



HÖGSKOLAN
DALARNA

Kandidatuppsats

Sorglig musik



**En studie om sorglig musik och dess framkallande av
känslor hos lyssnaren**

Författare: Eric Sällström
Handledare: Herbert Jonsson
Examinator: Thomas Florén
Ämne/huvudområde: Audiovisuell produktion
Kurskod: LP2006
Poäng: 15 hp
Examinationsdatum: 2015-11-12

Högskolan Dalarna
791 88 Falun
Sweden

”What came first, the music or the misery? /.../ Nobody worries about kids listening to thousands, literally thousands of songs about heartbreak, rejection, pain, misery and loss.” (Bevan & Simmons, Frears, 2000. High Fidelity).

Abstract

Syftet med denna uppsats är att pröva den mer filosofiskt grundade teorin *the arousal theory* genom empiriska studier. Uppsatsen baseras på en kvalitativ undersökning, bestående av djupintervjuer, avseende huruvida sorglig musik kan framkalla känslan av sorg hos lyssnaren. Intervjupersonerna fick först lyssna på eget valda sorgliga musikaliska stycken. Därefter genomfördes tre semistrukturerade djupintervjuer. Intervjupersonerna fick bland annat svara på frågor gällande den sorgliga musikens påverkan, vilka känslor de uppfattade och kände från musiken och om de hade någon personlig association med de valda musikaliska styckena. Resultatet av undersökningen visade att det i huvudsak var lyssnarens personliga associationer som avgjorde i vilken grad lyssnaren kände sorg eller inte. Vilket inte är i linje med *the arousal theory*, som istället hävdar att den sorg som finns i ett musikaliskt stycke existerar för att framkalla motsvarande känsla hos lyssnaren.

Vidare framkom det i djupintervjuerna att intervjupersonerna trots allt påverkades positivt av sorglig musik. De menade även att de kunde uppleva och känna riktig sorg från vissa musikaliska stycken men att det då fanns olika nivåer av sorg, det vill säga, olika grader av styrka i den upplevda känslan. Sorgen som framkallades i intervjupersonerna menade de ofta var en ”skön” sorg, ett sätt att känna att man lever. Vissa sorgliga musikaliska stycken fungerade som ett sätt att kunna minnas och ett skäl att få gråta ut och släppa fram sina känslor.

Keywords

Djupintervju, intervjupersoner, känslor, musikaliska stycken, sorglig musik, the arousal theory

Innehållsförteckning

Abstract	
Keywords	
Innehållsförteckning	
1. Inledning	1
1.1 Syfte och frågeställning	2
1.2 Avgränsningar	2
2. Metod	3
2.1 Genomförandet av djupintervjuer	5
3. Tidigare forskning	7
3.1 Musik och känslor	7
3.2 Sorglig musik	9
4. Teori	12
4.1 Beskrivning av motsvarande teorier	13
4.2 The arousal theory	14
5. Intervjupersoner	16
Intervjuperson 1	17
Intervjuperson 2	17
Intervjuperson 3	17
6. Resultat och analys	18
6.1 Kan ett musikaliskt stycke framkalla en känsla av sorg i lyssnaren?	18
6.2 Vad är det i så fall som framkallar dessa känslor?	22
7. Diskussion	28

8. Källförteckning	32
Litteratur	32
Elektroniska källor	32
Film.....	33
Muntliga källor och datum för genomförandet	34
8.1 Bilaga 1.....	35
8.2 Bilaga 2.....	37

1. Inledning

Vad är det som får oss att vilja lyssna på sorglig musik? Är det för att försöka förstärka vår sorg eller finner vi någon sorts lycka i att det finns någon annan som känner likadant? Kan vi verkligen känna sorg bara genom att lyssna till sorglig musik? Personligen så lyssnar jag mycket på sorglig musik och tanken som slog mig när vi skulle bestämma ett ämne till att skriva denna uppsats var en undran över hur sorglig musik egentligen påverkade mig på ett känslomässigt plan. Därför blev jag intresserad av att ta reda på mer om detta ämne samtidigt som jag ville veta mer om vad andra människor känner och upplever när de lyssnar på sorglig musik och vilken musik de i så fall lyssnar på.

I denna uppsats kommer jag bland annat att kort redogöra för vilka känslor som människor känner när de lyssnar på sorglig musik. Jag kommer främst att inrikta mig på att försöka förklara *varför* lyssnarna känner som de säger att de gör, om budskapet i musiken är viktigt, hur sorglig musik påverkar lyssnaren samt om lyssnaren upplever och känner samma sorts känslor som de som uttrycks i musiken. Juslin & Västfjäll (2008) hävdar att det finns sex olika psykologiska mekanismer genom vilka musiklyssning kan framkalla känslor. De menar att huruvida ett visst musikstycke, som uttrycker en viss känsla, framkallar samma känsla eller en annan känsla hos lyssnaren beror på vilka de inblandade mekanismer är. Vilka dessa mekanismer är och hur de påverkar lyssnaren kommer jag att förklara ytterligare i avsnittet ”Tidigare forskning”. I vilket avsnitt jag också kort beskriver andra teorier och idéer kring frågorna, till exempel, om musik verkligen kan framkalla känslor.

Det var till en början svårt att bestämma vilka teorier och definitioner jag själv skulle använda, av alla de som nämns i litteratur, artiklar och avhandlingar och forskningsrapporter som jag studerat. Detta gäller främst definitionen av vad en känsla är och hur den uppkommer, om det går att beskriva vad musik är och om musik verkligen kan framkalla vissa känslor hos lyssnaren. I Stephen Davies bok *Musical Meaning and Expression* (1994) beskriver han till exempel hur olika författare har skilda uppfattningar huruvida sorglig musik bokstavligen kan beskrivas som sorglig. Till exempel Malcolm Budd (1985) som delar uppfattningen att när människor anser att ett stycke är sorligt så kanske de menar att stycket är sorglig för att det går i moll. Han accepterar i sin teori de fall där ”sorglig” fungerar enbart

som ett kodord för en längre mer teknisk beskrivning. Han tvivlar dock på att detta är vad människor menar när de pratar om musikalisk sorgsenhet. Budd menar i stället att när musik beskrivs som sorglig så borde ordet ”sorglig” förstås som en hänvisning till känslor och inte som en musikalvetenskaplig term (ibid.).

Inom ämnet filosofisk estetik anser arousalisterna, anhängare av *the arousal theory*, att den känsla som uttrycks i ett musikaliskt stycke existerar i stycket för att framkalla den känslan i lyssnaren. Detta innebär exempelvis att sorgligheten i ett musikaliskt stycke existerar i dess förmåga att få lyssnaren att känna sorg. Teorin är bland filosofiska estetiker inte fullt respekterad men har samtidigt alltid utgjort en viktig del inom filosofin för musik och känslor (Davies, 1994).

1.1 Syfte och frågeställning

Syftet med denna uppsats är att genom empiriska studier pröva *the arousal theory*. Detta eftersom denna filosofiska teori inom området musik och känslor, så vitt jag funnit, inte har prövats empiriskt. Det finns självfallet andra empiriska undersökningar inom ämnet men dessa har istället haft sin utgångspunkt i psykologiska aspekter (t.ex. Van den Tol & Edwards, 2014 och Vuoskoski och Eerola, 2012).

För att uppfylla mitt syfte kommer jag att undersöka om ett musikaliskt stycke kan framkalla en känsla av sorg hos lyssnaren. Vidare kommer jag att försöka ta reda på vad det är som framkallar dessa känslor hos lyssnaren. Jag har därför valt att specificera utgångspunkten för min uppsats genom att bryta ned syftet till två övergripande forskningsfrågor:

1. Kan ett musikaliskt stycke framkalla en känsla av sorg hos lyssnaren?
2. Vad är det i så fall som framkallar dessa känslor?

1.2 Avgränsningar

Jag har genomfört mina djupintervjuer utifrån ett lyssnarperspektiv och kommer därför inte att beröra och analysera vilka egna tankar och idéer som kompositörer och artister haft avseende olika musikstycken. Jag valde vidare att avgränsa mig från alla fysiska reaktioner hos intervjupersonerna. Det innebär att jag inte tagit någon hänsyn till intervjupersonernas kroppsspråk, ansiktsuttryck eller liknande. Jag har heller inte gjort någon mätning av deras

hjärtslag eller hjärnaktivitet under djupintervjuerna (vilket har förekommit i vissa andra studier) utan jag har enbart fokuserat på vad som sades. Dessutom har jag varit tvungen att sälla bort en del av svaren från djupintervjuerna, då uppsatsens annars hade blivit allt för omfattande. Därför kommer inte alla svar att presenteras i ”Resultat och analys”-avsnittet.

Det har inte varit något medvetet val att enbart intervjua män, utan jag vill klargöra att både män och kvinnor tillfrågades om de ville ställa upp men att det till slut endast var tre stycken män som hade möjlighet att ställa upp på en djupintervju.

2. Metod

I uppsatsen har jag använt mig av en kvalitativ metod i form av djupintervjuer av ett fåtal personer. Mina forskningsfrågor behandlar de känslor som musik kan framkalla hos en lyssnare. Enligt Jack Hamilton (1989) är djupintervjuer speciellt användbara för att behandla ämnen som kan uppfattas som känsliga eller personliga för intervjupersonerna. Jag anser därför att den valda metoden var mest lämplig eftersom mina intervjufrågor naturligtvis måste handla om känslor (detta för att få underlag för att besvara mina forskningsfrågor).

Många andra studier som jag tagit del av är mer fokuserade på hur kompositören eller artisten avser att ett visst musikstycke ska uppfattas (Juslin & Laukka, 2014), i stället för att fokusera på hur lyssnarna använder musiken och deras reaktioner på musiken. För att jag ska kunna ta reda på vilken musik som uppfattas som sorglig och hur den påverkar olika människor, behöver jag utforska lyssnarnas egna tankar och erfarenheter, vilket jag således gjort i form av djupintervjuer.

Ett alternativ till djupintervjuer hade varit att genomföra en survey-undersökning. En fördel med detta hade varit att undersökningen då kunnat omfatta betydligt fler intervjupersoner. Men en betydande nackdel med en survey-undersökning, i mitt fall, var risken för att få inga eller väldigt ytliga svar på de mer personliga och känsliga frågorna samt att jag med en sådan metod inte haft möjlighet att ställa fördjupande följdfrågor.

En svaghet i mitt fall med att använda djupintervjuer som metod är att jag inte har någon tidigare träning eller erfarenhet av att leda sådana intervjuer. Enligt William H. Banaka (1981) ska man vara väl tränad för att kunna lösa de eventuella logiska problem och relationsproblem som kan uppstå mellan parterna i en intervju. Samtidigt som en del relationsproblem också kan uppstå mer dolt än öppet så kan det vara svårt för en nybörjare om man inte ens är medveten om att dessa problem uppstår. Det är vidare viktigt att vara väl förberedd och veta hur man ska styra en intervju utan att leda intervjupersonen in på de svar man själv vill höra. För att minimera ovanstående problem, och samtidigt fånga de personliga aspekterna, valde jag att enbart intervjua personer som jag redan känner.

Genom att ha genomfört dessa djupintervjuer har jag velat, som det står beskrivet i Ahrne & Svenssons antologi *Handbok i kvalitativa metoder* (2011), fånga de, i vissa fall, väldigt personliga aspekter och känslor hos intervjupersonerna, som jag tycker ha saknats i en del av de avhandlingar och forskningsrapporter jag har tagit del av. Jag tror även att det kan frambringa intressantare svar om deltagarna med egna ord får beskriva sina personliga erfarenheter istället för att enbart ge dem möjligheten att välja bland ett antal redan fördefinierade svarsalternativ.

Jag har valt, som tidigare nämnt, att intervjua personer jag känner eftersom jag bedömde att det skulle underlätta för intervjupersonerna som då redan hade ett visst förtroende för mig som person. Vilket förmodligen gjorde det lättare för dem att svara ärligt på känsliga frågor i intervjun. I urvalet av intervjupersoner har jag valt att inte fokusera på vare sig likheter eller skillnader i kön och ålder, då jag har ansett det vara oväsentligt i relation till ämnet. Jag har inte heller tagit någon hänsyn till geografisk lokalisering eller om intervjupersonen har någon speciell musikalisk bakgrund.

Med hjälp av min utvalda litteratur fann jag inspiration i frågeställningar och resultat från tidigare undersökningar, vilket gav mig underlag att formulera ett frågeformulär, en s.k. intervjuguide (se ”Bilaga 1”). Djupintervjuerna som jag genomförde var semistrukturerade, vilket enligt Patel & Davidson (2003) innebär att intervjuaren i förväg har förberett färdiga frågor.

Den litteratur som jag studerat har varierat i både bredd och inriktning. För att skaffa mig en förhållandevis heltäckande bild av all litteratur om musik och känslor, samt för att få en grunduppfattning om vad ämnet utifrån både ett filosofiskt och psykologiskt synsätt, så har jag bland annat läst Stephen Davies bok *Musical Meaning and Expression* (1994) och Juslin och Västfjälls studie *Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms* (2008). Dessa två verk täcker in varsitt område avseende musik, känslor och deras samband. De innehåller även exempel och kommentarer avseende andras forskning samt avseende olika teorier, definitioner och begrepp. Jag har även studerat olika avhandlingar, artiklar, rapporter och dylikt som direkt rör ämnet ”sorglig musik”, för att ta del av olika tillvägagångsätt och resultat samt för att specificera min egen forskning. Min teoriinsamling har främst bestått av olika sökningar i Google, Google Scholar, Psychology of Music och Summon (Högskolan Dalarnas internetbibliotek). Exempel på sökord som har använts: *sorglig musik, musik och känslor, sad music, emotions in music, music and emotion*, samt sökningar på olika författares böcker, avhandlingar, etc.

2.1 Genomförandet av djupintervjuer

Tre stycken enskilda semistrukturerade djupintervjuer genomfördes. Djupintervjuerna utfördes genom Skype, då alla tre intervjupersonerna bodde för långt bort för att jag skulle ha kunnat genomföra dessa intervjuer ansikte mot ansikte.

Under varje djupintervju utgick jag från ett intervjuformulär med tjugo stycken förutbestämda frågor, utöver dessa ställde jag också ett antal följdfrågor utifrån intervjupersonernas svar. Intervjuguiden utformades till stor del utifrån idéerna i *the arousal theory* och, som sagt, med inspiration från tidigare undersökningar och enkäter avseende sorglig musik (bl.a. Garrido & Schubert, 2011 & 2013) och självfallet även utifrån uppsatsens forskningsfrågor. Intervjufrågorna anpassades framför allt för att ta reda på om intervjupersonerna kände och upplevde några specifika, och i så fall vilka, känslor efter att ha lyssnat på sin valda musik. Men också vilka kopplingar intervjupersonerna hade till de olika musikaliska styckena och hur de själva ansåg att de påverkades av sorglig musik.

I *Handbok i kvalitativa metoder* (2011) skriver Eriksson-Zetterquist och Ahrne att:

”/.../ djupintervjuer innebär att två personer möts (intervjuare och den som intervjuas), samtalar länge och försöker möjliggöra en relation där båda kan vara öppna om sig själv.” (Sid. 40-41).

Jag försökte därför att, under djupintervjuprocesserna, föra mera konversationsliknande intervjuer istället för att hålla en renodlad, formell intervju. Jag var även ganska passiv under delar av intervjuerna då jag ville att intervjupersonerna skulle få chans att berätta exakt vad de önskade att berätta, utan att de stördes av för snabba eller ledande frågor.

Intervjupersonerna fick dagen innan intervjuerna genomfördes veta att de själva skulle välja musik som var sorglig för dem och sedan lyssna på de valda styckena inför intervjun. Detta var för att de omedelbart skulle kunna svara på mina frågor med deras upplevelser och känslor från musiken fortfarande intakta.

Djupintervjuerna inleddes med att jag berättade om min forskning och vad syftet var. Sedan bad jag om deras tillåtelse att spela in intervjun och att få använda resultaten i min uppsats samt gav ett löfte om att intervjupersonerna skulle förbli anonyma. Efter det avslutades inspelningen och Skype stängdes ner och intervjupersonerna fick instruktioner om att enbart koncentrera sig på att lyssna på deras valda sorgliga musik i en lugn miljö. Sedan startades Skype och inspelningen upp igen och intervjupersonerna fick då berätta vilken eller vilka sorgliga musikstycken de hade valt att lyssna på och efter det berätta hur de hade mått innan och efter lyssningen. Därefter började jag ställa mina frågor. Varje djupintervju pågick i 60 till 75 minuter.

Jag valde att endast spela in djupintervjuerna istället för att anteckna då jag ville kunna koncentrera mig fullt ut på vad intervjupersonerna berättade och svarade så att jag fritt kunde ställa vissa motfrågor eller vidare försöka utveckla samtalen. Utrustningen jag använde för inspelningen av djupintervjuerna finns beskriven under ”Bilaga 2”. Transkriberingarna av varje djupintervju genomfördes efter avslutad djupintervju. I transkriberingarna har inga korrigeringar gjorts då jag har strävat efter bevara de intervjuades sätt att uttrycka sig och för att kunna bibehålla den högsta möjliga trovärdigheten.

3. Tidigare forskning

3.1 Musik och känslor

Den tidigare forskningen om musik och känslor, som jag har tagit del av, är väldigt bred. Det finns en uppsjö av litteratur och olika studier där många av författarna har skilda teorier och definitioner avseende musik och känslor, vilket också har bidragit till att forskningen kan uppfattas som något förvirrande. Till exempel så hävdar Juslin och Västfjäll (2008) att en del forskare menar att musik bara kan framkalla grundläggande känslor medan andra hävdar att musik både kan framkalla grundläggande och komplexa känslor. Vissa forskare anser till och med att musik inte kan framkalla några känslor överhuvudtaget (ibid.) eller som Noy (1993) som drar sin slutsats att *”the emotions evoked by music are not identical with the emotions aroused by everyday, interpersonal activity”* (Sid 137). Men det beror enligt Juslin och Västfjäll på vilken eller vilka funktioner som lyssnaren använder musik till.

Vidare råder det fortfarande meningsskiljaktigheter om hur man ska *definiera* vad musik och känslor är för något. Juslin & Laukka (2004) menar att det finns många sätt att definiera en känsla på men att de flesta forskare troligen skulle definiera en känsla som *”/.../ as relatively brief and intense reactions to goal-relevant changes in the environment that consist of a number of components.”* (Sid. 218). Dessa komponenter är *cognitive appraisal, subjective feeling, physiological arousal, emotional expression, action tendency* och *emotion regulation* (ibid.). Inom filosofin är känslor objektorienterade. Känslor involverar kategoriseringar av sina objekt, till exempel om känslan är rädsla så måste objektet ses som farligt eller om känslan är att man är ledsen måste objektet ses som sorgligt (Juslin & Sloboda, 2010). En teori som fortfarande nämns för att definiera musik är Deryck Cookes (1959) idé i hans version av *the expressionist theory* om att musik är en symbol som symboliserar ett språk av känslor. Musiken plockar ut och förmedlar något om känslor på samma sätt som språkliga yttranden. Medan Stephen Davies i Juslin & Slobodas antologi *Handbook of Music and Emotion* (2010) föreslår att musik inte är en symbol för känslor utan det är istället uttrycksfullheten i musik som är en egenskap hos musik i sig självt. Denna egenskap befinner sig i musikstycket och beskriver således styckets karaktär för lyssnaren.

I Juslin och Västfjälls studie *Emotional responses to music: The need to consider the underlying mechanisms* (2008) påstår de att det finns sex psykologiska mekanismer genom vilka musiklyssning kan framkalla känslor (Sid. 564-568):

- *Brain stem reflex* – En process som innebär att en känsla blir framkallad av musik på grund av att en eller flera grundläggande akustiska egenskaper i musiken blir upptagna av hjärnstammen för att signalera en potentiellt viktig och brådskande händelse. Denna process kommer jag inte att pröva i uppsatsen då jag inte har genomfört några mätningar avseende intervjupersonernas hjärnaktiviteter samt att författarna själva inte verkar veta hur man kan applicera denna process då det fortfarande är oklart om mekanismen kan förklara induktionen av specifika känslor.
- *Evaluative conditioning* – En process där en känsla framkallas av ett musikstycke eftersom denna stimulans har kopplats ihop flera gånger med andra positiva eller negativa stimulanser. Till exempel kan ett visst musikstycke ha spelats vid upprepade tillfällen tillsammans med en specifik händelse som alltid har gjort dig lycklig. Med tiden kommer musiken då att framkalla lycka även i avsaknad av den specifika händelsen.
- *Emotional contagion* – En process där en känsla framkallas av ett musikstycke eftersom lyssnaren uppfattar känslomässiga uttryck i musiken, och sedan ”härmar” detta uttryck inom sig själv. Till exempel kan musiken ha ett sorgset uttryck (till exempel ett långsamt tempo eller en låg ljudnivå) som framkallar sorg hos lyssnaren. Enligt Juslin och Västfjäll (ibid.) har modern forskning bekräftat att människor kan uppfånga andra individers känslor genom att iaktta deras ansiktsuttryck eller lyssna till deras vokala uttryck.
- *Visual imagery* – En process där en känsla framkallas i en lyssnare genom att lyssnaren frammanar visuella bilder medan de lyssnar på musik. De känslor som upplevs är resultatet av en nära samverkan mellan musiken och de visuella bilderna. En speciell egenskap som tillhör *Visual imagery* är att lyssnaren kan påverka de känslor som framkallas av musiken.
- *Episodic memory* – En process där en känsla framkallas i en lyssnare eftersom musiken frammanar ett minne av en viss händelse i lyssnarens liv. Forskning har visat att musik ofta väcker minnen hos lyssnaren (Van den Tol & Edwards, 2011), och när minnet är väckt så kommer också känslan som är förknippad med minnet fram. Många

lyssnare använder musik för att påminna sig om tidigare viktiga händelser, vilket tyder på att musik kan ha en viktig nostalgisk funktion.

- *Musical expectancy* – En process där en känsla framkallas i en lyssnare eftersom en viss funktion i musiken bryter (*violates*), försenar eller bekräftar lyssnarens förväntningar om fortsättningen i musiken. *Musical expectancy* avser sådana förväntningar som involverar syntaktiska relationer mellan olika delar av den musikaliska strukturen.

Juslin och Västfjäll menar att tidigare forskning om musik och känslor har lidit av ett försummande av ovan beskrivna mekanismer. Vidare hävdar de att forskare som har studerat musik och känslor inte har tagit till hänsyn hur känslorna har blivit framkallade (ibid.).

3.2 Sorglig musik

Om den tidigare forskningen avseende musik och känslor är bred så är, enligt Vuoskoskis (et al., 2011), den tidigare empiriska forskningen gällande sorglig musik smalare:

”/.../ little empirical work has been done to date to document the emotions that listeners actually experience while listening to sad music. Instead, investigations on the topic have mainly been limited to philosophical discussions /.../.” (Vuoskoskis, et al., 2011. Sid. 311).

Om det fortfarande finns tvivel bland forskare som arbetat med psykologiska studier avseende musik och känslors definitioner och samhörighet så är det långt ifrån uppkärlat i filosofin om musik kan förmedla eller uttrycka känslor, om man kan känna ”riktig” sorg av musik och så vidare. Till exempel menar Kivy (1990) att eftersom musik inte kan inneha några verkliga konsekvenser för lyssnarnas mål eller önskningar i livet, kan den inte heller framkalla ”riktiga” känslor som sorg. Detta om inte musiken bland annat utlöser minnen av emotionella händelser i lyssnarnas liv och på sådant sätt får lyssnarna att känna sorg. Vidare anser Kivy att lyssnare lätt kan förväxla känslomässiga reaktioner från musik med känslor som uttrycks av musiken (ibid.). Enligt Davies (1994) motsätter sig *arousalisterna*, anhängare av *the arousal theory*, detta då de hävdar att känslor uttryckta i ett musikaliskt verk är de känslor som upplevs av och framkallas hos lyssnaren. Arousalisterna försöker att humanisera musiken för att man ska se musiken som en länk som förbinder känslorna mellan kompositören och lyssnaren. I Juslin och Laukkas (2004. Sid. 223) studie får arousalisterna medhåll från författarna då de anser att de kombinerade bevisen från olika studier (b.la. DeNora, 2001;

Gabrielsson, 2001) som har visat att lyssnare kan uppleva de känslor som uttrycks i musik, är alltför starka för att avfärdas. Det har dock varit svårt att avgöra om enbart musik, och inga utomstående associationer som till exempel olika minnen, har förmågan att framkalla äkta känslomässiga reaktioner i lyssnare då det, enligt Vuoskoski och Eerola (2012), har gjorts få empiriska undersökningar avseende detta.

En annan fråga som har diskuterats är om musikens uttrycksfullhet är metaforisk eller inte. Davies (1994) menar att enligt Goodmans teori är ett musikverk sorgligt ifall det har den metaforiska egenskapen att vara sorgligt. Eftersom våra beskrivningar av musik är otillräckliga kan vi därför inte fånga den exakta arten av de känslor som uttrycks av musik. Men om det beskrivande innehållet av musik, till exempel ”musiken är sorglig”, går förlorad i en parafra (det vill säga om omskrivningen är felaktig) som avlägsnar känslotermerna är det inte för att termen ”sorglig” är alltför vag för den uttrycksfulla karaktären av musiken utan för att ingen annan term kan verkligen beskriva kvaliteten i uttrycksfullheten som visas i musiken. Därför kan, enligt Budds analys föreslagen av Davies (ibid.), uttrycket ”musiken är sorglig” inte vara metaforisk utan bör därför vara en sann beskrivning av musiken. Enligt Davies (ibid. Sid. 163) finns det tre punkter som gör det möjligt att bokstavligt kunna beskriva musik som sorglig:

- Uttrycket ”musiken är sorglig” kan vara ett sätt att hävda att musiken uppvisar på ett identifierbart sätt kompositörens egna känslor av sorg.
- ”Musiken är sorglig” kanske avser musikens förmåga att ibland kunna väcka sorgliga känslor hos en kvalificerad lyssnare.
- ”Musiken är sorglig” kan bokstavligen tillskriva sorg till musiken, inte på grund av känslor, utan som ett uttrycksfullt framträdande.

Även om en stor del av den tidigare forskningen har skett genom filosofiska diskussioner så har det de senaste åren uppkommit flera kvantitativa studier om sorglig musik. Empirin från dessa studier har oftast utgjorts av lyssnings- och laboratorietester och enkäter med olika inriktningar. Till exempel i Vuoskoskis (et al. 2011) studie *Who Enjoys Listening to Sad Music and Why?* där författarna presenterar en undersökning avseende vilka typer av subjektiva emotionella upplevelser som blir framkallade i lyssnarna av sorglig musik och huruvida tendensen av att njuta av sorglig musik är förknippad med särskilda

personlighetsdrag. Deltagarna fick lyssna på sexton kortare musikstycken och betygsatte sedan sina emotionella reaktioner. Precis som i Vuoskoskis studie (ibid.) så tar även en del andra studier (t.ex. Van den Tol & Edwards, 2014; Kawakami, et al., 2013) upp den viktiga aspekten av att studera både hur den upplevda känslan och den känslan lyssnaren känner framkallas när lyssnaren hör musik. Det beskrivs även att sorglig musik kan upplevas som sorglig samtidigt som lyssnarna kan känna andra känslor också. Exempelvis i Kawakamis studie:

”The results revealed that the sad music was perceived to be more tragic, whereas the actual experiences of the participants listening to the sad music induced them to feel more romantic, more blithe, and less tragic emotions than they actually perceived with respect to the same music.” (Kawakami, et al., 2013. Sid. 1).

Enligt Garrido och Schubert (2013) visar det genomgående resultatet från tidigare forskning om sorglig musik att den sortens musik vanligtvis används av lyssnare för att förbättra sitt humör. Det är också vanligt att lyssnare använder sorglig musik för att musiken ska passa in på eller stärka deras nuvarande känslor, men även för att återskapa minnen av vissa personer, platser och liknande. Författarna menar dock att deras studie även bekräftade att inte alla lyssnares humör förbättras av att lyssna på sorglig musik, då resultatet påvisade att vissa personers depression kunde förstärkas av att lyssna på sorglig musik. Andra resultat som jag har studerat stämmer överens med Garrido och Schuberts tankar och i dessa nämns också känslorna som lyssnarna främst känner, som till exempel sorg, glädje, nostalgi, fridfullhet och romantik (till exempel; Kawakami, et al., 2013). I många av studierna om sorglig musik har forskarna själva valt ut vilka sorgliga musikaliska stycken som deltagarna ska lyssna på och i vissa fall för att försöka manipulera deltagarnas känslor och humör. I Kawakamis (ibid.) musiklyssningsexperiment så undvek man att välja kända musikaliska stycken för att minimera chansen att deltagarna hade egna personliga minnen med något av styckena som i sin tur kunde påverka lyssnarnas känslor på ett ”felaktigt” sätt. Dock finns det studier i vilka deltagare själva fick välja den musik som de ansåg vara sorglig:

”We choose to focus on music choices perceived by the listener to be sad. We describe this music as self-identified sad music, meaning any music of the listener’s choice that the listener perceives as portraying sadness, or is experienced by the listener as evoking sad feelings.” (Van den Tol & Edwards, 2011. Sid. 443).

Det hade emellertid varit intressant att i Kawakamis (et al., 2013) studie, få reda på *hur* och *varför* deltagarna kunde uppleva sorg och samtidigt känna glädje när de fick lyssna på okända sorgliga musikaliska stycken. Jag vill dock notera att det inte har varit de ovannämnda författarnas mening att svara på dessa frågor då deras forskning istället har haft annat fokus, till exempel varför man väljer att lyssna på ett särskilt sorglig musikaliskt stycke.

Dock finns det ett antal studier som är mer i linje med målet för denna uppsats. Som i Garrido och Schuberts kvalitativa studie *Negative Emotion in Music: What is the Attraction? A Qualitative Study* (2011) där författarna genomförde intervjuer med fem stycken deltagare för att ta reda på hur lyssnarna själva skulle beskriva deras egna upplevelser, hur de jämförde deras upplevda känslor gentemot de känslorna de kände när de lyssnade på musik och deras syfte i att välja att lyssna på vissa typer av musik. Resultatet visar bland annat att associationer med minnen var överlägset den mest nämnda mekanismen som deltagarna trodde var grunden till deras emotionella reaktion från musik. Men det fanns också flera hänvisningar till en inblandning av fantasi i deras emotionella reaktion, det vill säga att fantasin ibland var inblandad i att skapa ett fiktivt scenario från instrumentell musik eller att deltagarna kunde föreställa sig känslorna hos kompositören eller artisten. Gällande sorglig musik använde deltagarna det bland annat för att reflektera sina känslor, känna nostalgi eller för att få känna sorg (ibid.).

4. Teori

”If the emotions expressed in music must have owners, then the feelings are likely to be those of a character in the work, or the composer, or the performer, or the listener.” (Davies, 1994. Sid. 168).

Som tidigare nämnt i ovanstående avsnitt finns det en stor mängd litteratur och studier i ämnet musik och känslor. I all denna forskning har flera olika teorier grundats och tagits fram. I Davies *Musical Meaning and Expression* (1994) behandlas en stor del av de teorier som berör musik och känslor men med olika inriktningar. De teorier som jag kommer att nämna är dock direkt knutna till hur musik påverkar lyssnaren samt om lyssnarna kan känna och uppleva

specifika känslor och de känslor som uttrycks, om det överhuvudtaget kan uttryckas, i musik av kompositören eller artisten.

4.1 Beskrivning av motsvarande teorier

I *the expression of emotion in music theory* hävdar Davies, enligt teorins kriterier, att känslorna som uttrycks i musiken är egenskaper hos verket men att känslorna som uttrycks inte kan kännas av musiken (ibid.). Både han och Kivy (1980) beskriver musik som icke-kännande och de jämför sorglig musik med, exempelvis, karaktären av en persons utseende. Att vi till exempel skulle säga att ”han ser sorgsen ut” även fast vi inte menar eller vet om att han är sorgsen på riktigt, utan referensen gäller enbart karaktären i personens utseende. Kivy menar att vi motiverar musikens karaktär på samma sätt, genom att vi pekar på de särdrag i musiken som motsvarar de känslor som vi själva skulle uppleva som sorgliga (ibid.). Så att höra uttryck av sorg i musik är som att se uttryck av sorg i en persons utseende. Samtidigt finns det personer som alltid hör molltonarterna, lågheten och långsamheten, som ofta utgör ett sorgset musikaliskt stycke, men ändå inte kan höra sorgen som uttrycks i stycket (Davies, 1994). Denna teori föreslår att de uttrycksfulla karaktärsdragen i musiken utgör de känslor som lyssnarna kan uppleva i musiken. Det vill säga att musiken inte uttrycker känslor, utan på grund av de uttryckta karaktärerna i musiken representerar de istället upplevda känslor hos lyssnarna.

I bland annat Kivys (1989) version av kognitivismen från *the response to musical's expressiveness* teorin anser han att lyssnare som säger att sorglig musik gör dem ledsna misstar sig. Lyssnarna misstar karaktären av deras emotionella reaktion, att de egentligen känner någonting annat än de säger eller att de misstar objektet för deras reaktion. Det vill säga att deras reaktion inte är en effekt av musikens uttrycksfullhet utan av någonting annat. Kivys syn är dock inte ny, även Carroll Pratt (1954) menade att musiken kanske är sorglig men att lyssnaren inte upplever sorgen. Lyssnaren gillar musiken och beundrar kompositören eller artistens skicklighet, men är själv inte fylld av sorg. Kognitivismen hävdar alltså att när lyssnarens emotionella reaktion är sorg från att ha lyssnat på sorglig musik är musiken enbart en orsak, och inte objektet för deras reaktion (Davies, 1994. Sid. 289). Den mest kända utvecklingen av detta synsätt har redovisats av Eduard Hanslick, enligt Davies menade Hanslick att objektet för lyssnarens emotionella reaktion är tankar, minnen och associationer framkallade av musiken. Vidare beskriver Davies Hanslicks idéer om musiks uttrycksfullhet.

Om den emotionella reaktionen från lyssnaren kräver ett objekt och om det objektet ligger utanför gränserna för det musikaliska stycket, eftersom ett lämpligt objekt inte finns representerat, så är denna reaktion inte en reaktion på musikens uttrycksfullhet (ibid. Sid. 299). Det finns dock direkt empiriskt bevis mot denna teori, bland annat i Kawakamis (et al., 2013) studie där deltagarna hade fått lyssna på okända sorgliga musikaliska stycken. Resultatet visade att deltagarna kunde känna sorg utan några egna minnen eller associationer kopplade till de okända sorgliga musikaliska styckena. Därför vore det då möjligt att den sorgliga musikens uttrycksfullhet var objektet för deras respons.

4.2 The arousal theory

The arousal theory, även kallad *evocation theory* eller *emotivism* är, bland filosofiska estetiker, inte fullt accepterad men har samtidigt alltid utgjort en viktig del inom filosofin för musik och känslor (Davies, 1994). Arousalisterna anser att ett musikaliskt stycke som uttrycker en viss känsla, den känslan existerar i stycket för att framkalla den känslan i lyssnaren (ibid.). Till exempel att sorgligheten i ett musikaliskt stycke existerar i dess förmåga att få lyssnaren att känna sorg.

Enligt Davies finns det emellertid flera forskare som motsätter sig detta synsätt. De menar att om sorglig musik aldrig kan få lyssnaren att känna en *objektivlös* sorglighet är *the arousal theory* dömd att misslyckas. I *Musical Meaning and Expression* beskriver Davies tre argument som dessa forskare, främst Kivy (1980), anser tala emot *the arousal theory* (1994. Sid. 193):

1. Om sorglig musik kan få oss (lyssnare) att känna en objektivlös sorglighet skulle det ge oss en anledning att undvika musiken i framtiden, fast vi egentligen inte undviker att lyssna på sorglig musik. Sorg, och följaktligen någonting som ger upphov till det, skall undvikas när det är möjligt. Vi behöver inte lyssna på musikaliska stycken men att vi gör det är ett säkert tecken på att det inte är verklig sorg som sorglig musik får oss att känna.
2. Känslor som sorg har nödvändigtvis avsiktliga objekt. Arousalisterna beskriver reaktionen som att reaktionen antingen är objektivlös (reaktionen sakar ett objekt) eller så har den något annat än musiken som sitt objekt. I det senare fallet är reaktionen inte en reaktion *på* musiken och i det tidigare fallet kan inte reaktionen vara sorg.

3. Känslor har ofta karaktäristiska beteendetryck; lyssnarens reaktion på musiken saknar de beteendetryck som är lämpliga för sorg. Normalt när vi känner oss ledsna är vår reaktion identifierad som sorg, delvis på grund av vad det är en reaktion på och delvis på det sätt som det uttrycks i vårt beteende. Om *the arousal theory* har rätt, skulle då lyssnarens reaktion identifieras i avsaknaden av båda dessa faktorer, men sådan identifikation är inte möjlig under dessa omständigheter.

Min egen uppfattning är något kluven mellan dessa argument och *the arousal theory*. Jag anser att om musiken gör lyssnaren sorgsen så borde reaktionen ibland kunna tillskrivas då, som tidigare nämnts, det har visats att personer kan känna sorg av sorglig musik utan några tidigare associationer (Kawakamis, et al., 2013). Jag håller därför med argumenten om att sorg inte borde kunna vara objektivlös, men å andra sidan finns det ingen som helst anledning att tro att musik *inte* kan framkalla sorg, även om den kan ses i olika grader, som argumenten antyder. Davies citat summerar mitt tankesätt på ett bra sätt:

”/.../ *instead of holding that music is sad because it causes sadness, one might think that it is because the music expresses sadness that it affects the listener.*” (1994. Sid 193-194).

Davies hävdar att argumenten inte är avgörande för att motbevisa *the arousal theory* samtidigt som han anser att teorin inte erbjuder en framgångsrik analys av musiks uttrycksfullhet. Han håller dock med arousalisterna om att ibland kan faktiskt sorglig musik göra lyssnaren sorgsen, precis som glad musik kan göra lyssnaren glad (ibid.)

The arousal theory beskriver känslor som uttrycks i musiken som de som upplevs, eller som de sannolikt kommer att upplevas, av lyssnaren (Davies, 1994). Davies menar att teorin har rätt i att fästa betydelse vid musikens kraft att få lyssnaren rörd, samt att också överväga lyssnarens emotionella reaktion som ofta avslöjar hur karaktären av musiken framkallar reaktionen (ibid.). En person som aldrig har haft några emotionella reaktioner till musik, även om den är kapabel att beskriva uttrycksfullheten i musik, skulle slå oss som kall och udda. Vi kan undra om denna person verkligen kan uppskatta och förstå vad hon hör, även om personen kan återge korrekta beskrivningar av vad som händer i musiken. Men känslorna som uttrycks i musikaliska stycken och de känslor som upplevs av lyssnaren tycks inte vara anslutna med en regelbundenhet som tyder på att känslorna som uttrycks i de musikaliska styckena kan förklaras i termer som de känslor som upplevs av lyssnaren. Ibland är vi benägna att tillskriva en uttrycksfull karaktär till ett musikaliskt stycke även om vi inte, trots

avsaknaden av störande eller hämmande faktorer, kan känna den motsvarande känslan som uttrycks i stycket. Enligt Davies (ibid.) har *the arousal theory* inte fel i att anse att lyssnare ofta är ledda till att känna de känslor som speglar de känslor som uttrycks i musik men det är dock felaktigt att anta att musikens uttrycksfullhet kan förklaras och analyseras som musiks förmåga att framkalla sådana reaktioner.

En del andra teorier, till skillnad från arousalisterna, hävdar att lyssnarens reaktion till musik sker på grund av dess uttrycksfullhet, att lyssnaren kan rättfärdiga sina emotionella reaktioner med hänvisning till karaktären av musiken. Davies menar att *the arousal theory* vänder om ordningen:

”Instead of allowing that sad music makes us feel sad because it expresses sadness, the theory maintains that sad music expresses sadness because it makes us feel sad (if it does).” (ibid. Sid. 199).

Jag är väl medveten att man mot bakgrund av ovanstående information kan hävda att jag har valt en bristfällig teori. Men då en av de huvudsakliga aspekterna i teorin är att det är lyssnarens känslor som speglar musiken, och inte tvärtom, kändes teorin angelägen att pröva genom en empirisk undersökning. Som stöd i mitt arbete har jag även beaktat fem av de sex underliggande mekanismerna, som jag tidigare nämnde i avsnittet ”Tidigare forskning” av Juslin och Västfjäll (2008), detta för att bättre kunna analysera de empiriska resultaten från mina djupintervjuer.

5. Intervjupersoner

Jag kommer kortfattat att skriva en introduktion av intervjupersonernas tidigare musikerfarenhet, samt känslor innan, för att se om det kan ha påverkat deras svar under djupintervjun, och efter att ha lyssnat på deras egna valda musik. Intervjupersonerna kommer att förkortas till IP tillsammans med numret utifrån den ordning djupintervjuerna presenteras, till exempel IP 1, IP 2, osv., under den resterande delen av uppsatsen.

Intervjuperson 1

IP 1 säger sig själv lyssna på musik flera gånger per dag. Han spelar även gitarr och sjunger i ett band.

Låten IP 1 valde att lyssna på var *Till Cornelis* av Adam Nilsson.

IP 1 kände sig, innan han lyssnade på låten, lite trött, men mest glad. Efter att ha lyssnat på låten kände sig IP 1 sig ledsen och ganska vemodig men även avslappnad.

Intervjuperson 2

IP 2 säger sig själv lyssna på musik flera gånger per dag. Han spelar även trummor i ett band.

Låtarna IP 2 valde att lyssna på var *I Wish My Baby Was Born* av Tim Eriksen, Riley Baugus & Tim O'Brien, *Skinny Love* av Bon Iver, *Rakuen (Paradise)* av Tsuneo Imahori.

IP 2 kände sig, innan han lyssnade på låtarna, utvilad och avslappnad efter en tidigare träning. Efter att ha lyssnat på låtarna kände sig IP 2 sorgsen men det hade senare övergått till lättad och glädje.

Intervjuperson 3

IP 3 säger sig själv lyssna på musik flera gånger per dag. Han spelar även elbas i olika band.

Låtarna IP 3 valde att lyssna på var *Point Blank* av Bruce Springsteen, *My Name is Emmett Till* av Emmylou Harris, *Ombra mai fù* av Georg Friedrich Händel, *Du Liv* av Sofia Karlsson.

IP 3 kände sig, innan han lyssnade på låtarna, förväntansfull, lite spänd för en pågående renovering av ett sommarhus men var inte särskilt stressad. Efter att ha lyssnat på låtarna kände sig IP 3 inte sig speciellt sorgsen för någonting men berörd över vissa delar av låtarna. Han kände sig även lugn och avslappnad.

6. Resultat och analys

Jag kommer nedan att presentera resultat och analys löpande utifrån mina tidigare framställda forskningsfrågor och prövandet av *the arousal theory* med hjälp av empirin från de genomförda djupintervjuerna. Samt att jag även har tagit hänsyn till Juslin och Västfjälls mekanismer (2008) när jag analyserat de nedan nämnda känslornas ursprung.

6.1 Kan ett musikaliskt stycke framkalla en känsla av sorg hos en lyssnare?

Varför lyssnar vi på sorglig musik om det får oss att känna sorg? Enligt intervjupersonerna i denna studie påverkas de positivt av sorglig musik. Trots att de alla nämnde att de upplever och känner sorg när de lyssnar på sorglig musik så menar de att det är en ”skön” sorg, ett sätt att känna att man lever. Den sorgliga musiken fungerar som ett sätt att ”lätta på trycket”, att få gråta och få ut sina känslor, vilket de menar är både skönt och viktigt. Intervjupersonerna nämner även att påverkan från sorglig musik gör dem lugna. Förutom känslor som sorg och lugn, var även nostalgi och empati väldigt tydliga i resultatet från djupintervjuerna. Men när de i vissa fall blir ledsna när de lyssnar på sorglig musik så fungerar musiken som ett sätt att bearbeta sorgen eller att den ytterligare förstärker känslorna som de känner. Detta bekräftas bland annat av Garrido och Schubert (2013) då resultatet från deras studie visade hur människors depression och sorg kunde förstärkas av att lyssna på sorglig musik.

Intervjupersonerna i denna studie hade även snarlika tillvägagångssätt till hur de kände sorglig musik påverkade dem. Till exempel så kände IP 2 att låten *Skinny Love* hade tröstat honom när han under en period mådde dåligt. IP 2 lyssnade på låten för att han skulle få känna ännu mera sorg och det tyckte han var skönt. Det blev, enligt honom, ett sätt att bearbeta sorgen och få upplopp för de känslor han hade hållit inom sig. Detta stämde även överens med IP 1s känslor då han berättade att:

”Om jag är på ett visst humör där jag mår dåligt och lyssnar på någonting som river upp något nytt eller river upp det ännu mer, då mår jag ju sämre. Men det blir ändå på ett skönt sätt, för det är ju bra och gråta ibland och att få ut alltihop, det är det. Så på det sättet menar jag att på ett sätt påverkas jag bara positivt av det, egentligen.” (22/11-2014).

Dessa resultat stämmer även överens med andra empiriinriktade studiers resultat som till exempel *Who Enjoys Listening to Sad Music and Why?* av Vuoskoski (et. al., 2011. Sid. 314-315), i vilken författarna hävdar att även om sorglig musik kan framkalla sorg eller ett destruktivt minne hos lyssnaren, behöver de känslorna inte alltid upplevas som negativa eller obehagliga. Vilket kan låta motsägelsefullt. Davies (1994) tar även upp detta dilemma, i vilket han menar att om vi njuter av den sorg som vi påstår känner, då kan det inte vara sorg vi känner, eftersom sorg inte är en njutbar upplevelse. Vi skulle inte heller söka upp sorg, som vi menar finns i vissa musikaliska stycken, om vi tyckte att den var obehaglig.

Resultatet i denna uppsats påvisar dock motsatsen till det Davies föreslår. Till exempel anser IP 2 istället att ibland kan man vilja känna de starka känslor som man tidigare haft och då kan en del specifika saker, som till exempel ett musikaliskt stycke som man förknippar med den tiden man mådde dåligt, framkalla dessa känslor igen. IP 2 får även medhåll från deltagarna i studien *Negative Emotion in Music: What is the Attraction? A Qualitative Study*. (Garrido & Schubert, 2011. Sid. 219). Där beskriver en deltagare hur sorglig musik egentligen inte får honom att må bättre, utan den ger han en känsla av samhörighet och en anledning att vara ledsen. *The arousal theory* har liknande tankar, då teorin anser att det är sorgen i sorglig musik som består i musikens förmåga att framkalla sorg i lyssnaren (Davies, 1994). Kivy (1980), som motsätter sig dock detta och menar att lyssnarens reaktion från musiken inte kan vara en av sorg eftersom sorg tar avsiktliga objekt, som till exempel ett dödsfall av en anhörig. Kivy menar att musik inte kan fungera som ett avsiktligt objekt eftersom det inte kan framkalla några verkliga konsekvenser i lyssnarens liv, som då ett dödsfall gör (ibid.). Enligt Vuoskoski och Eerola (2012) anser forskare, som till exempel Kivy (1989), även att personer som säger att de känner sorg från sorglig musik egentligen misstar deras egna känslor med känslorna uttryckta från musiken. Samt att musik inte kan framkalla riktiga känslor, som sorg, om inte musiken triggar igång minnen från tidigare emotionella händelser:

”The rationale behind this claim is that since music cannot have any real-life consequences for the listeners’ goals or desires, it cannot evoke ”real” emotions such as sadness - unless the music triggers memories of emotional events through association.” (Vuoskoski & Eerola, 2012. Sid. 1).

Dessa påståenden stämmer överens med flera studiers resultat (t.ex. Garrido & Schubert, 2011; Van den Tol & Edwards, 2011) och även denna uppsats. Intervjupersonerna nämner ofta minnen av specifika händelser och personer som det självklara objektet för deras sorg,

och att musiken i dessa fall enbart triggat de minnena, samt förstärker de känslor som de upplevde då. Dock menar både IP 2 och IP 3 att de kan känna sorg från musik, det vill säga, att de tar sorgen som objekt för deras egen sorg. IP 3 menar att han känner sorg när han lyssnar på *Ombra mai fù*. Enligt IP 3 har han inte några tidigare associationer eller minnen kopplade med stycket. IP 3 medger att han inte heller förstår handlingen eller vad operasångaren Andreas Scholl sjunger, då han sjunger på italienska. Ändå känner och upplever han sorg. Kivy skulle möjligen i detta fall hävda att IP 3 känner sorg på grund av karaktären i Andreas Scholls framförandet eller han kanske skulle mena att IP 3 misstar sina egna känslor för de känslor som uttrycks i *Ombra mai fù*. Men för det första skulle detta då innebära att IP 3s reaktion avsiktligt tar karaktären i Scholls framförande som objektet för sin sorg, vilket vore felaktigt då han, återigen, inte vet vad Scholl sjunger. Eftersom Scholl inte gråter i sitt framförande och inte heller kan IP 3 se honom uppträda, utan han enbart hör Scholl röst, borde Scholls sång fungera som ett attribut till musiken, det vill säga som ett instrument. För det andra borde inte IP 3 kunna missta sina egna känslor med känslorna uttryckta i stycket, då han, som sagt, inte vet vilka känslor de är som uttrycks av artisten eller kompositören. I detta fall borde därför den upplevda sorgen i musiken av IP 3 kunna vara objektet för hans sorg och således det som framkallar sorg i honom. Detta bekräftar, i detta avseende, arousalisternas påstående om att det är musikens uttrycksfullhet som är musikens förmåga att producera en emotionell reaktion i lyssnaren (Davies, 1994). Kivy (1980), som tidigare nämnt, menar ju att musik och dess uttrycksfullhet inte kan vara ett avsiktligt objekt för ens sorg, då den inte kan skapa några verkliga konsekvenser. Men intervjupersonerna anser att det finns skillnad på sorg och sorg. De menar att även om sorgen de kan känna och uppleva i ett musikaliskt stycke inte påverkar dem lika starkt som till exempel den sorg man känner av att ha förlorat en nära anhörig, kan musiken fortfarande framkalla sorg i dem.

Vidare anser även alla intervjupersoner att vissa sorgliga musikaliska stycken som berör tragiska händelser, autentiska eller inte och även om man själv aldrig har upplevt dem, oftast är väldigt sorgliga. Handlingen i styckena kan då beröra dem så pass mycket att de blir ledsna. Även om de inte har några egna minnen och associationer kopplade till styckena. Efter att jag frågat IP 1 vad han trodde det kunde bero på, att man kan påverkas så starkt av ett musikaliskt stycke som behandlar sådana tragiska ämnen, utan några egna kopplingar till det, svarade han:

”Jag skulle vilja säga att det är medmänsklighet, att man på något sätt försöker sätta sig in i en annans persons situation, och inte bara leva i sitt liv i en bubbla.

Om jag sitter och kollar på en dokumentär om människor som lider i Tanzania, då lider ju jag, fast hemma. Jag har ingen relation alls till deras misär. Men jag tror att det har mycket med medmänsklighet att göra när man känner känslorna av en låt som man inte har någon som helst anknytning till.” (22/11-2014).

Detta bekräftas även i Vuoskoskis och Eerolas (2012. Sid. 8) studie om sorglig musik kan framkalla genuin sorg i lyssnaren. Där resultatet visar att även om sorglig musik oftast framkallar sorg i lyssnaren genom minnen och associationer, kan den även framkalla sorg i lyssnaren genom att lyssnaren känner *empati*. Detta trots avsaknaden av tidigare minnen och associationer. Davies (1994) framställningar i området är även de i linje med detta. Han menar att lyssnaren kan känna empati förenligt med sorg för, till exempel, en karaktär beskriven i handlingen i ett musikaliskt stycke eller för kompositörens tragiska bakgrund. I dessa fall är det, som Kivy (1989) hävdar, inte musiken som är objektet för lyssnarens empati utan, till exempel, en karaktärs tragiska livsöde som beskrivs i stycket. Vilket är förståeligt då känslor som sorg är primära det vill säga sorg är den ursprungliga känslan en person känner när något tragiskt sker i deras liv. Medan empati är en sekundär känsla, då den endast kan framkallas genom att man upplever en eller flera andra personers primära känsla. I fallen med intervjupersonerna är den primära känslan som uttrycks i styckena sorg. Även om de säger att de både upplever och känner sorgen, trots avsaknaden av minnen och associationer, så måste den senare känslan följaktligen vara empati (Davies, 1994).

Anledningen, enligt intervjupersonerna, till varför de påverkas så starkt av sina respektive låtar skiljer sig dock en del ifrån varandra. IP 2, som tidigare nämnt, mådde dåligt under en tid och ville därför lyssna på sorgsen musik:

”Jag ville lyssna på ledsen musik för att jag ville vara ledsen. Och då lyssnar man på sorgsen musik. För, jag vet inte varför, men på något sätt så känns det bra att spela en lugn och sorgsen låt när man själv känner sig sorgsen, för man vill vara ledsen ibland.” (23/11-2014).

Att IP 2 påverkades så starkt av låtarna anser han var för att han började associera musiken, speciellt låten *Skinny Love*, med de tidigare händelserna som hade gjort honom ledsen. Alla låtar han lyssnade på inför djupintervjun var förknippade med vissa personer och händelser som var relaterade till den tid han mådde dåligt. IP 1 däremot, berättade att han sedan tidigare kände artisten som framför låten *Till Cornelis* och att han visste att denne hade förlorat ett

barn, innan han själv hade lyssnat på låten. IP 1 trodde att detta bidrog ännu mer till hur han själv påverkades av musiken, samt då IP 1 själv har ett barn menade han:

”/.../ som förälder måste det vara det absolut värsta som finns att behöva begrava sitt barn. Han [artisten] spelade in låten, han gjorde flera olika inspelningar på den. Men han tog den första han gjorde när han egentligen bara satt i soffan och mickade upp [gitarr och sång] och bara körde. Så det är ju knaster i bakgrunden och skit men det är så jävla mycket känsla i den låten. Det gillar jag. Han sjunger liksom rätt ifrån hjärtat och man hör hur han spricker upp i rösten ett par gånger.”
(22/11-2014).

I fallet med IP 3 var det låten *Du Liv* med Sofia Karlsson som påverkade honom starkast. Enligt IP 3 så kopplade han stycket, precis som IP 2, med tidigare minnen och associationer. Han kopplade *Du Liv* med sin pappas bortgång. Både IP 3 och hans pappa hade lyssnat mycket på låten och IP 3 lyssnade även på den mycket under tiden då hans pappa var sjuk. Låten blev då väldigt förknippad med de känslor IP 3 kände under dessa tider. Han beskriver även *My Name is Emmett Till* av Emmylou Harris som enligt honom själv har påverkat honom väldigt mycket. Däremot är det inga egna upplevelser, minnen eller personer som IP 3 kopplar till denna låt som med *Du Liv*, utan det är själva historien som Emmylou sjunger om som berör honom. IP 3 menar att han känner sorg på grund av att låtens handling, som beskriver den sanna historien om en ung svart pojke som blev brutalt mördad av två vita män (Emmett Till, 2015), *”det är en sån sorglig händelse, tragisk, onödig, sorglig och för att det här händer, det här händer ju om och om igen, i världen.”* (7/12-2014).

6.2 Vad är det i så fall som framkallar dessa känslor?

Det är, som tidigare nämnts, viktigt att undersöka både de upplevda känslorna och känslorna lyssnaren känner när den lyssnar på ett musikaliskt stycke för att djupare förstå varför vi kan uppleva och känna vissa specifika känslor från musik. I en studie av Juslin och Laukka, efter att ha frågat deltagarna om de upplever att musik uttrycker en viss känsla och i så fall om de då kan känna den känslan, visade resultatet att för 65 % av deltagarna inträffade detta ofta och för 6 % inträffade detta hela tiden (2004. Sid. 231). Juslin och Laukka menar även att det finns olika sätt i vilket ett musikaliskt stycke kan uttrycka och framkalla känslor hos lyssnaren. Vissa känslor kan bli framkallade i lyssnaren genom de strukturella karaktärerna i

musiken, till exempel om karaktären i ett specifikt musikaliskt stycke är sorg, medan andra känslor kan bli framkallade på grund av lyssnarens personliga associationer med stycket. Känslorna som uttrycks och upplevs i musik kan även skilja sig från de känslor som vanligtvis framkallas av musik (ibid.).

Detta är också i linje med resultaten från mina djupintervjuer. IP 1 menar att han tydligt kan uppleva och känna sorgen som uttrycks i stycket *Till Cornelis*, samtidigt som IP 1 känner glädje över att hans egen son är vid liv och att den tragiska händelsen som beskrivs i låten inte har drabbat hans familj. IP 1 berättade också att han själv skriver mycket musik, och då, som han uttrycker, även sorglig musik, och han tror att de känslorna han kände och sedan uttryckte i musiken mycket väl kan upplevas av och framkallas i andra människor. Precis som det kan upplevas och framkallas i honom när han lyssnar på vissa musikaliska stycken. IP 1 tror att det i så fall mest beror på om man som lyssnare har upplevt och gått igenom liknande saker som kompositören skriver om, men att det är mer sannolikt att man applicerar sina egna upplevelser i livet till musiken. Även IP 2 upplever och känner sorgen uttryckt från de sorgliga musikaliska stycken han valt. Dock upplever han även känslan av obesvarad längtan som han själv brukade känna, men inte längre själv känner. IP 2 menar också att han upplever olika känslor av obesvarad längtan, som förlorad kärlek i *Skinny Love* eller förlusten av en anhörig i *Rakuen (Paradise)* av Tsuneo Imahori. IP 2s svar skiljer sig gentemot de andra intervjupersonerna genom att hans tidigare associationer med musiken påverkar honom mycket starkare än den sorg som artisterna (och tillika kompositörerna) och musiken uttrycker. IP 2 menar att han absolut kan uppleva tragedin och sorgen från musiken, men för att han ska känna sorg måste vissa minnen, som han starkt kopplar med de musikaliska styckena, frammanas av musiken. Men precis som IP 1 känner IP 2 även en glädje över att han numera kan påminnas om den tiden han mådde dåligt utan att bli så ledsen som han blev förut. I IP 3s fall varken upplever eller känner han glädje från den sorgliga musiken. Utan IP 3 menar att han upplever och känner sorg och smärta, framförallt från *Point Blank* och *My Name is Emmett Till*, då han, liksom IP 1, anser sig kunna höra sorgen och smärtan i artisternas framföranden. IP 3 tror även att det till stor del beror på att han förstår vad artisterna sjunger om eftersom texterna framförs på engelska, vilket han menar förstärker känslorna ytterligare.

Ibland kan lyssnarna dock korrekt uppleva ett sorgligt musikaliskt styckes uttrycksfullhet som sorgligt fastän de själva inte känner sorgen. De flesta arousalisterna hävdar emellertid att eftersom det är musikens förmåga att framkalla en emotionell reaktion i lyssnaren genom sin uttrycksfullhet, så måste lyssnaren vara koncentrerad och aktivt lyssna på musiken. Detta är viktigt då det, enligt arousalisterna, kan förklara många fall där musiks uttrycksfullhet misslyckas att framkalla likasinnade känslor i lyssnaren (1994. Sid, 188-189). Dock menar Davies då det är vanligare att tro att lyssnarens emotionella reaktion till ett musikaliskt styckes uttrycksfullhet beror på att musiken är uttrycksfull, så borde vi beskriva vår emotionella reaktion med hänvisning till karaktären av musiken (ibid.).

Det har även, som Davies påstår, visat sig vanligare i denna uppsats resultat att intervjupersonernas emotionella reaktion tydligt går att tillskriva karaktären i musikens uttrycksfullhet (således också artisten och kompositören). Som till exempel IP 1, då han känner och upplever den sorg artisten Adam Nilsson uttrycker på grund av karaktären i hans utförande. Då IP 1 bland annat nämner hur artistens röst spricker och är således väldigt nära att brista ut i gråt vid ett par tillfällen i stycket. Dock, som jag har påvisat tidigare, menar IP 3, i avseendet gällande Händels *Ombra mai fù*, att han på något oförklarligt sätt känner och upplever sorg när han lyssnar på stycket. Även fast IP 3 inte vet vad låten handlar om eller vad Andreas Scholl sjunger. IP 3s emotionella reaktion borde därför inte gå att tillskrivas karaktären uttryckt från musiken, eftersom han inte vet om stycket uttrycker sorg eller inte. Han nämner inte heller några minnen eller associationer kopplade till stycket. Därför borde IP 3s emotionella reaktion i så fall uppstå på grund av det musikaliska styckets förmåga, det vill säga dess uttrycksfullhet, att framkalla dessa känslor i honom.

I *the arousal theory* menar arousalisterna, som tidigare nämnt, att musik fungerar som en länk som förbinder de uttryckta känslorna från kompositören med de upplevda och framkallade känslorna i lyssnaren. Davies (1994) menar att känslor uttryckta i ett musikaliskt stycke måste vara känslorna från en person. Om känslorna uttryckta i musik måste ha en ägare, så är de uttryckta känslorna troligen tillskrivna en karaktär i verket, kompositören eller lyssnaren. *The arousal theory* hävdar att känslorna uttryckta i ett musikaliskt stycke är de känslor som framkallas i lyssnaren och borde således tillskrivas lyssnaren. Dock märktes det tydligt i IP 1s fall (*Till Cornelis*) och i vissa valda musikaliska stycken av IP 3 (*Point Blank*, *My Name is Emmett Till*), att empati var en av de mest framstående känslorna som hade framkallats i dem. Men enligt IP 1 och IP 3s svar uttrycks inte empati i de valda musikaliska styckena. Även om

intervjupersonerna anser att de känner och upplever sorgen och smärtan uttryckt i styckena, kan inte känslorna uttryckta i de musikaliska styckena tillskrivas dem (det vill säga lyssnarna), utan borde därför korrekt tillskrivas kompositören (IP 1) och karaktärerna i musikens handling (IP 3). Enligt Davies (1994) tycks det inte heller finnas något som kan bevisa en regelbundenhet som visar att känslorna uttryckta i musikaliska stycken upplevs och framkallas i lyssnaren. Skulle det finnas en sådan regelbundenhet skulle lyssnare alltid uppleva och känna känslorna uttryckta i alla musikaliska stycken, vilket han menar att de inte gör. Denna oregelbundenhet har påvisats i flera av intervjupersonernas svar. Dock menar IP 2 att även om han starkt kopplar sina valda musikaliska stycken med minnen och associationer är han fortfarande medveten om budskapen och känslorna som uttrycks i styckena. IP 2 anser att när ett musikaliskt stycke handlar om det man själv har gått igenom påverkar det honom ytterligare:

”Skinny Love handlar ju om brusten kärlek, därav är den väldigt kraftfull för mig. För det är inte bara för att jag lyssnade på den när jag mådde dåligt, utan den handlar också om det jag hade råkat ut för.” (23/11-2014).

IP 2s emotionella reaktion borde således tillskrivas till honom (lyssnaren). Då IP 2 menar att han kan känna och uppleva de känslorna som musiken uttrycker för att han, återigen, har gått igenom det själv. På så vis blir det hans egna känslor som uttrycks, då han inte föreställer sig kompositörens eller artistens händelser, utan IP 2 föreställer sig sina egna händelser på grund av minnena och associationerna han kopplar med stycket.

En intressant aspekt från intervjupersonernas svar var att många direkt bekräftade några av Juslin och Västfjälls (2008) mekanismer som de menar redogör för hur lyssnarens känslor blir framkallade av musik. Juslin och Västfjäll menar att dessa mekanismer tar musiken som sitt objekt och behandlar musiken som en typ av information, vilken bär på en särskild emotionell respons (ibid.). Det är alltså, enligt Juslin och Västfjäll, musiken som framkallar känslorna i lyssnaren och dessa känslors uppkomst kan förklaras genom vilka mekanismer de bekräftar. I IP 1s fall var mekanismen *Emotional contagion* väldigt tydlig, då IP 1 påverkades främst av artistens sorg som han uttryckte i musiken. Men även *Evaluative conditioning* bekräftades då han beskrev hur han började tänka på olika saker som kunde ha uppstått i och med IP 1s sons födelse, han menade att fantasin lätt börjar skena när man hör den tragiska berättelsen i låten *Till Cornelis*. IP 1 nämnde även en annan låt, *Simple Man* av det amerikanska rockbandet Lynyrd Skynyrd, som dock inte var en av de utvalda låtarna han hade lyssnat på inför

intervjun. Dock är det en låt som han aldrig tidigare har kopplat med sorg, men efter att denna låt hade spelats på hans barndomsväns begravning i somras hade han nu svårt att lyssna på den utan att känna sorg. I detta fall bekräftas mekanismen *Evaluative conditioning*, då sorgen som han nu känner framkallas på grund av att den spelades på vännens begravning och han numera påminns om de känslorna han kände då. Dock ska det noteras att i detta fall är musiken inte den huvudsakliga orsaken, utan det är dödsfallet och begravningen av hans barndomsvän.

De mekanismer som allra främst bekräftas från intervjun med IP 2 var *Episodic memory* och *Evaluative conditioning*. *Episodic memory* uppstår när de känslor framkallas som IP 2 kopplar med de minnena från tidigare upplevelser. Han berättade att han kopplar ihop låten *Skinny Love* med minnena från när han och hans före detta flickvän gjorde slut. IP 2 ville lyssna på musik som han tyckte stämde överens med hur han mådde och kände under den tiden, en av låtarna han lyssnade mycket på var just *Skinny Love*. Låten *I Wish My Baby Was Born* av Tim Eriksen, Riley Baugus & Tim O'Brien som finns med i soundtracket från filmen *Cold Mountain*, menar IP 2, påverkade honom väldigt starkt. Samtidigt som låten spelas får man se en ung kille dö i sin sjukhussäng under det amerikanska inbördeskriget. Vidare berättar IP 2 att han kan uppskatta låten mer nu efteråt eftersom han dels tänker på hur vacker den är men framförallt att han har "överlevt", det vill säga att han har överlevt sina egna känslor från den tidpunkten han var väldigt ledsen. Även den instrumentella låten, *Rakuen (Paradise)* av Tsuneo Imahori, kopplade han ihop med den tiden då han mådde dåligt. Detta bekräftar både *Evaluative conditioning* och *Episodic memory*, då de känslor som till exempel han kände när han upplevde den sekvensen från filmen framkallas samtidigt som de minnena från när han var ledsen frammanas när han hör låten.

IP 3s svar skiljde sig något från de andras svar, då han förklarade att när han lyssnade på låtarna *Point Blank* av Bruce Springsteen och *My Name is Emmett Till* så var det som om han såg handlingarna i låtarna som en film:

"När jag lyssnar på Point Blank då känner jag, där är jag inte med alls själv utan jag ser liksom en film i mitt huvud. För mig handlar den om Bruce när han var ung, han hade någon form av kärlekshistoria med en kvinna som var i hans ålder och sen kom de isär och sen gick det väldigt illa för den kvinnan." (7/12-2014).

Enligt IP 3 händer samma sak när han lyssnar på *My Name is Emmett Till*. IP 3 ser då handlingen i låten spelas upp i hans huvud. Detta bekräftar mekanismen *Visual imagery*, då låten varken framkallar vissa minnen eller att IP 3 kopplar låten med en tidigare händelse, utan visuella bilder från hans fantasi av handlingen frammanas av musiken, som han själv aldrig har upplevt i verkligheten. Juslin och Västfjäll (2008) hävdar att det finns en speciell egenskap i *Visual imagery*, och det är att lyssnaren kan påverka sina känslor som framkallas av musiken. Detta stämmer överens med IP 3 tankar om låtarna då han menar att han kan välja när han vill bli påverkad av dessa låtar genom att "låta" dessa visuella bilder över handlingen spelas upp, och på så sätt påverka sina känslor. Med låten *Du Liv* bekräftas *Evaluative conditioning* då IP 3, när han lyssnar på låten, fokuserar på sina egna minnen. Han kopplar låten med minnet av att han ser sig själv sitta sina föräldrars lägenhet, i ett rum och lyssna på låten efter att hans pappas bortgång. IP 3 ser sig själv i en sorglig situation som han menar inte har någonting med musikens handling att göra, men han använder musiken för att förstärka och plocka fram de känslorna han kände då. I det intressanta fallet med det valda musikaliska stycket *Ombra mai fù* märks tydligt mekanismen *Emotional contagion*. IP 3 menar att sorgen som han upplever och känner framkallas av de emotionella uttrycken, som han tycker är sorgsna, i musiken. Som jag tidigare har beskrivit i avsnittet "Tidigare forskning" har det, enligt Juslin och Västfjäll (2008), bevisats att människor kan uppfånga andras känslor, till exempel, genom att höra deras vokala uttryck. Vilket IP 3, avseende Andreas Scholls sång, har bekräftat vara en av anledningarna till att han upplevde och kände sorg när han lyssnade på stycket.

Även om *Evaluative conditioning* också är en form av process för att minnas händelser, personer, etc., finns det skillnader mellan den och *Episodic memory*. Enligt Juslin och Västfjäll (2008) så skiljer sig *Episodic memory* genom att den alltid frammanar ett medvetet minne av en tidigare händelse, som också bevarar mycket kontextuell information. För att förenkla, *Episodic memory* syftar på en process där känslor framkallas för att musiken frammanar ett eller flera specifika minnen, som egentligen kanske inte har något med musiken att göra överhuvudtaget. Medan *Evaluative conditioning* syftar mer på en process där känslorna framkallas av ett specifikt musikstycke som tidigare har kopplats ihop med dessa känslor.

Av vad man kan avläsa i resultatet ifrån djupintervjuerna har endast fyra av fem mekanismer bekräftats. Den mekanism som inte har uppkommit utifrån intervjupersonernas svar är *Musical expectancy*. Denna mekanism beskrivs, som jag tidigare redogjort för i avsnittet ”Tidigare forskning”, som en process där en känsla framkallas i en lyssnare eftersom en viss funktion i musiken bryter, försenar eller bekräftar lyssnarens förväntningar om fortsättningen i musiken (Juslin & Västfjäll, 2008). Det framkommer inte i någon av djupintervjuerna att det är någon särskild del av musiken som framkallar en specifik känsla för att just den delen, till exempel, bekräftar intervjupersonens musikaliska förväntningar. Dock framkom det att både IP 2 och IP 3 kan bestämma vilka känslor de vill känna, och hur starkt de ska träffa, genom att lyssna på särskilda sorgliga musikaliska stycken. Med andra ord, deras förväntningar av vissa specifika känslor bekräftas genom att lyssna på specifika stycken. Vidare berättar IP 2 att det är ofta så han gör när han väljer vilken typ av musik han ska lyssna på: ”/.../ jag vill lyssna på någonting som reflekterar hur jag känner och som förstärker vad jag känner.” (23/11-2014). IP 1 däremot menar att inte kan känna sådana känslor på beställning, utan de bara kommer utan att han kan kontrollera dem. Men han är fortfarande medveten om att de känslorna *kan* uppkomma och därför medvetet kan välja att lyssna på särskilda musikaliska stycken som tidigare har framkallat dessa känslor. Dock påvisar detta såklart inte att mekanismen *Musical expectancy* på något sätt inte existerar, eller inte går att bevisa. Men vad gällande resultaten i denna uppsats borde mekanismen möjligen istället kallas *Emotional expectancy* (\approx emotionell förväntan).

7. Diskussion

En av uppsatsens huvudsakliga problemområde, om ett musikaliskt stycke kan framkalla genuin sorg hos lyssnaren, resulterade knappast i några banbrytande framsteg inom forskningen om musik och känslor. Resultatet bekräftade snarare vissa tidigare psykologiska studiers (såsom Garrido & Schubert, 2013; Kawakami, et al., 2013) resultat; Till exempel att lyssnarna främst påverkades positivt av att lyssna på sorglig musik, men att sorglig musik, däremot, kan förstärka lyssnarens sorg och depression, men att de känslorna istället klassas som ”sköna”. Musiken ger lyssnaren en anledning att få gråta och få ut sina känslor. Dessa känslor behöver inte alltid upplevas som negativa eller obehagliga. Inom filosofin har det

dock rått tvivel angående känslorna upplevda av och framkallade i lyssnaren. Vissa forskare, som Kivy (1990), menar att lyssnarna inte kan känna sorg från musik då musiken inte kan framkalla några verkliga konsekvenser för lyssnaren, som till exempel ett dödsfall av en anhörig gör. Samtidigt som *the arousal theory* anser att det är sorgen i sorglig musiks uttrycksfullhet som är musikens förmåga att framkalla en emotionell reaktion i lyssnaren (Davies, 1994).

Resultaten i uppsatsen har, enligt mig, påvisat mer av *the arousal theorys* brister än dess förtjänster. Även om vissa av teorins tankar och påståenden kunde bekräftas, var det alltför sällan den gjorde det. Jag håller med om att sorgen uttryckt i ett sorgligt musikaliskt stycke *kan* framkallas i lyssnarna. Men det är vanligare att det är lyssnarens personliga associationer som istället är objektet för lyssnarens framkallade känslor. I dessa fall tycker jag att *the arousal theory* verkar, som tidigare nämnt, försumma lyssnarens personliga associationer och de känslor som, utöver sorg, även framkallas. Detta då jag anser att dessa faktorer är alltför viktiga för att förbise då det kan hjälpa till att förklara objektet för lyssnarens känslor. Dock har det antytts av intervjupersonerna att musikens budskap och handling spelar mindre roll när ens personliga associationer är kopplade till ett särskilt stycke. Detta skulle i vissa fall kunna förklaras som att sorgen uttryckt i ett musikaliskt stycke framkallar sorg i lyssnaren och att känslorna kan tillskrivas lyssnaren, men objektet för lyssnarens sorg är dock dess personliga associationer.

Resultatet visar även att intervjupersonerna anser att de kan både uppleva och känna sorgen uttryckt i sorglig musik. De främsta orsakerna till att en sådan emotionell reaktion framkallas menar de beror på att ett musikaliskt stycke triggas särskilda minnen och associationer som de kopplar till stycket. Både IP 2 och IP 3 menade att musikaliska stycken med sådana kopplingar påverkade dem allra mest. Vidare var också styckets handling och artistens framförande viktiga orsaker till en sådan emotionell reaktion. I dessa fall är dock inte musiken det avsiktliga objektet för deras sorg, utan det är då intervjupersonernas minnen och associationer, den tragiska handlingen, etc. i det musikaliska stycket. Vilket även visade att om intervjupersonerna anser att de upplever sorgen uttryckt i ett stycke, kunde känslan som framkallades i dem skilja sig mot den upplevda. Bland annat var empati väldigt tydlig då ett stycke hade en tragisk handling. I vissa fall kunde intervjupersonerna även känna glädje. Detta även fast dessa känslor i uttrycktes, och således inte upplevdes av intervjupersonerna, i stycket. Dock blev IP 3s val av Händels *Ombra mai fù* väldigt intressant. Då IP 3s svar verkade vara det enda som bekräftade arousalisterna påstående om att det är sorgen i sorglig

musik som är objektet för lyssnarens sorg och att det på så sätt framkallar sorg i lyssnaren. Den upplevda sorgen av IP 3, det vill säga musikens uttrycksfullhet, verkar existera i stycket för att framkalla sorg i IP 3. I hävdandet av, bland annat Kivy och Davies, att musikens uttrycksfullhet inte kan vara det avsiktliga objektet för lyssnarens sorg, menade intervjupersonerna att det finns olika nivåer av sorg. Så även om sorgen de känner från musik inte är lika stark eller påtaglig som den sorg man känner från, till exempel, en nära anhörigs död, behöver inte det betyda att de inte känner sorg av musik. Detta har enligt mig bidragit till ny kunskap, då musik upplevs så personligt verkar inte enbart *en* teori kunna användas för att analysera varje enskild lyssnarens upplevelse.

Den överlägset mest bekräftade mekanismen i resultatet var *Evaluative conditioning*. Då alla intervjupersonerna, även om objektet för deras upplevda och framkallade sorg skiljde sig från varandra, menade de att många av de valda musikaliska styckena var starkt kopplade med minnen och personliga associationer. Även mekanismen *Emotional contagion* märktes tydligt i deras svar. Intervjupersonerna menade att de ofta kunde uppleva och känna kompositörens, karaktärens i handlingen, musikens eller artistens uttryckta sorg och smärta. Deras känslor framkallades på grund av att de upplevde de emotionella uttrycken uttryckas i musiken. Dock kunde inte *Musical expectancy* bekräftas av intervjupersonerna. Istället för att det var en viss funktion i musiken (till exempel en särskild gitarrslinga) som bekräftade deras förväntningar om fortsättningen i musiken och på så sätt framkallade en känsla, så kunde intervjupersonerna bestämma vilka känslor som skulle framkallas och även dess styrka. Mekanismen borde i denna uppsats, på grund av det påvisade resultatet, istället kallas *Emotional expectancy*.

En av bristerna i uppsatsen är det låga antalet intervjupersoner. Ett högre antal deltagare hade eventuellt kunnat bidra till en högre reliabilitet. Jag hade då kunnat se om det var fler intervjupersoner som kunde bekräfta eller bemöta svaren i det nuvarande resultatet. Till exempel för att se om deras upplevelser av deras valda stycken hade kunnat bekräfta mekanismen *Musical expectancy*. Jag anser att mitt val av att använda djupintervjuer som metod gav mer berikade svar än de studier som har använt sig av lyssningsexperiment i laboratoriemiljö eller olika survey-undersökningar med redan utvalda svar. Vidare stärktes validiteten av mitt val av metod då intervjupersonernas svar väldigt ofta återgav deras egna personliga upplevelser av sorglig musik.

Det skulle vara intressant, i vidare forskning, att se hur lyssnarna själva definierar sorglig musik. Exempelvis vad det är som utgör ett sorgligt stycke och varför bara viss musik är

sorglig. Vidare skulle det vara tänkvärt, för de som har lämpliga resurser, att pröva Juslin och Västfjälls (2008) mekanism *Brain stem reflex*, i vilken man mäter hur hjärnstammen upptar akustiska egenskaper i musiken. Författarna själva har förklarat att de inte riktigt vet hur man kan applicera denna process då det är oklart om mekanismen kan förklara induktionen av specifika känslor. Därför vore det intressant att ta reda på om den verkligen gör det, och i så fall vilka specifika känslor musik egentligen kan framkalla.

Jag vill passa på att rikta ett stort tack till de personer som valde att ställa upp på mina djupintervjuer.

8. Källförteckning

Litteratur

- Ahrne, Göran & Svensson, Peter. (red.). 2011. *Handbok i kvalitativa metoder*. Malmö: Liber.
- Banaka, H. William. 1981. *Djupintervju: Teknik och Analys*. Stockholm: Natur & Kultur.
- Budd, Malcolm. 1985. *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Davies, Stephen. 1994. *Musical Meaning and Expression*. New York: Cornell University Press.
- Cooke, Deryck. 1959. *The Language of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Hamilton, Jack. 1989. *Vad du behöver veta om marknadsundersökningar*. Spånga: ESOMAR. Modena Offset AB.
- Juslin & Sloboda. 2010. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. New York: Oxford University Press.
- Kivy, Peter. 1990. *Music alone: Philosophical reflections on the purely musical experience*. New York: Cornell University Press.
- Kivy, Peter. 1989. *Sound Sentiment*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kivy, Peter. 1980. *The Corded Shell*. New Jersey: Princeton University Press.
- Noy, Pinchas. 1993. How music conveys emotion. *Psychoanalytic explorations in music: Second Series*, ed. Stuart Feder, Richard L. Karmel & George H. Pollock: 125–149. Madison: International Universities Press.
- Patel, Runa & Davidson, Bo. 2003. *Forskningsmetodikens grunder: Att planera, genomföra och rapportera en undersökning*. 3. uppl. Lund: Studentlitteratur AB.

Elektroniska källor

- Emmett Till. 2015. *The Biography.com*. <http://www.biography.com/people/emmett-till-507515>. (Hämtad 2015-04-13).
- Garrido, Sandra & Schubert, Emery. 2013. Moody melodies: Do they cheer us up? A study of the effect of sad music on mood. *Psychology of Music*, 0 (0): 1-18. DOI: 10.1177/0305735613501938.

- Garrido och Schuberts. 2011. Negative Emotion in Music: What is the Attraction? A Qualitative Study. *Empirical Musicology Review*, 6 (4): 214-230.
<https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/52950/EMR000125a-Garrido.pdf?sequence=1>
 (Hämtad 2014-09-07).
- Juslin, N. Patrik & Laukka, Petri. 2004. Expression, Perception, and Induction of Musical Emotions: A Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening. *Journal of New Music Research*, 33 (3): 217-238. DOI: 10.1080/0929821042000317813.
- Juslin, N. Patrik och Västfjäll, Daniel. 2008. Emotional responses to music: The need to consider the underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, 31 (5): 559-621. DOI: 10.1017/S0140525X08005293.
- Kawakami, Ai; Furukawa, Kiyoshi; Katahira, Kentaro & Okanoya, Kazuo. 2013. Sad music induces pleasant emotion. *Frontiers in Psychology*, 4 (311): 1-15. DOI: 10.3389/fpsyg.2013.00311
- Pratt, Carroll 1954. The Design of Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 12 (3): 289-300. <http://www.jstor.org/stable/426972>
 (Hämtad 2014-11-17).
- Van den Tol & Edwards, 2014. Listening to sad music in adverse situations: How music selection strategies relate to self-regulatory goals, listening effects, and mood enhancement. *Psychology of Music*: 1-22. DOI: 10.1177/0305735613517410.
- Van den Tol, J.M. Annemieke & Edwards, Jane. 2011. Exploring a rationale for choosing to listen to sad music when feeling sad. *Psychology of Music*, 41 (4): 440-465. DOI: 10.1177/0305735611430433
- Vuoskoskis, K. Jonna; Thompson, F. William & McIlwain, Doris; Eerola, Tuomas. 2011. Who Enjoys Listening to Sad Music and Why?. *Music Perception*, 29 (3): 311-318. DOI: 10.1525/mp.2011.29.3.311
- Vuoskoski, K. Jonna & Eerola, Tuomas. 2012. Can Sad Music Really Make You Sad? Indirect Measures of Affective States Induced by Music and Autobiographical Memories. *American Psychological Association*: 1-10. DOI: 10.1037/a0026937.

Film

- Bevan, Tim & Simmons, Rudd (producenter) & Frears, Stephen (regissör). 2000. *High Fidelity*. [DVD]. Touchstone Pictures.

Muntliga källor och datum för genomförandet

Intervjuperson 1 (IP 1): 2014-11-22

Intervjuperson 2 (IP 2): 2014-11-23

Intervjuperson 3 (IP 3): 2014-12-07

8.1 Bilaga 1

Intervjuguide

Intervjuperson #

Informera om uppsatsen och dess mening. Samt få ett godkännande av intervjupersonen, med en muntlig överenskommelse om att personen förblir anonym, för att kunna använda resultatet i uppsatsen.

Fråga om...

Låten/låtarna som intervjupersonen i fråga valde att lyssna på.

Hur intervjupersonen mådde innan och efter musiklyssningen.

Frågorna nedan har ställts i ungefärlig ordning men jag har även lämnat en del utrymme för improviserade frågor samt egna berättelser, tankar, etc. från intervjupersonerna.

1. Vilka känslor upplever du i låten (både i en själv och från låten)? (perception – känslor framkallade av musik)

2. Känner du olika känslor när du hör låten?

3. Vilka känslor känner du i låten (både i en själv och från låten)? (induktion – känslor upplevda i musiken)

4. Upplever du olika känslor när du hör låten?

5. Har du några personliga associationer med denna låt? I så fall vad för bilder eller liknande (t ex av minnen, personer, etc.) kommer upp när du hör låten?

6. Varför tror du att du känner så starkt för just denna låt?

7. Vart hörde du den först, vart befann du dig (känslomässigt)?

8. Är känslorna som du upplevde de första gångerna lika starka nu?

9. Vad är det du fokuserar på när du lyssnar på låten? (T ex. vissa minnen eller en specifik uppbyggnad i låten)
10. Kan du själv bestämma vilka känslor du vill känna, dvs. har du några förväntningar innan du spelar upp låten att just dem här känslorna vill jag känna/uppleva?
11. Vilken typ av musik tycker du är sorglig? (Genre, stil, etc.)
12. Om lyssnarna kan känna och uppleva olika känslor när de lyssnar på samma sorgliga låt, vad tror du i så fall det beror på?
13. Varför tror du att människor uppfattar vissa låtar som sorgliga och andra inte?
14. Vilka komponenter är viktigast? (minnen, upplevelser, etc.)
15. I vilket/vilka sammanhang lyssnar du på sorglig musik?
16. Finns det sorglig musik du undviker, i så fall varför?
17. Hur påverkar sorglig musik dig?
18. Varför tror du att människor lyssnar på sorglig musik?
19. Använder du olika sorgliga låtar för olika tillfällen?
20. Finns det något negativt med att lyssna på sorglig musik?

8.2 Bilaga 2

Utrustning för inspelningen av djupintervjuer

Adam Hall XLR-kabel

Focusrite Saffire 6 USB

Logic Pro 9

MacBook Pro mid 2012

t.bone SC 400 mikrofon

Yamaha HS 5 monitorer