

Musikk som kunst

En refleksjon over opplevelse, funksjon og mening

Marius Lønskog Igland

Veileder

Knut Tønsberg

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Universitetet i Agder, 2015

Fakultet for kunstfag

Institutt for rytmisk musikk

Forord

Proessen med å skrive denne oppgaven har noen ganger føltes som å styre en båt igjennom tåke, på utkikk etter kjennemerker, skjær og utfordringer, uten å vite hvilken havn man skal til.

Heldigvis har jeg fått god hjelp av min eminente veileder Knut Tønsberg, som med sin tilstedeværelse, struktur, refleksjon og sitt overblikk har loset meg igjennom vanskelighetene denne oppgaven har bydd på. Veiledningen har vært uunværelig, både faglig og som ren motivasjon.

Hjertelig takk til Hans Herlof Grelland for korrektur og assistanse på de fagfilosofiske delene av oppgaven, og sitt inspirerende vesen. Tusen takk til alle andre på masterstudiet ved Universitetet i Agder - medstudenter, professorer og lærere for noen innholdsrike og minneverdige år som student.

Takk til min fantastiske kone Ine, som har overlevd mine lange skriveperioder hvor mangel på sosial kontakt med andre mennesker har vært noe bekymringsverdig. Takk til familie og venner for motivasjon, utholdenhet, omtanke og interesse.

Tilslutt vil jeg takke Universitetet i Agder for muligheten og friheten jeg har fått til å skrive denne oppgaven.

1. INNLEDNING	4
PROBLEMSTILLING OG TO PÅSTANDER	5
PÅSTAND 1	5
PÅSTAND 2	5
1.2 HOVEDFOKUS I MUSIKK	5
FENOMEN OG IDÉ	7
1.3 OPLEVELSE OG MENING SOM ERKJENNELSESFORMER	7
2. BEGREPSHISTORIE, METODEVALG OG AVGRENSNINGER	9
2.1 MUSIKK SOM KUNST	9
MUSIKKENS SKILSMISSE FRA VITENSKAPEN	11
2.2 OPLEVELSESBEGREPET	12
2.3 MODERNITET OG POSTMODERNITET	15
2.4 HERMENEUTIKK – METODEN SOM IKKE ER EN METODE	17
2.5 KARTLEGGING OG DISKUSJON AV EGNE FORDOMMER	18
3. MUSIKKOPPLEVELSEN	21
3.1 IMMANUEL KANT – KUNST SOM ET ORGAN FOR FILOSOFI	21
KANT OM SMAK	23
3.2 SCHOPENHAUER – VERDEN SOM BEDRAG, MUSIKKEN SOM VIRKELIGHET	25
3.3 ARILD PEDERSEN – EN POSTMODERNE MUSIKKFILOSOFI	28
PEDERSENS FILOSOFI I LYS AV GADAMERS HERMENEUTIKK	30
3.4 BEVISSTHETEN – OPLEVELSENS ARENA	31
3.5 HENRI BERGSON – TANKENS MUSIKER	33
3.6 MUSIKKENS MATERIALE – FRA NATUR ELLER KULTUR?	35
4. KUNSTENS FUNKSJON	38
4.1 KUNSTEN SOM EN DEL AV SAMFUNNET	38
4.2 KUNSTNEREN OG KUNSTEN	41
KUNSTMUSIKK SOM NYSKAPENDE FENOMEN	42
FOLKEMUSIKK SOM KUNST	44
4.3 T. W. ADORNO – REGRESSIV LYTTING, ANSVAR OG MORAL VED MUSIKKPRODUKSJON	45
4.4 HEDONISME OG MORAL I KUNST	53
5. FORM OG INNHOLD – MENING I INSTRUMENTALMUSIKK	56

5.1 EDUARD HANSLICKS FORMALISME	56
KULTURELLE FELLESSKAP OG SUBJEKTIVE ERFARINGER	59
5.2 LAWRENCE KRAMER – EXPRESSION AND TRUTH	59
LAWRENCE KRAMER OM MUSIKK OG SPRÅK	62
LAWRENCE KRAMER OM MUSIKKENS MENING OG DEN PRE-BEGREPSMESSIGE TILSTAND	63
6. OPPSUMMERING OG AVSLUTNING	64
6.1 OPPSUMERING	64
6.2 AVSLUTNING	67
REFERANSELISTE	70

1. Innledning

Med denne teksten ønsker jeg å belyse ulike perspektiver tilknyttet relasjonen mellom musikk og kunstbegrepet. Jeg håper forskningen kan klargjøre det noe uoversiktlige som ligger latent i dagens postmoderne samfunn, hvor de gamle hierarkiene står for fall og autoritetene (tilsynelatende) ikke lenger har makt til å definere hva som er kunst og ikke-kunst i musikk. For å gjøre dette har jeg fokusert på musikkfilosofiske tekster i modernitetsperioden fra opplysningstiden og frem til postmoderniteten (1600-1970, etter avgrensning av Pedersen 2003:187), for å undersøke hvordan disse har begrunnet sin estetiske teori om musikk. Jeg har drøftet dem fortløpende ved å bruke en hermeneutisk innfallsvinkel i tradisjon etter Hans-Georg Gadamer. Denne arbeidsmetoden har den funksjon at den belyser det forutinntatte og skaper nye spørsmål. Dermed kan man kanskje finne svar på problemer man i utgangspunktet ikke var klar over eksisterte.

Mitt overordnede ønske med denne oppgaven (forut for problemstilling og påstander), er å ta kunsten tilbake fra filosofien. For å gjøre dette ser jeg det som et poeng å bruke filosofien til å forstå hvordan. For å kritisere, må man først forsøke å forstå. Oppgavens formål er at jeg som utøvende musiker skal få en bedre forståelse av hvordan vi i det postmoderne samfunnet kan omtale musikk som kunst på en ikke-autoritær måte. Forståelsen av kunstbegrepets relasjon til musikk vil påvirke min utøving, refleksjon og komposisjon, på samme måte som praksisen vil påvirke oppgavens formål om å ta kunsten tilbake fra filosofien. Som utøvende jazz- og pop-gitarist, komponist, arrangør og lytter opplever jeg at mye avantgarde musikk tilsynelatende har latt filosofiske, konseptuelle og idealistiske virkemidler overstyre fokuset på den umiddelbare opplevelsen (den faktisk klingende musikken). Dette fokuset har etter min mening gjort denne musikken (som ofte settes i sammenheng med kunstbegrepet) til en øvelse i *innhold* i stedet for *form*. En øvelse i mening, i stedet for opplevelse. Oppgaven vil derfor være en musikkfilosofisk tekst som klargjør skjæringspunktet mellom mening og opplevelse

Problemstilling og to påstander

På bakgrunn av det overnevnte har jeg kommet frem til følgende problemstilling:

På hvilket grunnlag har man i Europa siden opplysningstiden og frem til og med moderniteten, stilt betingelsene for musikk som kunst, og hvordan kan man legitimt definere musikk som kunst i en postmoderne verden?

Påstand 1

Kunstmusikalske opplevelser oppstår uavhengig av tradisjon eller sjanger, og definisjonen 'musikk som kunst' kan bli tatt i bruk i møtet med musikk som frembringer denne estetiske opplevelsen.

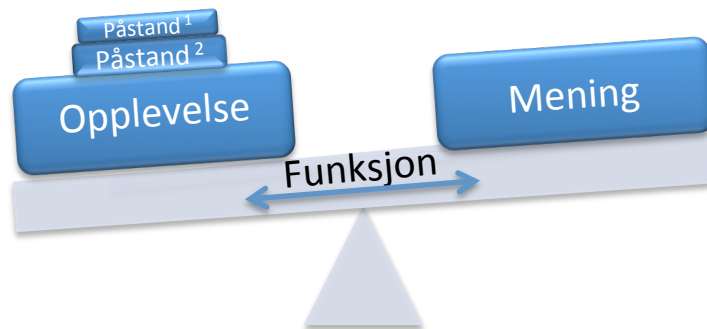
Påstand 2

Musikkens viktigste styrke som kunst ligger i at den er en ikke-konkluderende, prerefleksiv og umiddelbar opplevelse. Forsøket på å formidle konkret semantisk mening i musikk strider mot musikkens egenart som kunst.

1.2 Hovedfokus i musikk

Jeg skal nå eksemplifisere hvordan disse påstandene forholder seg til hovedelementene i oppgaven: opplevelse, funksjon og mening. Jeg ønsker å understreke at denne modellen er svært forenklet. Å sette opplevelse og mening som to selvstendige fenomener kan være direkte misvisende. Forholdet mellom dem kan sammenliknes med høyre hjernehalvdels tilkobling til venstre hjernehalvdel. Det finnes flere milliarder koblinger, men de er allikevel høyre og venstre hjernehalvdel. Jeg mener denne forenklingen kan hjelpe til med å forstå oppgavens innhold.

Hovedfokus i musikk



Figur 1: Et bilde av hvordan mine påstander vektlegger opplevelse som hovedfokus i musikk.

Vippepinnen viser hvordan fokus på opplevelse og fokus på mening, er et dynamisk balanseforhold med gjensidig påvirkning. Dersom man som musiker har størst fokus på å formidle mening, vil dette nødvendigvis påvirke opplevelsen til lytteren på en eller annen måte. Ulike prosesser som kan inkluderes i en slik oppstilling er: komponering, fremføring og lytting. I denne oppgaven tolker jeg funksjon som et element tilstede i all musikk. Med dette mener jeg at *aktiv lytting*, også er en funksjon. Det er dermed kun snakk om *ulike* funksjoner, når man snakker om bakgrunnsmusikk på et kjøpesenter satt opp mot musikk fremført i Carnegie Hall. Det er altså *ikke* snakk om funksjon som et *enten eller*, hvor musikken uten funksjon har større status.

Funksjonen defineres i hvert tilfelle, og det kan derfor sies at den spiller en jokerrolle. Den kan veie tyngst på begge sider av vippepinnen. Musikkens bruksområde eller funksjon er ofte utslagsgivende for hva man anser som musikkens *mål*. Her er noen eksempler: I kirken har musikken en lovprisende funksjon og i visesang har den en fortellende funksjon. Allikevel kan man si at det *uansett*, og uavhengig av funksjon foreligger en opplevelse og en erkjennelse av musikk i tid.

Fenomen og idé

Et tegn, for eksempel et ord, har altså en betydning. Betydningen av et ord svarer omtrent til det vi kaller en *idé*, for eksempel idéen om et blad eller et tre (Grelland 2005:12).

Forut for idéen ligger fenomenet som vi gjenkjenner som et tegn. Fenomenet er forskjellig fra gang til gang. ”To trær kan være helt forskjellige, allikevel gjenkjenner vi dem som to tilfeller av samme idé (ibid: 13-14)”. En idé kan være enkel, som idéen om et tre, og idéen kan være sammensatt. ”for eksempel idéen om kommunikasjonssamfunnet eller idéen om universet” (ibid:12).

Fenomenet jeg skal diskutere er *musikkopplevelsen* i motsetningen til idéen: *musikkens mening* (kunstnerisk intensjon), som forutsetning for musikk som kunst. I sistnevnte er kvaliteten på idéen det hovedanliggende i verket. Vektleggingen av fenomen og idé har vært ulikt fordelt i ulike musikksjangre og tradisjoner opp igjennom historien. Min intensjon er å vise hvordan musikkens forhold til kunst har vært bygd på filosofiske holdninger som har favorisert idéen fremfor fenomenet. Denne vektfordelingen har deretter lagt føringer for hvilken musikk som er definert som kunst, og hvilken som falt utenfor. Jeg vil forsøke å argumentere for en sterkere vektlegging av opplevelsen, og dermed åpne opp for en bredere tolkning av hvilke forutsetninger som gjelder for at musikk skal være kunst. Dette mener jeg vil gjøre at musikkens kunstneriske kvaliteter håndteres bedre i den postmoderne verden.

1.3 Opplevelse og mening som erkjennelsesformer

I tabell 1 utdypes hvilke elementer som i denne oppgaven legges i kategoriene opplevelse og mening. Tabellen er på lik linje med figur 1 ment som en forenkling. Jeg ber derfor om forståelse for dette valget og at leseren ikke bruker mye tid på å kritisere oppstillingens innhold, eller for den saks skyld, at leseren ikke lar seg villedes av *skillet* mellom opplevelse og mening. De er uløselig sammenkoblet, på samme måte som sang (eller tale), alltid vil uttrykke *noe*: ”A man may sing a song with expression and without expression. Then why not leave out the song – could you have the expression then?” (Wittgenstein, sitert i Kramer 2012:80). Min agenda er å *belyse* et felt som i mitt populærmusikalske miljø muligens oppfattes som uhandterlig, filosofisk og vanskelig.

Tabellen viser hvordan man kan anse opplevelse og mening som to ulike erkjennelsesformer, og hvordan jeg har kategorisert flere elementer som oppgaven omhandler innunder enten mening eller opplevelse. Tabellen er satt opp slik at kontrasterende elementer står ovenfor hverandre (Fenomenverden ↔ idéverden, og så videre). Den kan leses som en tidslinje

(prerefleksiv → refleksiv), men også som et oppsett av ulike *ideologier* (Natur ← → Kultur). Fenomenverden tilhører opplevelse som erkjennelsesform, på samme måte som idéverden tilhører mening som erkjennelsesform.

ERKJENNELSESFORMER	
Opplevelse	Mening
<i>Kontrasterende elementer</i>	
Fenomenverden	Idéverden
Irrasjonell	Rasjonell
Ukritisk	Kritisk
<i>Tidslinje</i>	
Prerefleksiv	Refleksiv
<i>Ideologier</i>	
Natur	Kultur

Tabell 1: Opplevelse og mening ansett som to ulike erkjennelsesformer.

2. Begrepshistorie, metodevalg og avgrensninger

Det definerende med denne oppgaven kan sies å være like mye det som *ikke* er med i den, som det som *er* med i den. Jeg har fokusert på musikk som fenomen fra en lytters perspektiv uten å legge vekt på kontekst og sosiale faktorer. Det er først og fremst en musikkfilosofisk oppgave som fokuserer på estetisk filosofi, bevissthet, sannhet og persepsjon. Jeg har foretatt en teoretisk begrensning for å gjøre omfanget av oppgaven håndterlig, samtidig som jeg dermed har gått glipp av mye teori som kunne endret oppgavens retning. Avgrensningen av perspektiver er allikevel en unngåelig faktor som definerer enhver oppfatning og likeså enhver tekst. Forfattere som har tilknytning til emnet, men som er utelukket er blant andre: Pierre Bourdieu, Lydia Goehr, Ove Skarpenes og Leonard B. Meyer.

Fra mitt ståsted som utøvende musiker er det kanskje betenkelig at jeg ikke har fokusert mer på de rent musikalske virkemidlene som ligger i en mer empirisk undersøkelse av partiturer, sound, arrangement, skalabruk, plekterteknikk og så videre. Selv om dette er elementer det ikke fokuseres på i oppgaven, vil jeg påstå at min kompetanse på feltet kanskje vil gi mine drøftelser et *annet* utgangspunkt til spørsmålene i problemstillingen, enn om jeg var fagfilosof:

De rent nevrologiske effektene av musikk har jeg også unnlatt å ta med, ettersom dette representerer et fagfelt jeg ikke kjenner. Musikkterapeutiske sider er også utelatt, selv om det kunne gitt verdifulle bidrag til å forstå betydningen av musikk som opplevelse. Årsaken til at det allikevel ikke er med er den *terapeutiske* tilnærmingen til 'musikk som opplevelse' denne retningen innebærer. Ved å bruke musikk som et middel for å oppnå noe annet, faller argumentasjonen om musikk som kunst litt på gale premisser. Det blir for denne oppgaven feil å definere publikum som pasienter. Det gir også lite suverenitet til *musikken*, når jeg forsøker å finne legitime argumenter for musikk som kunst i en postmoderne verden.

2.1 Musikk som kunst

Jeg har bevisst valgt å ikke benytte meg av begrepet *kunstmusikk* som et nøkkelord i denne oppgaven. Årsaken til dette er den sjangermessige og historiske tilknytningen dette begrepet har, samt at det antyder at musikk som er kunstmusikk, *er* kunst. Det at tilstanden er konstant viser til en nedfelt dom som er stående, på samme måte som etablerte hierarkier og autoriteter. Jeg ønsker å benytte meg av uttrykket 'musikk som kunst'. En omtale som står uten en forutinntatt dom. En dom som må felles på nytt for hvert tilfelle. Det er med andre ord *når* musikk *fremstår* som kunst, jeg mener man kan snakke om musikk som kunst, *når* musikk er kunstnerisk. Det at jeg skriver musikk *som* kunst, skaper et galt inntrykk av at *kunst* eksisterer som selvstendig fenomen, helt til musikken kommer og *tar på seg* kunsten. Dette bør forklares med at musikk

som kunst handler om at kunst og musikk er samme fenomen. Ordet *som* representerer en bro som går begge veier. Kunst som musikk, musikk som kunst. Jeg omtaler hvordan musikk har sine egne kriterier for å fremstå som kunst, og at dette ikke nødvendigvis er de samme som gjelder for andre kunstuttrykk.

Dommens gyldighet strekker seg ikke lenger enn for subjektene som feller dommen. Hvem er så i stand til å felle en dom om at musikk fremstår som kunst? Alle som baserer seg på de rette kriteriene? Alle som *syntes* at 'nå', var musikken som kunst? Hvem har rett, hvem snakker *sant*? Jeg skal i løpet av oppgaven gå gjennom ulike kriterier og noen filosofers tanker omkring *persepsjonen* av musikk, for å forsøke og forstå på hvilken måte kampen om sannhetsdomene spiller en vesentlig rolle i denne domfellelsen. Først skal vi se på musikkens etablering som en kunstart.

Retorikkens inntog i musikken

Denne delen av oppgaven går inn på hvordan antikkens idealer ble gjenfødt i renessansen, og hvordan dette påvirket musikkens forhold til retorikken. Ettersom det ikke fantes noe nedtegnet musikalsk materiale fra antikken: "var man henvist til å la arven fra antikken i første rekke befrukte musikkforståelsen" (Sundberg 2002:87). I skriftene man studerte av særlig Cicero og Quintilian (ca. 35-96 e.Kr), fant man at musikken hadde en sterk påvirkning på retorikken og retorisk utdannelse (loc.cit). Dette forholdet ble ifølge Sundberg snudd på hodet i renessansen: "retorikken og dens forståelsesformer tas i bruk i arbeidet med å beskrive forhold i musikken" (loc.cit, min kursivering). Man kan i ettertid fundere på om det Cicero og Quintilian i virkeligheten mente, var at musikkens uttrykksform inspirerte retorikkens uttrykk med sin bruk av ulike tonehøyder, artikulasjon, tempo, pauser og dynamikk. Taler som en slags 'performance'. Den italienske klassisk-filologen Girolamo Mei (1519-1594) fastslo at:

den greske sang var enstemmig (*monofon*), også når den ble utført av kor. Og han hevder at dens sterke innvirkning på menneskets emosjonelle liv i avgjørende grad hang sammen med den enhetlige effekt av at alle sang 'samme ord, samme modus, samme melodi, samme rytme i samme tempo' (ibid:90).

Denne konklusjonen bidro til å rettferdiggjøre en holdning om at polyfonien var en misforståelse av musikkens egentlige og sanne natur, slik den hadde vært i antikken. "Musikkens hovedoppgave var å innvirke moralsk og følelsesmessig på tilhøreren. (...) dette kunne oppnås ved at musikk og tekst uttrykte en eller annen følelse eller en moralsk egenskap, og da teksten kunne gjøre dette mer effektivt enn musikken, måtte den siste underordnes den første" (ibid:91).

Tilsvarende holdninger fant man naturlig nok i kirken på denne tiden. Under Trient-

konsilet (1545-1563) ble det uttrykt misnøye med polyfoniens evne til å formidle teksten på en forståelig måte (loc.cit). Klangene fløt i hverandre og teksten druknet i udefinerte 'gloria' og 'halleluja' fordelt på opptil åtte stemmer. Kirken som en vesentlig samfunnsmakt på denne tiden, endret sin komposisjonsteknikk ut i fra behov for å formidle sitt budskap.

Musikkens skilsmisse fra vitenskapen

Det var ved overgangen til 1700-tallet at det moderne skille mellom vitenskap og kunst oppstod, og at kunstartene etablerte seg som et system underordnet det moderne samlebegrepet *kunst*. Musikken var en av de siste disipliner som inntok plassen blant kunstartene i moderne forstand. Dens plass i middelalderens *Artes liberales*, som en av de fire matematiske disipliner, sammen med aritmetikk, geometri og astronomi (quadrivium), gjorde at den langt inn i renessansen ble regnet som en matematisk vitenskap. Eftersom naturvitenskapen gradvis fremstod som vitenskapen par excellence, fikk musikken naturlig nok sin plass blant kunstartene, som generelt stod lavere i kurs blant opplysningstidens kunnskapsentusiaster. Det var den sansbare, observerbare virkelighet og denne virkelighets rasjonalitet og lovmessige oppbygning i overensstemmelse med den logiske tenkning, som interesserte tidens lærde (Kjerschow 1991:45).

Fra et historisk perspektiv er det interessant å stille spørsmål om hvor musikken hadde vært i dag, om det ikke hadde vært for dens tilknytning til retorikken i denne avgjørende tidsepoken. Dersom musikken hadde vært tilknyttet *Artes liberales*, og de matematiske disipliner frem til i dag, hvordan hadde det hørt ut? Kunne stemmeføringsteknikkene i Palestrinas kormusikk vært grunnlaget for en *annen* musikk enn den vi kjenner? Musikkens forhold til retorikken preger vår forståelse av musikkens innhold på en måte som kan sammenliknes med transparente fordommer, ettersom de: "representerer den grense den forstående ikke kan gå bak, begrenser de også hans mulighet til å stille kritiske spørsmål ved hvordan den innforståtheten som sikrer tradisjonen autoritet ble etablert, eller hva det er som fortsatt holder den oppe" (Habermas, i Lægreid 2006:250). Avantgarde- kunstnerne gjorde oppgjør med autoritetene og disse nedarvede fordommene, noe som ifølge Magnar Fjørtoft Engen (2011) ledet kunsten inn i en apatisk tilstand:

Avantgarden ble fremmet av klassisk utdannede kunstnere hvis kunst gjorde opprør mot den opphøyde tradisjonen de hadde fått sin utdanning i. Fadermordet ble den nye kunstens viktigste kjennetegn og etter hvert en tradisjon. Postmodernistene, generasjonen etter, havnet dermed i en underlig apatisk tilstand som virket kvelende på geniet. Tilstanden kan godt karakteriseres som postmodernistisk i motsetning til den moderne hegelienske tilstanden som var karakterisert ved at framskritt og grensesprengning ikke bare var ønskelig, men også mulig. Kunstneres kunstlærere i postmodernismen var de aldrende fadermyrdende modernistiske avantgardistene, som nå hadde

begynt å undervise i «faget» fadermord på de sublime klassiske institusjonene. Fadermordet, som skulle gi rom til den nye generasjonens skapelser, var nå det som eleven, ifølge tradisjonen, måtte ta livet av. Dette var selvsagt en umulighet og tilstanden av apati måtte oppstå. Postmodernistenes opprør kunne aldri bli et autentisk opprør, kun et tilsynelatende opprør eller konstruksjoner av tenkte opprør som på grunn av den postmodernistiske tilstanden ikke kunne fungere som virkelige opprør i verkets samtid (Engen 2011:38).

I 2015 befinner vi oss tilsynelatende i denne postmoderne tilstanden av 'ferdig drept fader', som vanskeliggjør nye drap, og ikke minst en videre bygging på det som ligger dødt. Pluralismen dette førte til har gitt oss en mengde kunstuttrykk og stiler, som igjen har gjort muligheten til å forstå noe på riktig måte nærmest umulig. Det jeg i denne sammenhengen forsøker å gjøre med definisjonen av musikk som kunst, er å tilbake stille dette behovet for å forstå, til å handle om den sanselige erfaringen musikk gir, og hvordan nettopp den avgjør om musikk fremstår som kunst eller ikke.

2.2 Opplevelsesbegrepet

Begrepet opplevelse ble interessant nok ikke tatt hyppig i bruk før i 1870-årene, hvor det etter hvert ble anvendt i tysk biografisk litteratur (Gadamer 2004:62-63). Tidligere hadde man brukt begreper som persepsjon og sensasjon for å bygge opp under den tilstanden hvor individet var spesielt bevisst (ibid:67). Effekten av dette nye begrepet var hvordan *kunstopplevelsen* dannet nye kriterier for hva kunsten faktisk skulle eller kunne etterstrebe. Tidligere var det muligens helt andre kriterier som dannet grunnlaget for kunstens formål og dermed også dens uttrykk. "Vi kan henvise til helt andre kriterier og fx si: Hva der gjør et kunstværk til et kunstværk er ikke opplevelsens ægthed eller dets udtryksintensitet, men derimod den kunstfærdige sammenføjning af bestemte former og udtryksmåder" (Gadamer 2004:72).

En definisjon på opplevelsesbegrepet kunne være: "Det betyder primært 'stadig at leve, når noget sker'" (ibid:63). Det forutsetter nettopp at subjektet er i live og i stand til å oppfatte noe som skjer. Subjektet er altså involvert i hendelsen på et observerende plan, og muligens deltagende i selve hendelsen. Opplevelse er en bevisst erkjennelse av en hendelse som bryter ut av det vante og sedvanlige, slik at den faktisk er en hendelse å observere.

En opplevelse deles inn i to faser: den umiddelbare og den varige. Samtidig konstrueres noe som man kan kalle det selvopplevde eller noe eiendommelig som den individuelle sannhet.

Ordet (opplevelse, min parentes), antyder således den umiddelbarhet, hvormed man oppfatter noget virkelig, i modsætning til alt det, man tror at vide noget om: hva enten det er overtaget fra

andre eller er noget, man slutter sig til, formoder eller forestiller sig. Det oplevede er altid det selvoplevede.

Men samtidig brukes uttrykket 'det oplevede' om det oplevedes varige innhold. Dette innhold er et slags udbytte eller resultat, således at det flygtige ved det oplevede har fået varighed, vægt og betydning (Gadamer 2004:63).

Dette selvoplevede ligger nært opp til det empiriske, i den forstand at vi er overlatt til å stole på våre sanser og ikke nødvendigvis vår kunnskap. Dette gjør opplevelsen til et mektig begrep som nærmer seg sannhetsbegrepet, på en måte som muligens endrer sistnevntes påtatte universelle gyldighet. Jeg tillater meg å sitere Lawrence Kramer, idet han forklarer hvordan meningsdannelsen (interpretation) hos det lyttende subjekt danner en individuell sannhet, innenfor de rammene en slik sannhet eksisterer. Meningsdannelsen er nært knyttet til den varige fasen av opplevelsen, der hvor det som er sanset bearbeides til et utbytte, resonnerer i tanken og tillegges betydning.

To recognize this is not to relegate interpretation to the limbo of relativism of pseudo-statement, but, on the contrary, to situate it *in relation to* truth and falsity as a specific mode of cognition with distinct powers and limits. Interpretation cannot offer truth but it can demonstrate what truth might be like. (...) Truth in interpretation is not a surrogate for unconditional truth but the form that truth takes in a world where truth in its unconditional sense, truth as the one and unchanging, is no longer available (Kramer 2012:58-59).

Gadamer skriver videre i boken *Sandhed og Metode* (2004), hvordan det opplevde faktisk kan danne grunnlaget for selverkjennelse og kanskje en konstruksjon av selvet. "Alt oplevet er selvoplevet, og en del af dets betydning er, at det tilhører enheden af dette 'selv', og derfor en umiskendelig og uløselig forbindelse med dette individuelle liv som helhed" (Gadamer 2004:68).

Den tyske filosofen Wilhelm Dilthey var faktisk den som tildelte ordet opplevelse sin begrepsmessige funksjon (ibid:63). Dette skjedde i 1877, da han offentliggjorde en biografi om Goethe. I førsteutgaven (1877) skrev Dilthey om opplevelse som noe skapt fra løse luften. "og hva han, af manglende kendskab til verden, i sin fantasi gjorde til en oplevelse" (Dilthey, sitert av Gadamer 2004:64). Den presise terminologiske formuleringen av ordets betydning kom ikke med før denne artikkelen ble gitt ut på nytt, så sent som i 1905 i boken *Das Erlebnis und die Dichtung*. Nå er det ikke lenger tvil om innholdet i begrepet, hvor det presenterte (det givne), danner grunnlaget for den opplevelsen som konstrueres av subjektet. "At erkendelsen konstrueres og opbygges af atomare perceptioner, og giver i stedet en mer præcist defineret

version af begrebet det givne. Oplevelsesenheden kan ikke reduceres til psykiske elementer, men representerer tværtimod det givnes virkelige enhed” (Gadamer 2004:67).

Med den siste setningen påstår Dilthey at opplevelsen ikke bare foregår som en isolert hendelse i subjektets psyke, men at denne opplevelsen sier noe om det fremstiltes virkelige eksistens. Det som oppleves kommer fra et sted, et virkelig sted. Implisitt i denne argumentasjonen ligger det en holdning om at dette virkelige ikke bare betyr en ting, men er mangetydig. En slags protest mot det positivistiske og det moderne. ”Alt dette var et forvarsel om den protest imod det moderne industrisamfund, der i begyndelsen af vores århundrede gjorde oplevelse og opleven til nøgleord med en nærmest religiøs klang” (Gadamer 2004:65).

Gadamer antyder at Dilthey ikke nødvendigvis skal ha æren for hele innholdet i begrepet, men: ”at Diltheys brug af ordet blot var en terminologisk pointering af, hva der allerede var sket i sproget selv” (ibid:63). Og med dette at også samfunnet allerede var i endring.

Begrepet den estetiske opplevelsen, som vanligvis benyttes i forsøk på å beskrive kunstens virkning på mennesket, defineres ved en smule vage setninger i Gadamers bok. Om kunstverkets egenskap som grunnlag for estetisk opplevelse sier han: ”At dets magt med ét slag rykker den oplevende ud af hans livssammenhæng, *samtidig* med at det fører ham tilbage til hans tilværelse som helhed” (ibid:71, min kursivering). Denne samtidigheten er interessant fordi dette kanskje innebærer at opplevelsen ikke har en tydelig slutt? Starten av den estetiske opplevelsen (eller opplevelser generelt), markeres med et tydelig brudd, eller et markant skifte av fokus hos subjektet. Det at subjektet samtidig er tilbake i sin tilværelse som helhet, impliserer kanskje at helheten er gjenopprettet? At dette ikke var tilfelle før den estetiske opplevelsen startet? Eller at helheten først ble påvirket da opplevelsen startet og at dette fokusskiftet endret individet fra å være helt til å brytes opp i en selvutslettende observasjon av det presenterte? Og at individet gjenopprettes på nytt, bestående av større kompleksitet enn tidligere, men omsider som helhet. ”En æstetisk oplevelse rummer altid erfaring af en uendelig helhed. Dens betydning er uendelig, netop fordi den umiddelbart representerer helheden og ikke smelter sammen med andre oplevelser til én åben erfaringsstrøm” (Gadamer 2004:71).

Her skiller Gadamer mellom estetisk opplevelse og andre mer generelle opplevelser. Et skille jeg undres over ettersom selve opplevelsesbegrepet skal inneholde noe som rykker subjektet ut av den konstante erfaringsstrøm. Det er et paradoks at den estetiske opplevelsen umiddelbart representerer *helheten*, den smelter ikke sammen med andre opplevelser til en åpen erfaringsstrøm. Helheten og erfaringsstrømmen må jo logisk sett være det samme, men kan det tolkes dithen at den estetiske opplevelsen representerer et *særtilfelle* av helhet? Det vesentlige her er uansett hvordan kunsten plutselig dreier seg om subjektet som opplever det, istedenfor

kunstverket i seg selv. ”I sig selv består al kunsts væsen i, med Hegels formulering, ” at presentere mennesket for sig selv” (Gadamer 2004:51).

Viktigheten av denne endringen kan ikke overdrives for mitt prosjekt for å redefinere forståelsen av musikk som kunst. Kunstens vesen presenterer mennesket for seg selv. Hvorfor? Hvordan? Som et klart speil? På en ny måte?

Kunstværket bliver oppfattet som fuldendelsen af livets symbolske repræsentation, en fuldendelse, som enhver oplevelse så at sige allerede er på vei imod. Derfor bliver kunstværket selv fremhævet som genstand for æstetisk oplevelse. For æstetikken får det den konsekvens, at den såkaldte oplevelseskunst fremtræder som den egentlig kunst (Gadamer 2004:71).

2.3 Modernitet og postmodernitet

”Modernitet er en samfunnstilstand som opprettholdes av opplysningstidens tro på en rasjonell og vitenskapelig utvikling, på teknologiens seier over naturen og på muligheten til å kontrollere og forbedre menneskets vilkår” (Hargreaves, sitert i Tønberg 2000:18). Individene i det moderne samfunn tror på klare svar, der forskning vil rasjonalisere og forklare verden. Virkeligheten bygger på en sannhet, som lar seg avsløre ved rasjonell tankekraft og avsløringsteknikker. Jürgen Habermas definerer det moderne innen tre verdifærer: ”det sanne om verden (kognitiv sannhet), riktige handlinger (normativ sannhet), det skjønne og det vakre (estetisk sannhet)” (Ulleberg 2002).

Det er mulig å tro på sannhet fordi det finnes en metode som kan skille det sanne fra det falske, det gode fra det onde, det skjønne fra det hestlige. Det beste argument vil seire til slutt så fremt dialogen foregår på riktig måte. Gir vi slipp på at troen på sannheten, metoden, siste-instansene, avsløringsstrategien, framskrittet eller friheten fremdeles lar seg opprettholde, gir vi slipp på all fornuftig diskusjon overhodet, hevder Habermas (loc.cit).

Et viktig kritisk aspekt ved sannhetsbegrepet i det moderne samfunn, er at dette bygger opp under autoriteter og hierarkier. Noen er mer opplyst enn andre, og har rett. Dette fører blant annet til at alternative synspunkter kan bli avfeid, idet man står overfor slående bevis for at noe er sant. Det er hensiktsmessig å datere moderniteten fra omkring 1600-tallet til slutten av 1900-tallet. Det bør påpekes at begrepene bygger på det vestlige samfunn.

Det postmoderne på sin side kan best forstås som en motreaksjon til modernismen. De overordnede ideologiene og sannhetene i samfunnet blir utfordret. Individet får større makt til å definere sin egen sannhet og sitt eget verdigrunnlag. Man kan stole på sine egne sanser og

erfaringer, autoritene mister sin makt. ”Samfunnet opplever forfall for tradisjonelle politiske, religiøse, moralske og sosiale normer”(Tønsberg 2000:19).

Det moderne og det postmoderne blir to(...) krefter (...) i et pågående spill. Det postmoderne blir en fornyelse, en destabilisering, det moderne blir en konsolidering og en stabilisering. Det postmoderne skal (...) ikke forstås som en epoke eller et stilbegrep, men som selve den (...) hendelsen som kritiserer, reeksaminerer og omskriver det moderne” (Røssaak, sitert i Tønsberg 2000:19).

Slik Røssaak beskriver kan altså ikke det postmoderne (eller det moderne), stå som isolerte elementer, på samme måte som at kulde ikke eksisterer uten varme. Kontrast skaper konturer og eksistens. Det er derfor min påstand at vi forholder oss til en postmoderne og en moderne virkelighet, samtidig. Måten dette påvirker kunstverket som autonomt produkt er interessant. ”Nå er det mer og mer vanlig med installasjoner, som er skapt for bare én utstilling (...) Alt i samtidskulturen er skapt for ’maksimalt utbytte og øyeblikkelig glemsel’ (...) Vi tror ikke lenger på en lineær utviklingslinje, samtidskunsten er uten retning ”(Røssaak, sitert i Tønsberg 2000:21). Opplevelsen er aktuell i nåtiden, som en kronikk i en avisdebatt.

Det er i dette spenningsfeltet jeg ønsker å ta opp musikk som kunst. Kunstbegrepet i seg selv antyder at den musikken som defineres som kunst, har en større verdi enn musikk som ikke defineres som det. Dette er en idé som postmoderniteten legger død. Sjangre er likeverdige. Det er mangetydige kvalitetsbegreper og all musikkopplevelse er avhengig av konteksten og lytterens perspektiv/persepsjon. Har da musikk som kunst opphørt å eksistere? Er ikke musikk lenger kunst, eller er all musikk kunst? Er kunstmusikk et ugyldig begrep? Dersom all musikk er kunst, opplever undertegnede dette som en lite tilfredsstillende konklusjon og søker en bedre forståelse av hvordan definisjonen av musikk som kunst kan fornyes i lys av det postmoderne samfunn.

Jeg skriver nå ned noen personlige observasjoner av samfunnets forhold til kunst og kultur i 2015, og jeg må påpeke at disse ikke er representative: Flertallet av den norske befolkningen verdsetter kultur og anerkjenner kunstens betydning, men ønsker ikke å bli fortalt hva som er kvalitet og hva som ikke er det. Det uskolerte settes i sammenheng med det autentiske. Det konstruerte settes i sammenheng med det falske. Den postmoderne individuelle friheten setter først og fremst den individuelle opplevelsen i fokus. Det man selv opplever, er sant.

I dette differensierte landskapet vil det ikke lenger være fruktbart å definere noen musikkstykker (og ikke minst musikksjangre), som kunst og andre som ikke.

2.4 Hermeneutikk – metoden som ikke er en metode

Det er mange utfordringer som oppstår med tanke på å forstå tidligere tiders ideer og begreper omkring emnet musikk som kunst. Jeg har derfor sett det som nyttig å bruke hermeneutikkens forståelsesfilosofi som innfallsvinkel til den teoretiske diskusjonen omkring begrepene kunst, modernitet, postmodernitet, sannhet, uttrykk og mening. Hans-Georg Gadamer (1900-2002), bok *Sannhet og metode* (1960), står for meg sentralt i denne prosessen.

Hermeneutikk er *ikke en metode i det hele tatt*. Den er heller ikke åndsvitenskapens metode i motsetning til metoden i naturvitenskapene. Hermeneutikk er noe mye mer generelt enn metoden i bestemte vitenskaper. Den er en generell filosofisk teori om hva forståelse er, hva som skjer i oss og med oss når vi forstår. (Krogh 2009:43).

Ifølge Thomas Krogh er dette Gadamerens egen holdning til hermeneutikk. Det er ikke en metode, men en filosofi omkring forståelse. Et slags teoretisk fundament for å forstå forståelsesprosessen. Dette vil være nyttig kunnskap for å undersøke mine egne fordommer, forståelseshorisont og tidligere tiders tanker om musikk som kunst. Fordommene våre er ikke mulig å fjerne, men de er ikke nødvendigvis negative i den forstand vi bruker ordet i hverdagen. Gadamer hevder de er positive forutsetninger for forståelse. Fordommene er et produkt av fortiden, og er dermed også en bro tilbake i tid. ”Ett sted må vi begynne for å forstå fortiden”(Gadamer, i Krogh 2009:50). Gadamer setter forståelse generelt i en uløselig sammenkobling med fordommer. ”al forståelse i sit væsen er fordomsfull” (Gadamer 2004:257).

Strukturen i den hermeneutiske innfallsvinkelen kan oppfattes som flakkende og mystifiserende, ettersom den er en anti-analytisk tilnærming som forsøker å forstå helheten. Den franske filosofen Jacques Derridas mente det var en umulighet å analysere *alt* i et fenomen, fordi det hele tiden dukket opp nye elementer som det var verdt å analysere.

Jacques Derrida diskuterer i et essay (1967) umuligheten av å gi en «total» beskrivelse av et virkelighetsområde. Det er umulig noen gang å gi en uttømmende beskrivelse av et hvilket som helst felt. – Hvorfor det? – Den vanlige forklaringen er den empiriske, sier Derrida: At det alltid kan dukke opp et element eller en egenskap eller et eksemplar *til*, slik at den beskrivelsen man hadde til nå, viser seg å ha vært ufullstendig (Guldbrandsen 2002:8).

Hermeneutikken stiller spørsmål med hvorfor en tekst *fremstår* som den gjør. Den stiller ikke spørsmålet: ’hvorfor *er* den som den er?’ Dette har med hvordan den som leser teksten har andre forutsetninger for å forstå begrepene og ordene enn den som skrev dem. Hvilken betydning vi

legger i et ord, avhenger av tiden og stedet vi brukte ordet. Ordets *innhold* er konstant i endring, selv om *ordet* ser helt likt ut. Et enkelt eksempel på dette er samfunnets bruk av ordet *fordom*, satt opp imot Gadamers bruk av ordet *fordom*. Således er begrepsapparatet vi benytter oss av stadig infisert av tanker og fordommer som antakeligvis ikke er aktuelle i fremtiden. Gadamer beskriver i sitatet under hvordan man som leser kan mestre denne barrieren av annerledeshet, uten å innbille seg at man leser teksten på *objektive* forutsetninger.

Derfor må en hermeneutisk skolet bevidsthed på forhånd være modtagelig for tekstens anderledeshet. Men denne modtagelighet forudsætter verken sagsmæssig 'neutralitet' eller sågar selvudsløttelse; den indebærer derimod, at ens formeninger og fordomme fremhæves og tilegnes. Det gælder om at være bevidst om sin forudindtaget, således at teksten viser sig i sin anderledeshet og hermed får *mulighed* for at spille sin sagsmæssige sandhed ud imod ens egen formening (Gadamer 2004:256, min kursivering).

Legg merke til at teksten kun får *mulighet* til å vise sin sannhet, og ikke nødvendigvis fremstår slik den var tenkt. Like vesentlig som hvilken betydning ordene hadde i sitt skrevne øyeblikk, er i hvilken kontekst tankene bak bruken av ordene, var plassert.

Vil man forstå en tekst, må man alltid se den som et *svar* på noe som går forut. Man må etablere en 'spørsmålshorison' (Fragehorizont) som kan sette *svaret* i rett lys. Denne 'spørsmålshorison' omfatter alt det tankegods som har bidratt til å 'provosere frem' den foreliggende tekst i den form den har fått. Når man betrakter enhver tekst som et svar, gir det seg selv at man ikke kan se isolert på hva svaret sier, men må se det i relasjon til 'spørsmålshorisonen' (Kjerschow 1991:12).

2.5 Kartlegging og diskusjon av egne fordommer

For å kartlegge egne fordommer behøves det en vilje til å se etter de holdningene som er så inkorporert at de nærmest blir usynlige eller transparente for subjektet. Hvilke tradisjonsfelleskap tilhører man og hvor kommer disse holdningene i fellesskapet fra? Hvilke autoriteter er gjeldende? Hvilke virkningshistorier er gjeldende i dag?

Selv representerer jeg en generasjon som mottok undervisning på grunnskolen med en postmoderne lærerplan (Reform -97). Vi hadde ansvar for egen læring, læreren ble omdøpt til klasseforstander, hierarkiet ble pulverisert, klasserommene ble åpne enheter kun separert med skillevegger. Jeg har studert utøvende rytmisk musikk med en spesialisering på arrangering og komponering. Notasjon og gehør har vært nærmest likestilte enheter. Når jeg skriver musikk arbeider jeg i tre faser. Jeg starter med å legge til rette for muligheten til å finne råstoff (musikalske biter). Med andre ord improviserer eller leker jeg med instrumentet, samtidig som

jeg gjør opptak. I fase to hører jeg på opptakene og noterer ned det som føles verdifullt. I fase tre bearbejder jeg notene i notasjonsprogrammet Sibelius 7, ved å bruke arrangeringsteknikker, harmoniseringsteknikker og så videre. Jeg skriver for tiden instrumentalmusikk for to band: URO (varm americana og nordisk lynne), og Mirage Ensemble (post-moderne jazz). Estetikken i disse bandene påvirker uten tvil mine holdninger til emnet i denne oppgaven.

Da jeg startet arbeidet med min masteroppgave gikk jeg inn med en ambisjon om å få et større fokus på musikkens arkitektur og det rent komposisjonstekniske i kunstmusikken. Jeg hadde en tanke om at rekrutteringen av rytmiske musikere (jazz, pop, rock), førte til at 'de skarpe hodene', som tidligere ville jobbet innenfor den klassiske verden, nå også arbeidet i den rytmiske. Det rytmiske musikkmiljøet har de siste 30 årene gjennomgått en akademisering, noe jeg antok påvirket musikken i en mer skolert og Adorno-vennlig retning. Kanskje jeg i mitt stille sinn foraktet mitt eget fagmiljø for å ta omveier omkring begreper som identitet og kjønn når de skulle svare på Adornos kritikk av populærmusikkens masseproduserte kulturprodukter. Jeg ønsket å få det musikkvitenskapelige miljøet til å slutte å snakke om utenom-musikalske parametere som etter min mening ikke var spesielt relevant for det som kalles *musikkvitenskap*, og heller svare med at: "Nå kjære Adorno, se hva vi har gjort med popmusikken. Den er akademisert, finslepen og kompleks. Kritikken din rammer ikke lenger oss!". Jeg mener ikke lenger dette, men jeg følte det var nødvendig å ta det med som en bakgrunn for hvor jeg var da jeg startet arbeidet med oppgaven.

I dag bygger mine fordommer på en skepsis til sannheten i den betydningen kunstneren ønsker å formidle igjennom verket sitt. Politikk i kunst kan selvsagt anses som et samfunnsansvar, men jeg tror vi alle vet av erfaring hvor gal en etablert sannhet kan være. Det er gjerne de sannhetene vi ikke merker eksisterer i kunstverket som er de farligste. Dette kan være en idyllisering av å gjøre oppbrudd fra hverdagens relasjoner, idyllisering av det *ekte* som ligger på den andre siden av jordkloden, idyllisering av å kjempe (med vold) for det man tror på og idyllisering av galskap, for å nevne noen. På den andre siden: det å ta stilling til et fenomen, det å mene noe, innebærer mot og en sans for rettferdighet. Dette anser jeg som vesentlige egenskaper for å være et menneske i et demokrati. Men er det ved sannheten i budskapet vi skal si oss enige i et kunstverk? Med hvilken autoritet skal kunstneren snakke?

Mine egne fordommer bygger kanskje på en dyptgående tro på at mennesket er godt, og at så lenge vi selv avstår fra onde handlinger, skjer det ikke ondt. Min naivitet og sterke tro på det gode kan nærmest betegnes som radikal. Samtidig erkjenner jeg at det ikke er så enkelt som at man kan *velge* det gode. Hva du velger å risikere livet ditt for handler antakeligvis mest om

hvilken side av grensen du vokste opp på. Her kommer hermeneutikken til sin rett. Det å forsøke å forstå er en undervurdert god handling.

3. Musikkopplevelsen

Det følgende kapittelet vil ta for seg hvordan filosofien til blant andre Immanuel Kant (1724-1804), Arthur Schopenhauer (1788-1860) og Arild Pedersen omtaler ulike sider av musikkopplevelsen fra ulike historiske perioder. Jeg har organisert de ulike bidragene i historisk/kronologisk rekkefølge, uten at dette nødvendigvis gjør bidragene til typiske for den tiden de er skrevet i. De kan sies å være grensesprengende på sin tid, og dermed også definerende, men altså ikke *typiske*. Utvalget er gjort for å vise bredde og kontrast, samtidig som jeg har forsøkt å fremheve enkelte likheter, som kanskje går tapt i ulik bruk av begreper og verdensanskuelser. Debattene omkring musikkopplevelse settes i sammenheng med sansningen av fenomener og verden forøvrig. Jeg vil derfor begynne med Kants filosofi omkring smak og kunst.

3.1 Immanuel Kant – kunst som et organ for filosofi

Kant er berømt for å danne et tydelig skille mellom bedømmelse av smak og kunst. Musikk er etter hans skjønn i sonen for tvil, om det kvalifiseres som kunst eller ren underholdning.

”Instrumental music is liable to the suspicion of being empty sound, devoid of substance” (Dahlhaus 1983:31). I kombinasjon med tekst (poesi) er saken en annen, da poesien legger grunnlag for refleksjon, samtidig som en slik sammensetning fratrar musikken sin selvstendighet og egenart, ettersom musikken da tjener som ”a vehicle for poetry”(ibid:31-32).

I et forsøk på å finne universelle faktorer som legitimerer musikk som kunst i sin selvstendige, instrumentale form trekker Kant inn det matematiske forholdet mellom toner (harmonisk, rytmisk og melodisk) som en grunnleggende forutsetning. Han erkjenner at dette ikke strekker til i møtet med den emosjonelle effekten musikk har. ”Surely mathematics has no part whatsoever in the charm and the agitation of the heart produced by music, but it is rather only an indispensable condition” (Kant, sitert i Dahlhaus 1983:33). Selv om Kant vektlegger den emosjonelle effekten av musikk, opprettholder han et tydelig skille mellom estetisk bedømmelse og dens påvirkning av følelsene (loc.cit).

Skillet mellom kunst og skjønnhet (men ikke kunst), danner han tydelig ved kunstens evne til å danne konsepter. Det som kun er vakkert (men ikke kunst), klarer kun å fullføre den første hensikten, å få sansene til å søke etter kunnskapen, uten å fullføre den neste og avgjørende fasen, nemlig å danne konsepter. Dette forblir vakkert og noe man kan anerkjenne (agreeable), men ikke kunst. ”A beautiful thing, according to Kant, displays itself to the sort of perception in which senses and imagination function purposively (for the purpose of knowledge) but without fulfilling the purpose (formation of a concept)” (Dahlhaus 1983:37).

Et annet vesentlig trekk ved Kant, er hvordan han i likhet med Rousseau kobler skjønnhet direkte til naturen, og det naturlige. ”Hva naturbegrepet innebærer, varierer sterkt i løpet av 1600- og 1700-tallet. På 1600-tallet ser ordet *natur* ut til å tilsvare det som er naturlig, dvs. det fornuftige, i overensstemmelse med sannheten” (Kjerschow 1991:48-49). Kunsten må fremstå like organisk som naturen selv, for å være skjønn. Man skal ikke kunne se eller høre antydninger til komponistens teknikk, konsepter og intensjon. ”What is intentional should have the effect of something involuntary. Beauty depends on an appearance of naturalness” (Dahlhaus 1983:35). Denne setningen er interessant på flere plan. For det første at kunsten må fremstå som noe naturskapt for å være kunst. Det må finnes en logikk tilsvarende gravitasjon, økosystem, vær og vind. For det andre at dette naturlige ikke nødvendigvis er velbehagende. Det kan åpne opp for uuttømmelig inspirasjon, fra det groteske til det komiske.

Er det solbeskinnede landskap smukkere end det, der er hyllet i regn? Findes der overhodet noget grimt i naturen? Eller gælder det, at der til vekslende stemninger svarer vekslende påvirkninger, til forskellige former for smag svarer forskellige former for behag? (Gadamer 2004:60).

For det tredje innebærer ikke en slik holdning at kunsten skal *fremstille* naturen, men at den skal fremstå *som* natur. Kunsten skal være en del av verden, som en bit i den store sammenhengen. Kunsten skal ikke heve seg over naturen, slik mennesket forsøker gang på gang. Et slikt prosjekt ville vært å forsøke å *fremstille* naturen ved hjelp av toner, slik som Franz Liszt og Richard Strauss gjorde med sin programmusikk. Da går kunstverket fra å være et fenomen i fenomenverden, til å bli et fenomen om en idé av et fenomen.

Som den tankens arkitekt og systembygger Kant var, skiller han den frie skjønnhet fra kunsten, og var som jeg skrev tidligere, i tvil om instrumentalmusikken tilhører kunsten eller om den kun var underholdning. ”Så kan kunsten ikke regnes med til den frie skjønnhet, for den er ifølge Kant uttrykk for en kunstnerisk vilje (et formål) og uttrykker æstetiske ideer (anskueliggjørelse af et abstrakt indhold), hvilket er *geniets* særlige evne” (Gadamer 2004:48). Kanskje det faktisk hadde vært mer hensiktsmessig å utelukke musikken fra kunstbegrepet slik Kant legger det opp?

Ved å fremstille kunnskapen og konseptet som kunstens endelige mål fratår Kant lytteren muligheten til faktisk å nyte musikken i sitt umiddelbare, klingende element og kalle nettopp det klingende materialet for kunst. Det vil si at musikkens forutsetning for å kvalifiseres som kunst (ifølge Kant), bygger på gale forutsetninger for å erkjenne musikken som selv seg. Musikken er bygget opp av hendelser og tonehøyder organisert i tid. Selve tonen i seg selv $A = 440\text{hz}$, bygger på en gjentagende frekvens av lydbølger som foregår i tid. Uten tid er tonen stille, fordi

vibreringen ikke kan forekomme.

Kant definerte tiden, rommet og kausaliteten som transcendentale betingelser for at erkjennelse er mulig. Transcendental vil i denne sammenheng si en universell, evig og tidløs sannhet. Noe som er gjeldene for alle skapninger, til alle tider. ”time has been defined as a pure form of observation, a general condition for representing objects” (Dahlhaus 1983:33). Dette vil si at formen tiden *er*, er en ren *form* rensert for alt empirisk og tilfeldig. Det vil ikke si at erfaringen *i* tiden er objektiv. All erfaring må skje *i* tiden, og er således subjektiv (Hans Herlof Grelland, Professor i kvantekjemi (fysikk) og filosofi ved UiA, i e-post mottatt 25.3.15). Ordet ’representing’ i setningen til Dahlhaus bærer preg av en dualisme om at objektene eksisterer i seg selv, men allikevel må erfares av subjektet i tiden for at de skal bli fremstilt for vår erkjennelse. Dette er en språkfelle som bør forklares: ”Tiden er ikke en egenskap ved objektene der ute, det er en form som de må erfares innenfor, så de fremtrer (representeres) som tidslige, altså i tiden” (loc.cit). Objektene eksisterer ikke uten tiden. Tiden eksisterer kun som et tidslig fenomen.

Det er derfor vanskelig for meg å forstå hvorfor Kant vektlegger kunnskapen som en avgjørende faktor for skillet mellom det som er skjønt og det som er kunst. At musikk nødvendigvis må erfares i tiden definerer jo også dens virkeområde. Dens territorie. Dette kan jo sies om alle ting, ettersom tidsligheten er en transcendental betingelse for alle tings eksistens. Allikevel opplever jeg at Kant kapper en hæl og skjærer en tå, for å definere et universelt kriterie for kunst. Et kriterie som jeg mener ikke egner seg for musikk.

Kunnskapen, slik jeg ser det, er et konsentrat hentet ut fra empirien. Et forsøk på å finne det essensielle blant alle inntrykkene erkjennelsen blir utsatt for. I rollen som lytter skal man erfare musikken, idet den strekker seg ut i tid, mens man stadig søker etter forståelsen av dette kunstneriske den forsøker å formidle. Uten tekst blir dette en enorm utfordring, ettersom meningen blir tilslørt, tvetydig og nærmest uhåndgripelig. Etter at man omsider danner seg en konseptuell forståelse av musikken, kan man klare å skille mellom musikk som kun er vakker og musikk som er kunst. Refleksjonen gir svarene musikken ikke gir mens den foregår. Det umiddelbare og klingende blir observert som en forutsetning for den hensikten det etter hvert skal fylle: ”formation of a concept”(Dahlhaus 1983:37).

Kant om smak

Smaken faller hos Kant inn under den transcendentale funksjon. Kant ser det som vesentlig at smak og vurdering av kunst foregår i to adskilte sfærer. Smaken er fundamental og iboende i subjektet, mens vurderingen av kunst tilhører fornuften. ”Det finnes (...) i følge Kant, en a priori (før erfaringen) smaksstandard, som gjør at vi, dersom vi renser oss for alle fordommer, kan felle

en ren og *interesseløs* smaksdom i tråd med standarden” (Engen 2011:24). Kant sammenlikner denne iboende smaken med den iboende moralen som ligger inkorporert i mennesket. ”Moralen, så vel som skjønnheten, er i egenskap av å være evig, absolutt og uforanderlig, også nettopp opprinnelig. Som den evige skjønnheten, kan den evige moralloven, ifølge Kant, ikke bevises med fornuften” (loc.cit). Det skjønnne og moralen har da på samme måte som tiden en *ren* standard. En standard som alle verdens fenomener av skjønnhet og moral måler seg opp mot. Fordommene vi må og kan (!) rense oss fra, stammer fra empirisk erkjennelse av tidlige fenomener i verden.

Hvad Kant på sin side både ville og gjorde med sin kritikk af den æstetiske dømmekraft, var (...) at legitimere den æstetiske smags subjektive almenhed, hvori der ikke længre ligger nogen erkendelse af genstande (Gadamer 2004:44).

Slik det fremgår i sitatet ovenfor erkjenner Kant smaken som et anliggende for alle mennesker. Motsetningen i setningen mellom ordene ’subjektiv’ og ’almenhed’, overvinnes med logikken om et felles utgangspunkt, eller standard. Denne subjektive smaken stammer ikke av empirisk erfaring, men a priori. Den siste delen av setningen til Gadamer illustrerer konsekvensen av dette: ”(...) hvori der ikke længre ligger nogen erkendelse af genstande” (loc.cit). Det skjønnne eksisterer som en slags ulegemliggjort *form*, en tom og innholdsløs, men definerende enhet.

Som nevnt tidligere danner Kant herfra et skille mellom kunst og det som er skjønt. Musikk (spesielt instrumentalmusikk) var i randsonen for tvil om den kun skulle bli definert som skjønt, eller om den skulle innlemmes i kunsten. Kants tanker om geniet er her vesentlige for å forstå hva som egentlig legges i kunstbegrepet til Kant. Geniet skaper geniale verk uavhengig av regler, i en ren skapende prosess som han eller hun ikke er i stand til å forklare.

skaperen av et genialt produkt [er] selv uvitende om hvordan han har kommet på sine ideer, og det er ikke i hans makt å konsipere det utfra behag eller planlegging, eller å informere andre på en slik måte at de settes i stand til å frembringe lignende produkter. (Kant, sitert i Engen 2011:25)

Kant hevder at de håndverksmessige og regeltilknyttede kvalitetene ved verket ikke er de avgjørende faktorene for bedømmelsen av kunst, men at idéen er den viktigste. Evnene som kunstneren besitter er skjendet ham eller hun fra naturen (loc.cit). Jeg aner en slags parallelitet med Kants pliktetik. Du skal handle godt utifra plikt, og ikke utifra konsekvensene den gode handlingen gir. Konsekvensene kan jo således være i din egeninteresse, selv om handlingen i seg selv er god. *Motivasjonen* bak handlingen er avgjørende for dommen. Kunstnerens eller geniets motivasjon skal dermed være å skape kunst fritatt fra reglene, med dermed å etablere nye.

”Genialitet er et talent som gir kunsten regelen” (Kant, sitert i Engen 2011:36).

Allerede Leibniz (1646-1716), bemerker at kunstnere bedømmer kunstverk godt uten å kunne redegjøre for sin dom. Det er et ’jeg vet ikke hva’ (je ne sais quoi) som avgjør dommen. Og i interessen for dette ’jeg vet ikke hva’ ligger spiren til estetikken som selvstendig disiplin og til dens løsrivelse fra rasjonalismen (Kjerschow 1991:53, min parentes om årstall).

Dette ’jeg vet ikke hva’, harmonerer bra med kunstnerens ubevisste skapelsesprosess. Det som imidlertid skurrer for meg er hvordan skillet mellom den transcendentale smaken og kunsten lar seg bygge på fundamentet om *den kunstneriske idéen*, når geniet skal handle i denne ubevisste tilstanden.”Så kan kunsten ikke regnes med til den frie skønhed, for den er ifølge Kant uttrykk for en kunstnerisk vilje (et formål) og uttrykker æstetiske ideer (anskueliggjørelse af et abstrakt indhold), hvilket er *geniets særlige evne*” (Gadamer 2004:48). I min tolkning vil Kant muligens ha rett når han er i tvil om musikk tilhører kunst (slik han definerer det), og ikke bare er skjønn. Mitt motargument er at dette skillet verken er mulig eller hensiktsmessig for musikkens vesen. En utdyping av dette vil fremlegges iløpet av oppgaven.

For å oppsummere denne delen om Immanuel Kants filosofi, vil jeg trekke frem hvordan instrumentalmusikk (fordi den ikke legger grunn til refleksjon), kun anees som skjønn eller behagelig, det at kunst må fremstå som natur, hvordan det matematiske forholdet mellom tonene legger grunnlaget for musikkens væren, det at smak er en subjektiv erkjennelse som foregår a priori, og at kunst uten konsept kun er skjønn. Det jeg oppfatter som nyttig for min oppgave er hvordan erkjennelsen bygger på en søken etter kunnskap. Nysgjerrigheten i sansning foregår ifølge Kant med et klart mål, nemlig kunnskapen. Jeg skal i det følgende kapittelet om Schopenhauer forsøke å vise hvordan denne nysgjerrige sansningen, forut for kunnskapen, kan være verdifull i seg selv.

3.2 Schopenhauer – Verden som bedrag, musikken som virkelighet

Arthur Schopenhauers filosofi omkring kunstens, og især musikkens virkning på mennesket er interessant lesning. Med boken ”Verden som vilje og forestilling” (Die welt als Wille und Vorstellung), posisjonerte Schopenhauer seg som en av historiens mest pessimistiske filosofer. Verden består av to dimensjoner, en fasade av objekter og fenomener (forestillingen), og den bakenforliggende blinde viljen. Viljen er en kraft som subjektet ikke kan rømme fra, og som konstant utsetter subjektet for nye lyster og drifter. Denne kraften (viljen), er ikke synlig i seg selv, kun som hendelser i forestillingens verden. ”Vi mennesker med våre famlende erkjennelse

er henvist til en tilværelse hvor livsviljen, sulten og hasesyken i hver av oss likesom driver oss bakfra, stadig på kollisjonskurs med verdens øvrige mangfold av vesener og fenomener” (Kjerschow 1988:33-34). Mennesket har dermed ikke mulighet til å styre sine liv, uten at de selv er styrt av *viljen*. Musikken representerer i denne dystre verdensanskuelsen et lyspunkt, eller en oase, slik Kjerschow beskriver den (ibid:33).

Musikken er nemlig en like *umiddelbar* objektivering og avbildning av hele *viljen* som verden selv er det (...) Musikken er altså på ingen måte en avbildning av idéene slik de andre kunstartene er det, men en *avbildning av viljen selv*, som idéene også er en objektivisering av. Nettopp derfor er musikkens virkning så meget sterkere og mer inntrengende enn de andre kunstartenes: for disse taler bare om skyggen, mens den taler om essensen (*Wesen*). (Schopenhauer, i Kjerschow 1988:62).

Erkjennelsen av musikk byr på en annen type erkjennelse enn den vi vanligvis bruker for å iakttar verden og dens forestilte objekter. I møtet med musikk får subjektet tilgang på en *fri erkjennelse*. ”Det kunsten innbyr til, er å forlate deltagerens rolle og innta betrakterens” (ibid:53). Med dette settes subjektet i en viljesfri, ren anskuelse og man er da kvitt ”den usle viljesdrift, vi holder sabbat, fri fra viljeslivets tukthusarbeid, Ixions hjul står stille” (Schopenhauer, sitert i Kjerschow 1988:50).

Det er interessant å sette opp Schopenhauers filosofi omkring musikkens frigjørende kraft, i motsetning til Adornos tanker om populærmusikkens manipulerende effekt. Adorno søker i musikken etter subjektive, enestående uttrykk, ”art embodies individual expression” (Adorno, i Middleton 1990:36), forbi den forførende ytre fasaden av gode håndverksmessige reproduksjoner av det samme materialet, ”standardized methods and forms are masked to some extent by a show of artisan craftsmanship and by pseudo-individualized effects” (loc.cit). Det er nærmest som om Adorno setter opp masseprodusert populærmusikk tilsvarende den blinde viljen. ”The ’culture industries’ create, control and exploit musical desires, forming a circle of manipulation and retroactive need in which the unity of the system grows even stronger” (Adorno and Horkheimer, sitert i Middleton 1990:36).

Kan man med dette konkludere at Schopenhauers ustoppelige blinde vilje, ikke lenger tar sabbat i møtet med musikk? Den siste skanse har falt? Eller kan det bety at musikk alltid har hatt en forførende kraft, og at denne kan benyttes på godt og ondt? I Adornos postulat om populærmusikken hevdes den brukt på ondt (egeninteresse og profitt), mens i Schopenhauers filosofi hevdes den brukt på godt (”musikken belyser idéene, *in abstracto*, ikke den gleden, men *selve gleden*”) (Schopenhauer, i Kjerschow 1988:66).

But 'abstraction' must be understood in context: it does not mean the procedure of organizing a series of phenomena by suppressing deviant traits and fixing common trait into a comprehensive concept, but rather a disregard of the reality and materiality of emotions with no loss of their individual definiteness(Dahlhaus 1983:43).

Som Dahlhaus skriver mener ikke Schopenhauer *in abstracto*, som en reduksjonistisk handling, men som en idéverden som ikke vil være skadelidende av de individuelle særegenhetene som fremstår for oss i fenomenverden. Selve oppbygningen av en DNA-struktur uten de individuelle genene som skaper et eksisterende menneske.

I en postmoderne ånd vil de begge møte både forståelse og kritikk. Definisjonen av musikk som kunst trenger en fleksibilitet for å fungere, og dermed også en viss kompleksitet. Ja, musikk kan brukes med ulike hensikter, men det vesentlige fremstår for meg å være hvordan Schopenhauer legger vekt på den kunstneriske erkjennelse *i seg selv*. At det å lytte til musikk frigjør tanken fra å ledes inn i "sine generaliserende, systematiserende, abstraherende og konkluderende faser, men holdes levende, åpen og avventende i nær kontakt med anskuelsen og det sansede som vakte den" (Kjerschow 1988:55). Dette åpenbarer seg som selve kontrasten til Adornos kontemplative kognitive lytting, hvor verket må forstås som det det *egentlig* er, eller vil være (Middelton 1990:58-59). Jeg fristes til å sitere Ernst Cassirer: "Sproget og videnskapen er forkortelser av virkeligheten; kunsten er en intensivering av virkeligheten" (Cassirer, sitert i Kjerschow 1991:126). Adornos vektlegging av partituranalyse og kognitiv forståelse fremstår dermed mer som en reduksjon av kunsten til et vitenskapelig nivå, når dette kanskje ikke er hensiktsmessig.

Jeg mener Schopenhauer sin tenkning om erkjennelse i møte med musikk er svært anvendelig for mitt prosjekt for å redefinere musikk som kunst i en postmoderne verden. Den sansende og ikke-konkluderende tenkningen som erkjennelse av kunstuttrykk bringer med seg, vil være en del av musikkopplevelsen uavhengig av sjanger og uavhengig av musikkens intensjon. Såfremt lytteren faktisk gir kunstobjektet en oppmerksomhet som gir grunnlag for en meningsdannelse av et eller annet slag. Det bør påpekes at jeg ikke dermed deler hans syn på at verden ellers er styrt av en blind vilje.

"Art is, for Kant (...) an organon of philosophy, a means of advancing as we grope in the darkness where senses, imagination, and understading coalesce into knowledge" (Dahlhaus 1982:38). Sitatet viser to sider av kunstopplevelsen: *prosessen* hvor sansene, fantasien og forståelsen søker svar. Og hvordan denne prosessen skaper *kunnskap*. Denne *prosessen* er det fundamentale i musikkopplevelsen på et generelt nivå. Poenget med musikk kan ikke være selve slutten av Brahms 3. symfoni, eller selve slutten av The Köln Concert med Keith Jarrett. Det er

ikke derfor vi klapper når musikken er ferdig spilt. *Kunnskapen* i seg selv er bare en forkortelse av virkeligheten, slik som prosessen er selve virkeligheten. Eller selve viljen, slik som Schopenhauer tenker den i erkjennelsens lys.

3.3 Arild Pedersen – En postmoderne musikkfilosofi

”Modernistisk musikk legger vekt på det nye, mens postmodernistisk musikk tar opp igjen tidligere komposisjonsmåter eller stiler” (Griffiths, sitert i Pedersen 2003:184).

Postmodernismen frigjør komponistene og musikerne fra å bygge videre på det lineære moderne prosjekt. Musikkhistorien fremstår som en godtebutikk med plukk og miks-avdeling. Innovasjon blir ikke lenger en forutsetning, samtidig som innovasjon får et nytt innhold basert på resirkulering og fornyelse. Dette gjør samtidsmusikken tidløs, selv om den i overordnet forstand er *typisk* for vår tid. Pedersen gjør et forsøk på å danne en ny filosofi for den aller nyeste musikken, hvor han tar opp et veldig interessant problem. Nemlig at hele musikkfilosofien og musikkvitenskapens begrepsapparat ble utviklet under den moderne perioden (1600-1970). ”Som man da kunne forvente, var det uimotståelig nærliggende å anta at de begrepskonstruksjoner som da ble utviklet, hadde en universell gyldighet” (Pedersen 2003:187).

Hvilke begrepskonstruksjoner er det Pedersen omtaler som så farget av modernismens drakt at de bør revurderes? Først og fremst hvordan man anser musikk som et verk, slik det er i sin fullkommenhet på partituret. Og hvordan fremførelsene nærmest er ufullkomne presentasjoner av den platonske ideen bak verket. Nedfrosset som analyserbare størrelser og strukturer i notebildet med den illusjon at det er her man finner verkets sanne jeg. ”Musikk som romlig, uforanderlig og tidløs struktur, i motsetning til de enkelte fremførelser som bare er tilfeldige, omskiftelige hendelser etter komponeringen av musikkverket (Pedersen 2003:189).

Pedersen presenterer tre ulike tidsbegreper, som skal klargjøre den nye musikkens filosofi. Kronostid (klokken), varighetstid (opplevelsen) og kairostid (retningen og sammenhengen).

Forenklet og oppsumert kan vi si at varighets-tiden ikke består av den samme type distinkte, men i og for seg like, tomme øyeblikk fra kronos-tiden. Tvert imot er øyeblikkene her helt forskjellige fra hverandre, avhengig av hvilket hendelsesinnhold de har. Ett innhold kan gi et langvarig øyeblikk, et annet innhold kan gi et kortvarig øyeblikk (ibid:193). (...) når vi sier en person ’har timing’, (...) mener vi sannsynligvis at denne personen har evnen til å forstå varighetsøyeblikkenes reelle innholdsvarighet, og handle i forhold til dette (ibid:194). (...) Aller viktigst er kanskje at kairos-tid har form av et prosjekt, dvs at den styres av ett eller annet omega-mål, som alle øyeblikkene peker mot” (ibid:197).

Strukturalismens fokus på intern referering mellom tonene og pausene i et verk, nyanseres til at verkets begynnelse må plassere seg selv i et slags eksternt utgangspunkt. ”Da har jo musikk et første øyeblikk som blir fundamentet for alle senere inter-refereringer. Men dette forutsetter at vi i det minste her i det første øyeblikket finner en referanse som er eksternt og fundamental”(Pedersen 2003:203).

Kan dette tolkes dithen at absolutt musikk, ikke fungerer uten at verket har en eksternt referanse som utgangspunkt? Her vil jeg mene at absolutt musikk (i den betydning at den er totalt fritatt fra menneskelige følelser og retorikk) faktisk *ikke er mulig* siden dette (eksterne referanser), på samme måte som Gadamers fordommer, ikke lar seg tenke bort. Såfremt det er et menneske som komponerer eller utøver musikk, vil menneskets virkelighet og perspektiv gjennomsyre det produserte. Dette betyr ikke at musikkens funksjon er referensiell, men at mennesket ikke kan produsere en universell sannhet så lenge det er et menneske. Noe som er en åpenbar postmoderne holdning. Allikevel er det kanskje nettopp det menneskelige og musikkens referering til nettopp *det menneskelige*, som gjør musikken så kraftfull? Forklart på en annen måte: rendyrket intellektuell, rasjonell og moderne komposisjon vil fremdeles tilhøre det menneskelige uttrykk, men vil representere nettopp den intellektuelle, rasjonelle og moderne delen av menneskets virkelighet. En virkelighet som ikke har fornuft som enerådende fundament.

Hovedforskjellen fra modernismen, er at postmodernismen ”avskaffer ikke fornuft, bare begrenser den” (ibid:212). Fornuften er ikke fraværende, men heller ikke enerådende. ”Den rasjonalitet som Adorno og Weber og Habermas ser på som utgjørende nødvendigheten i historiens utvikling, er like meget en del av denne postmoderne teorien for så vidt som den her like meget knyttes til et beherskelsesprosjekt og dets realisering gjennom vitenskap og byråkrati” (Pedersen 2003:212).

Pedersen avrunder kapittelet med å presentere et nyttig overblikk over den kaotiske postmoderne tilstanden. De store fortellingene representerer modernitetens tro på én rasjonell sannhet og utvikling, de små fortellingene representerer postmodernitetens pluralisme og mangfold. ”Store fortellinger, derimot, utsletter slike små fortellinger, inntil de selv blir små ved å bli en del av mangfoldet av små fortellinger innenfor den postmoderne tilstand. Deretter vil kanskje *de små fortellingene nedenfra lage en ny type stor fortelling*” (Pedersen 2003:213, min kursivering). Her treffer Pedersen spikeren på hodet for min intensjon ved denne oppgaven. Nemlig å fornye definisjonen av musikk som kunst i lys av det postmoderne. Hva slags stor fortelling kan den fornyede definisjonen bli, etter å ha undersøkt noen av de små?

Pedersens filosofi i lys av Gadammers hermeneutikk

Utgangspunktet er Gadammers postulat om at forståelse bare er mulig ut fra det ståsted som er gitt individet i egenskap av å være medlem av en bestemt tradisjon. Forståelsens rammebetingelser er med andre ord for Gadamer tradisjonsfellesskapet, enigheten og innforståtheten, og det er disse betingelsene Habermas' innvendinger dreier seg om. Han hevder at siden de (...) representerer den grense den forstående ikke kan gå bak, begrenser de også hans mulighet til å stille kritiske spørsmål ved hvordan den innforståtheten som sikrer tradisjonen autoritet ble etablert, eller hva det er som fortsatt holder den oppe (Lægneid 2006:250).

Mitt første spørsmål til dette i vår sammenheng, er hvilke autoriteter som er gjeldende i dag? Dette er kanskje troen på demokrati som styreform, naturvitenskapens seier over religion, økonomisk vekst, frihet og menneskerettighetene? Hellige kuer er kanskje mer treffende, slik vi anser dem, men i desto høyere grad blir de dermed autoriteter. Autoritetene er det vi baserer vår etikk og samfunnsforståelse på. Romfolkets organiserte tiggekultur i Oslo, representerer her et dilemma for disse hellige kuene (menneskerettighetene). Vi møter oss selv i døren, og vet ikke hva vi skal gjøre. Menneskerettighetene gir oss tydelige svar på hva mennesket er verdt og fortjener av respekt. Allikevel blir saken uoversiktlig og lite håndterlig, en hellig ku gir oss ikke lengre svaret.

Pedersen argumenterer sterkt for det frie marked: "KAPITALISMEN BERGA KLASSISK MUSIKK" (Pedersen 2003:220). Og han representerer også dermed troen på økonomisk vekst, og markedets selvregulering og frigjørende kraft. I dag (2015) er Europa et annet sted enn det var da Pedersen skrev boken sin i 2003. Finanskrisen i 2007-2008 endret Europa fra et økonomisk og kulturelt maktsenter til å bli en skygge av seg selv, hvor arbeidsledigheten presser hellige kuer ut på beite. Postmoderniteten dyrker de små historiene, men dagens økonomiske tilstand fører til at de store økonomiske avgjørelsene i EU, overkjører selv nasjonale statsorgan. Mulig dette er en feiltolkning av postmoderniteten, men det er etter min mening ingen alternative historier som utfordrer den globale økonomiens enerådende sannhet. Vi dyrker den tilnærmet lik en religion. Økonomien gir et uhyre kompleks, dog ett *en til en svar*. Så derfor antar jeg at Pedersen som selv er uttalt postmodernist og begrunner sin tro på pluralismen ved hjelp av kapitalismens frihet, også bygger denne konklusjonen på en modernistisk sannhet eller fordom. Nemlig troen på kapitalismens rettferdighet.

Her er fortolkning først og fremst blitt til en *øvelse i tvil*, knyttet til å avsløre, å gjennomskue. Her vil man også vise at noe er helt annerledes enn det utgir seg for å være. I den første tradisjonen dreier det seg om en samling om mening, i den andre om å utøve tvil og rive ned illusjoner og

løgner, sier han. Og innenfor denne retningen finnes det tre store 'tviles mestre': Marx, Nietzsche og Freud (om Ricoeur, i Krogh 2009:90).

Dilemmaet som oppstår, er jo at ved å betvile våre autoriteter og fordommer, ender vi ikke opp med noen holdepunkter eller etablerte sannheter å feste vår lit til. Jeg tror ikke dette er Gadammers hensikt. Poenget er vel heller at forståelsen må bygge på at vi erkjenner våre fordommer. Vi må kunne begrunne dem, stå inne for dem eller ta avstand fra dem. Først da er det mulig for oss å forstå oss selv.

Slik jeg ser det, eksisterer det ikke noen problemer ved at det moderne anså musikken som en romlig struktur (partituret), i motsetning til Pedersens erklæring av musikk som en opplevelse i tid. Jeg skal nå demonstrere en videre pluralisme enn den Pedersen tilsynelatende står for. Jeg mener den moderne musikkvitenskapen har bygd på musikk som en analyserbar størrelse, hvor det faktisk var mulig å finne kvaliteter som kan argumenteres for ved hjelp av en nærmest naturvitenskapelig presisjon. Det musikalske hierarkiet som det moderne tankesettet bringer med seg, har en legitimitet i forhold til dens måte å se (!) musikken på. Den postmoderne filosofien omkring musikk bygger jo på en annen side på den sanselige opplevelsen i tid. Musikken som flyktig eksistens i tid, kan kun baseres på individuell sanselig erfaring. Det eneste vi kan basere vår virkelighet på, er våre egne sanser. Ingen andre kan erkjenne hva individet faktisk sanser. Derfor oppstår den postmoderne tanken om at det musikalske hierarkiet ikke eksisterer. Fordi den postmoderne måten å definere musikk som noe man opplever (!) ikke har makt til å definere andres sanseinntrykk.

Det postmoderne tankesettet er enormt fleksibelt og fungerer kanskje bedre enn noe annet til å etablere ny kunnskap. Det moderne opphører ikke å eksistere på grunn av det postmoderne, men eksisterer videre som en del av pluralismen, innenfor det postmodernitetens tillater.

3.4 Bevisstheten – Opplevelsens arena

Beskrivelsen av kunstopplevelsen som en transe er gjerne mer gjenkjennelig om en studerer publikum på en pop- konsert. Synet av ungdom dansende hemningsløst til transefremmende musikk ligner videre forestillinger om kultiske ritualer i urskogen eller fra urtiden. Den kroppslige deltakelsen gjør det trolig enklere for pop-publikummet å gå inn og ut av transen enn det er for f.eks. teaterpublikummet. Ungdommene på rockekonsert er likevel, som teaterpublikummet, i stand til å registrere at mobiltelefonen ringer eller å gå på toalettet. Dansen kan se ut som et totalt tap av selvkontroll men er det i virkeligheten ikke. På samme måte forholder det seg antagelig også med de fjernere og mer ukjente kultiske ritualene. Forskjellen mellom fenomenene er antagelig forsvinnende liten (Engen 2011:97).

En likestilling av disse ulike fenomenene (teater, popkonsert og kultiske ritualer) som transefrembringende, endrer kunstbegrepet i en retning som fristiller det fra sitt elitistiske og idealistiske (som i idéverden) domene, til å virke *uavhengig* av sjanger og tradisjon (påstand nr.1). Det finnes moralske spørsmål vedrørende et slikt skille (hvem har kontrollen?), samt spørsmål vedrørende den langvarige effekten av slik kunst. Hva sitter man igjen med etter en konsert hvor man var totalt oppslukt i musikken? Som jeg kommer inn på senere i oppgaven kan denne opplevelsen vanskelig forklares med ord på en måte som yter opplevelsen rettferdighet. Viktigere enn denne negative erkjennelsen av hva man ikke kan gjøre med opplevelseserfaringen, er kanskje det at man har gjennomgått en *prosess* hvor man settes tilbake som et *litt* annet menneske enn forut for opplevelsen. ”Music flings us away in the very act of bringing us back to ourselves. And this is not a paradox or a contradiction but simply the way – an instance of the only way – that we only ever come back to ourselves. It is the way expression reaches the threshold of truth” (Kramer 2012:93).

Et mer presist ord enn *transe* vil i denne sammenheng være *prerefleksiv bevissthet*. Selve begrepet ble første gang satt ord på av Sartre, men det finnes tilsvarende tanker hos Husserl og Heidegger (Grelland 2005:27). Refleksjonen er en mindre del av vår bevissthet enn vi ofte tror. Vi utfører til stadighet handlinger, bevegelser og valg vi ’ikke ofrer en tanke’. ”Hvis jeg spør deg hvordan du beveger tungen når du spiser, blir du sannsynligvis svar skyldig” (loc.cit). Et vesentlig poeng er om de handlingene du ikke reflekterer over bør betegnes som dine egne, eller ikke. Dersom vi som Hans Grelland, godtar den prerefleksive bevisstheten som ”en del av vår måte å utfolde oss på, en måte å velge å være til på” (loc.cit), vil dette få den følgen at den prerefleksive musikkopplevelsen tilhører *din* måte å være til på. Dilemmaet om *hvem* som har kontroll over transen, eller det som kommer forut for refleksjonen, opphører.

Bevisstheten er tilknyttet subjektet den tilhører. ”Hjernen er alene” (Delillos, 1989). Selvbevissthet er et begrep som beskriver vår bevissthet av oss selv. ” Når jeg ser på en blomst og samtidig tenker på at jeg ser på den, har jeg en delt oppmerksomhet. Slik er det alltid med reflektert selvbevissthet, den krever delt oppmerksomhet” (Grelland 2005:25). Når vi lytter til musikk er vi dermed bevisst vår *rolle* som lytter, samtidig som vi *er* lytteren. Grelland deler selvbevisstheten inn i *refektert* selvbevissthet og *prereflektert* selvbevissthet. Som man da skulle tro tilhører den prereflekterte selvbevisstheten det vi ikke reflekterer over, og motsatt. Det interessante oppstår når Grelland så påstår at vi allikevel ikke mister oss selv i denne tilstanden. At selv i den prereflekterte selvbevisstheten, så er subjektet intakt.

Selv når vi 'glemmer oss selv' fordi vi blir helt oppslukt av en eller annen aktivitet, sitter normalt følelsen av å være et 'jeg' igjen hele tiden. Hvis det ikke hadde vært slik, hadde omgivelsene virkelig slukt oss helt, vi hadde gått opp i dem, og det hadde bare vært omgivelser. Selv når jeg bare tenker på en blomst, er det min tanke, det er jeg som tenker på blomsten, og den tenkte blomsten er ikke meg, selv om den i dette tilfellet ikke fysisk befinner seg utenfor meg (siden den bare er en tanke). Den prerefleksive selvbevisstheten gjør at vi alltid har en opplevelse av vår egen tilstedeværelse (ibid:26).

Musikken vil dermed ikke sluke *hele* lytteren, selv om han eller hun kan oppleve ekstase og 'selvutslettende' øyeblikk. Subjektet er fremdeles sin *egen herre* over bevisstheten, selv om han eller hun ikke reflekterer over det. Nå skal jeg ikke påstå at Grelland anser prerefleksiv selvbevissthet som *likeverdig* med den refleksive selvbevisstheten, men jeg vil i hvert fall hevde at subjektet fremdeles er intakt, og at en idyllisering av prerefleksiv bevissthet i møtet med musikk, ikke er uansvarlig.

Tilbakevendt til sin normaltstand kan de endelig selv reflektere over kunstverket og kunstopplevelsen og ta lærdommen med seg videre i livet. Publikum kan dessuten, ved å tenke tilbake på konsertopplevelsen, mane frem de følelsene de hadde under kunstresepsjonen. De kan sammenstille sine egne kroppslige og følelsesmessige reaksjoner med intellektuell forståelse og logisk refleksjon hvilket gjør at kunsten har et formidabelt potensiale for erkjennelse. Denne formen for erkjennelse forutsetter evnen til innlevelse hos publikum. På paradoksalt vis forutsetter altså kunsterkjennelsen at man evner å la seg styre av kunsternes manipulasjon. Det å kunne la seg manipulere er således den viktigste kompetansen for et kunstpublikum. Når vi erkjenner at evnen til å la seg manipulere er en kompetanse hos kunstpublikummet, kan vi begynne å forstå hvilken sårbar posisjon kunstpublikummet befinner seg i. Det faktum at denne erkjennelsesformen forutsetter tap av mental selvkontroll gjør at kunstresepsjonen er forbundet med en ikke uvesentlig risiko (Engen 2011:97).

Jeg skal nå gå inn på den franske filosofen Henri Bergsons (1859-1941), filosofi omkring erindring, varighet og tid for å se hvordan disse tankene om bevissthet kan utvides.

3.5 Henri Bergson – Tankens musiker

Henri Bergson etablerte en filosofi som i hovedsak bygger mye på hvordan verden hele tiden er i utvikling, og at det ikke finnes elementer i virkeligheten som er *helt* statiske. "Den indre varighet (*durée*) er det kontinuerlige liv hos en erindring som forlenger fortiden inn i nåtiden" (Bergson, sitert i Kjerschow 1993:83). Sitatet jeg nettopp henviste til, viser hvordan vår erfaring og

erindring fyller øyeblikket med den mening det faktisk innebærer. Betydningen av denne tanken er større enn man først antar. Uten erindringen ville ikke øyeblikket eksistert, fordi vi ikke ville erfart dem og evnet å plassere dem i tid i forhold til hverandre.

Uten denne evne ville livet bli en rekke adskilte øyeblikk, vanntette tidsskott, - altså bevisstløsthet. 'Bevissthet vil si erindring' (...) den tar vare på alt som nuet avføder og lar det leve videre i en slags utstrakt strømmende 'samtidighet' – fortid og nutid i en nærværende fylde. Nuet er bare den fødende instans; bevisstheten/erindringen lar det leve videre i varigheten og viser hvilket potensial det rommer i sitt skjød (ibid:87).

Musikkeksemplet på denne tanken ville ha vært hvordan vi oppfatter en melodi som en sammenhengende frase. En utstrakt *bølge* av toner, og ikke bare: *tone – tone – tone*. Tilstanden som er i utvikling krever altså en sammenheng, et perspektiv. "Ordet tilstand (état) er selvsagt uheldig, idet ordet stamme – 'stand' – henger sammen med *å stå*. Dermed formidler det dårlig forestillingen om denne udelelige, strømmende kontinuitet som Bergson faktisk vil fremkalle i vår bevissthet" (ibid:85).

Dersom vi altså godtar at statiske elementer i verden ikke eksisterer, fører dette oss nærmere erkjennelsen av at den absolutte sannhet kun eksisterer i øyeblikket. Noe jeg skal komme nærmere inn på i kapittelet om Lawrence Kramer. For å gå tilbake til hvordan varigheten påvirker våre innboene tanker om statiske elementer, kan jeg ta et annet eksempel: Selv våre minner, som vi bygger på allerede erfarte øyeblikk, er i konstant utvikling. Årsaken til dette er at de hele tiden må *rekonstrueres* i hjernen for at vi skal huske dem. De endrer seg kontinuerlig igjennom livet, på samme måte som de fysiske gjenstandene i verden gjennomgår prosesser, *uavbrutt*. Fjell flytter seg, hav fordamper, universet utvider seg og skog vokser.

Vårt språk er også i en slik prosess. Kjerschow, Bergson og meg selv inkludert, har kanskje en tendens til å bygge opp en stråmann av begrepenes tvangstrøye. En stråmann vil si en fordummet motstander som er enkel å knuse med sine argumenter, og som i virkeligheten ikke er en trussel. Det er allikevel noe vesentlig i en slik kritikk, når det kommer til kombinasjonen av erfaring og begreper, og hvordan de kan sette oss ute av stand til å oppleve noe som *det det er, her og nå*.

Noen synes etter en viss alder ikke lenger å være istand til å oppleve noe som fullstendig nytt, med den friske 'baktankeløse' holdning som det forutsetter. Man skjærer en tå og kapper en hæl av alt man treffer for å kunne se det som en variant av noe allerede kjent. Dette er den dovenskap som både Bergson og Schopenhauer taler om, den som får oss til å 'søke begrepet likesom den dovne søker en stol', som Schopenhauer sier" (ibid:90).

Stråmannen (begrepets tvangstrøye), kan altså være en verdig motstander, om bruken av språket fungerer på denne måten. Om man istedenfor betrakter språket slik Wittgenstein gjør med sitt språkspill, er stråmannen kanskje ufarlig allikevel.

Når man skal forstå språkets betydninger, så er det ikke slik at hvert ord har en gitt mening eller referanse – «stol», «bord», «flaske» (så- kalt merkelappteori) – men at meningen bestemmes ved bruken av ordene, i brukssammenhengen, gjerne i såkalte språkspill (Wittgenstein 1958). Dette blir mer innlysende når man ikke bare ser på språkets substantiver. Når jeg sier «Hei!», eller «Se der!», eller «Jeg lover å komme i morgen», så er ikke disse uttrykkene navn på ting eller stabile essenser. Ordenes betydning er avhengig tid og sted, situasjon, bruk og kontekst (Guldbrandsen 2002:14).

Ved å ha disse to tankene i hodet samtidig (språkets dovenskap og språkets spill), kommer vi nærmere et fruktbart felt for tenkning om musikk. Musikkens mening kan innordnes i den samme logikken. Dersom meningen er statisk, er den doven og ikke i samsvar med virkelighetens flyktighet. Men dersom meningen er dynamisk og fleksibel, vil den ikke knekke. Med andre ord: meningen i entall, fungerer ikke. Sannheten, fungerer ikke. Den prerefleksive selvbevissthet kan knyttes til erindringsbegrepet. Begge er forutsetninger for sammenhengende erkjennelse.

3.6 Musikkens materiale – fra natur eller kultur?

Musikk som opplevelse kan sammenliknes med en tur i skogen. Naturen byr på møter med mennesket som seg selv. En rekreasjon. Samtidig får du ingen klare betydninger (annet enn kanskje eksistensielle). Meningen med turen kan tolkes som funksjonell i betydningen helsefremmende osv. Men dette overskygger ikke faktumet at man opplever noe ekte, noe sant, noe som ikke gir deg et klart svar, men som åpner sansene. (I den grad jeg ønsker å holde Schopenhauers filosofi på avstand, vil jeg allikevel trekke inn hans tanker om erkjennelsen av musikk som en ren vilje). Dette leder meg inn på musikkens tilknytning til naturen, med overtonerekken og dens betydning. Musikken er like mye, om ikke mer, en del av naturen, som en del av kulturen. Vi behersker den på samme måte som vi behersker ilden.

Paul Hindemith har prøvd å vise at overtonerekkens forhold gjør seg gjeldende enten man skriver tonal, atonal eller systematisk 12-tonemusikk. Han omtaler dur-treklangen slik den viser seg i de 6 første tonene i overtonerekken, som 'et av de mest storslagne naturfenomener; enkelt og overveldende som regn, is og vind'. I sin drøfting av atonalitet sier Hindemith; 'Det er derfor helt

umulig å finne tonegrupper uten tonale implikasjoner (ohne tonale Bezogenheit). Tonaliteten er en kraft som jordens tiltrekningskraft (Kjershow 1991:119).

På bakgrunn av Hindemiths argument, blir jeg fristet til å påstå at elektronisk frekvensbasert musikk som ikke på noen måte tar i bruk tonaliteten, står i fare for å bli tomme tønner. Det blir laget lyd, men ingen musikk. Jeg vegrer meg allikevel for å si at jeg med dette utsagnet sier meg enig med Kants argument om at musikken *må* bygge på det matematiske forholdet mellom tonene (Dahlhaus 1983:33). Jeg kan kanskje foreslå at tonalitäts-løs musikk bruker andre parametere for gravitasjon enn den overtonerekken legitimerer. Den melder seg kanskje ut av det gode selskap som tonaliteten innebærer, med sin behandling av *lyden* som materiale, og ikke *tonen*. Det å overhode stille spørsmålet, om den ikke kan legge til rette for de samme *opplevelsene* som tonalmusikk, bygger kanskje på en konservativ holdning? Selvsagt er det å lytte til lyd den samme aktiviteten som å lytte til musikk. Man sanser på samme måte. Det prerefleksive og hedonistiske som jeg har fremelsket i musikkopplevelsen ellers, er jo kanskje det samme?

Allikevel tror jeg grensen for hva som kalles musikk bør gå et sted. Grensen mellom det som er lyd og det som er musikk. Den kan ikke ligge i *kun* det relasjonelle, kommunikasjonen musikere imellom. Det bør etter min mening ligge noe *i hvilket* format man har en relasjonellforbindelse. Med dette formatet mener jeg om man forholder seg til *lyden* eller *tonen* som materiale. Dersom man tillater lyden som et gyldig materiale for musikalsk-relasjon, kan jo jubelen hos fotball fansen når deres lag scorer betegnes som en musikalsk reaksjon. Kan den ikke?

I den grad man setter grensen for musikkens format til å gjelde *tonen*, oppstår deretter spørsmålet om hvilken tone som oppfattes som gyldig og så videre. Her har Adorno og flere diskutert den tvilsomme grensen for om en blåtone er gyldig eller ikke.

It's a wellknown fact that in daring jazz arrangements worried notes, dirty notes, in other words, false notes, play a conspicuous role. They are apperceived as exciting stimuli only because they are corrected by the ear to the right note (Adorno 2008:11)

Dette er en diskusjon som jeg påstår er meningsløs, fordi *all* musikk inneholder blåtoner og *karismatiske* særegenheter, som kan defineres som utilsiktede og imperfekte. Jeg ønsker kun å trekke inn overtonerekkens legitimitet i naturen som et fascinerende element, da jeg opplever at kulturen har fått for stor del av ansvaret for musikken. Lawrence Kramer omtaler musikkens byggeklosser og materiale som uhåndterlige akustiske bilder og luftspeilinger.

The strange thing, though, is that in every case we seem to apprehend the music in excess of its medium. Unlike texts, pictures, and films, music seems to have no substrate in which it is inscribed, depicted, or screened. It's made of air. It is a procession of acoustic images or mirages that both envelop and suffuse us (Kramer 2012:92).

Musikkens byggeklosser *er* den uhandterlige *helheten* av frekvenser og toner som eksponeres for våre sanser. La meg derfor omformulere mitt behov for å sette *tonen* som formatet for musikk til å være et uttrykk for manglende forståelse av elektronisk frekvensbasert musikk kvaliteter og fundament. Kanskje skepsisen min bedre kan omsettes til et nytt forskningsprosjekt? Et forskningsprosjekt som ser på estetikken, relasjonen og gravitasjonen i musikk som baserer seg på lydbehandling.

Som en avslutning av kapitlet om musikkopplevelsen, vil jeg trekke frem bevissthetens prosesser (prerefleksiv/refleksiv), subjektets suverenitet (selvbevissthet i transen), musikk som ikke-konkluderende sanselig erfaring frigjort fra samfunnets jag (Schopenhauer), modernitetens beherskelsesprosjekt av naturen (programmusikk), kunsten som en del av naturen (Kant), og smaken som en ærlig subjektiv sans forut for fornuften (Kant). I det neste kapitlet vil jeg fokusere mer på hvordan man kan (eller eventuelt *ikke* kan), trekke en kobling fra prosessen der musikk blir skrevet, til fremført og tilslutt lyttet til.

4. Kunstens funksjon

Tidligere i oppgaven har jeg omtalt kunsten, nærmest som en essens tilstede i samfunnet uavhengig av omstendighetene og konteksten rundt. Jeg vil nå forsøke å omtale noen maktfaktorer som har betydning for oppgavens fokus på opplevelse og mening i musikk som kunst: kunst som en del av samfunnet, kunstnerens plassering i samfunnet, produksjonen av kulturprodukter, innovasjon, moral i kunst, hedonisme. Jeg ønsker med dette kapittelet å besvare påstand 1, om at musikk som kunst oppstår uavhengig av sjanger og tradisjon.

4.1 Kunsten som en del av samfunnet

På seg selv kjenner man andre, heter det, og det sier man gjerne til en som mener å kunne avsløre en annens dårlige motiver. Det ligger imidlertid en dyp sannhet i en slik talemåte, for det er nettopp bare i kraft av ens selverkjennelse at man kan gjenkjenne og 'avsløre' noe som helst ved andre vesener (Kjerschow 1988:39).

Årsaken til at jeg tar med dette utsagnet i denne delen av oppgaven, er for å minne om hvordan mennesket uløselig er knyttet til sin egen erfaring og følgelig også til et samfunn. Kunstneren står ikke i noen særposisjon som "et klart verdens øye" (Schopenhauer, sitert i Kjerschow 1988:48), eller liknende, som gir noen form for mandat til å påstå at man ser det andre ikke ser. På hvilken måte er kunstneren noe annerledes fra enhver politisk engasjert person? Ligger det noen forutsetninger for å se verden på en annen måte ved å ha kreative evner over et kunstnerisk felt? Om jeg våger å påstå at musikken ikke er godt egnet til å formidle politiske idéer, hvilket ansvar hadde komponisten hatt om det så var mulig? Kan det ikke være direkte farlig? Kunstneren er bare et menneske, en på innsiden av samfunnet. Er det noen som er på utsiden?

Til forskjell fra alle andre kunstarter har musikkens sannhet derimot ingen direkte tilknytning til denne verden. Komponisten retter ikke sin oppmerksomhet mot fenomenene overhodet, men lytter innover mot det universelle i seg selv (...) (Schopenhauer, i Kjerschow 1988:50).

Schopenhauer avvæpner sin egen påstand om at kunstneren ser som "et klart verdens øye" (Schopenhauer, sitert i Kjerschow 1988:48), ved at musikkens sannhet *ikke* har noen direkte tilknytning vår verden. Sannheten handler ikke om de 'smålige' samfunnsproblemene den politiske debatten omhandler, men om noe mer abstrakt. Musikkens sannhet handler om det "universelle i seg selv" (Schopenhauer, i Kjerschow 1988:50). La meg påpeke at dette ikke gjelder det vi kan anse som de retoriske sidene ved musikken. De betydninger og symboler som overføres og skapes i kulturelle fellesskap. Det universelle i seg selv må, slik jeg tolker det,

nødvendigvis kobles opp mot helheten, *sammenhengen*. Jeg vil her trekke en kobling mellom det vi omhandler som natur (hos Kant), og det vi omhandler som univers (hos Schopenhauer), fordi jeg opplever at begge begreper dreier seg om det samme, bare i ulike størrelser.

Musikkens 'horisontale forbindelser' – tilknytningen til samfunnet, historien, følelsen osv. – er nødvendigvis tilstede og representerer det som til en viss grad er oversettelig ved musikk. Dette aspekt er viktig, men sekundært. 'Idéen om alle fenomeners nødvendige sammenheng kan bli til karikatur, når den på en overdreven måte søkes påvist i det konkrete', sier Hanslick (s.82) Det blir meningsløst når man taler som om det sekundære aspekt var hele sannheten. Det er selvsagt fristende når man driver *vitenskap* innen musikk og søker de håndgripelige resultater, å tale som om man har omtalt *det hele*, når man har omtalt det omtalelige (Kjerschow 1991:131).

Jeg opplever argumentasjonen til Kjerschow som svært overbevisende. Samtidig ønsker jeg ikke at dette skal tolkes som en holdning som påroper seg universell gyldighet. Det at det primære i musikken ikke dreier seg om kulturelt-betinget *betydning* som kan omtales, kan likeså godt omtales som musikkens *tilhørighet* i naturen (overtone rekken). Med tilhørighet snakker jeg da om dens harmoniske logikk betinget matematiske prinsipper, og dens varighet (eksistens), i tiden. Et studie av musikk som *naturfenomen*, klinger i mine ører bedre i sammenheng med Schopenhauers idylliske fremstilling av musikkens kraft. Noe frigjørende med dette er at når komponisten "lytter innover mot det universelle i seg selv" (Schopenhauer, i Kjerschow 1988:50), handler det ikke om å *finne* et snev av sannhet, *gjemt* i kulturelle normer, kaos og kreativitet, men om å bruke et naturgitt fenomen av materialisert *sannhet*. På denne måten tilhører ikke musikk som kunst noen sjanger eller tradisjon. Musikk og univers, musikk og natur, menneskets bearbeiding av natur. *Kunstneren* er i denne sammenheng ingen 'magiker', som tryller med sin dype innsikt og erfaring og dermed *underviser* lytterne. Kunstneren er i midlertidig en som konkretiserer og snevrer inn det uendelige, til en menneskelig størrelse. Hvilken menneskelig størrelse er ikke *tempoet*, i musikk? Tempoet som ofte i popmusikk er 126 bpm (beats per minute), kunne like gjerne ha vært 126 beats per år. Et tempo som fremdeles ville ha basert seg på denne *uendelige* mengden av *muligheter*, som musikken som naturfenomen tilbyr. Men det ville for det første ikke bli *oppfattet* av mennesket som et tempo, for det andre ville det ikke bli betegnet som *musikk*. Selv om det er *akkurat* samme fenomen, bare i en annen størrelse.

Jeg vil imidlertid understreke min intuitive overbevisning – som jeg tror de fleste av oss har – om at vi (...) ikke har å gjøre med skillet mellom kunst eller teori på den ene siden og liv på den

andre, men snarere med den forbindelsen som finnes mellom dem, en forbindelse som både er sterk, alminnelig akseptert og basert på erfaring (Said 1991:80).

La meg så påstå at denne forbindelsen mellom kunst og liv ikke primært betyr en samfunnsmessig *retorisk* forbindelse, i den betydning at kunsten *fremstiller* livet som det fortøner seg igjennom vår oppfatning av *livet*. ”Å skape et nytt tegn, for eksempel et nytt ord, innebærer å skape en ny idé” (Grelland 2005:13). Vanligvis tenker vi oss at språket innstifter fenomener som allerede eksisterer med et tegn (et ord). ”Ordet får oss til å dele opp strømmen av sanseintrykk i stabile og gjenkjennelige elementer” (loc.cit). Det interessante er hvordan Grelland påstår fenomenet *ikke* nødvendigvis eksisterer for oss, før vi har et ord på det. Med dette mener han ikke at et blad ikke eksisterer, dersom vi ikke hadde kalt det et blad, men at vår *oppfattelse* av verden henger sammen med måten vi har kategorisert fenomenene i ord (loc.cit). Refleksjon omkring dette avdekker at verden er mye rikere enn det vi oppfatter. Min påstand er dermed at koblingen mellom kunst og livet foregår i å innstifte fenomener som språket ikke allerede har kategorisert (eller *kan* kategorisere), med kunst.

Musikken blir symbol for livets manifestasjoner, men disse manifestasjoner er også i en forstand symboler for musikken – som er liv, vitalitet, fornyende kraft. Sirkelbevegelsen oppstår fordi livets prinsipp og musikkens prinsipp er det samme (Truls Winther, sitert i Kjerschow 1991:125-126).

Kan musikkens funksjon da tolkes til å dreie seg om å gjøre mennesket mer levende? En funksjon som er mer abstrakt enn den man vanligvis ville ansett som *funksjonell*. Musikkens sosiale plassering og bruksområder er normalt det man kanskje omtaler som funksjon, med unntak av dem som mener at kunsten skal være uten annen funksjon enn seg selv.

I følge Bourdieu fungerer feltene (f eks. Kunstfeltet, min parentes), etter sine egne lover. Feltene har hver sin grunnleggende lov, sin *nomos*, som strukturerer forståelsen av alt som foregår innenfor feltenes grenser. Et felts *nomos* har imidlertid vanligvis en implisitt karakter. Den uttales sjelden. Når dette unntaksvis likevel skjer, er det i følge Bourdieu i form av tautologier (Bourdieu 1999:99). Lovens tautologiske karakter er særlig framtrædende på kunstfeltet med sitt motto: ”kunst for kunstens skyld” (l’art pour l’art). Loven understreker at kunsten selv er det eneste legitime mål for frambringelsen, tilegnelsen og vurderingen av kunst. Å kommunisere uegennyttighet er dermed et underliggende skjema for mange av praksisene som utspiller seg på kunstfeltet (Røyseng 2006:50-51).

Om musikk som kunst allikevel skal tilskrives en funksjon som ikke er så spesifikk at den

utelukker store deler av den musikalske arven, mener jeg den kan omhandle den *livgivende*. Livgivende i den grad liv betegnes som våkent, reagerende, tenkende og lekende.

4.2 Kunstneren og kunsten

Hvilken rolle *kunstneren* har i samfunnet er et interessant aspekt med tanke på hva som blir laget av kunst.

I dag formidler kunsten bare seg selv, og har i praksis blitt sin egen religion. Den som vil anses som et dypsindig og åndfullt menneske *må* være opptatt av kunst. Gammeldagse ritualer som kirkebesøk og bibellesning er erstattet med galleribesøk og romanlesning.

Og kunstnere har, som spesielt utpekte budbringere fra den åndelige verden, krav på særlige privilegier, omtrent som moderne yppersteprester. I likhet med de ordentlige prestene dyrker kunstnere vaghet, mystikk og uforklarlighet. Det anses som nærmest blasfemisk å spørre om en rasjonell forklaring på meningen i et kunstverk (...) God kunst *skal* helst være provoserende. Det skal ikke benektes at kunstnerisk provokasjon kan ha en nytteverdi. Erotisk kunst bidro til at å bryte ned victoriatidens menneskefiendtlige undertrykking av kropp og seksualitet. Men er det alltid bra å bryte grenser? Norges mest bejublete nålevende kunstner, Bjarne Melgaard driver nesten bare med grensebryting. Dessverre for Bjarne er det ikke så lett å finne grenser å bryte nå om dagen. Derfor har han måtte ty til fremstillinger av sex med dyr og barn (Nipen 2014).

Kunstneres posisjon i samfunnet har endret seg, som vi kan lese i sitatet ovenfor. *Kunstens* funksjon bør etter min mening ikke tilskrives denne kulturelle/politiske maktkampen (provokasjonen) den nå kjemper, fordi dette setter *kunstneren* for nært *kunsten*. Denne opphøyningen av opphavspersonen gjør de sekundære elementene og de horisontale forbindelsene til en *del* av verket. Jeg synes Bjørn Eidsvåg formulerte et klokt og presist svar i et NRK-intervju (NRK 2, 2015) hvor reporteren Nina Stensrud Martin spurte: ”Du Bjørn, når du går på scenen på Kilden i Kristiansand i kveld, så kan du altså gå ut der med et sånn vitenskapelig bevis, for at du er elsket. Det blir deilig?” Bjørn Eidsvåg ler før han svarer:

Haha. Ja, det blir deilig. Jeg har alltid hatt en tanke i hodet mitt på at: jeg må ikke tro at fordi om folk liker sangene mine, så er det jeg som er elsket. Og det fører også til at når folk sier at jeg må være et fantastisk menneske, siden jeg har skrevet ’Eg ser’, så er det ikke sånn altså. Det er bare ’Eg ser’-sangen som er ganske så fin, og den traff ett eller annet, men gutten er et annet sted. Men jeg innrømmer at det kiler litt (NRK 2, 2015).

Samtidig bør man ikke tro at et *objektivt* skille mellom kunsten og kunstneren er en reell mulighet. Jeg mener den delen av kunsten som kunstneren er en del av, tar for mye plass.

Politisk tilhørighet, ideologier og meninger gjør kunsten til et talerør for de privilegerte som mestrer formatet.

En konsekvens av et slikt skille vil blant annet være at *autentisitet*-begrepet får et annet innhold enn det vi normalt legger i det. Musikk som historiefortelling er gjerne nært tilknyttet et autentisitet-begrep som legger vekt på om historien er *ekte* eller ikke (ikke nødvendigvis *sann*). Fortelleren kan avsløres som bedrager, eller man kan tro på det han eller hun uttrykker. Karl Ove Knausgårds selvbiografiske romanform i bokserien *Min Kamp* (2009), vitner om en ukomprimert ærlighet og sannhet. Hans suksess og pristildelinger vitner om stor annerkjennelse av de litterære kvalitetene ved bøkene hans. Samtidig har han møtt sterk kritikk for de moralske aspektene ved sitt bokprosjekt. ”Knausgårds romanserie har åpenbart så stor verdi at det kan forsvares å ødelegge menneskeliv for å skrive den” (Nipen 2014). Det interessante med denne ironiske kommentaren, er at kunstens verdi ikke ligger i det som er *sant*. Knausgård behøvde ikke skrive så ærlig. Han kunne ha latt være. Det at han i midlertidig gjorde det, gjør at han kritiseres for de konsekvensene dette medførte. Hvorfor stiller vi da så mange krav til musikkartister om at tekstene deres gjerne skal handle om *deres* liv? At produktet de leverer skal uttrykke det de står for? At identitet, politikk og musikk skal smelte sammen?

En lang rekke kunstnere har skrevet under på et opprop for amnesti for filmregissøren Roman Polanski som rømte fra USA etter å ha voldtatt en 13 år gammel jente. Begrunnelsen er at han er en stor filmskaper. Da er det smålig å la seg affisere av litt voldtekt (Nipen 2014).

Vi kan gjerne ønske oss at de (artistene) skal være fantastiske mennesker, siden musikken deres er så fantastisk. Men de *behøver* ikke nødvendigvis være det, og de *er* ikke nødvendigvis det. Musikken kan allikevel være fantastisk. På denne måten blir det absurd å be om amnesti til kunstnere som utfører kriminelle handlinger. Like absurd blir det å være avhengig av en forståelse av personen bak verket for å forstå verket. En holdning man altfor ofte aksepterer uten nærmere ettertanke.

Kunstmusikk som nyskapende fenomen

Dahlhaus beskriver hvordan *sammensetningen* av musikalske elementer kan danne grunnlaget for en ny estetisk teori som går forbi Adornos avhengighet av komposisjonsteknikk. Hvordan kontrasterende elementer kan skape synergi, på samme måte som de også kan virke rent ødeleggende i dårlig musikk (om de er dårlig satt sammen).

If a new theory of musical expression could absorb T. W. Adorno's insight that esthetic concepts without correlates in the technique of composition are empty, this theory would necessarily try to

determine how to identify expressive prominence and distinguish it from two opposing things: the complementary contrast that even classicistic esthetics reckons as a part of its own repertory; and the incoherent juxtaposition of parts that marks bad music (Dahlhaus 1982:95).

Kvaliteten på sammensetningen av elementer *oppleves* allikevel forskjellig, til forskjellige tider, avhengig av hvilken ekspressiv smak som hersker. Det som har vært den gjeldende definisjonen på kunstmusikk, har unngåelig vært tilknyttet det som har vært banebrytende og ”nyskapende”.

In the realm labeled 'art music,' to distinguish it from folk music, for at least half a millenium – ever since Johannes Tinctoris, the fifteenth-century theorist – *novelty* has been recognized as one of the decisive criteria (Dahlhaus 1982:95, min kursivering).

Denne påpekningen fra Dahlhaus om at vi i minst et halvt tusenår har innehatt denne holdningen om kunstmusikk som noe nytt, forklarer hvorfor samfunnets tankesett omkring kunstbegrepet er så låst til hierarkiet av kunsteksperter, musikkvitere og teoretikere. En frigjøring av tankesettet er en nærmest umulighet, om vi tar med oss Habermas tanker om forståelseshorisont og vår naturlige begrensning til å ikke kunne se forbi våre egne fordommer. Han hevder at siden de ”representerer den grense den forstående ikke kan gå bak, begrenser de også hans mulighet til å stille kritiske spørsmål ved hvordan den innforståtheten som sikrer tradisjonen autoritet ble etablert, eller hva det er som fortsatt holder den oppe” (Lægneid 2006:250). I den postmoderne virkelighet som jeg tilsynelatende har befunnet meg i, kan en omkamp om dette kriteriet være mulig. At det i det hele tatt er en problemstilling, vitner kanskje om at nye tanker i samfunnet kommer til overflaten.

Only something that is so surprising and so off-putting as to escape habitual forms of reaction can have any prospect of being perceived esthetically and advanced to the focus of a kind of contemplation that submerges itself in a phenomenon and its details, instead of categorizing it once and for all under some concept and passing by its peculiar character and content (Dahlhaus 1982:96).

Jeg tolker dette dithen at det nyskapende har den vesentlige funksjonen av å skape undring og søken etter erkjennelse. Det etablerte har ikke denne funksjonen fordi det allerede er kategorisert og dermed utelukker videre undersøkelse. Dette er vesentlig fordi det første kravet som dannes til et kunstverk, er at noen legger merke til det. Vil musikk ingen legger merke til kunne være kunst? Spørsmålet slår begge veier. Vil ikke banebrytende musikk som er så ’frastøtende’ at man umiddelbart kategoriserer det som utilgjengelig miste enhver mulighet til å defineres som kunst? I hvert fall i første omgang. Og vil ikke musikk som da legges merke til automatisk defineres

som kunst? Legges merke til av hvem? Kunstkritikere eller massene?

Jeg vil påstå at pluralismen i det postmoderne musikklivet muligens utløser behovet for nye tanker om dette. Lytteren sine erfaringer og definisjoner av originalitet pulserer i så mange retninger at dette kriteriet sprenges. Gammelt og nytt blandes på kryss og tvers. Et allmenngyldig konsept om kunstens nyskapende funksjon, vil muligens ikke holde følge? Jeg tror det kan være legitimt å definere et krav: for at et subjekt skal oppleve en musikalsk fremføring som kunst, må vedkommende bli oppmerksom på musikken på en måte som ikke kategoriserer den som 'ferdig tygd' materie. Jeg henviser til delen i oppgaven om musikkopplevelsen, for en utdyping av dette.

Folkemusikk som kunst

In the realm labeled 'art music,' to distinguish it from folk music, for at least half a millenium – ever since Johannes Tinctoris, the fifteenth-century theorist – *novelty* has been recognized as one of the decisive criteria (Dahlhaus 1982:95, min kursivering).

Det eldgamle skillet mellom kunstmusikk og folkemusikk markerer like mye en musikkfilosofisk holdning som en markering av sosial posisjon. Det dreier seg ikke så mye om kompleksitet og komposisjonstekniske virkemidler, men om funksjon og plassering i samfunnet. Omfattende ornamentering, rytmikk og virtuositet er for eksempel kjente elementer i den norske folkemusikken. Folkemusikkens bruk av *musematic* repetisjon (for å låne Richard Middletons begrep om repetisjon av korte riff), plasserer den som et motstykke til den europeiske nedskrevne kunstmusikken. En forskjell som kommer fra dens funksjon som muntlig overført tradisjon og akkompagnement til dans.

For å begynne med kunstnerens rolle som *outsider*, en som ser samfunnet utenfra og kan bidra til ny forståelse og erkjennelse, vil jeg påstå at outsider-rollen er en umulighet. Et menneske kan ikke slutte å være menneske, et menneske kan heller ikke overse sin egen fortid som uunngåelig er tilknyttet et samfunns fordommer og forståelseshorisonter. I en oppvekst implementeres sannheter i individet. Enkelte sannheter kan muligens undersøkes, mens andre kanskje aldri vil bli vurdert som noe å undersøke i det hele tatt. Kunstneren er altså en *insider*. Om det så er en felespiller fra Setesdal eller en komponist fra Wien.

Til alle tider har visse kategorier mennesker blitt nektet status som politiske aktører fordi man har nektet å oppfatte lydene som har kommet ut av strupen deres som tale», skriver Rancière, og tilføyer: «spørsmålet består altså i å avgjøre hvem som er i besittelse av ordet, og hvem som bare har stemme». (Rancière 2008, sitert i Engen 2011:5)

Hvem som har blitt tildelt ordet i politikken verden, og hvem som har uttrykt lyder, har avgjort hvilke begrepsapparat som har blitt utviklet i kunstens verden. Og dermed også hva som har blitt brukt som forutsetninger for klar tale, og hva som har vært vulgært. *Folkemusikere* og bondekultur har blitt stemplet som vulgære stemmer, og kunstmiljøet har dermed gått glipp av et estetisk mangfold det *kunne* innehatt.

4.3 T. W. Adorno – Regressiv lytting, ansvar og moral ved musikkproduksjon

I påstand 1, hevder jeg følgende: Kunstmusikalske opplevelser oppstår uavhengig av tradisjon eller sjanger, og definisjonen 'musikk som kunst' kan bli tatt i bruk i møtet med musikk som frembringer denne estetiske opplevelsen. Påstanden trenger uten tvil en sterk begrunnelse for å overleve. Jeg oppfatter at det som regel henvises til den klassiske musikktradisjonen og dens rike historie av verk, når kunstmusikk-begrepet blir benyttet. Dette er ikke uten grunn, men jeg skal nå forsøke å vise hvordan denne holdningen kan utvides til å omfatte flere tradisjoner ved å ta for meg Richard Middletons forsvar av populærmusikken mot Adorno i boken *Studying Popular Music* (1990).

”for Adorno, 'after Beethoven' any type of listening other than contemplative cognitive effort is necessarily regressive” (Middleton 1990:58). Tatt ut av sammenheng framstilles Adorno i overkant streng, noe han utvilsomt var, men hans teorier omkring musikk på 1960-tallet og da spesielt hans angrep på populærmusikken (masseproduksjon, standardisering av form og lyttemønstre), har løftet standarden for hvordan man skriver og tenker om musikk. På en måte var dette nødvendig, for å unngå å la Adornos velformulerte slakt av populærmusikken stå uimotsagt.

”Adorno's is the most systematic and the most searing analysis of mass culture and the most challenging for anyone claiming even a scrap of value for the products that come churning out of the music industry” (Simon Frith, sitert i *ibid*:35).

As usual, the *force* of Adorno's argument has to be admitted. In an age of 'background music', listening *is* often distracted, and popular music is often used as a drug or as a 'switch' to trigger preplanned narcissistically comfortable sensations or as an instrument of group conformity (Middleton 1990:57).

Som Middleton innrømmer, hadde Adorno rett på mange områder. Populærmusikken falt igjennom på mange av de kriteriene som Adorno anså som vesentlige for et 'verdifullt' forhold til musikk. Problemene oppstår imidlertid ”when empirical evidence is turned into totalizing

theory, tendential strategy into achieved fact” (ibid:37). Middletons første protest er hvordan Adorno definerte lytterens rolle.

the listener’s role is to measure up to the demands imposed by the work itself, to comprehend what is already present (...) the meaning of musical works is *immanent*; our role is to decipher it (ibid:59).

Dette antyder en betydning som ligger latent i selve verket, med andre ord ikke i fremførelsen, men i partituret/notasjonen. En betydning som dermed også vil overleve uendret i ulike samfunn, mennesker og kulturer. Den siste setningen ”our role is to decipher it ” (loc.cit), viser også at meningen ikke lar seg avsløre umiddelbart, uavhengig av ’metode’. Meningen, eller verdien med *verket*, må kodes ut ved hjelp av ”critical confrontation of the work’s ideal or concept – what it ’wants to be’ – with its reality” (ibid:61). Som Middleton skriver videre er det åpenbare problemet her å finne ut hva dette idealet eller konseptet som verket ønsker å være, faktisk er. Adorno antyder nesten at det finnes en sannhet *i* verket, ikke flere sannheter, men en sannhet. ”what *it* ’wants to be’ – with its *reality*” (loc.cit, min kursivering). Verket tas for gitt å være det samme, uavhengig av tid og kontekst. Det er også et problematisk skille mellom verket og dets betydning. ”Hearing or performing a melody as such – his standard example – and grasping its expressive content are one and the same action” (Wittgenstein, sitert i Kramer 2012:65).

I møte med musikk og bevegelse plasserer Adorno seg i en typisk eurosentrisk posisjon, hvor ånd trumfer legeme. Kroppens fysiske respons til musikk, og ikke minst deltagende bevegelse til musikken som dans og så videre, faller inn under ’programmerte’ reaksjoner, skapt av en manipulerende kulturindustri (Middleton 1990:59). Noe Middleton også innrømmer skjer: ”rhythm tracks on disco records can be behaviouristically planned and electronically produced, for maximum precision and control” (Middleton 1990:36-37). Men det er allikevel ikke en riktig konklusjon. Kulturindustrien utnytter en menneskelig egenskap som har vært der lenge før opptaksteknologien ble oppfunnet. Det å utelukke bevegelse som en vesentlig del av musikk som fenomen, vil være som å kalle det menneskelige behovet for mat manipulert frem av McDonald’s. Ja, aktører vet å utnytte egenskaper som sukker, fett og salt, men det gjør ikke matlysten som en del av kapitalismens grådighet.

Fra et hermeneutisk ståsted kan denne rigide holdningen bunne i et moderne europeisk lineært bilde av tid. Tid beveger seg konstant fremover fra for eksempel år 1990-1991. Fra et punkt til et annet, på vei til et mål, fremtiden. Et lineært verdensbilde som nedtegner historien, og plasserer nåtiden i spydspissen av en linje. Et afrikansk bilde av tid innebærer en sirkulær bevegelse. Årstider kommer og går. Mennesker blir født, vokser opp og dør. Solen står opp, og

går ned. Alt gjentar seg i en rytme, på samme måte som planetenes rotasjon. Adornos idealer for musikkproduksjon bygger på et individuelt komposisjonsteknisk uttrykk, utviklet fra gjennom notasjon og partitur. Produksjonen av musikk skal hele tiden være i utvikling, som naturvitenskapen. Ny viten og ny kunst. "Adorno saw the enjoyment of repetition as psychotic and infantile" (ibid:268).

Middleton avviser denne kritikken ved å greie ut om repetisjonens mange dimensjoner, siden "All music contains repetition- but in differing amounts and of an enormous variety of types" (loc.cit). Han deler repetisjon inn i to hovedkategorier: *Musematic repetition* og *discursive repetition*, hvor førstnevnte egner seg til å beskrive riff og andre korte, *statiske* elementer, mens sistnevnte omtaler setninger, temaer eller til og med hele deler, og er gjerne del av en *utvikling* (ibid:269).

The principles of musematic repetition and recursive structures are certainly suited to the methods of oral composition (because of the limits of human memory and the usefulness of a 'given', one-levelled framework); similarly, discursive repetition and hierarchically organized structures can be more easily worked out on paper" (ibid:269-270).

Adornos kritikk av populærmusikkens rytmisk engasjerende effekt, dreier seg like mye om en undervurdering av ulike tradisjons sjangertrekk, som verdensbilde og ikke minst hans frykt for musikk som våpen i post-Hitler Tyskland. Populærmusikkens bastante rytmer, minnet ham om effekten av Hitlers marsjer. Han visste hvilken manipulerende kraft musikken kunne bidra med, og den skrekkelige effekten dette hadde på humanistiske verdier i det tyske folk under Nazi-regimet. Det som fremstår som en overdramatisering av masseprodusert musikkens effekt på samfunnet, kan forstås når det settes i sammenheng med Adornos erfaringer fra andre verdenskrig i Tyskland.

Adorno har i midlertidig rett i mye av sin kritikk som går på populærkulturens kapitalistiske tilnærming til musikkproduksjon.

In an age when a symphony orchestra can appear in uniforms designed to advertise tobacco-industry sponsors, conflating music and cigarettes into a single narcotic (*Guardian*, 26 March 1984: 13); when in Japan the record companies and the large industrial corporations co-operate to produce 'image-songs' which both advertise the corporations and play an important role in the hit parade; when a small selection of endlessly permuted pop songs provides the background for almost every social activity, when rhythm tracks on disco records can be behaviouristically planned and electronically produced, for maximum precision and control: one cannot, at this time, avoid

the feeling that if Orwell's '1984' ever arrives, it might well consist of a continuous Eurovision Song Contest (...) (Middleton 1990:36-37).

Jeg mener at man allikevel som lytter skal kunne oppleve kulturproduktet som *det det er*, og ikke la den bakenforliggende tilvirkningsprosessen av musikken fullstendig overskygge det eksisterende. Magnar Fjørtoft Engen er uenig i dette og forklarer seg på denne måten:

Her er jeg ved et kjernepunkt i min kritikk av den hermenautiske tenkningen omkring kunst. Den utelukker det viktigste leddet i kommunikasjonskjeden, nemlig *produsenten*. Den vier verken kunstneren, produsentene, de som sitter på pengesekkene eller de som har den politiske kontrollen oppmerksomhet. På samme måte som *Så som i himmelen* og de prominente Bach-viterne McClary vitner om, deltar Gadamer i den massive skjulningen av tilvirkningsprosessen bak kunstproduktene. Han opptrer som en presteskikkelse som fra sin opphøyde posisjon mystifiserer og kultifiserer kunsten, og slik befester han *den idealiserte passivitetens* estetiske regime. Dette hermenautiske regimet aspirerer til helhetsforståelse, men feiler altså grovt ved å ekskludere de mektigste aktørene i spillet fra sin forståelseshorisont (Engen 2011:98-99).

Dette er en holdning til kunst som jeg ikke er enig i. Tilvirkningsprosessen er ikke uvesentlig, og kunnskap om dette kan påvirke hvordan vi erfarer et kunstverk i den ene eller den andre retningen. Nettopp derfor fremstår den for meg som muligens betydningsfull med tanke på opphavsrett og integritet, men *ikke essensiell vedrørende den estetiske opplevelsen*. Kunnskap om tilvirkningsprosessen minner meg om hvordan komponistenes liv og lynne, settes i sammenheng med det musikalske produktet. Slik skrøpelige Chopin og sykdommen han led av settes i sammenheng med ømheten i musikken hans. ”I annen halvdel av 1800-tallet var det vanlig å *forklare* kunsten kausalt, som resultat av psykologiske-historiske faktorer. Positivismen *må* peke på horisontale sammenhenger, hvis ikke fenomene skal stå helt isolert ved siden av hverandre” (Kjerschow 1991:102-103).

Som svar til Adornos kritikk av produksjonsmetodene i populærmusikken skriver Richard Middleton følgende: ”there can be legitimate arguments about the nature, quality and function of a listener's response to the actual sound and structure of, say, an Elvis Presley or Bing Crosby song; what is not legitimate is to move this 'thrill', however defined, bodily across the theoretical topography so that it sits wholly under the sign of commodity-fetishism” (Middleton 1990:60). Ansvar for reaksjonene til musikken Middleton beskriver kan ikke *kun* plasseres i produsentenes intensjoner. Det foregår unektelig et *utbytte* av estetisk karakter fra det musikalske produktet til forbrukerne, som ikke produsenten fullstendig kan kontrollere (loc.cit). Her går Adorno for langt ved å la teorien overskygge virkelighetens kompleksitet. Susan

McClary beskriver hvordan tilhengere av non-representativ musikk eller musikk i-seg-selv, på den andre siden, ofte ender opp med å forklare dette *ansvaret* metafysisk:

For if one recognizes the power of music to manipulate through unknown means, one at least wants to believe that human hands are not working the controls. Or, conversely, if one is working the controls, one most understandably wants to deny responsibility, to displace it elsewhere. (Susan McClary, *sitter i Engen* 2011:17).

Beskrivelsen av dette *utbyttet*, definisjonen av hva dette er, påvirker på hvilke måte man som forsker eller filosof videre behandler dette *ansvaret*.

McClary tegner en konfliktlinje mellom en gruppe mennesker ledet av det hun betegner som et presteskap (som beskriver musikk i ikke-sosiale, metafysiske termer og hevder musikkens uavhengighet fra sosial praksis) på den ene siden, og de som anser musikk som en essensielt menneskelig, sosialt grunnet og sosialt foranderlig konstruksjon på den andre (...). I følge henne har mesteparten av musikkhistoriens polemiske slag om musikkteori og musikkkritikk involvert en uforsonlig konfrontasjon mellom disse to posisjonene (*Engen* 2011:67).

Selv plasserer jeg meg i en kategori som anerkjenner musikkens sosialt foranderlige konstruksjon, men som samtidig mener at musikken først og fremst ikke betyr noe mer enn seg selv. Musikken fremføres i et samfunn av mennesker, man kan ikke avskjære musikken fra dem som spiller den. Men man kan ikke tillegge *opphavet* den avgjørende betydning for det som *er*. Om man deretter antar at *opphavet* er det samme som *opprinnelsen*, kan dette problemet tegnes tydeligere. Om man finner start tidspunktet for vårt univers vil dette kun danne nye spørsmål om hva som kom før det igjen. Svaret gir deg ikke svaret på spørsmålet om når det begynte.

En naturvitenskapelige jakt på Opprinnelsen ligner Peer Gynts selverkjennelse når han skreller en løk – man skreller av lag for lag, men der er ingen kjerne. Håpet om å finne den ene sanne Opprinnelsen er like utopisk for musikkforskeren som studerer framføringspraksisen i barokken som for kosmologen (*Engen* 2011:74).

Jeg er med andre ord mest i 'presteskap'-kategorien, men på ingen måte uavhengig av den andre. Kategoriene skaper oversikt, men på samme måte som Adornos teorier, kan de ikke overskygge virkelighetens kompleksitet. På samme måte som en språklig reduksjon øver vold mot musikkens natur. *Ansvar*, for effekten av det musikalske produktet, ligger derfor ikke alene hos den som *fremfører* musikk (hvem som skrev musikken er i denne sammenheng uvesentlig, fordi

musikken kun lar seg manifestere i tiden den klinger), men like mye hos den som lytter og lar seg lede. Den siste setningen leder oss (ironisk nok), tilbake til diskusjonen om regressiv eller progressiv lytting. Aktivitet eller passivitet.

Adorno påstår at annen musikklytting enn dyptgående kognitiv innsats (contemplative cognitive effort), er regressiv (Middleton 1990:58). På hvilke annen måte skal man som lytter innta en aktiv rolle om man ikke erfarer musikken på denne måten? Er ikke dans en aktiv rolle? Vil den nødvendigvis innebærer dyptgående kognitiv anstrengelse? Frarøver ikke Adorno musikk og bevegelse enhver betydning vedrørende hva som er regressivt eller progressivt? Musikk og bevegelse, er på mange måter en utvidet funksjon av dans som fenomen. Hodet beveger seg i takt med musikken, i samsvar med det vi kaller tunge og lette slag. Hodet går ned på tunge slag og opp på lette.

Synkroniserte bevegelser til musikalsk lyd, som å trampe takten eller nikke med hodet, gjør at man kan få en kroppslig forståelse og følelse et basalt element i musikkens struktur. Arnie Cox (2006) viser til at slike kroppslige responser til musikk er utilsørte former for en imitativ deltagelse som er en vanlig del av musikalsk opplevelse og forståelse (Haugen 2010).

Kan påstanden til Adorno allikevel forsvares? Er det prerefleksive nødvendigvis en motsetning til kontemplativ kognitiv innsats? Et interessant bidrag her kan være Magnar Fjørtoft Engens sin påstand om at: "*kunstens estetiske regime idealiserer passiviteten*" (Engen 2011:6).

Det som betegnes som *kunstens estetiske regime*, defineres som de rammene estetisk teori og filosofien har lagt omkring kunstverket.

Fra Baumgartens intensjon om at estetikken skulle være «vitenskapen om den sanselige erkjennelse» (1750) begrenset denne seg raskt til å dreie seg om hvordan mennesket oppfatter kunst. (...) Den filosofiske estetikken handler i liten grad om hvordan vi oppfatter verden rundt oss. I stedet er estetikken stort sett en snever diskurs om et snevert felt som feiler i å forstå sansningens mysterier fordi den nekter å behandle alminnelige felter som populærkultur og reklame på andre måter enn som perversiteter (loc.cit).

Det passive elementet kommer inn som en forutsetning for å oppleve det som Heideggers hermeneutikk anser som det *egentlige*. "Heidegger ser på teknisk-naturvitenskapelig erkjennelse ikke bare som en metode som kommer til kort når det gjelder å forstå tingene slik de *egentlig* er, men også som noe som øver vold på mulighetene for erkjennelse av 'det egentlige'" (ibid:81). Heidegger var medlem i Nazi-partiet fra 1933 til 1945, og ifølge Adorno har han noe av skylden for å utruste nazistene med et vokabular, som ble mye brukt i deres fascistiske propaganda

(ibid:84-85). Jeg anser dette som et nødvendig bakteppe for å forstå noen av de fundamentale motsetningene mellom Adorno og Heidegger. Samtidig håper jeg at Heideggers politiske holdninger ikke undergraver hans filosofi i denne debatten, selv om de unektelig medfører avsmak.

Hans-Georg Gadamer var elev av Heidegger og har latt seg inspirere av hans filosofi. Sitatet nedenfor viser, ved hjelp av en analogi om spill, hvordan kunsten krever at man underkaster seg den for å forstå den *egentlige* kunsten.

Man 'mister seg selv', og spillet blir hele ens verden. Spillet absorberer oss, og man *er* spillet. Derfor er det mer treffende å si at spillet spiller oss enn at vi spiller spillet. For å spille et spill må man så og si underkaste seg det (...). For å erfare verket må man la verket styre vår erfaring – man kan ikke gi det den mening man vil. (...) Vi går opp i verket, men i stedet for å la fornuften vike for følelsene, lar vi så og si vår fornuft følge verkets egen fornuft eller logikk (Gadamer, sitter i Engen 2011:98).

Passiviteten belønnes med sannhet. Det er i denne kontekst at Adornos problematisering av masseprodusert musikkens intensjon og effekt blir forståelig. Formålet bak musikken blir etterforsket for skumle hensikter, og blir de funnet er musikken derav infisert. Uansett hvilke skumle eksempler det finnes på misbruk av musikkens autoritære kraft satt ovenfor et *underkastet* individ, vil jeg påstå at det nettopp er dette som er musikkens beste egenskap som kunst. ”ordet *passiv* (henger, min parentes) sammen med *pathos* og *pasjon*” (Kjerschow 1993:103). Det absorberende og altoppslukende ved musikken berører, løfter og flytter mennesket hit og dit. Det ligger mange interessante aspekter i en slik holdning. Er dette frihet eller tvang? Gjør dette musikklytteren underkastet *musikken*, eller underkastet *seg selv*? ”I sig selv består al kunsts væsen i, med Hegels formulering, 'at præsentrere mennesket for sig selv' ”(Gadamer 2004:51). Adornos kritiske stemme er et nødvendig korrektiv i kjølvannet av Heideggers mystifisering av det *egentlige* og deretter kritikk av rasjonaliteten, men det ligger noe vesentlig i helhetstanken til Heidegger og Gadamer.

den 'rene lesningens gleder', å bevare helheten, ikke stykke den opp, tyde, tydeliggjøre eller fortolke helhetens innhold på en måte som gjør at det blir klart og forståelig. Siden oppstykkningen av helheten av den 'rene' smaken anses som en vulgær og barbarisk handling, er mystikk og helhet synome når det gjelder kantiansk resepsjon. Oppstykkningen ødelegger den hellige helhetens magi som den rene smaken og den idealiserte passiviteten tar sikte på å bevare (jfr Heideggers syn på den teknisk-naturvitenskapelige måten å studere *jorden* på) (Engen 2011:64).

Kritikken av denne helhetstanken tar feil fordi kritikken avskyr den ikke-konkluderende tilstanden man vil befinne seg i, ved å avstå fra en naturvitenskaplig oppstyking og analyse av verket. Kritikken søker rasjonalitet og sannhet i et felt hvor dette ikke er mulig. Like galt vil det være å hevde at det ikke-konkluderende er selve *sannheten*. Det er dette som er selve kjernen i kritikken av hermeneutikken, at den på sine anti-vitenskapelige premisser skal være i stand til å finne det *egentlige*, når den ikke har forutsetninger for dette. Sannheten. Det er i min tolkning ikke målet og heller ikke en mulighet som følge av musikkens flyktige karakter.

Lik Heideggers hermeneutikk er en antivitenskapelig vitenskap, er vekstpedagogikken en antipedagogisk pedagogikk i den forstand at den tar avstand fra det man tradisjonelt forstår med pedagogikk. Den omdefinerer begrepet pedagogikk og gjør pedagogikkens innhold til en mystisk størrelse. Pedagogikken er definert ut ifra hva den *ikke* er, altså tradisjonell pedagogikk og tradisjonelle pedagogiske metoder. På den andre siden uteblir den positive definisjonen av innholdet i pedagogikken. Innholdet er definert ved at det er udefinert. vekstpedagogikkens antipati mot metode tilsvarer Heideggers antipati mot det teknisk-naturvitenskapelige. Metode ansees som destruktivt i seg selv. (Engen 2011:56).

Det som da blir et forsøk på å etablere en teori, er at sannheten ikke fins på dette området. En negativt ladet påstand. I samme gate som de påstandene Engen stadig kritiserer. Hvordan skal jeg da forsøke å finne en positivt ladet påstand? Det finnes ikke noe *riktig* svar, men det finnes *mange riktige* svar. En *frihet*, eller en *intethet*, som Sartre knytter opp mot følelsen av angst.

Angst ved intethet, med Heidegger? Angst for frihet, med Kierkegaard? Etter mitt syn er dette én og samme sak, for friheten er intethetens tilsynekomst i verden. ... Menneskets faktisitet er å tilintetgjøre faktisitet, det er ved friheten vi forestiller oss noe, det vil si på samme tid tilintetgjøre og tematiserer objekter i verden. Det er gjennom friheten at vi kan, hvert eneste øyeblikk, etablere en avstand fra vår egen essens (karakter eller personlighet), som blir kraftløs og utelukket i intethet, ineffektiv. Friheten etablerer en diskontinuitet, et brudd på kontakten. ... angst ved intethet er rett og slett angst ved friheten ... intetheten er ikke et hull som rett og slett er gitt ... i virkeligheten er intetheten den intethet vi selv er (Sartre, sitert i Grelland 2005:115).

En annen måte å si at min Heidegger-inspirerte, negative konklusjon er en positiv konklusjon, er at: ved å etablere intethet, etablerer man frihet. Dette innebærer også en aksept av den sosiologiske begrunnelsen til Susan McClary, og den komposisjonstekniske begrunnelsen til Adorno. Det postmoderne paradoks er at pluralismen i det postmoderne også gir rom for høymodernitet. Og at disse to verdenene lever side om side (med flere), og dermed bidrar til en enighet om at det ikke er noen unison enighet. Et eksempel på dette er påstanden til Pedersen:

”hva vi må kalle hardcore modernistisk musikk, komponert i dag, må klassifiseres som postmodernistisk musikk” (Pedersen 2003:185). På bakgrunn av denne toleransen om å også tolerere det intolerante (et for sterkt ord i denne sammenheng, men la gå), vil jeg påstå at hermeneutikkens mystifisering eller helhetsforståelse er en *kilde* til mer fruktbar og demokratisk erkjennelse av musikk som kunst.

4.4 Hedonisme og moral i kunst

En konsekvens av at jeg til nå har valgt å heve musikken som en umiddelbar sanselig erfaring før begrepene, er at erkjennelsen av musikk kan fremstå som en ren nytelsesestetikk. Ved å forsøke å befri musikken fra et kunstbegrep styrt av rasjonalisme, etterlates det et tomrom som er åpent for kritikk. ”For at noget kan behage som kunstværk, må det samtidig være mer end blot noget smagfuldt behagelig” (Kant, sitert i Gadamer 2004:50). Kunstverket må være noe mer, hva da? Er ikke ekstasen eller beruselsen musikken frembringer nok? Eller dreier dette seg mer om det skjønne som noe ’smagfuldt behagelig’, og at kunstens palett inneholder flere farger enn dette? Er grooven i James Browns musikk kun smakfull og behagelig, eller kan det engasjementet og energien musikken vekker, danne et argument for *noe mer*?

Det dreier seg her om en debatt mellom den estetiske bedømmelsen av musikk utfra kropp eller idé. En debatt som jeg mener ender med den transcendentale funksjon, slik Kant definerer den estetiske smaks natur. Selv om Kant videre danner et skille mellom smak og bedømmelse av kunst, velger jeg å anse denne smakens virkeområde som mer brukbar i møtet med musikk slik den oppleves a priori. A priori vil si den fundamentale forståelsen som ligger forut for den empiriske erfaringen og er avgjørende for at erkjennelse er mulig.

Om ikke groovens engasjerende funksjon i James Browns musikk godtas som kunst, bygger dette på en fortids fordom om at kroppen er syndig og skitten. Et forsøk på avvæpning av det negative med denne konklusjonen finner vi i Bourdieu:

Den «rene smaken» har, ifølge Bourdieu, avsmak for alt som handler om sanselig nytelse, kroppslig og kjødelig. Den faller ikke for forførende elementer og pirring. Den er asketisk. Bourdieu bruker uttrykket *asketisk velbehag* om den gleden det gir å overvinne kroppen og kjødets lyster. Det betyr ikke at den *legitime* kunsten, som den «rene smaken» retter seg mot, er fri for sensualitet og pirring av sansene, men at den legitime kunsten er presentert i en form som tillater publikum å betrakte den med alle dens «vulgære», «folkelige» elementer (naivistiske, prangende, voldelige, sensuelle, seksualiserte) på behørig avstand og i rolig kontemplasjon (Engen 2011:60).

Sitatet er interessant fordi det tillater publikum å *betrakte*, men ikke å delta. Sansene objektiviseres og rasjonaliteten overstyrer lysten om å gi etter. Jeg vil derimot påstå at dans og musikk er noe av det mest fundamentalt menneskelige i vårt samfunn, på samme måte som latter er det. Benektelsen av dette til fordel for en kunst basert på rasjonalitet, idéer, fornuft og filosofi bygger mer på en etablert moral om hvordan *man bør leve*, enn en forståelse av musikk. ”Det skønne er symbolet på det moralsk gode” (Kant, sitert i Gadamer 2004:76). Moralen har utvilsomt en plassering i kunsten, så lenge den er retorisk og har et *innhold* annet enn kunsten i seg selv. Ved å bruke Eduard Hanslicks polemikk mot følelsesestetikken og nedvurdere dette *innholdet*, til fordel for *form* (materiale), åpnes det for nye muligheter for hva definisjonen av musikk som kunst kan omfatte. Det som tidligere ble ansett som tomt, er nå rent. Det som ble ansett som syndig og primitivt, er nå nærmere det naturlige. Vi skal nå se nærmere på hva en slik holdning møter av motstand.

Den patologiske måte å oppleve musikk på tilsvarer den som bunner i materialets særlige evne til å påvirke følelsene, i dets ’utgrunnelige slektsskap med fysiologien’(s.120).

Den *estetiske*, beskuende holdning til musikk retter seg mot det individuelle i musikkverket, det som er et resultat av den kunstneriske utforming. Oppfattelsen av dette krever en aktiv holdning, mens den patologiske består i en passiv nytelse av musikkens elementære og almene følelseskarakter (Kjerschow 1991:34).

Det dannes et skille mellom passivitet og aktivitet i erkjennelse av musikk. De fysiologiske påvirkningene musikken har settes sammen med noe passivt utløst av musikkens elementære og almene følelseskarakter. Det kreves styrke for å ikke avledes av disse bedragerske effektene.

’For å beruses behøves det bare svakhet, men virkelig estetisk lytting er en kunst.’ (S.134). Noe av kunsten består i å konsentrere seg om toneformene uten å la utenom-musikalske forestillinger og følelser avspore oppmerksomheten(Kjerschow 1991:34).

Utifra mitt syn er det problematisk å danne et skille mellom den passive nytelse og den aktive holdning, dersom lytterens relasjon til musikken holdes i den a priori delen av erkjennelsen. Det er selvsagt fullt mulig å unngå å legge merke til stor kunst ved å forholde seg likegyldig eller passiv, på samme måte som det er vanskelig å skvise ut en stor opplevelse av musikk som ikke innehar denne kapasiteten. La det ikke være noen tvil: ikke all musikk er kunst. Mitt prosjekt i denne oppgaven er å bevise at musikk som kunst ikke bør defineres av sjangre og tradisjoner, men av fremføringer. Selve legemliggjørelsen av musikken. Fenomenet istedenfor idéen. Den patologiske måten å erkjenne musikk som et kroppslig fenomen møter motstand så lenge

materialet ikke er det vesentlige.

Følelser forbindes ellers gjerne med lyst og ulyst, noe som følger enhver aktivitet og slett ikke er særlig karakteristisk for kunsten. Hedonistene finner ingen forskjell, sier Croce 'mellom kunstens velbehag og en god fordøyelse, mellom gleden ved en god handling og gleden ved å puste i frisk luft'. At følelsen (av glede eller ulyst) er uløselig knyttet til kunstoplevelsen, vil ikke si at den spiller den avgjørende rolle. 'Man må bare ikke forveksle det som er et tilbehør, med det som er det vesentlige og avgjørende'. Og det avgjørende er at kunsten er et uttrykk for erkjennelse (Benedetto Croce, i Kjerschow 1991:122-123).

Min teori om musikk som kunst står i fare for å bli senket av hedonismens målløse jakt på nytelse. Ekstasen og opplevelsen musikk fremkaller, kan kanskje ikke forsvares mot et slikt argument? Så lenge jeg velger å holde begrepene og idéene på avstand, vil det klingende materialet være utsatt for en slik tolkning. Spørsmålet er om det er nok til å velte den tidligere argumentasjonen for å la være å vektlegge innholdet i musikken. Det blir kanskje litt som å spørre hva er meningen med livet, for så å svare øyeblikket? Når øyeblikket er det eneste som kan gi mening til det *å være levende*. Hva innholdet i øyeblikket skal være, blir igjen en diskusjon om idéer, etikk, kultur, fornuft, nytelse og så videre.

En måte å møte kritikken om en hedonistisk kunst på, vil være å undersøke kunstens mulighet til å danne noe *betydningsfullt*. Både i øyeblikket og som en mer varig erfaring. Et minne om opplevelsen som uunngåelig befester seg med begreper, men som også eksisterer i subjektets erfaring av opplevelser. "I kunstoplevelsen findes en betydningsrigdom, der ikke kun er en del af dette særlige indhold eller denne særlige genstand, men tværtimod repræsenterer livet som en meningshelhed" (Gadamer 2004:71). Slik jeg har forklart under avsnittet om opplevelsesbegrepet, foregår meningsdannelsen i den varige fasen i etterkant av erfaringen. "Et slags udbytte eller resultat, således at det flygtige ved det oplevede har fået varighed, vægt og betydning" (Gadamer 2004:63). La meg igjen påpeke at denne erfaringen ikke er det samme som en semantisk betydning.

For å oppsummere del fire, så har jeg forsøkt meg på følgende: å problematisere kunstneren som outsider i samfunnet, problematisere kunstneren som agitator for sine idéer, uskadeliggjøre den kapitalistiske agendaen med populærmusikk, å gi en kunstnerisk legitimitet til folkemusikk og annen musikk som ikke nødvendigvis er nyskapende, å forsvare et nytelsesforbruk av musikk som motsetning til det asketiske velbehag, og å uskadeliggjøre transen som underkastelse.

5. Form og innhold – mening i instrumentalmusikk

I et samfunn hvor de postmoderne tankene om mangetydighet og pluralisme er veletablert vil debatten om form og innhold fremstå som noe unødvendig og til dels kanskje som en avsporing. Form er et begrep som antyder en legemliggjørelse av et materiale. I filosofisk forstand er dette materialet noe som viser seg i fenomenverdenen eller sanseverdenen. Det er noe vi kan erkjenne og kalle empiri. I musikk kan dette kalles det klingende materialet, eller frekvenser av lyd. Det må ikke forveksles med det musikere tenker på som musikalsk form, nemlig rekkefølgen av delene i en låt, eller f.eks. sonatesatsform eller rondo.

Snakker vi derimot om innhold, blir saken litt mer komplisert. Ordet innhold bærer med seg en antydning om at dette er det vesentlige. Innholdet er det som forsøkes formidlet via formen (materialet). Meningen eller poenget ligger implisitt altså i innholdet. Det er dermed sagt at meningen ligger bakom formen, og at musikkens mening dermed er noe utenom-musikalsk. Dette innholdet kan også beskrives som den kunstneriske idéen, og tilhører dermed idéverdenen. Innholdet kan ikke gripes ved empiri, og en positivistisk tilnærming ville dermed utsette innholdet som en del av musikken. En slik retning kalles formalisme. Som jeg videre skal gå inn på i dette kapitlet, er Eduard Hanslick berømt for sin formalisme, men også for et svært fruktbart bidrag til å utdype denne til å inkludere *mer* enn det streng formalisme innebærer.

5.1 Eduard Hanslicks formalisme

Slik god hermeneutisk praksis innebærer ville det ha vært nødvendig å forklare tidsånden og bakgrunnen for hvorfor polemikken Hanslick deltok i på midten av 1800-tallet ble som den ble. ”Akkurat som ånden er edlere enn kroppen, er ordet edlere enn kontrapunktikken” (Giovanni Bardi, sitert i Kjerschow 1991:47). Ånden er her et uttrykk for fornuften, tanker og idéene. Kroppen ble ansett som skitten eller som en skygge av idéen, slik Platon anså verden. På samme måte kan det sies at verket fremstod som det rene og perfekte, selve idéen eller ånden, mens fremføringen var en jordisk, utilstrekkelig skygge av dette perfekte. Det verket formidlet, var verdien.

Denne tidsånden som hersket på 1600-tallet endret musikken fra Palestrinas demokratiske polyfoni til en mer hierarkisk oppbygning der melodien og teksten stod seg ut i front. ”Poesien har likevel en viss status fordi den hører til begrepets domene og dermed til fornuften. Dette privilegium som innrømmes poesien, tilsvarer ikke dens større kunstneriske verdi, men dens begrepsklarhet og opplysende (belærende) evne” (ibid:48). Den manglende begrepsklarheten i instrumentalmusikken ble forsøkt opprettet ved affektteorien, hvor følelsesbegrepene ble knyttet

til konkrete musikalske virkemidler. Et vesentlig poeng er ikke at musikk og følelser ble direkte tilknyttet, men at følelses*begrepene* ble definert i sammenheng med musikken.

Ved hjelp av Bergson har vi sett at man like gjerne kan si at ordene øver vold på følelseslivet. Nødvendigheten av å hevde motsetningen mellom følelser og musikk blir først påtrengende når følelseslivet forveksles med sitt sproglige uttrykk, slik Hanslick ser ut til å gjøre (ibid:98).

For å forstå hva som menes med at ordene øver vold på følelseslivet, kan man tenke seg at følelser er dynamiske prosesser som konstant er i utvikling og som hele tiden ligger forut for vårt språklige vokabular. Idet vi har erkjent en følelse og inkorporert denne under vårt begrepsapparat, opererer vi med tilbakevirkende kraft. Som den analytiske fristilte tidssone, hvor et fenomen isoleres for betraktning (i tanken). Når dette er sagt kan en slik metode tilby perspektiv, overblikk og forståelse, og dermed være et nyttig verktøy. Men la oss først se på hvordan prosessen fra opplevelse til språk kan foregå.

La oss tenke oss møtet mellom musikken og det opplevende menneske som noe om foregår uavhengig av sproget, og at sproget først i annen omgang kommer inn som et verktøy for å redegjøre for dette møtet. (...) Musikken (og dermed musikkopplevelsen), sett som levende organisk prosess må, for å gjøre seg egnet for sproglig formidling, utkrystallisere seg i en rekke sidestilte, faste elementer som sproget kan peke på og benevne. Elementene må være slik at sproget kan gjenkjenne dem og identifisere dem med elementer (ord) i sproget. For at musikkopplevelsen i faste 'sprogvennlige' former skal kunne kvalifisere seg for å bli opptatt i sproget, må disse formene kunne identifiseres med det begreps apparatet som sproget disponerer på opplevelsese-sektoren, nemlig følelseskategoriene (ibid:91-92).

Det ligger en del fallgruver i slike tankerekker, først og fremst den om at opplevelsen står alene helt til språket kommer inn og ødelegger det som var opplevet. På hvilket tidspunkt slår tanken (og språket) inn? Med noen sekunders etterslep? Millisekundene? Eller minutter? Og ligger det virkelig noen erkjennelse forut for dette? Nåtiden strekker seg alltid forut for vårt bevissthets grep. Om bevisstheten ikke makter å følge med, hva ligger så der, og hvordan styres dette? Intuisjon og prerefleksive handlinger er nok de begrepene (ja, vi er avhengige av begreper), som beskriver dette området best. Hvilke spørsmål man stiller om dette, sørger for ulike svar. Kan det prerefleksive styres? Er det hensiktsmessig å etterstrebe kontroll over dette? Er det som er levende kontrollert? Er det prerefleksive ditt sanne jeg, eller et primitivt instinkt?

Løsningen på det problematiske ved å knytte språklige begreper til opplevelsen, er ikke å gå den positivistiske retningen ved å skille følelser totalt fra musikken. ”Naturvitenskapens

forklaringer fortøner seg ofte (...) som en 'sønderlemmelse som gjør et blomstrende legeme til et skjelett' ” (Hanslick, sitert i Kjerschow 1991:126). Ren naturvitenskapelige metode i møtet med musikk fortøner seg noe strengt og nærmest komisk, samtidig som en romantisk og poetisk forklaring på musikkens mening fremstår som subjektiv tåkeprat, ute av stand til å fungere i en akademisk diskurs.

Løsningen er istedenfor å forsøke og forstå fenomenets virkelighet og la den være der. ”Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen” (Ludwig Wittgenstein, sitert i Kjerschow 1991:90). Om det man ikke kan tale, må man tie. For Wittgenstein er det nettopp dette feltet vi ikke kan tale om, som er det spennende. ”Han har noe uhyre viktig til felles med positivistene: han trekker grensen mellom det vi kan omtale og det vi må tie om, akkurat som de gjør. Forskjellen er bare at de ikke har noe å tie om” (Paul Engelmann, sitert i Kjerschow 1991:90). Problemet med musikk og følelser er dermed ikke deres sameksistens, men vår språklige begrensning av dem. Følelsene bør behandles i sin dynamiske natur, på samme måte som musikken. ”Når det gjelder sjelslivets *bevegelser*, mener Hanslick at det nettopp er disse og bare disse, det rent *dynamiske* ved følelsene, som musikken kan fremstille som en analogi” (Kjerschow 1991:96).

Den prinsipielle konklusjon på denne diskusjonen om følelsene som musikkens innhold, må bli at begrepet *innhold* overhodet er ubrukelig i forbindelse med musikk, når det forutsettes at innholdet kan fattes begrepsmessig og utlegges i ord. (...) På samme måten forkastes ordet *fremstille* når det innebærer et semantisk forhold: mellom et tegn og det som betegnes – et bilde og det som avbildes (ibid:25).

Musikkens mening ligger derfor nært det man kan kalle musikken selv. Uansett hvor flåsete en slik påstand lyder, er det formen musikken tar, som er det vesentlige. Det klingende. Fortellingen som eventuelt blir formidlet er sekundær. Det som videre skaper hodebry, er ikke hvordan dette balanseforholdet mellom fokus på det klingende og fokus på hva som skal formidles, har vært anvendt i ulike sjangre og kulturer. Men hvordan lytternes kulturelle kapasitet eller fantasi er avgjørende for hva som blir opplevet. Det foregår en utveksling av data mellom fremfører og lytter som neppe kan kalles direkte overføring.

Meningen (oppfattelsen av formen), skapes hos hver enkelt lytter, ut ifra deres kapasitet. Man kan si at denne selvsagt er totalt individuell, men man kan også anta at man tilhører et kulturelt fellesskap. Et fellesskap som bærer med seg en felles samtidshistorie, tankemåte og felles verdier. Denne fellesskapsfølelsen er i dagens postmoderne samfunn stadig mer eksklusiv, som følge av færre autoriteter, det multikulturelle samfunn og skiftende identiteter.

Oppstykkningen av det kulturelle fellesskapet kan føre til en bredere holdning om den nøkterne uttalelsen til Hanslick: ”Hva er skjønt i musikken? Ja, det har forskjellige tider, forskjellige folk, forskjellige skoler gitt helt forskjellige svar på” (Hanslick, sitert i Kjerschow 1991:81).

Kulturelle fellesskap og subjektive erfaringer

Min påstand er at strømmetjenester som Wimp og Spotify bidrar til at det kulturelle fellesskapet stykkes opp i stadig flere mindre enheter, sammenliknet med da radioen og LP-platen var eneste distributør av innspilt musikk. Da samfunnet var begrenset til et lite utvalg av kulturprodukter, ble det lokale kulturfellesskapet knyttet tettere sammen enn det gjør i dag. Monokulturen som Michael Jackson stod for på toppen av sin musikalske karriere, vil man kanskje ikke se maken til igjen. En oversatt konsekvens av dette er at man kanskje ikke vil bli enige (i like stor grad som før), om hva som gjør musikk til kunst. Min argumentasjon videre er ikke at enigheten er et stor mål. Monokultur og superstjerner som Beethoven, Mozart eller Michael Jackson er ikke det som er vesentlig. Men en toleranse av den estetiske rikdommen musikk tilbyr, og en refleksjon over hvilke musikalske ideologier som gjelder i de ulike leire er viktig.

Tanken om at musikk som kunst ikke er avhengig av *betydningen*, bør klargjøres. Med dette mener jeg ikke at musikken *skal* være betydningsløs/retorikkløs/symbolløs for å være kunst, det er en umulighet. Så lenge mennesket lager musikken vil den kommunisere noe menneskelig. På samme måte er den *rene lesning* av et verk en like stor umulighet som å lese en tekst uten fordommer. Det jeg ønsker, er å fristille kravet om *betydningen som avgjørende faktor* for om musikken fremstår som kunst eller ikke.

5.2 Lawrence Kramer – Expression and Truth

Boken *Expression and Truth – on the music of knowlegde* (2012), skrevet av Lawrence Kramer tar for seg en del interessante aspekter vedrørende uttrykk, mening, sannhet og estetikk. Han presenter et viktig fokusskifte i det musikkvitenskapelige-feltet, som jeg ønsker spesielt velkomment.

Recent thinking on what music is 'about' has concentrated more on its social than on its expressive force (...) the stakes underlying it have significant broader implications both for and beyond the way we understand music. Only if we have an adequate understanding of musical expression can we begin to understand the wider role of music in acoustic experience and auditory culture (Kramer 2012:2).

Dette fokusskifte reiser nye spørsmål vedrørende hvordan man skal takle den (tilsynelatende) uendelige mengden symboler som den musikalske kulturen tilbyr, på en ny måte. Betydningen

av de sosiale rollene musikken spiller, har gitt musikkfeltet en helt ny type legitimitet i samfunnet (og på statsbudsjettet). Det snakkes om musikk som et middel for å oppnå noe annet (f eks identitetsutvikling, fellesskap, nasjonalfølelse, mestring og så videre). Det kunne kanskje like gjerne ha vært en fotballkamp som en konsert med Susanne Sundfør som sørget for identitet- og fellesskaps-utvikling? Uten at dette skal forstås som en nedvurdering av betydningen av dette arbeidet.

Det interessante med at Kramer gjenreiser spørsmålet om uttrykk og sannhet, er hvordan han blir nødt til å takle dette i en postmoderne virkelighet. Sannhetsbegrepet er allerede første snubletråd i enhver sammenheng det kombineres med musikk. ”Truth in interpretation is not a surrogate for unconditional truth but the form that truth takes in a world where truth in its unconditional sense, truth as the one and unchanging, is no longer available” (ibid:59). Som den siste setningen antyder er ikke *sannheten* alltid en fruktbar idé å bære med seg. Sannheten blir en platonisk idé, på samme måte som tanken på at ingen sebraer har like striper fremstår som et vidunder. Selvfølgelig har ingen sebraer helt like striper. Ingenting i fenomenenes verden er helt likt. Vi mennesker har skapt en idé om at dette finnes gjennom vår industri (masseproduksjon), naturvitenskapen, vårt språk (begreper) og vår filosofi (Platon). Virkeligheten består av særtilfeller (med unntak av matematikken).

Det enkelttilfælde, som aktiverer dømmekraften, er aldrig blot et tilælde; det begreænses sig ikke til at være en instans af en almen lov eller et alment begreb. Det er tværtimod altid et ’individueltilfælde’, og betegnende nok kalder vi det også et specielt tilfælde, et særtilfælde, fordi det ikke er omfattet af reglen. Enhver bedømmelse af noget tilsigtet i dets konkrete individualitet, dvs. enhver bedømmelse, der kræves af os i de situationer, hvor der skal handles, er strengt taget en dom om et særtilfælde. (Gadamer 2004:43).

Gadamer snakker om selve handlingen man gjør i å bedømme et fenomen, Kramer snakker om tolkningen av et musikkstykk. To ulike, men allikevel beslektede handlinger, i den grad det dreier seg om å forstå. Kramer hever sannheten til å være mer fleksibel, samtidig som den er absolutt. Den åpenbare motsetningen i denne setningen forklares med en sannhets gyldighet i det eksakte øyeblikk den oppleves.

But the absolute truth is that a truth can be absolute only in its moment, the passing moment when its possibility comes to pass. But possibility in expression, in the moment of utterance, assures that no truth is the only truth, so that – yes, it is true – no moment of utterance is true,

except perhaps to itself (Kramer 2012:64).

Kramer anser uttrykk (expression) som en faktor man ikke kan unngå, enten det er snakk om fremføring av musikk eller ved å snakke. ”A man may sing a song with expression and without expression. Then why not leave out the song – could you have the expression then?” (Wittgenstein, sitert i Kramer 2012:80). Wittgensteins spørsmål kaster lys over det faktum at uttrykk er uløselig tilknyttet det medium (sangen) det blir uttrykt gjennom. Faktisk er sangen uløselig tilknyttet uttrykk. Prøv å syng uten uttrykk, da vil sangen din bære et annet uttrykk, men allikevel et uttrykk. Kramer sier at enhver ytring, verbal eller musikalsk bærer med seg et uttrykk. ”Hearing or performing a melody as such – his standard example – and grasping its expressive content are one and the same action” (Wittgenstein, sitert i Kramer 2012:65). Sannheten det snakkes om i forhold til dette, er ikke sannheten i *hva* som (i semantisk forstand), uttrykkes. Det er sannheten i *hvordan*.

To recognize this is not to relegate interpretation to the limbo of relativism of pseudo-statement, but, on the contrary, to situate it *in relation to* truth and falsity as a specific mode of cognition with distinct powers and limits. Interpretation cannot offer truth but it can demonstrate what truth might be like (ibid:58-59).

Jeg tolker at musikken og språket holdes fast i en ytringssituasjon. Ikke som ren retorikk, men som fremførelse i tid. Problemet med språk og det ’ødeleggende’ begrepsapparatet i møtet med musikk, løses ved at det fokuseres på *hvordan* istedenfor *hva*. Kommer det så ned til om man opplever uttrykket som autentisk eller ikke? Sannhet og autenticitet kan sies å operere innen samme område. Tror lytteren på det som skjer på scenen eller ikke? Hvis lytteren tror på artisten, spiller det da noen rolle om artisten opplever seg selv som autentisk eller ikke? Eller motsatt. For å klargjøre spørsmålet som ligger i luften, om det egentlig er noe *ekte* uttrykk i det hele tatt, trekker Kramer frem uttrykkene for smerte.

”Such expressions have a peculiarity that Wittgenstein found compelling. They can be faked, but when they are genuine they cannot be mistaken; we can believe a fake cry but we cannot disbelieve a real one. The expression of pain is the index of a certainty” (Kramer 2012:72). Musikkens uttrykk blir således en øvelse i empati. ”På seg selv kjenner man andre, (...) for det er nettopp bare i kraft av ens selverkjennelse at man kan gjenkjenne og ’avsløre’ noe som helst ved andre vesener ”(Kjerschow 1988:39). Følelsenes dynamikk finner sitt uttrykk i musikken, men jeg minner om at dette ikke nødvendigvis gjør musikkens mulighet til å *imitere* dem til det musikken betyr.

Lawrence Kramer om musikk og språk

”It is precisely the semantic gap between interpretation and the object interpreted that is constitutive of meaning. That gap must be preserved, not closed, to speak effectively of the artwork” (Kramer 2012:19). Jeg tolker denne setningen dithen at det er avstanden mellom musikken og semantisk betydning som danner forutsetningene for meningsdannelse, og at denne avstanden nødvendigvis må opprettholdes, for å kunne omtale kunst. En slags ikke-konkluderende meningsdannelse, eller en meningsdannelse som ikke gjelder flere enn subjektet? Kan det bety at mening ikke er semantisk, eller betyr det at den semantiske betydningen som oppstår, bør holdes på avstand fra omtale av kunsten? At det er noe man skal holde for seg selv? Eller at man helst skal unngå å legge lokk på noen *mulige* betydninger?

”What does it mean to percieve an object 'as' something?” (Kramer 2012:9). ”All *explanation* must go (...) and only description take its place” (Wittgenstein, sitert i Kramer 2012:10). Kramer forklarer denne nødvendige semantiske avstanden ved at *forklaring* bør erstattes med *beskrivelse*, et ord som lager noe litt mindre bastante rammer enn det ordet forklaring gjør. Det å beskrive noe innebærer også en satt ramme for på hvilket grunnlag man snakker (fra mitt ståsted til deg). Denne løsningen gjør området mer frittalende og mindre preget av et ord-sølibat, uten at dette bygger på ’uriktige’ forutsetninger (i den forstand at en *forklaring* bygger på en slags gyldighet den ikke har rett på). Dette mulige ord-sølibatet i møte med musikk som seg-selv, kritiserer Kramer for å gjøre musikken en bjørnetjeneste.

Music is mute. It does not speak and it cannot be made to speak. (...) This concept is a historical consequence of the rise to preeminence of instrumental concert music in post-Enlightenment Europe. In a sense, the concept is a false universal, since most of the world’s music was and is vocal music. But once the idea of a speechless music, music as speechlessness incarnate, is historically established, once the possibility has been discovered and elaborated, music acquires the power to reduce any and all sung words to mer phonetic substance, even if the listener still understands them, which is by no means always the case. Language dissolves into the music itself the moment there is such a thing. The old canard that music expresses what words cannot finds no serious resistance from vocal music; rather the reverse. To give music back its lost voice is to deny and defy the regime of music’s muteness, the regime that strikes it dumb (Kramer 2012:7-8).

Ved altså å gi musikken tilbake sin ’tapte stemme’, motstår man regimet som gjør musikken betydningsløs og ’dum’. Denne stemmen tolker jeg ut ifra Kramers bok som en *uttrykksfull* stemme, snarere enn en *retorisk* stemme. En stemme som uttrykker seg ved den samme sannheten som smertens umiskjennelige klarhet. Det uttrykksfulle er konstant sammenkoblet

med materialet, en (naturvitenskaplig) tilnærming hvor man separerer disse faktorene som selvstendige elementer er ifølge Wittgenstein en umulighet (Wittgenstein, sitert i Kramer 2012:65).

Lawrence Kramer om musikkens mening og den pre-begrepsmessige tilstand

As Wittgenstein's account suggests, hearing-as in music is often deferred, even if only a little: No meaning, no music, but the former must often catch up with the latter and we sometimes take pleasure in drawing out the delay. Before long, however, perception demands an aspect. We hear music *as* something, as expressing something, because there is no other way to keep hearing it. Music is not the rabbit hole down which meaning falls and disappears. Music is not a mysterious substrate to which meaning is, always falsely or inadequately, affixed. Music is a sensuous form in which meaning is both inchoate and immanent. It is something that will always have been something more; it is the threshold of that becoming other on which it is also pleasant to linger. One way to define music is precisely as meaning in its material form (Kramer 2012:27).

Ved nettopp å opprettholde den uløselige sammensmeltningen av ekspressivitet og materialet, ved å la musikk være legemliggjort mening, omgår Kramer den negative konklusjonen om at musikk kun er seg-selv. Meningen i musikken er både iboende og i utvikling. Han skriver blant annet at persepsjonen *krever* et perspektiv. Vårt sanseapparat krever å sette det vi sanser i forhold til noe annet. En kategorisering som vi vanskelig kommer utenom, fordi dette også legger grunnlaget for vår *interesse*, og dermed vår videre evne til å oppleve musikken.

Dahlhaus setter opp et paradoks i det uttrykksfulles flyktighet. "There is an inner contradiction about expressiveness; it loses substance when it becomes established, and yet it must become a formula, a viable item of the vocabulary, in order to be understandable" (Dahlhaus 1982:95). Jeg antar at Dahlhaus ser for seg at det uttrykksfulle må bli en del av vokabularet for å bli forståelig for subjektet, (og ikke i en beskrivelsessituasjon med andre subjekter). Dette innebærer da en likhet med Kramers tanke om at persepsjonen krever et perspektiv. Det jeg finner interessant, er hvordan det uttrykksfulle mister substans straks det er etablert. Substans som sin kraft til å være uttrykksfull? Det uttrykksfulle blir avvæpnet straks det blir forståelig? Jo, det ligger noe i det. Det at noe er forståelig er ikke nødvendigvis en forutsetning for at det er uttrykksfullt.

Music is the affective bridge between expression and the world. If we learn to let it, music will reveal itself – since a bridge runs two ways – as the cognitive bridge between expression and truth (Kramer2012:79).

6. Oppsummering og avslutning

6.1 Oppsummering

Musikk som kunst innebærer at dommen må felles på nytt ved hver fremføring. Musikk *som* kunst handler om at kunst og musikk er samme fenomen. Ordet *som* representerer en bro som går begge veier. Kunst som musikk, musikk som kunst. Musikk har sine egne kriterier for å fremstå som kunst. Dette er ikke nødvendigvis de samme kriteriene som gjelder for andre kunstuttrykk. Antikkens idealer befruktet musikkforståelsen i opplysningstiden og dannet grunnlaget for musikkens retoriske og belærende funksjon (Sundberg 2002:87). Etter hvert som naturvitenskapen gjorde fremskritt, mistet musikken sin plass som matematisk vitenskap (Kjerschow 1991:45). Hvor hadde musikken vært i dag, om denne skilsmissen ikke hadde funnet sted?

Opplevelsesbegrepet ble ikke tatt i bruk før 1870-årene, og var dermed ikke i bruk under utviklingen av store deler av vår kunsthistorie. Man kan anta at kunsten før 1870-årene dermed bygget på andre kriterier (Gadamer 2004:72). Opplevelsen dannes ut ifra empirisk erkjennelse av virkeligheten, men fortsetter å vokse i subjektet. Vi må forholde oss til et moderne og et postmoderne samfunn på en gang, ettersom disse representerer to krefter i et pågående spill (Røssaak, sitert i Tønsberg 2000:19). Samtidskunsten baserer seg ifølge Røssaak på maksimalt utbytte og øyeblikkelig glemsel, den lineære utviklingslinjen i kunsten er ikke lengre gjeldende (Røssaak, sitert i Tønsberg 2000:21).

Immanuel Kant tegner et skille mellom det som er skjønt og det som er kunst, avhengig av om den klarer å fylle hensikten til å danne et konsept (Dahlhaus 1983:37). Dette kriteriet for kunst samsvarer dårlig med musikkens egenart. Kunsten må fremstå som natur og skal ikke bære preg av kunstnerens teknikk eller intensjon (Dahlhaus 1983:35). Kunsten skal være en del av verden, som en bit i den store sammenhengen. Nysgjerrigheten i sansning foregår ifølge Kant med et klart mål, nemlig kunnskapen. ”Instrumental music is liable to the suspicion of being empty sound, devoid of substance” (Dahlhaus 1983:31). I kombinasjon med tekst (poesi) legges det grunnlag for refleksjon, samtidig som en slik sammensetning fratrar musikken sin selvstendighet som kunstart, ettersom musikken da tjener som ”a vehicle for poetry” (ibid:31-32).

Ifølge Schopenhauer avbilder musikken viljen selv, og viser den bakenforliggende sannheten som resten av verden kun er en skygge av (Kjerschow 1988:62). Ved lytting til musikk oppnår mennesket en fri erkjennelse, og blir satt på siden av verdens jag for å observere den på trygg avstand (ibid:50). Begrepsapparatet til musikkfilosofien og musikkvitenskapen ble

utviklet i den moderne perioden (1600-1970), og det var da uimotståelig nærliggende å anta at disse begrepskonstruksjonene hadde en universell gyldighet (Pedersen 2003:187). ”Modernistisk musikk legger vekt på nye, mens postmodernistisk musikk tar opp igjen tidligere komposisjonsmåter eller stiler” (Griffiths, sitert i ibid:184). Arild Pedersen presenterer tre ulike tidsbegreper for å klargjøre den nye musikkens filosofi: Kronostid (klokken), varighetstid (opplevelsen) og kairostid (retningen og sammenhengen) (ibid:193-197). Hovedforskjellen fra modernismen, er at postmodernismen ”avskaffer ikke fornuft, bare begrenser den” (ibid:212).

Den prerefleksive bevisstheten er ”en del av vår måte å utfolde oss på, en måte å velge å være til på” (Grelland 2005:27). Subjektet er fremdeles sin egen herre over bevisstheten, selv om han eller hun ikke reflekterer over det. En idyllisering av prerefleksiv bevissthet i møtet med musikk er dermed ikke uansvarlig. Det finnes ikke elementer i virkeligheten som er helt statiske (Bergson, i Kjerschow 1993:83). Uten erindringen ville ikke øyeblikket eksistert, fordi vi ikke ville erfart dem og evnet å plassere dem i tid i forhold til hverandre (ibid:87). Musikken er like mye, om ikke mer, en del av naturen som en del av kulturen. Vi behersker den på samme måte som vi behersker ilden. ”Han (Paul Hindemith) omtaler dur-treklagen slik den viser seg i de 6 første tonene i overtonerekken, som ’et av de mest storslagne naturfenomener; enkelt og overveldende som regn, is og vind’ ”(Kjerschow 1991:119, min parentes).

Kunstneren står ikke i noen særposisjon som *outsider* i samfunnet, kunstneren er bare et menneske på innsiden av samfunnet, en *insider*. Kunstneren er ingen ’magiker’, som tryller med sin dype innsikt og underviser lytterne. Kunstneren er en som konkretiserer og snevrer inn det uendelige, til en menneskelig størrelse. Hvilken menneskelig størrelse er ikke tempoet i musikk? 126 slag per minutt kunne like gjerne ha vært 126 slag per år. Det er *akkurat* samme fenomen, bare i en annen størrelse. ”Jeg har alltid hatt en tanke i hodet mitt på at: jeg må ikke tro at fordi om folk liker sangene mine, så er det jeg som er elsket” (Bjørn Eidsvåg, i NRK 2, 2015). Kunstneren trenger ikke være et fantastisk menneske, selv om musikken er det.

”In the realm labeled ’art music,’ to distinguish it from folk music (...) *novelty* has been recognized as one of the decisive criteria (Dahlhaus 1982:95: min kursivering). Det nyskapende har den vesentlige funksjon av å skape undring, men pluralismen i det postmoderne musikklivet sprenger dette kriteriet. Folkemusikere og bondekultur har igjennom historien blitt stemplet som vulgære stemmer, og kunstmiljøet har dermed gått glipp av et estetisk mangfold det kunne innehatt.

Adorno mener *meningen* ligger latent i *verket* og lytteren må tolke dette ved *kritisk* kontemplativ anstrengelse (Middleton 1990:35). Problemet er å vite når en har funnet den riktige meningen (ibid:61). Kroppens fysiske respons til musikk faller ifølge Adorno, inn under

'programmerte' reaksjoner, skapt av en manipulerende kulturindustri (ibid:59). Ansvar for reaksjonene til musikken kan ikke kun plasseres i produsentenes intensjoner. Det foregår et utbytte fra musikken til forbrukerne, som produsentene ikke fullstendig kan kontrollere (ibid:60). Ifølge Susan McClary ender tilhengere av musikk-i-seg-selv ofte opp med å forklare dette ansvaret metafysisk (Engen 2011:17). Jeg mener ansvaret ligger like mye hos den som lar seg lede. "Kunstens estetiske regime idealiserer passiviteten" (ibid:6). Uansett hvor skumle eksempler som finnes på misbruk av musikkens forførende kraft satt overfor et underkastet individ, vil jeg påstå at det nettopp er dette som er musikkens beste egenskap som kunst. Dans og musikk er noe av det mest fundamentalt menneskelige, på samme måte som latter. Benektelse av dette til fordel for kunst basert på rasjonalitet og filosofi bygger mer på en moral om hvordan man bør leve, enn en forståelse av musikk. "Det skønne er symbolet på det moralsk gode" (Kant, sitert i Gadamer 2004:76).

Form er et begrep som antyder en legemliggjørelse av et materiale. Innholdet er det som forsøkes formidlet (idéen, intensjonen, følelsen) via formen (materialet). Ordet *innhold*, bærer med seg en forventning om at *det* er det vesentlige. Løsningen på det reduksjonistiske ved å knytte språklige begreper til opplevelsen, er ikke å gå den positivistiske retningen ved å skille følelser totalt fra musikken. "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen" (Ludwig Wittgenstein, sitert i Kjerschow 1991:90). Om det man ikke kan tale, må man tie. For Wittgenstein er det nettopp dette feltet vi ikke kan tale om, som er det spennende. "Han har noe uhyre viktig til felles med positivistene: han trekker grensen mellom det vi kan omtale og det vi må tie om, akkurat som de gjør. Forskjellen er bare at de ikke har noe å tie om" (Paul Engelmann, sitert i ibid:90).

Lytternes kulturelle kapasitet eller fantasi er avgjørende for hva som oppleves. Meningsdannelsen foregår hos hver enkelt lytter, ut ifra deres kapasitet, samtidig som de tilhører kulturelle fellesskap. Min påstand er at nye lyttemønstre som følge av strømmetjenester som Wimp og Spotify bidrar til å stykke opp de kulturelle fellesskapene i mindre enheter. En konsekvens er at man kanskje ikke blir enige (i like stor grad som før), om hva som gjør musikk til kunst. Definisjonen av musikk som kunst bør overleve denne utfordringen. Så lenge mennesket lager musikken vil den kommunisere noe menneskelig. Det jeg ønsker er å fristille kravet om betydningen som avgjørende faktor for om musikken fremstår som kunst eller ikke.

Lawrence Kramer ønsker mer fokus på at musikk handler om uttrykk og mindre fokus på sosiale faktorer (Kramer 2012:2). Det finnes ingen helt like fenomener i fenomenes verden. Slik er det også med sannheten. Kramer mener absolutt sannhet kun eksisterer i øyeblikket (ibid:64). Han hevder det finnes en sikker indikasjon på sant uttrykk gjennom smerteutbrudd (ibid:72).

Wittgenstein sier om musikkens mening: All forklaring må vike, og kun beskrivelse ta plass (Wittgenstein, sitert i *ibid*:10). Det uttrykksfulle er konstant sammenkoblet med materialet, en (naturvitenskaplig) tilnærming hvor man separerer disse faktorene som selvstendige elementer er ifølge Wittgenstein en umulighet (Wittgenstein, sitert i *ibid*:65).

6.2 Avslutning

Proessen jeg har vært igjennom under skrivingen av denne oppgaven har vært spennende, krevende, overveldende og lærerik. Jeg har endt opp et annet sted enn jeg forutså, samtidig som jeg vil hevde at jeg har vært trofast mot min grunnleggende nysgjerrighet om å finne ut mer om relasjonen mellom kunstbegrepet og musikk i det postmoderne samfunn. Feltet har ledet meg inn i grunnleggende spørsmål om sannhet, bevissthet og tid. På en måte kan man si at det ledet meg inn i en jakt etter det grunnleggende ved kunst. En kjerne. Det jeg kanskje har oppdaget, er at musikk som kunst er uten kjerne. Helheten er kjernen. Kjernen er helheten. For at musikk skal være kunst må totalen være kunst. Man kan ikke skrelle skallet av appelsinen og kalle det som er igjen for *appelsin*, selv om det er det som smaker best. Stillhet er musikkens appelsinskall. Musikk består av en rekke hendelser, men også en rekke *ikke-hendelser*.

I mitt forsøk på å finne en gyldig definisjon av musikk som kunst, har jeg møtt spørsmålet om hvor grensen for hva som defineres som musikk går. Som en idé til videre forskning, kunne man undersøkt hva digital musikkproduksjon gjør med musikk som erkjennelse i tiden. I den digitale musikkvirkeligheten forsvinner tonenes bevissthet for hverandres relasjon, ettersom datamaskinen allerede har lagt opp en programmert hendelsesrekkefølge. På en måte er dette helt identisk med et notert partitur, forskjellen er at når tonen avspilles av en musiker er *det øyeblikket* ladet med erindringen om det foregående og forventningen om det forestående. På en datamaskin er ikke tonen ladet med annet enn sin forhåndsprogrammerte informasjon som ligger iboende på det punktet i tidslinjen hvor tonen avspilles.

Erfaringen fra den avspilte tonen vil kanskje kunne oppleves like *ladet* av lytteren, som om det faktisk var spilt av en tilstedeværende musiker og ikke en maskin. Men det ligger allikevel en fundamental endring i musikkens vesen, i den digitale musikkverden hvor tonene ikke lengre fungerer dynamisk og tar konsekvensene av det foregående. Det interrelasjonelle i musikken forsvinner. Det som kanskje er paradokset er at *groove*, som en relasjonell forbindelse mellom slag og initiativ, er det som oftest settes i sammenheng med digitale verktøy som glatter ut menneskelige ujevnheter til digital perfektjon. Slagenes bevissthet om hverandre eksisterer ikke. Dette utgjør en fundamental forskjell fra musikk som fenomen. Jeg skal ikke gå så langt

som å si at den digitale prosessen fjerner *musikken* fra musikken, men jeg må påpeke at det er en utvikling man bør våge å sette spørsmålstegn ved. Stillheten i digitalprosessert musikk er vakuum. Den er ikke luft. Du kan ikke puste i den.

Det er på tide å vende tilbake til oppgavens problemstilling: På hvilket grunnlag har man i Europa, siden opplysningstiden og frem til og med moderniteten stilt betingelsene for musikk som kunst, og hvordan kan man legitimt definere musikk som kunst i en postmoderne verden? Jeg kan ikke påstå at jeg i denne oppgaven har kartlagt hele grunnlaget for hvilke betingelser man har stilt for musikk som kunst i den moderne perioden. Jeg har belyst noen vesentlige holdninger som kan gi innblikk i den utviklingen samfunnet har gått igjennom fra opplysningstiden og frem til postmoderniteten. Grunnlaget for hvilke betingelser som er blitt stilt til kunstbegrepet, er ikke nødvendigvis gyldig i dag og vi bør derfor tørre å diskutere innholdet i begrepet kunst på nytt. Dette innebærer ikke minst kritikk og revurdering av innholdet avantgardene har lagt i kunstbegrepet. Er det én ting avantgarde-bevegelsen har bevist, er det det at det etablerte kan kritiseres og reeksamineres.

Jeg har kommet frem til den konklusjonen at *deler* av påstand 1 og påstand 2 lar seg verifisere dersom man anerkjenner den prerefleksive tilstanden som musikkens virkeområde.

Påstand 1: Kunstmusikalske opplevelser oppstår uavhengig av tradisjon eller sjanger, og definisjonen 'musikk som kunst' kan bli tatt i bruk i møtet med musikk som frembringer denne estetiske opplevelsen.

Påstand 2: Musikkens viktigste styrke som kunst ligger i at den er en ikke-konkluderende, prerefleksiv og umiddelbar opplevelse. Forsøket på å formidle konkret semantisk mening i musikk strider mot musikkens egenart som kunst.

Kunstmusikalske opplevelser er ikke spesifisert som en klar og tydelig tilstand, ettersom dette strider mot områdets behov for fleksibilitet. Allikevel vil jeg trekke den konklusjonen, og dette anser jeg for å være mitt bidrag til den musikkfilosofiske diskurs, at i den prerefleksive tilstand, vil ikke sjanger og tradisjon spille noen avgjørende rolle for definisjonen av musikk som kunst, ettersom sjangre er kulturelle faktorer. Musikk er som ilden, den er et naturfenomen vi har lært å kontrollere. Varmen fra bålet er den samme, uansett hvilken tresort som brenner.

I påstand 2 skrev jeg at forsøket på å formidle konkret semantisk mening i musikk strider mot musikkens egenart som kunst. Dette er en setning jeg ikke har belegg for å hevde er riktig, basert på denne oppgaven. Jeg vil konkludere med at en slik tilnærming til formidling eller komponering av musikk kan *utløse* andre uttrykk. Det vil si at dette vil fungere som en kreativ katalysator eller lignende, og at disse *uttrykkene* kan ha like stor status i den prerefleksive

tilstand. Det som påstanden istedenfor burde hevdet er følgende: Den konkrete semantiske meningen, som blir *forsøkt* formidlet igjennom musikken bør ikke være *avgjørende* for definisjonen av musikk som kunst.

Om man er klar til å anerkjenne idéen om at musikk som kunst kun lar seg dømme fra hver enkeltstående fremføring og at verket ikke har en transcendentale iboende mening, er det mulig å legitimt definere musikk som kunst i en postmoderne verden. Legitimt i den forstand at den subjektive erfaringen representerer en sannhet, at den ikke lar seg umyndigjøres og at kunstdefinisjonen av den erfarte musikken ikke bygges på et påtatt autoritært mandat. Man kan stille spørsmål ved om *noen* kunstdefinisjon i det hele tatt innehar et slikt autoritært mandat, eller om dette er en stråmann som ikke eksisterer. Til det vil jeg påstå at en vektlegging av en semantisk mening ved verket som avgjørende for kunstdefinisjonen, nettopp er autoritær. Fordi den *forklarer* istedenfor å *beskrive*, for å låne Wittgensteins uttalelse (Wittgenstein, sitert i Kramer 2012:10). Den legger lokk der den kunne skapt grobunn. Den ekskluderer mangetydighetens rikdom.

Hvorfor skrive, hvorfor male, hvorfor fotografere? Hvorfor lese, hvorfor se på malerier, hvorfor gå i gallerier? Kan det være for noe annet enn å søke seg inn mot de store spørsmålene? Og hva handler de om, annet enn det lille livet? (Knausgård 2013).

Referanseliste

- Adorno, Theodor W. (2008). *I kompendium: MUS1500 Del 1 av 2. Jazz, pop og rock*. Oslo: Universitetet i Oslo
- Dahlhaus, Carl (1982). *Esthetics of Music*. London: Cambridge University Press
- Delillos. (1989). *Hjernen er alene* (CD). Oslo: Sonet
- Engen, Magnar F. (2011). *Idealisert passivitet – Anslag til en kritikk av idéen om kunstens magiske kraft*. (Mastergradsavhandling, Høgskolen i Nesna). Hentet fra <http://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/id/104625/MasterMFEngen.pdf>
- Gadamer, Hans-Georg (2004). *Sandhed og metode*. 5. opplag. Århus: Systime Academic.
- Grelland, Hans H. (2005). *Følelsenes filosofi*. Oslo: Abstrakt forlag AS
- Guldbrandsen, Erling E. (2002). Verkets åpning. Om verkbegrep, estetisk erfaring og transcendens. *Studia Musicologica Norvegica*, (2002) Vol 28, s. 5-23. Hentet 12.02.2015 fra http://www.idunn.no/smn/0201/01/verkets_apning_om_verkbegrep_estetisk_erfaring_og_transcendens
- Haugen, Mari R. (2010). Hentet 24.02.2015, fra <http://www.hf.uio.no/imv/english/research/projects/motion/ProjectdescriptionHaugen.html>
- Knausgård, Karl O. (2013). *Sjelens Amerika – Tekster 1996-2013*. Oslo: Forlaget Oktober AS
- Knausgård, Karl O. (2009). *Min Kamp. Første bok*. Oslo: Forlaget Oktober AS
- Kjerschow, Peder Chr. (1988). *Schopenhauer om musikken*. Oslo: H. Ashehoug & CO
- Kjerschow, Peder Chr. (1991). *Musikk og mening – En studie i musikkforståelse med utgangspunkt i Eduard Hanslick*. Oslo: Tanum/Norli. (Originalutgave utgitt 1978)
- Kjerschow, Peder Chr. (1993). *Tenkningen som deltagelse – Musikken som utfordring for tenkningens selvforståelse*. Oslo: Solum Forlag
- Kramer, Lawrence (2012). *Expression and Truth – On the music of knowledge*. London: University of California Press, Ltd.
- Krogh, Thomas (2009). *Hermeneutikk – Om å forstå og fortolke*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS
- Læg Reid, Sissel & Skorgen, Torgeir (2006). *Hermeneutikk – En innføring*. Oslo: Spartacus Forlag
- Middleton, Richard (1990). *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press
- Nipen, Kjersti (2014). Kunst som kult og kulisse. *Aftenposten*. Hentet 10.02.2015 fra

- <http://www.aftenposten.no/meninger/Kunst-som-kult-og-kulisse-7713593.html>
- NRK 2, 05.02.2015. *Selskapet* (Podcast). Hentet fra
<http://tv.nrk.no/serie/selskapet/MKTF72000115/05-02-2015>
- Pedersen, Arild (2003). *Den aller nyeste musikkens filosofi – Etter Adorno... – Et postmoderne karneval*. Oslo: Unipub AS.
- Said, Edward W. (2005). *Musikalske betraktninger*. Oslo: Pax Forlag A/S
- Sundberg, Ove Kr. (2002). *Musikktenkningens historie II – Middelalder - Renessanse*. Oslo: Solum Forlag
- Røyseng, Sigrid (2006). *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten – Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. (Doktorgradsavhandling). Hentet fra
https://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/2316/DrAvh_?sequence=1
- Tønsberg, Knut (2000). *Drøfting av rammeplan for faglærerutdanning i musikk, dans og drama – I lys av begrepet postmodernitet*. Kristiansand: Høgskolen i Agder.
- Ulleberg, Hans P. (2002). *Modernitet – postmodernitet*. Hentet 5.12.2013, fra
<http://www.sv.ntnu.no/ped/hans.petter.ulleberg/tine2.htm>