, og oppmerksomheten er gjerne på hvordan enkeltindivider sammenligner scenarioer og forestiller seg at ting kunne ha vært annerledes dersom de (eller andre) hadde valgt annerledes. Den sosiale diskursen karakteriseres av pågående konflikter og forhandlinger om hva som egentlig skjedde, hva som kunne ha skjedd, og hva som burde ha skjedd.

Utfordringen med kontrafaktiske betingelser er ikke bare at vi har beveget oss bort fra en empirisk verden til en mulig verden. Det er også en utfordring å beskrive den empiriske virkeligheten uten å ta i bruk kontrafaktisiteter. Lebow hevder for eksempel, knyttet til historieskriving, at kontrafaktiske argumenter «hviler på flerfoldige fakta, akkurat som et hvert faktum hviler på kontrafaktiske antagelser» (Lebow, 2000, s. 556).

I det klassiske essayet «The problem of counterfactual conditionals» peker Goodman (1947) på noen av utfordringene med kontrafaktiske analyser: «Analysen av kontrafaktiske betingelser er ingen betydningsløs grammatisk øvelse. Tvert imot, dersom vi mangler midlene for å tolke kontrafaktiske betingelser, kan vi neppe hevde å ha en tilfredsstillende vitenskapsfilosofi» (Goodman, 1947, s. 113). Hofstadter omtaler den kontinuerlige og uunngåelige omgangen vår med kontrafaktisiteter som «den umiddelbare konjunktive reprisen» (Hofstadter, 1979, s. 632, 640). Goodman, som satte seg fore å identifisere og drøfte problemer

knyttet til å forklare sannhetsbetingelsene for kontrafaktiske betingelser, fant seg selv fanget i uendelig regress:

[F]or å etablere en hvilken som helst kontrafaktisk [påstand], synes det som at vi først må fastslå sannheten til en annen. Hvis det er slik, kan vi aldri forklare en kontrafaktisk [påstand] bortsett fra i forhold til andre, slik at problemet med kontrafaktisiteter forblir uløst. (Goodman, 1947, s. 121)

Hofstadter snakker om den hverdagslige kontrafaktiske tenkningen som skjer i retrospekt, som en kreativ evne til å gli rett ut av virkeligheten og inn i myke «hva hvis-er» (Hofstadter, 1979, s. 643). Samtidig påpeker han det paradoksale med at det ikke finnes grader av at noe ikke skjedde, selv om vi til stadighet omgjør deler av virkeligheten mens vi holder andre deler konstant (Hofstadter, 1979, s. 638). Antagelsen om tingenes *kontingens*, det at ting kan være annerledes enn det vi opplever, er således sentral når vi omgjør virkeligheten på denne måten. Den forskyvningen Hofstadter snakker om, handler også om at vi ved kontrafaktisk tenkning glir mellom ulike modaliteter og temporale dimensjoner. Mens tenkningen vår omfatter et ubegrenset tidsspenn, synes det å være en innebygget asymmetri mellom fortid og fremtid. Det som *kan* eller *bør* skje prospektivt, endres med tiden til at det *kunne* eller *burde* ha skjedd retrospektivt. Vi oppfatter fremtiden som åpen, mens fortiden er fastsatt. I hvilket forhold mennesker står ontologisk til en fortid som ikke har funnet sted, er et uløst spørsmål i den metafysiske «fri vilje»-debatten (Manum, 2017). En annen måte å snakke om dette på er at vi ved kontrafaktisk tenkning overskrider det umiddelbare ved å innføre mulighet. Det å forholde seg kontrafaktisk til fortidige hendelser kan også uttrykkes som at vi forholder oss til urealiserte muligheter. Agamben snakker om det å erindre fortiden som en form for potensialitet: «Erindringen gjenoppretter fortidens muligheter, gjør det som skjedde, ufullstendig, og fullfører det som aldri var. Erindringen er verken det som skjedde eller ikke skjedde, men snarere muligjørelsen av disse [alternativene], at de igjen blir mulige» (Agamben, 1999, s. 267).

Mye av vår kontrafaktiske tenkning skjer i form av større eller mindre narrativer. Definisjonen på et narrativ er nettopp det *kontingente*

elementet; hva som er mulig, men ikke nødvendig (Riessman, 2008). Dette bunner i at narrative forklaringer ikke bare handler om hva som skjedde, men også om hva som kunne ha skjedd eller kan skje. Verden oppleves og fortolkes på denne måten også gjennom et fravær i form av ulevde erfaringer og liv.

I gapet mellom den «rå» virkeligheten og forventningene eller drømmene om hvordan det kunne ha vært, oppstår de såkalte kontrafaktiske følelsene. Det psykologiske fagfeltet vektlegger her særlig følelser av anger og skyld (Byrne, 2005). Men det følelsesmessige spektret knyttet til de skiftende modalitetene kan også innbefatte lettelse, tilfredshet, lengsel, håp, angst, sinne og sorg.

I den upubliserte teksten «Johannes Climacus eller De omnibus dubitandum est» sier Kierkegaard: «Umiddelbarheden er Realiteten, Sproget er Idealiteten, Bevidstheden er Modsigelsen. I det Øieblik jeg udsiger Realiteten, er Modsigelsen der; thi det jeg siger er Idealiteten» (Kierkegaard, 2013, s. 55). I forlengelsen av Kierkegaards resonnement kan kontrafaktiske livsanskuelser sies å ha en ideal natur.

Det at tenkningen vår omfatter et ubegrenset tidsspenn, er et komplekst fenomen som kan analyseres ut fra ulike filosofiske tilnærminger. Fra et vitenskapsteoretisk perspektiv er det ikke uten videre uproblematisk å hevde et skille mellom det faktiske og det kontrafaktiske, da slike påstander avhenger av ontologiske antagelser. Men kontrafaktisk tenkning kan, uavhengig av vitenskapsfilosofisk posisjon, sies å utgjøre en grunnleggende bestanddel i både virkelighetsforståelse og selverkjenning og på den måten ha forgreininger til en rekke ontologiske og epistemologiske temaer.

Jeg nevnte tidligere at metaforer, som paradoksale konfigurasjoner, er en nøkkel til å forstå kontrafaktisk meningsskapning. Cohen (1998) viser til at mens metaforer og kontrafaktiske betingelser har lignende formål, skiller de seg fra hverandre idet vi gjennom metaforer forestiller oss verden på en *ny måte*, mens vi ved kontrafaktiske betingelser forestiller oss en *ny verden*.

I forlengelsen av det ovenstående vil jeg foreslå begrepet *kontrafaktisk meningsskapning*, fordi mye meningsdannelse skjer nettopp på bakgrunn av kontrafaktiske betingelser.



Hvordan kan vi forstå affiniteten mellom dagliglivets kontrafaktiske meningsskaping og musikkopplevelse?

## Kontrafaktisk meningsskaping og musikk

Music means nothing and yet means everything.

(Jankélévitch, *Music and the ineffable*, 2003, s. 11)

Jeg nevnte i innledningen at det er skrevet mye om affiniteten mellom bevissthet og musikk, mens måten vi danner mening kontrafaktisk i språk og tenkning på, er i liten eller ingen grad belyst i relasjon til musikkopplevelsen. Likevel regnes forestillingsevnen, som kan sies å være sentral for kontrafaktisk meningsskaping, å være av grunnleggende betydning for estetiske opplevelser. I *Kritikk av dømmekraften* utlegger for eksempel Kant (1995) sin forståelse av en estetisk idé:

Med en estetisk idé forstår jeg en forestilling som stammer fra innbildningskraften (sic), og som er opphav til mye tenkning ... Innbildningskraften (som produktiv erkjennelsesevne) er nemlig svært mektig når det så å si gjelder å skape en annen natur, med utgangspunkt i det materialet som den virkelige naturen gir. (Kant, 1995, s. 194)

Når jeg nå skal se på affiniteten mellom kontrafaktisk meningsskaping ellers i livet og musikkopplevelsen, er det, foruten at fenomenene kan sies å ha et felles opphav i forestillingsevnen, flere parametre som peker seg ut.

Den klingende musikkens temporale dimensjon har noen særtrekk sammenlignet med andre kunstformer, som for eksempel litteratur og billedkunst, der det ikke kreves en like fastsatt tidsramme. Jankélévitch (2003, s. 70) går så langt som å hevde at et musikkstykke ikke eksisterer unntatt den tiden det spilles. Samtidig med at musikken utspiller seg i vår klokkeid, iscenesetter den et eget musikalsk tidsforløp som på mange måter er beslektet både med hvordan vi erfarer tiden, og med hvordan vi erfarer gjennom tiden. Etter først å ha påpekt hvordan musikalsk tid setter klokkeid ute av spill, forklarer Wallrup hvordan lytteren er situert i musikalske bevegelser med opphav i fortiden

og rettet mot fremtiden, «skjønt, til enhver tid, lokalisert i en utvidet nåtid, der fortiden sier noe om fremtiden og den forventede fremtiden er relatert til fortiden» (Wallrup, 2015, s. 138). I den kontrafaktiske meningsskapingen er det som tidligere nevnt en innebygget asymmetri mellom de temporale dimensjonene, der vi oppfatter fremtiden som åpen, mens fortiden er fastsatt. I et musikkstykke, kanskje særlig i et musikkstykke vi kjenner godt, kan også den musikalske fremtiden sies å være «fastsatt». Men musikk har likevel en indre struktur og logikk som frembringer følelser av forventning om hva som kan komme til å skje. Jankélévitch mener musikalsk mening alltid oppstår i retrospekt, og han sammenligner dette med hvordan vi oppfatter et menneskeliv ved avslutningen:

I retrospekt – etter å ha blitt hørt – vil musikk anta sin egen korrekte betydning, til og med sin egen metafysikk, selv om det aldri er mulig å avgjøre hva som er intendert som mening, utvetydig, i det åndeløse øyeblikket av lytting. Slik er livets slutt, som Bergson sier alltid er retrospektivt og aldri forutsett ... Musikalsk mening gir seg selv til tilbakeblikket: musikk kan bare betegne noe i presens futurum perfektum: det «vil ha betydd» (Jankélévitch, 2003, s. 61).

På samme måte som vi opplever den temporale dimensjonen i vår erfarende bevissthet synes vi å oppleve musikk med en narrativ struktur med begynnelse, midtdel og slutt. Hvorvidt og i så fall hvordan musikk uttrykker eller representerer karakterer eller *persona*, er mye debattert innen musikkfilosofien (Davies, 2011; Kivy, 2002, s. 113–159; Scruton, 1999). Davies (2011) påpeker at teorier om musikkens ekspressivitet synes å bygge på en felles underliggende antagelse om at den kun kan være ekspressiv dersom det er aktørskap inne i bildet. Samtidig forteller han hvordan han selv «hører musikken som om den besitter tildragelser av følelser, men at han ikke regner den som verken levende eller som hjem-søkt av en *persona*» (Davies, 2011, s. 10). Det synes i hvert fall som om musikk kan oppfattes som dramatisk uten å imitere eller representere definerte karakterer. På sin særegne måte formidler musikk bevegelser, gester og emosjoner (Scruton, 1989, 1999). Scruton (1999) og Maus (1988) snakker om at musikk uttrykker handlinger uten et avgrenset selv. Maus (1988) diskuterer i «Music as drama» at selv om det kan virke merkelig å

tenke på musikk som et drama som mangler karakterer, så kan det virke mindre fremmed dersom man tenker på hvordan Aristoteles, i *Poetikken*, anser trekkene til individuelle karakterer for å være mindre viktige for en tragedie enn forståelsen av plottets handlinger:

Aller viktigst er sammenføyningen av handlingselementene. Tragedien er jo en etterligning – ikke av mennesker, men av handlinger, det vil si liv. Det er jo ikke slik at aktørene i et drama handler for å fremstille karakterer. Nei, men gjennom handlingene som fremstilles, kommer karakterene også til sin rett. Derfor kan vi si at det er handlingselementene og handlingsforløpet som er tragediens mål. (Aristoteles, 2008, s. 16)

Knyttet til diskusjonen om hvorvidt musikkopplevelsen innebærer karakterer eller *persona*, er det noen metodologiske aspekter som bør nevnes. Etter perspektivskiftet innen musikkantropologien er det ikke uproblematisk å betrakte musikk som et objekt som kan studeres fra utsiden uavhengig av konteksten. Når vi utforsker musikkopplevelsen, er det ikke fra et nøytralt sted; musikken virker og har allerede virket på oss. Jankélévitch sier:

Ved hjelp av massive forstyrrelser, tar musikk opphold i vårt intime selv og tilsynelatende velger å gjøre det til sitt hjem. Mannen som er bebodd og besatt av denne inntrengeren, mannen som er frarøvet et selv, er ikke lenger seg selv. (Jankélévitch, 2003, s. 1)

Den fenomenale opplevelsen musikk gir oss, karakteriseres av noen forutsetninger i persepsjonen, nemlig et fravær av kategorier og rammer som kjennetegner hverdagslivets bevissthet. For dersom musikkopplevelsen frarøver oss vårt sedvanlige selv, hvorfor kan vi da undersøke andre selv og aktørskap i den samme opplevelsen? Dersom vårt sedvanlige selv opphører i musikkopplevelsen, er disse innvendingene relevante for utforsking også av tilgrensende aspekter ved det å «ha et selv», som må sies å være en betydelig rekke fenomener.

Om *persona* i musikkopplevelsen er et kontroversielt tema, synes det å være en bredere enighet om sentraliteten av følelser knyttet til musikkopplevelsen. På tross av at musikken oppviser en enorm rikdom i ekspressivitet, er det likevel ikke et en-til-en-forhold mellom følelser vi opplever

gjennom musikk, og de følelsene vi har ellers. Det at vi for eksempel finner nytelse i å lytte til trist musikk, omtales gjerne som et paradoks av forskere innenfor psykologi og nevrovitenskap (Sachs, Damasio & Habibi, 2015; Schubert, 2016).

Walton sammenligner musikk med litteratur og billedkunst: «Musikk kan tilsynelatende uttrykke kvaler eller ekstase, men det er vanskelig å forestille seg at den uttrykker misunnelse eller skyld (uten hjelp av tekst eller tittel). Musikk kan være trist eller frydefull, men knapt flau eller sjalu» (Walton, 1988, s. 354). Det interessante for vår del er at de typiske kontrafaktiske følelsene av anger, skam og skyld, som gjerne er knyttet til den rasjonelle virkelighetens valg og handlinger, ikke lar seg representere på en god måte gjennom musikk. Derimot kan for eksempel skamfølelse, misunnelse og sjalusi oppstå i forbindelse med musikkutøvelse, men det handler om vurdering av prestasjoner mer enn om musikken i seg selv.

Ovenfor skrev jeg om de kontrafaktiske følelsene som kan oppstå i gapet mellom den «rå» virkeligheten og forventningene (eller drømmene) om hvordan det kunne ha vært. Det er et velkjent fenomen at musikk kan påvirke sinnsstemninger og bidra i bearbeiding av emosjoner. Der som musikk påvirker de «kontrafaktiske følelsene», er det rimelig å tenke seg at den kontrafaktiske tenkningen også påvirkes. Det er også mye som tyder på at musikk kan, gjennom å vekke eller forsterke emosjoner, øke styrken i fornemmelsen av at ting kunne eller burde ha vært annerledes, og dermed vekke kontrafaktiske scenarioer. Det synes imidlertid å være begrenset med empirisk forskning på forholdet mellom musikk og kontrafaktisk tenkning, selv om noen studier viser til slike forbindelser (Sanna, 1998, 1999).

Det at musikk påvirker mennesker på et dypt plan, har vært bemerket av både Platon og 1800-tallets romantikere. Som Kristeva (1984) påpeker, foregår musikk på et semiotisk og ikke-verbalt plan, og vi kan vanskelig unngå å reagere på musikk. Jankélévitch (2003, s. 1) uttrykker at «musikk handler på mennesker, på nervesystemet deres og på deres vitale prosesser», og han sier videre at musikk er en slags «objektivering av vår svakhet» (Jankélévitch, 2003, s. 3). Attali (1985) gir eksempler på hvordan musikk i dag brukes som en ressurs i sosial regulering. Musikk kan for eksempel inngå i politisk-religiøse ritualer for at folk skal glemme vold,

ukontrollerbart kaos eller eksistensiell lidelse. Videre viser Attali til hvordan musikk brukes for at folk skal tro på «verdens harmoni» (Attali, 1985, s. 4–5). Bourdieu (2002) er, som tidligere nevnt, opptatt av kunstvurderingers distingverende funksjon og hevder at det ikke finnes en mer klassifiserende praksis knyttet til sosial klasse, enn musikksmaken:

Musikk er den mest åndelige av åndskunstene, og musikk-kjærlighet er en garanti for åndelighet ... For den borgerlige verden, som forstår sitt forhold til folket ut fra en modell av forholdet mellom sjelen og kroppen, står uten tvil det å være «ufølsom overfor musikk» fram som en særdeles utilbørlig form for materialistisk råhet. (Bourdieu, 2002, s. 40)

De ovenstående eksemplene beskriver det jeg vil kalle en form for utopisering av virkeligheten gjennom musikkopplevelsen. I Bourdieus analyser, er det i så fall en utopisering som er forbeholdt eliten og de innvidde, idet de «smykker» seg med en musikksmak som på en og samme gang bekrefter og legitimerer at smaken for den høyverdige og autonome kunsten handler om autonome valg – og en type frihet – som den samme kunsten hevdes å inngi. I denne sammenhengen er det interessant at også Small (1998) poengterer at aktiviteten «musicking» er å ha en opplevelse av realitet og idealitet samtidig. Det er også en beskrivelse av det jeg kaller kontrafaktisk meningsskapning: «Under en musikkfremførelse, enhver musikalsk fremførelse hvor som helst og når som helst, bringes ønskede relasjoner inn i en virtuell eksistens slik at de som deltar gis mulighet til å oppleve de *som om* de virkelig eksisterte» (Small, 1998, s. 183, min utheving). Dette er derimot ikke en utopisering som er forbeholdt eliten eller de innvidde. Poenget til Small er at hvem som helst kan oppleve de ideelle relasjonene som artikuleres gjennom musikkaktiviteten.

Men hvorfor betyr musikk så mye for oss? I hvilken grad kan musikk erfares som kontrafaktisk meningsskapning?

## Musikk som kontrafaktisk meningsskapning

La oss se nærmere på hvordan Scruton og Grunds musikkfilosofiske analyser kan belyse et begrep om musikk som kontrafaktisk meningsskapning. Her vil jeg ikke kunne yte noen av dem rettferdighet med tanke

på kompleksiteten i teoriene, men jeg vil likevel fremheve relevante aspekter for den videre drøftingen.

Scruton (1999) foreslår å betrakte den musikalske erfaringen som en fiktiv verden. På bakgrunn av metaforers betydning for virkelighetsforståelsen foreslår Scruton at det i den musikalske erfaringen dannes en akusmatisk<sup>3</sup> sfære gjennom en forestilt transformasjon av lyder til toner i et fenomenalt rom (Scruton, 1999, s. 220). Videre snakker han om virtuell kausalitet i stedet for virkelig kausalitet og om moralsk aktørskap uten et bestemt selv. Han mener at det vi forstår gjennom musikk, ikke er den materielle virkeligheten, men det intensjonale objektet og organiseringen som kan høres i opplevelsen. Når vi hører på musikk, tar vi del i eller opplever en fremtredelse, ikke for informasjonens skyld slik vi ellers gjør i persepsjonen, men for musikkens egen skyld (Scruton, 1999, s. 220). Han sier videre at musikken gir oss en orden, en mening og en perfektjon som vi er fratatt i dagliglivet (Scruton, 1999, s. 223). Mot bakgrunnen i musikken kommer det ifølge Scruton til syne et rasjonelt aktørskap, uten et selv som kan tilskrives det. Sekvensene av toner som bytter ut hverandre, oppfattes som pågående handlinger som gir mening i totaliteten. Scruton mener dermed at den virtuelle kausaliteten vi hører i den musikalske forgrunnen, er fornuftens kausalitet, som for Kant var årsaken til den menneskelige friheten: «Det er enklere å høre denne ‘fornuftens kausalitet’ i musikk, ved at verdens fysiske årsaker – ‘naturens kausalitet’ – har blitt satt til side, diskontert, skjult bak det akusmatiske sløret» (Scruton, 1999, s. 76). Videre sier Scruton med henvisning til Kant at vi gjennom musikk får et glimt av frihetens realitet: «[O]g fordi Kant minner oss på at fornuften kun håndterer nødvendigheter, så hører vi den frie orden av musikk som en nødvendig rekkefølge: det er når hver tone krever sin etterfølger, at vi hører frihet i musikk» (Scruton, 1999, s. 76).

Grund (1996) tar, i likhet med Scruton, utgangspunkt i forslaget om at lyder ikke oppfattes som lyder, men som musikk. I artikkelen «Kierkegaard: Metaphor and the musical erotic» (Grund, 1996) analyserer hun Kierkegaards presentasjon av det opprinnelige «sanselig-erotiske» som musikkens absolutte tema. Hun omtolker så dette i sin musikkontologi,

---

3 Akusmatisk musikk betegner musikk der man ikke ser lydkilden.

der musikk forstås som en type kontrafaktisk konfigurert lyd. I likhet med Scruton er Grund opptatt av forholdet mellom musikk og dens objekter, og av hvordan dette forholdet skiller seg fra andre forhold. For at noe skal være et redskap for refleksjon over noe annet, påpeker Grund at det må være en avstand mellom redskapet for refleksjonen og objektet det reflekteres over. Denne avstanden mangler når det gjelder musikk og dens objekter, mens den er en del av forholdet mellom språket og dets gjenstander. Språket peker på noe bortenfor seg selv, til sine objekter (Grund, 1996, s. 83). Med henvisning til Kierkegaard viser Grund til en analogi med mennesket, hvor det er menneskets forpliktelse til sine ideer som gjør det til et eget selv. Denne forpliktelsen karakteriseres av kontingens, som innebærer valg med tilsvarende distanse som språket har til sine objekter (Grund, 1996, s. 83). Videre er måten språket relaterer seg til sine ideer på, analog med måten mennesker opererer på innenfor den etiske eksistensmodusen. Forholdet mellom musikkens objekter og de soniske sekvensene som utgjør musikk, er derimot umiddelbart; det er ingen distanse i form av refleksjon mellom dem. I tråd med Kierkegaard hevder Grund at det er det kontingente i språket og i våre etiske forpliktelser som gjør at vi uunngåelig opplever fortvilelse eller angst: «[A]lt kunne ha vært annerledes enn det er, det er byrden av å ha tatt valgene vi har tatt, som er uutholdelig» (Grund, 1996, s. 83). Grund foreslår videre, med henvisning til Kierkegaard, at vi for å unngå fortvilelsen kan ta et «andre ordens» valg om å betrakte de betingede etiske forholdene som om de var iboende i vår natur. På denne måten kan livet betraktes som det å utfolde seg etter en plan, en høyere makt (og Guds vilje).<sup>4</sup>

## Avslutning

Hvorfor musikk betyr så mye for oss? Et slikt spørsmål om et fenomen som spiller en så betydelig rolle i livet vårt, kan undersøkes og besvares gjennom utallige linser. Musikkens eksistens side om side i dag, vektlegger svært ulike dimensjoner ved musikk og musikkopplevelsen.

---

4 Kierkegaard mente at det var tre hovedstadier på livets vei: det estetiske, det etiske og det religiøse. Hvert enkelt stadium har sine konsekvenser, men Kierkegaard mente at å velge religiøs eksistens var den eneste måten å oppnå lykke på.

Her har jeg gått bakenfor disse posisjonene og utforsket musikk som en særegen form for meningsskapning med vekt på det kontrafaktiske. Jeg har vist til at både metaforer og kontrafaktisiteter gjennomsyrer språket og kommunikasjonen og er vesentlige for virkelighetsforståelse og selv-erkjennelse. Mens metaforer inviterer oss til å se verden på en *ny måte*, inviterer kontrafaktiske betingelser oss til å forestille oss en *ny verden*. Jeg har argumentert for et begrep om kontrafaktisk meningsskapning, og et sentralt poeng er at kontrafaktisk meningsskapning skjer både i dagliglivets bevissthet og i musikkopplevelsen.

Guldbrandsen (2004) drøfter, med utgangspunkt i egen musikkopplevelse av Bruckners musikk, den musikk-estetiske opplevelsen. Han mener at på tross av all samfunnsforskning, klarer man ikke å forklare det faktum at folk trekkes mot denne klangen og «vitterlig kan bli sittende fjetret» (Guldbrandsen, 2004, s. 12). Guldbrandsen ser verken bort fra «kulturens innflytelse eller de betydelige forskjellene i musikk-syn og musikkbruk mellom ulike kulturer og epoker» (Guldbrandsen, 2004, s. 29), men, som han sier, «det som ofte bare blir tatt for gitt, og som neppe forklares gjennom slike begreper, er den grunnleggende energien, drivkraften, intensiteten, fascinasjonen, selve lengselen etter forståelse og overskridelse» (Guldbrandsen, 2004, s. 29). Lengselen etter forståelse og overskridelse som Guldbrandsen henviser til, synes å ha paralleller med drivkraften bak den kontrafaktiske meningsskapningen i dagliglivets bevissthet. Et trekk ved de kontrafaktiske og ideelle scenarioene vi forestiller oss, er en ideell sekvens av handlinger og hendelser som hadde gitt det ønskede eller «perfekte» resultatet. Med en kontrafaktisk erfaring er det ikke lenger behov for å transcendere det umiddelbare, fordi det ideelle allerede er innskrevet i det kontrafaktiske. Dette har paralleller i Scrutons beskrivelse av hvordan musikken «gir oss en orden, en mening og en perfektjon som vi er fratatt i dagliglivet» (Scruton, 1999, s. 223).

Grund argumenterer for betydningen av den manglende distansen mellom musikken og dens objekter. Jankélévitch uttrykker noe lignende: «Musikk tillater ikke den diskursive, gjensidige kommunikasjonen av mening, men i stedet en umiddelbar og uutsigelig kommunikasjon» (Jankélévitch, 2003, s. 9). Small uttrykker noe av det samme når han sier at de ideelle relasjonene som gjennom hvilken som helst musikkaktivitet



bringes inn i en virtuell eksistens, ofte er ekstremt komplekse; «for kompleks til å artikuleres i ord, men de artikuleres uanstrengt gjennom musikkaktiviteten» (Small, 1999, s. 9). Det umiddelbare gir ikke rom for refleksjon, og dermed ikke for den kontingensen som vi forbinder med handlingslivet. Når vi hører lyder som musikk, eller, som Grund (1996) sier, «opplever musikk gjennom kontrafaktisk høring», skjer det ikke på bakgrunn av et valg fra vår side. Det er noe som skjer oss. Det «andre ordens»-valget Grund (1996) beskriver, valget for å unngå fortvilelsen i handlingslivet gjennom å betrakte de betingede etiske forholdene som om de var iboende i vår natur, og at livet utfolder seg etter en plan utenfor vår kontroll, er slik jeg tolker det et valg som allerede er tatt i musikkopplevelsen. Jankélévitch argumenterer i samme retning når han uttrykker at musikk handler på mennesker, og at musikk er en form for «objektivering av vår svakhet» (Jankélévitch, 2003, s. 3).

Hvilke forsøksvise konklusjoner kan trekkes ut av denne utforskningen av musikkopplevelse som kontrafaktisk meningsskaping? Dersom jeg følger Grund sin argumentasjon om kontrafaktisk høring, kan musikk sies å være kontrafaktisk betinget. Det vil si at musikkopplevelsen er betinget av noe bortenfor den materialiteten den oppstår i. Kant holdt ikke musikk særlig høyt blant kunstformene. Men ut fra en estetisk idé snakker han om innbilningskraftens evne til å «skape en annen natur, med utgangspunkt i det materialet som den virkelige naturen gir» (Kant, 1995, s. 194). Så kan man argumentere imot og si at slike påstander antar et skille mellom virkelig natur og en «annen natur», som i så fall må begrunnes. Her vil vi, i likhet med Goodman (1947), havne i en uendelig regress knyttet til sannhetsbetingelsene for det kontrafaktiske. Kannisto (2012) forklarer hvordan transcendentale argumenterer har en kontrafaktisk natur, idet de tar utgangspunkt i et akseptert, universelt faktum og argumenterer at hvis noe ikke var tilfellet, ville det faktumet være umulig. Jeg ser imidlertid ikke hvordan verken essensialister eller kontekstualister kan unngå uendelige regresser, så lenge musikk og musikkopplevelsen språkliggjøres og unngåelig underlegges metaforers og kontrafaktisiteters paradoksale konfigurasjoner.

I tillegg til å foreslå at musikkopplevelsen er kontrafaktisk betinget, er det også mulig å foreslå at musikk – gjennom det kontrafaktiske – bidrar

til å skape mening i livet vårt. Musikken inviterer oss til en umiddelbar opplevelse av en annen verden, en verden forut for splittelsen mellom realitet og idealitet, alternativt en verden der splittelsen har opphørt. Musikk forteller oss hvordan verden kunne ha vært, dersom den hadde vært slik musikken er. Da kan et svar på spørsmålet om hvorfor musikk betyr så mye for oss, være at vi i musikkopplevelsen direkte og umiddelbart erfarer en lignende struktur som den idealiteten vi lengter etter i dagliglivets bevissthet. Kanskje kan man uttrykke det som at vi gjennom det ureduserbare og uutsigelige ved musikkopplevelsen, fornemmer at den uendelige regressen opphører, at musikk som metafor eier sitt eget «som om» og – som kontrafaktisk betingelse – er taus om sin egen sannhetsbetingelse.

Forslaget om at musikk – gjennom det kontrafaktiske – bidrar til å skape mening i livet vårt, kan nyanseres ytterligere ved å peke på flere dimensjoner av det kontingente elementet, slik jeg har redegjort for i teksten. Jankélévitch (2003) hevder at musikalsk mening oppstår i retrospekt og gir seg selv til tilbakeblikket, i likhet med hvordan vi i ettertid leser inn sammenheng og progresjon i uregelmessige, diskontinuerlige og uforutsigbare hendelser og livsløp. Aristoteles hevder i *Poetikken* (2008, s. 16) at det viktigste for en tragedie er «sammenføyningen av handlings-elementene» snarere enn karakterene, og, som Riessman (2008) påpeker, er det kontingente elementet avgjørende for at et narrativ i det hele tatt kan kalles et narrativ. Narrativer handler ikke bare om hva som skjedde, men også direkte eller indirekte om hva som kunne ha skjedd. Aristoteles påpeker i *Poetikken* (2008, s. 23) at «[d]et ikke kan være en dikters oppgave å fortelle om ting som har skjedd, men om ting som kunne skje, det vil si som er mulige ut fra sannsynlighet eller nødvendighet». Dersom musikkopplevelsen kan sies å ha en iboende struktur som er analog med våre retrospeksjoner og narrativer, kan musikkopplevelsen betraktes som en form for erindring og potensialitet: «Erindringen gjenoppretter fortidens muligheter, gjør det som skjedde, ufullstendig, og fullfører det som aldri var. Erindringen er verken det som skjedde eller ikke skjedde, men snarere muliggjørelsen av disse [alternativene], at de igjen blir mulige» (Agamben, 1999, s. 267).

Uavhengig av ulike musikksyn kan det å forstå musikkopplevelse som kontrafaktisk meningsskapning belyse hvordan musikk kan være et potent

medium for både virkelighetsforståelse, selverkjennelse, frigjøring, nytelse, disiplinering og maktutøvelse. Med sin karakter av utsigelighet kan musikk fremstå som et uskyldig medium, men kanskje nettopp derfor kan musikk være et kraftfullt våpen. Som Jankélévitch (2003, s. 11) sier: «Musikk betyr ingenting og betyr likevel alt».

## Referanser

- Agamben, G. (1999). *Potentialities: Collected essays in philosophy* (Meridian: Crossing Aesthetics). Stanford, CA: Stanford University Press.
- Aksnes, H. (2002). *Perspectives of musical meaning: A study based on selected works by Geirr Tveitt* (doktoravhandling). Universitetet i Oslo, Oslo.
- Aristoteles. (2008). *Poetikk* (Ø. Andersen, Overs.). Oslo: Bokklubben.
- Attali, J. (1985). *Noise: The political economy of music*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Bonde, L. O. (2014). Musik som analogi og metafor. I L. O. Bonde (Red.), *Musikterapi: Teori – uddannelse – praksis – forskning: En håndbog om musikterapi i Danmark* (Bd. 1, s. 159–174). Århus: Klim.
- Bourdieu, P. (2002). *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften* (A. Prieur & K. Jakobsen, Overs.). Oslo: De norske bokklubbene.
- Byrne, R. M. J. (2005). *The rational imagination: How people create alternatives to reality*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Cohen, D. H. (1998). *If, what-if, and so-what: Mixing metaphors, conditionals, and philosophy*. Paper presentert på Twentieth World Congress of Philosophy, Boston, Massachusetts.
- Davies, S. (2011). Artistic expression and the hard case of pure music. I S. Davies (Red.), *Musical understandings and other essays on the philosophy of music* (s. 8–21). Oxford, England: Oxford University Press.
- Ferguson, D. N. (1960). *Music as metaphor: The elements of expression*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Goodman, N. (1947). The problem of counterfactual conditionals. *Journal of Philosophy*, 44(5), 113–128.
- Goodman, N. (1976). *Languages of art: An approach to a theory of symbols* (2. utg.). Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill.
- Grund, C. M. (1996). Kierkegaard: Metaphor and the musical erotic. *Danish yearbook of philosophy*, 31(1), 65–87. [https://doi.org/10.1163/24689300\\_0310106](https://doi.org/10.1163/24689300_0310106)
- Grund, C. M. (1997). *Constitutive counterfactuality: The logic of interpretation in metaphor and music*. København: Askeladden.

- Grund, C. M. (2015). The sounds of metal: A proposal for the interpretation of extreme metal as music. Konferansebidrag ved *International Academic Research Conference*, 8.–12. juni 2015, Helsingfors, Finland. <http://iipc.utu.fi/MHM/Grund.pdf>
- Guldbrandsen, E. E. (2004). Bruckners mørke mysterium. Tanker omkring en personlig erfaring. *Studia musicologica norvegica*, 29(30), 8–34. [https://www.idunn.no/smn/2004/30/bruckners\\_morke\\_mysterium\\_tanker\\_omkring\\_en\\_personlig\\_erfaring](https://www.idunn.no/smn/2004/30/bruckners_morke_mysterium_tanker_omkring_en_personlig_erfaring)
- Hofstadter, D. R. (1979). *Gödel, Escher, Bach: An eternal golden braid*. New York: Basic Books.
- Jankélévitch, V. (2003). *Music and the ineffable* (C. Abbate, Overs.). Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Kannisto, T. (2012). *From thinking to being: Kant's modal critique of metaphysics* (doktoravhandling). University of Oslo, Oslo.
- Kant, I. (1995). *Kritikk av dømmekraften (i utvalg)* (E. Hammer, Overs.). Oslo: Pax forlag.
- Kierkegaard, S. (2013). Johannes Climacus eller De omnibus dubitandum est. I N. J. Cappelørn (Red.), *Søren Kierkegaards skrifter* (Bd. 15, 2. utg.). København: Søren Kierkegaard Forskningscenteret.
- Kivy, P. (2002). *Introduction to a philosophy of music*. Oxford, England: Clarendon Press.
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in poetic language (La révolution du langage poétique)*. New York: Columbia University Press.
- Lebow, R. N. (2000). What's so different about a counterfactual? *World Politics*, 52(4), 550–585. <https://doi.org/10.1017/S0043887100020104>
- Manum, K. M. (2017). Implications of counterfactual thinking in a pedagogical context: Visiting the metaphysical backstage of the educational scene. I T. Strand, R. Smith, A. Pirrie, Z. Gregoriou & M. Papastephanou (Red.), *Philosophy as interplay and dialogue: Viewing landscapes within philosophy of education* (s. 235–264). Berlin: LIT Verlag.
- Maus, F. E. (1988). Music as drama. *Music Theory Spectrum*, 10(1), 56–73. <https://doi.org/10.1525/mts.1988.10.1.02a00050>
- Riessman, C. K. (2008). *Narrative methods for the human sciences*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Sachs, M. E., Damasio, A. & Habibi, A. (2015). The pleasures of sad music: A systematic review. *Frontiers in Human Neuroscience*, 9(404). <https://doi.org/10.3389/fnhum.2015.00404>
- Sanna, L. J. (1998). Defensive pessimism and optimism: The bitter-sweet influence of mood on performance and prefactual and counterfactual thinking. *Cognition and Emotion*, 12(5), 635–665. <https://doi.org/10.1080/02699398379484>

- Sanna, L. J. (1999). Mental simulations, affect, and subjective confidence: Timing is everything. *Psychological Science*, 10(4), 339–345. <https://doi.org/10.1111/1467-9280.00165>
- Schubert, E. (2016). Enjoying sad music: Paradox or parallel processes? *Frontiers in Human Neuroscience*, 10(312). <https://doi.org/10.3389/fnhum.2016.00312>
- Scruton, R. (1989). The aesthetic understanding. I R. Katz & C. Dahlhaus (Red.), *Contemplating music: Source readings in the aesthetics of music, Vol. 2: Import* (s. 231–259). Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- Scruton, R. (1999). *The aesthetics of music*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Small, C. (1999). Musicking – the meanings of performing and listening. A lecture. *Music Education Research*, 1(1), 9–22.
- Spitzer, M. (2004). *Metaphor and musical thought*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Tarasti, E. (2002). *Signs of music: A guide to musical semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Varkøy, Ø. (2007). Musikkens frihet. *Cogito: Tankesmie for kunst, filosofi, litteratur og samtid*, 13/14, 20–26.
- Wallrup, E. (2015). Music, truth and belonging: Listening with Heidegger. I F. Pio & Ø. Varkøy (Red.), *Philosophy of music education challenged: Heideggerian inspirations: Music, education and personal development* (s. 131–146). Dordrecht: Springer.
- Walton, K. L. (1988). What is abstract about the art of music? *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46(3), 351–364. <https://doi.org/10.2307/431106>