

Noter til musikken

Premisser og konstruksjoner

Svein-Halvard Jørgensen

Keywords

Understanding music, musicology, ethnomusicology, text, sound production

Abstract

What is music and how do we go about researching it? Obviously, these are important questions, and the backbone of further developments within the discipline of musicology. As far as empirical fields and contextualization goes, this text initially claims that studies within ethnomusicology and musicology today portray a blurring of borders. The making of text as such and the analysis of a musical phenomenon, be it more or less focused on contexts primarily understood as external to the sound itself or the actual production of it, cannot escape the sediments of academic traditions and a multitude of challenges translating "music" to Music. What music is will always permeate academic texts on the matter whether it is an explicit theme or not. Without offering a final solution, nor excluding any takes on the matter, this article offers some critical comments funded primarily on a text by Michael Tanner (Understanding Music) that more or less explicitly treats this question.

Hva er musikk, og hvordan skal vi forske på musikk? Disse to spørsmålene henger naturlig sammen og berører kjernen i musikkvitenskapen; de angir forskningsfeltet og setter rammene for metoder og analytiske tilnærminger. Enhver forståelse av et fenomen som skal analyseres, springer ut av en forforståelse. Dette er et grunnleggende premiss for enhver forståelse *av* og orientering *i* verden, og selv om denne ikke er statisk, fører dette til "naturlige" avgrensninger og begrensninger. Forforståelsen peker mot og farger de resultater som presenteres, og setter også rammen for det resultat som *kan* finnes¹.

To say that Tycho and Kepler, Simplicius and Galileo (...) all make the same observation but use them differently is too easy. (...) seeing is a theory-laden undertaking. Observation of x is shaped by prior knowledge of x. (...) Seeing the dawn was for Tycho and Simplicius to see that the earth's brilliant satellite

¹ Forforståelse er det totale sett av forutsetninger vi knytter til opplevelser (i vid forstand) når vi gir disse mening. Dette inkluderer de mer lett foranderlige og eksplisitt erkjennbare forutsetninger, så vel som de grunnleggende og paradigmatisk (i Kuhns forstand), hvor forandring knyttes til en nødvendig og altomgripende "ideologisk revolusjon" (Jørgensen 2005).

was beginning its diurnal circuit around us, while for Keppler and Galileo it was to see that the earth was spinning them back into the light of our local star (Hanson 1961:19-20).

De ulike utgangspunktene som legges til grunn for avgrensninger og analyser av musikk, står heldigvis ikke i et så gjensidig utelukkende forhold til hverandre som det Russel Hanson her beskriver i forhold til et geosentrisk/heliosentrisk verdensbilde. Innenfor vårt forskningsfelt er de kanskje mest opplagte forskjellene knyttet til hvordan (og noen vil si *om*) vi kontekstualiserer det soniske materialet. Dratt til ytterpunktene kan fokuset *enten* legges på det klingende *eller* på konteksten, som om førstnevnte var kontekstløst og sistnevnte stumt. Det snakkes i denne sammenheng ofte om to ulike disipliner som i større eller mindre grad samsvarer med ytterpunktene idealrepresentasjoner, henholdsvis musikkvitenskap og etnomusikologi². En slik dikotomisk inndeling er selvsagt lite samsvarende med virkeligheten, og må betraktes som illustrasjoner til fagtradisjonenes ulike opphav og tradisjonelle forskningsobjekt. Det er ikke vanskelig å finne representanter innenfor begge felt som tenderer mer i retning av idealene knyttet til den opposisjonelle tradisjon, likeså beveger de seg ofte inn på hverandres empiriske enemerker. Forståelsen av musikkvitenskap som konservativ, fanget av sin tradisjon og sitt historiske materiale, og etnomusikologien som progressiv, inkluderende og ”virkelighetsnær” må, i den grad den finnes, sies å være misforstått; fagenes status er i dag langt mer sammenvevd og uryddig, og hva fagene er eller skal være, debatteres stadig i forskjellige publikasjoner der *de-constructing*, *re-constructing* og *re-thinking* figurerer i titlene. Det viktigste vi kan hente ut av den tradisjonelle distinksjonen er kanskje erkjennelsen av at enhver tilnærming til musikkfeltet er normativ; den peker mot et empirisk felt, og møter dette med teoretiske og metodiske forutsetninger som virker styrende på det som søkes etter og finnes (Jørgensen 2004).

Som i all forskning opplever både etnomusikologien og musikkvitenskapen utfordringer knyttet til den nødvendige oversettelsen fra ett eller flere aspekter ved det

² Dette er i seg selv en forenkling av et felt med mange andre tradisjoner som ikke nødvendigvis lar seg arkivere som subdisipliner under de to nevnte. Populærmusikkstudier har for eksempel etablert seg som et distinkt og viktig felt de senere år:

“Since the founding of the International Association for the Study of Popular Music in 1981, the academic study of popular music has evolved from a cramped and furtive enterprise, wedged in between jingoistic defenders of high culture and pathologists of adolescent deviance, into something exciting, ambitious and conflicted” (Walser 2003:17).

fenomen språket skal gripe, til det språket *kan* gripe; dette gjelder hele spekteret fra musikkvitenskapens funksjonsanalyse til etnomusikologiens analyser av sosiale funksjoner. Språkets meningsbærende begreper påtvinger oss begrensninger, samtidig som artikulering kan fokusere og tilføre noe til det som ellers fornemmes som en vag anelse (Jørgensen 2005). Språket står slik til verden som refleksjonens forhold til opplevelsen, uten at vi derved kan redusere verden eller våre opplevelser til det vi kan formulere gjennom språk. Artikulasjonsprosessen er en kreativ aktivitet som har verdi i seg selv, langt ut over faglige diskurser. Dette er en verdi som vanskelig kan måles eller veies, men er like fullt et viktig poeng i all akademisk virksomhet.

Språket skaper, på godt og vondt, en distanse fra ”de overveldende øyeblikk”, og åpner for refleksjon og innsikt. En slik distanse og oversettelse er nødvendig for innsikt, men må ikke nødvendigvis nedfelles i skrift. Taus kunnskap opererer på samme vis³ og kan også kommuniseres, som mesterens mer eller mindre artikulerede opplæringsregime.⁴ Dette er også tilfelle innad i grupper hvor meningsmettede erfaringer og utviklet erkjennelse knyttet til disse, kommuniseres på subtile måter som gjør opplevelsen tilgjengelig med like stor presisjon som spissfindig artikulering. Her er språket i liten grad, og da gjerne i form av kreative metaforer, meningsbærer (Jørgensen 2004).

Når det gjelder musikkologi og etnomusikkologi, er det ikke minst gjennom språket, hvordan man definerer og omtaler sitt objekt, at de ulike tilnærmingenes egenart etableres og vedlikeholdes; ofte mot en karikert annerledeshet. Slik blir gjerne den ene fremstilt som riktig og den andre gal, den ene normativ og den andre objektiv. Poenget er at bruken av begreper som emblemer i denne sammenheng fort fører til ukritisk omfavning av den ene på bekostning av den andre og det denne kan tilføre. Motsetninger vedlikeholdes gjennom språket, de diskursive fellesskap etablerer et ”rom” hvor tilskrivning til en status i seg selv gir validitet og verdi. Slik ideologisk forblinding er sentralt i oppbyggingen av et fag, hvor et ”vi” skal etableres og forsvares i forhold til ”de andre”⁵.

³ Dette er selvsagt et epistemologisk spørsmål der det finnes ulike meninger.

⁴ Mesterlæring kommer i mange former og felt, fra den velartikulerte, klassisk skolerte fiolinvirtuos til den fåmælte båtbygger, basert på akademisk støttede systemer så vel som mytisk funderte årsakssammenhenger.

⁵ Igjen – dette er ikke ment å gi et ”riktig” bilde av situasjonen. Uansett hvilke og hvor mange ”disiplinerende” kategorier som presenteres, er prinsippet med nettopp disiplinering, diskurser som bygger opp rundt ”vi” og ”andre”, og dermed forståelsen for hva musikk er, noe som ligger under kategoriseringen. Et velkjent og illustrerende eksempel er diskusjonen mellom Tomlinson og Kramer

When music becomes the object of academic disciplines as it is today, discourse can become a site of struggle among the factions and interest groups that compete for the cultural authority to speak about music. The expert critical and technical languages that these groups invent can foster a social bond among those who share them, but they can also alienate and exclude outsiders (Korsyn 2003, Kindle loc. 58).

Her opererer akademiske disipliner på samme vis som prosesser knyttet til etablering og vedlikehold av ungdomsgrupper, regional identitet, nasjonal tilhørighet, med mer. Når fagfeltet er vel etablert, bør det, i kraft av sin akademiske forankring og i motsetning til mange andre grupperinger, være i stand til å åpne for refleksjon og kritikk; alternativet er å redusere faglig utvikling og tilpasse verden i stedet for å tilpasse seg verden.

In the actual world, in which everything is bound to and conditioned by everything else, to condemn and think away anything means to condemn and think away everything (Nietzsche 1968:316).

En faglig tradisjon er nyttig for kreativ akademisk virksomhet, og det gir et nødvendig utgangspunkt for fruktbare møter med andre tradisjoner så vel som fenomener. De fleste vil være enige i at en avvisende akademisk partikularisme er formålstjenlig kun av fagpolitiske, ikke faglige grunner (Jørgensen 2004).

Med dette som utgangspunkt er altså spørsmålet ”hva er musikk?” viktig å stille seg i møtet med musikkvitenskapelige tekster – jeg tenker her på musikkvitenskap som en samlende kategori, uavhengig av kontekstuell tilnærming og empiri. Det er nyttig og interessant å reflektere over forforståelsens innvirkning og konsekvenser. Tekster kan i så henseende være subtile og svaret ikke så enkelt å trekke klart frem, men i enkelte tilfeller gjennomsyrrer den i større grad teksten og fremstår klart for leseren. Jeg har i det følgende tenkt å se nærmere på en tekst som får frem denne underliggende forforståelsen, samt presentere noen kritiske kommentarer til en slik tilnærming. Det er ikke et poeng i seg selv å kritisere fordi forforståelsen er feil, men snarere å se hvordan denne opererer gjennom språket, og hvordan dette danner grunnlag for tekstens subtekst; hva musikk er, og hva musikk i større eller mindre grad dermed ikke kan være. Jeg presenterer innledningsvis noen velkjente

fra *Current Musicology* no. 53 (1993). Denne refereres fortsatt ofte til og bygges på av andre som enten forsøker å dekonstruere eller rekonstruere musikkvitenskapen.

kritiske kommentarer, i all hovedsak hentet fra den foran nevnte ny-musikologien, og da primært en tidlig og sentral tekst fra Susan McClary (1987). Grunlaget for gjennomgangen er Michael Tanners (1999) artikkel "Understanding Music", en tittel som i seg selv antyder at mitt innledende spørsmål fremstår i mer eksplisitt form. Tanner trekker her også frem hvordan evnen til presis artikulasjon er nødvendig for musikalsk forståelse, hvordan formell kunnskap knyttet til begrepsbruk om musikk bringer dybde til opplevelsen. Dette berører mitt innledende poeng om språkets inngripen i verden, men i Tanners tilfelle på en måte som jeg finner problematisk. Igjen, dette beror på hvilket utgangspunkt man har til spørsmålet "hva er musikk?", og Tanners tekst er gjennom sin klarhet velegnet for å illustrere dette.

Apropos

Det er ikke tilfeldig at mitt eksempel er hentet fra musikkvitenskap og ikke etnomusikologi. Det kan her argumenteres for at dette er en tekst fra musikkvitenskap slik den *var*, og jeg er til en viss grad enig i dette. Der Tanner representerer et ståsted som kan kritiseres for en "essensialistisk og objektiviserende" forståelse av hva musikk er, finnes det mange eksempler fra etnomusikologien som kan kritiseres for det motsatte; objektet oppløses, musikken er bare en handling som er formålstjenlig for noe/noen, og kontekstuelle forhold dominerer fullstendig. Selv om utgangspunktet for mange "handlingsorienterte" tilnærminger springer ut fra en berettiget kritikk av et begrep som for ukritisk knyttes opp mot bestemte klingende uttrykk, er alternativet også problematisk; løsningen på ett problem presenterer nye problemer, og istedenfor å utelukke det ene er det kanskje mer fruktbart å se dem som utfyllende. En kritikk av musikk som "ting" med det svar å gjøre "dette" til en sosial handling, fra substantiv til verb (Small 1998), medfører utfordringer. Hva skiller en musikalsk handling fra en annen handling, finnes det en distinksjon som skiller mellom beslektede sosiale hendelser? Dersom feiring av fellesskap og etablering/revitalisering av identitet og tilhørighet er "musicking"s egentlige innhold, er dette tilfredsstillende som utgangspunkt for å forstå alle praksiser og uttrykk? Fører det i tilfelle til mer innsikt i det felt mange holder som gjennomgripende for alle kulturer; å lage og forstå lyd organisert som "noe" i forhold til annen lyd⁶? Gitt vår historie og kulturelle

⁶ Dette "noe" har i mange tilfeller ikke et navn som skiller det fra andre handlinger knyttet til lydproduksjonen, men det kan uansett argumenteres for at det finnes praksiser som samsvarer med vårt begrep – forstått på en inkluderende måte.

praksis/forståelse, er det realistisk eller konstruktivt å avskaffe begrepet musikk (substantiv) til fordel for musicking (verb)?

Hva musikk er, i retning av et ontologisk spørsmål, blir i mange etnomusikologiske tekster irrelevant⁷ og derved lite egnet som utgangspunkt for mitt spørsmål. Jeg har altså valgt et eksempel hvor musikk i større grad reduseres, eller konsentreres, og gjøres tilgjengelig som objekt i seg selv fordi *hva musikk er*, i ontologisk forstand, interesserer meg. En tekst hvis utgangspunkt er at dette *per se* er et spørsmål uten kjerne, vil opplagt ikke egne seg like godt. Jeg har ingen klare svar, og tviler på at et slikt finnes, men ved å rette et kritisk blikk mot Tanner kan jeg i det minste peke på noen utfordringer knyttet til spørsmålet i lys av ett svaralternativ. Det er altså vår tradisjon med den implisitte forforståelse av musikk som enhet i ontologisk forstand jeg finner interessant. Det er ikke dermed sagt at musikk som ontologisk enhet, langt mindre verket som representant for dette, er den eneste veien til forståelse av klingende fenomener. Jeg mener imidlertid at den lange historie og sterke posisjon denne tilnærmingen har gjør den viktig å forholde seg til.

Hva er musikk?

Musikkvitenskap og etnomusikologi hevdes altså å forstå og nærme seg materialet forskjellig, med fokus enten på verkets iboende mening og kvalitet, dets ontologi, eller den sosiale, kulturelle og historiske kontekst som rammer inn og former musikkuttrykk slik de folder seg ut eller ”produseres, reproduseres og konsumeres”. Den førstnevnte fremstiller musikk som en nærmest besjelet ”ting”, et objekt med innesluttede metafysiske kvaliteter. Den sistnevnte ser musikk primært som en sosial handling, uløselig knyttet til en mer omfattende prosess, hvis mening er knyttet til en bestemt og foranderlig kontekst. Denne forskjellen kan vi oppsummere som to diametralt motsatte utgangspunkt for analytisk tilnærming:

⁷ Dette er selvsagt en sannhet med modifikasjoner fordi det nødvendigvis ligger forutsetninger av ontologisk karakter bak alle slike tekster. Hvorvidt Small, som jeg refererer til, skal plasseres som etnomusikolog, er kanskje også åpent for diskusjon. Han ville selv ikke klassifiseres som musikolog, snarere som en kritisk skribent. Hans perspektiv er imidlertid klart og blir illustrerende for mange mindre klart uttrykte tilnærminger innenfor etnomusikologien. Slik blir Small et illustrerende eksempel for en tendens, på lik linje med Tanner.

1. Musikk sett som enheter med innfoldet mening uavhengig av tid og rom, og enhetenes ontologiske status forstått som noe i nærheten av et metafysisk mysterium.
2. Musikk sett som sosial aktivitet, knyttet til tid og rom, hvor mening skapes i dialog mellom, og mulig forskjellig for, de enkelte tilstedeværende. Musikk er ingen selvstendig ontologisk enhet, men del i et sosialt felt og som sådan et integrert sosialt fenomen.

Dette må, som nevnt ovenfor, forstås som to konstruerte ytterpunkt når det gjelder de fleste faktiske analyser. Oftest vil disse ha islett av begge tilnærminger, men vil i større eller mindre grad fokusere på én av dem. Musikkvitenskapen har tradisjonelt hatt en forkjærlighet for tilnærminger som knyttes til verkanalysen og den førstnevnte posisjonen; dette har blitt musikkvitenskapens "standard conception" (Maus 1999). Med den såkalte ny-musikologien nærmet musikkvitenskapen seg på mange måter etnomusikologien. Denne "retningen" har i større grad representert en tilnærming som er opptatt av kontekst i etnomusikologisk forstand, hvor ikke minst kjønnspektivet ble trukket inn som utgangspunkt for analyser av kunstmusikk.

... from very early times up to and including the present, there has been a strain of Western culture that accounts for music in non-social, implicitly metaphysical terms. But parallel with that strain (and also from earliest times) is another which regards music as essentially a human, socially grounded, socially alterable construct (McClary 1987:15).

McClary hevder at en "metafysisk musikkforståelse" har hatt og har en tiltrekning blant eksperter og vanlige folk fordi den lar musikkens påvirkningskraft og til tider overveldende inntrykk forankres i en metafysisk magi; verket som gestalt, dets ontologiske selvstendighet uavhengig av faktorer utenfor seg selv. Fagfolk kan lære seg de prinsipper som ligger til grunn for musikkens konstruksjon, de abstrakte prinsipper og den mer eller mindre fullkommenhet i forhold til variabler som så angir verkenes kvalitet. Denne ekspertisen krever innsikt og et vokabular knyttet til musikkens abstrakte representasjon i form av partituret. Dette er den kontekst som musikk forstås i lys av, verket representert ved partituret er en ontologisk enhet som kan dekodes. Her avkles magien, men bare i den grad at verket kan vurderes opp mot sin mer eller mindre perfekte sammensetning av trylleformularer. Musikken

representerer ikke annet enn seg selv, og dens evne til å kommunisere med oss og fange oss skyldes fenomenets magiske karakter. Som sådan står musikken for mange i en særstilling blant kunstartene, den har ikke de samme materielle begrensningene⁸ som andre kunstarter må forholde seg til i sine forsøk på å representere mening; den er både mer abstrakt, spontan og umiddelbar, dens representasjon av en verden som lyd gir en mer direkte og fullkommen representasjon enn kunstarter som henvender seg til oss gjennom synssansen.

... music somehow does transcend the social and the contingent in ways which literature, film and representational painting does not (Wolff 1987:10).

Denne forståelsen av musikkens særegne stilling bestrides av Wolff. Med hensyn til forståelse av musikk, og i særdeleshet geniens verk, er det åpenbare påvirkninger fra mimetiske modeller og metafysikk som tilskriver uttrykket egenskaper lik et sannhetsserum, og dette gir tilhøreren et blikk inn i en egen, mer fullkommen verden. Verkets ontologi fristilles og representerer en fiksert sannhet uavhengig av verden for øvrig.

Dette åpner et rom for fortolkning som krever ekspertise, og analysene kan bygges ut til stadig mer omfattende dypdykk i verkets iboende meningsverden. Dess mer man vet om og lærer de enkelte verk og det etablerte analyseapparat å kjenne, dess klarere ser man og er i stand til å artikulere verkenes selvstendige virkelighet. Fremføringer av musikken blir slik en illustrasjon av analysenes absolutte klarhet, og ideelt sett skulle fremføring og analyse stå i et 1:1-forhold. Den som fremfører musikken, innrømmes liten innvirkning som selvstendig meningsprodusent i kommunikasjonsprosessen mellom verk og tilhører. Det vil her være snakk om mer eller mindre gode fremføringer av verkets egenverdi, en klanglig artikulering av verkets ontologi. Andre og mer perifere forhold, som sosiale omstendigheter og

⁸ Denne problematikken henviser til forståelsen av begrepet *mimesis* og kunstens mulige representasjonelle forhold til verden – som sannhet om verden *per sé* eller et konstruert meningsunivers, og da en mediator mellom verden som *er* og verden som *noe annet*. For en gjennomgang fra antikken til Derrida, se for eksempel Halliwell 2002:

What most versions of mimetic thinking, however, as well as arguably most forms of mimetic practice, do presuppose, is both the feasibility and the necessity of human attempts to explore and come to terms with the world through various means of depictive and expressive representation. The indispensable point of mimesis is the quest for meaning, whether that meaning is a matter of discovery or invention, or, most plausibly, both” (Halliwell 2002:380).

kulturell kontekst, virker i høyden som forstyrrende elementer for den mening som kommuniseres. Ekspertenes rom er avgrenset og håndterbart, det som skal forstås og diskuteres, er konkretisert gjennom et analytisk apparat og en presis fagterminologi. Ekspertene forvalter magiens liturgi. Folk flest må bare la seg fange og overbevises i møtet med magien, dens kraft er umiskjennelig, men uforståelig og i alle fall ikke artikulerbar. Disse to posisjonene holder hverandre gjensidig sammen, og underbygger et utgangspunkt i musikk som metafysisk mysterium:

Both musician and layperson collude in this mystification, both resist establishing connections between the outside, social world and the mysterious inner world of music (McClary 1987:17).

McClary tar til orde for en sosio-historisk fortolkning av musikk, det vil her si uttrykk i den kunstmusikalske verktradisjonen. Verkene må dekonstrueres i lys av denne rammen, og fortolkes ut fra historiske forutsetninger og sosiale rom som er relevante for komponisten. Hun skriver om Bach, har barokken som sitt spesialfelt, og kan sies å være påvirket av New Historicism og dennes mer Annales-skole-inspirerte tilnærming til historie. Sistnevnte kjennetegnes blant annet av kritikk av den store historien, konsentrert rundt konger (av ulike slag på ulike felt), og overgangen til fokus på vanlige folk (hvor også ulike konger inngår, da som sosialt og historisk situert og ikke selvsagte størrelser), og ikke minst selve formingen av historie gjennom nettverk av sammenvevde hendelser og fenomener⁹. Hun vedkjenner seg inspirasjon fra Adorno og dennes plassering av Bach i en historisk-sosial kontekst, og tar til motmæle mot det hun oppfatter som en religiøs forståelse av kontekstuavhengig og tidløs formfullendthet knyttet til denne komponisten.

... I was told outright by prominent scholars that Bach (unlike "second-rate" composers such as Telemann) had *nothing* to do with his time or place, that he was "divinely inspired", that his music works in accordance with perfect, universal order and truth (McClary 1987:14)¹⁰.

⁹ New Historicism bygger videre på dette med inspirasjon fra kritisk teori og poststrukturalisme. For en gjennomgang av feltet, se Veese 1993.

¹⁰ Hvem disse "prominent scholars" var, sies det intet om, og utsagnet står gjennom sin åpenhet i forhold til hvem og hvor mange som en tendensiøs fremstilling av "alle andre". Dette er problematisk og kan leses som en konstruksjon av radikale opposisjoner som kanskje ikke yter virkeligheten full rettferdighet. Når jeg inkluderer det her, og forholder meg til det i sammenheng med plasseringen av slike geniale komponister, tjener det som eksempel på et ytterpunkt som i en ikke like ekstrem form tross alt kan spores i mange tekster, og også "vanlige folks" forståelse. Jeg innrømmer altså min

Som det fremkommer i sitatet, er det mulig å plassere, forstå og fortolke musikken skapt av komponister flest i en tidsegen kontekst. De store, de utvalgte, de gudbenådede, eksisterer som kontekstløse mysterier med en religiøs aura. Deres genialitet plasserer dem som autonome nyskapere, utenfor sosiale og historiske tradisjoner. De representerer brudd, med en formfullendt kreativitet som ikke kan utledes fra annet enn en åpenbaring av religiøs karakter. Det religiøse er ikke uvesentlig her, for denne forståelsen av historie og signifikante personer i historien følger en lang historiografisk tradisjon¹¹. Den kristne historiografiske tradisjonen bygger på en forståelse av himmelsk intervensjon, og var fremtredende gjennom middelalderen. Selv om en sekularisert og kontekstfokuseret historiografisk tilnærming gradvis tok over, har plasseringen og forklaringen av genier i historien i mange tilfeller blitt knyttet til en idé om himmelsk intervensjon; dette er tilfelle selv om Guds aktive inngripen i historien ikke artikuleres som sådan. Gjennom en tid- og romløs plassering, med en autonomi i forhold til andre utøvere og formspråk, blir geniet hevet opp i en sfære av metafysisk mystisisme. Denne opposisjonen blir en kunstnerisk idealrepresentasjon av den annerledeshet som ligger i dypet av kunstens natur; geniene er bekræftelsen på kunstens iboende kraft og fremstår som forankringspunkter der ideen om feltets autonomi kan fortøyres.

Geniet plasseres og forsvares gjennom en metafysisk mystikk som åpner for en kultlignende dyrking, og en slik annerledeshet står ikke nødvendigvis i opposisjon til en generell kontekstfølsomhet knyttet til andre (jordiske) komponister. Kunstens karakter som et autonomt felt i forhold til det samfunn og de sosiale felt den står som annerledeshet til, gjør at en kristen historiografisk modell nærmest ”faller naturlig”¹².

tendensiøse bruk av utsagnet og etableringen av en posisjon som står klarere frem her enn det som kanskje i de fleste tekster er mer subtielt tilstedeværende.

¹¹ For en omfattende gjennomgang av historiografien som felt, med utgangspunkt i den amerikanske tradisjonen, se Breisach 1994.

¹² Dette er selvsagt en forenkling av forholdet, og kunstens autonomi kan også forklares og forsvares på et mer mangeartet og uttømmende vis. McClarys nevnte inspirasjonskilde Adorno gir mange, og tilsynelatende motsetningsfylte, beskrivelser av kunsten og kunstverkets karakter. Dette motsetningsfulle er nødvendig for å tilkjennegi det komplekse, ambivalente og tvetydige som kunsten er.

Daß die Kunstwerke als fensterlose Monaden das 'vorstellen', was sie nicht selbst sind, ist kaum anders zu begreifen als dadurch, daß ihre eigene Dynamik, ihre immanente Historizität als Dialektik von Natur und Naturbeherrschung nicht nur desselben Wesens ist wie die auswendige, sondern in sich jener ähneln, ohne sie zu imitieren (Adorno 1998:15).

Kunsten kommenterer sin samtid gjennom bruddene, men i den grad slike brudd virkelig står frem som signifikante, er de ikke en konsekvens av gudgitte nedslag løsrevet fra og uavhengig av sin tids- og

Innføringen av en gudbenådet kapasitet tilbyr ad hoc-løsningen som samtidig ikke truer den mer generelle fortolkningsrammen, og åpningen for slike særskilte tilfeller underbygger forståelsen av kunstens autonomi. De færreste vil vedkjenne seg en slik direkte teologisk forklaringsmodell, men det kan argumenteres for en formlikhet som plasserer og forsvarer geniets status i en pseudo-religiøs metafysikk. Den religiøse historiografiske modell, som ellers blir forkastet som ikke-vitenskapelig og irrasjonell, gir her kunstneren en egen aura, forbeholdt de få, men viktig for opprettholdelsen av hele kunstfeltets autonomi. Gitt en slik innramming kan man hevde at en pseudo-religiøs historiografi har vært viktig for å heve enkelte kunstnere opp fra ”den gemene hop”, og dermed knytte feltet direkte til en metafysisk mystikk som også forsvarer dets autonome status.

Eksempel til forfølgelse

Hvordan vi skal forstå musikk, er altså et omfattende spørsmål, og langt fra naturgitt. Idet vi forsøker å artikulere dette, må vi forholde oss til tradisjoner og forståelsesrammer; vi må gjøre mer eller mindre aktive valg mellom ulike analytiske tilnærminger. Hva musikk er, vil alltid være kulturelt og historisk betinget. Gjennom fokus på begrepets innhold vil det være svært vanskelig å finne en definisjon som samsvarer med de mange ulike uttrykk og praksiser vi til enhver tid kan finne i verden. Et slikt fokus på innhold vil også angi idealrepresentasjoner og derigjennom åpne for en rangering av ulike uttrykk. Dette er ikke i seg selv problematisk eller negativt, men vi må være oss bevisst at all slik rangering og alle slike avgrensninger er fundert i en premissgivende kontekst; det blir derfor viktig å diskutere premissene som legges til grunn for fremstilling av ethvert fenomen i hvert enkelt tilfelle. Dersom vi ser musikk som en avgrenset enhet, i tråd med ovennevnte tilnærming, så vil dette sette krav til og legge begrensninger på analyse av fenomenet. For å se litt nærmere på hvordan underliggende premisser farger en tekst, skal jeg ta for meg et konkret eksempel¹³. Michael Tanner (1999) tar i sin artikkel ”Understanding music” opp

stedegne posisjon. Det er konteksten som gir rom for og næring til bruddene, og alle brudd står som kommentarer til samfunnets historiske egenart. Brudd kan aldri fri seg fra sin kontekst, men står i et direkte forhold til disse – bruddene tjener til opplysning av de forhold de bryter ut av. Kunsten er indirekte ideologisk (samfunnskritikk) og står i et fragmentert, disharmonisk og motsetningsfullt forhold til det samfunnet den er en del av og har i seg.

¹³ I likhet med den foran nevnte konstruksjonen av karikerte motsetninger er min lesning og utdragene fra Tanner gjort for å illustrere noen poeng. Dette yter neppe Tanner full rettferdighet, men det overordnede perspektiv som her presenteres, står klart frem i originalteksten.

utfordringer knyttet til lytterens forståelse av musikk, og hvordan en spesifikk musikkforståelse kan utvikles. Hva er det som ligger i musikken og som vi beveges og gripes av? Hvordan kan dette artikuleres og formes til en analytisk modell av generell karakter?

Tanner angriper altså musikken fra lytterens perspektiv, og diskuterer forhold som er spesifikke for dette kunstfeltet. Skal dette gjøres, må musikken skilles fra andre kunstuttrykk, og den påvirkning den har, må skilles fra andre påvirkninger som kan synes å initiere lignende respons. Et vesentlig poeng for den som vil forstå musikk, er å kunne artikulere sin forståelse. Her er det viktig å unngå, eller i alle fall ikke begrense seg til, emosjonelle termer som i liten grad sier oss noe spesifikt om musikken, men bare henviser til generelle følelser. Slike ”henvisninger” tildekker snarere enn utdyper, de virker som en buffer mot dypere forståelse av musikken og dens mening. Er forsøket på og evnen til å artikulere en forutsetning for å forstå? Henger et analytisk apparat og evnen til å bruke dette sammen med en større opplevelse av musikken, eller retttere sagt: forståelse av musikken, evnen vi som lyttere har til å forløse den mening som ligger i musikken? Dette henger selvsagt nøye sammen med hva vi forstår at musikk er, og om musikken kan plasseres *sui generis* i forhold til utenomliggende faktorer som er til stede i lytteprosessen/opplevelsen. Med andre ord, er musikken ”ren”, og er lytterens opplevelse av mening i musikkens utfoldelse knyttet eksklusivt til verket-i-seg-selv?

Tanner snakker om ”folk flest”, og regner her seg selv inn, og hvordan vi kvier oss for å si at vi forstår den musikken vi hører på og liker. Underforstått i dette ligger erkjennelsen av at det er noe å forstå ut over det vi hører og liker; det tiltalende ytre har et meningsfullt indre. Dette forhold kommer selvsagt frem i den grad vi skal snakke om musikk ”på ordentlig”, og vi kan nærmest forstå denne manglende kapasiteten til å artikulere som et savn som vekkes idet vi møter musikk; det ligger som et hinder mellom oss og den dypere meningen i musikken som vi aner, men ikke helt kan forene oss med. Vi evner ikke å sette ord på opplevelsen, og forståelse kan bare fremkomme og gjøres tilgjengelig gjennom språkliggjøring av anelsen, med åpning av musikkens mening gjennom systematisk refleksjon. Han knytter denne erkjennelsen av manglende forståelse til tre ulike, men sammenhengende faktorer (Tanner 1999:97):

1. Vi vet at det finnes mye musikkteori, selv om vi i mindre grad vet så mye om disse teoriene.
2. Vi vet at det finnes et stort vokabular av meningsfulle måter å snakke om musikk på. Dette henger sammen med eksplisitte teorier om musikk, men hvordan og hvilke opposisjonelle teorier og terminologier som henger sammen og står mot hverandre, vet vi i liten grad noe om. Noen vet litt, de mer sofistikerte musikkelskere, men også disse har problemer med å knytte sin ”akademiske kunnskap” til musikk de hører på. Slik blir også for disse det analytiske apparat, og det empiriske materiale det er knyttet til, separerte entiteter; de kan ikke bruke det analytiske på konkret materiale, men kjenner til en viss grad til ideene som sådan og kan være i stand til å henge med på andre, mer kyndiges, sammenkoblinger.
3. Vi føler oss ubekvemme med det vokabular som oftest og lettest springer frem idet vi skal artikulere opplevelsen: emosjonelle beskrivelser knyttet til egne opplevelser i møtet med musikken. Responsen blir slik gitt en artikulasjon som ikke sier noe om, eller fordyper, musikken, men blir en sekundær beskrivelse knyttet til egne psykosomatiske tilstander erfart i løpet av fremføringen; varmende, trist, knugende, skremmende, oppløftende og så videre.

Denne fremstillingen tegner opp to ulike modi for musikkresepsjon, der den ene har sitt fokus på subjektiv emosjonalitet, den andre på sakkyndig kunnskap om form og struktur. Dette kan oppsummeres som følger:

1. Artikulert representasjon av emosjonelle tilstander (meg selv)
2. Representativ artikulasjon av musikken (den selv)

Vissheten om egne mangler i denne sammenheng, knyttet til det faktum at de som er anerkjente eksperter i stor grad unngår slike innholdsløse termer, gjør at den mening som ligger i musikken, bare i begrenset grad fremstår som tilgjengelig for oss. Vi kan nyte den, som synet av en flott skinninnbundet bok, men teksten kan vi i høyden stave oss gjennom uten å skjønne ordenes sammenheng eller den mening som ligger der.

Musikkens egentlige funksjon og innhold, dens budskap ut over sin tiltalende eller fengende overflate, holdes skjult for oss. Musikken fungerer som inngang til en erkjennelse av forhold ut over seg selv, verket representerer ideer om sammenheng, oppløsning, struktur og interaksjon. Dette ligger i verket, og kan ”pakkes ut” av den som besitter kunnskapen om musikken, den som forstår musikk. Verket representerer på denne måten et eget ”univers”, det er en selvbestaltet ontologisk enhet, med en kodet melding til dem som kan se inn. Anelsen av dette rører ved oss alle, men overgangen fra anelse til erkjennelse og innsikt krever kunnskap.

Definisjoner og spørsmål om makt

Den virkelige kunnskapen om musikk, den meningsfulle forståelse av verket-i-seg-selv, gir i neste omgang rett til å knytte emosjonelle termer til musikk, fordi disse da kan forklares som et resultat av noe som bevisst er skapt av kunstneren. Med mindre vi kan forklare hvordan musikken virker, i henhold til ikke-emosjonelle fagkategorier, vil ikke våre emosjonelle uttalelser si noe om hva musikken har med disse å gjøre; ergo synes det best å la ekspertene forklare. Vi må begrense oss til følelsesladet nytelse, avskåret som vi er fra meningsfull forståelse og erkjennelse av sammenhengen mellom denne og den fullendte opplevelse av verket. Veien ut av denne stillheten går gjennom læring for slik å kunne tolke og forstå musikkens mening.

Det skulle være nokså klart at et maktforhold med hensyn til definisjonen av hva musikkens mening er, og i sin ytterste konsekvens hva kunst er, dukker opp i enhver diskusjon av denne art. Hvem kan bestemme hva musikkens mening er, og finnes det en mening uavhengig av at noen bestemmer hva premissene for denne skal være? Ligger dette virkelig i musikken, hvor det bare trengs et trenet øre og en skolert forståelse for å avdekke objektiv informasjon? Er det bare enkelte musikkformer som har en slik dypere mening? Er noe musikk lagd utelukkende for å begeistre og selge, markedstilpasset og kalkulert, og annen musikk lagd for å kommunisere erkjennelse av forhold ut over det umiddelbart klingende? Hva med musikk som har meningsbærende tekster, hvor denne forstyrrer og skjuler, eller endog står i opposisjon til den form og struktur som gir musikken mening; er tekst en forringelse av musikk som ”ren form” og meningsbærer i seg selv? Vil ordene, med sin langt mer umiddelbare og derved overskyggende mening, tildekke fenomenets egentlige natur?

Er mindre kompleks og teksttung musikk¹⁴ en form hvor ingen annen mening enn tekstens budskap finnes? Er tekst og musikk opposisjonelle meningsbærere innenfor en enhet, eller kan de fungere som komplementære kvaliteter? Hvilke forutsetninger må i sistnevnte tilfelle oppfylles for å sikre at begge deler virker sammen og ikke mot hverandre? Hva mener vi med ”opposisjon” og ”enhet”, finnes det bare en mening, hvem bestemmer hva denne er? Den estetiske filosofi som ligger implisitt i diskusjoner rundt musikkens mening, har i stor grad etablert de ”sannheter” som antar objektive kvaliteter i mange analyser. Gitt slike styrende og naturaliserte premisser for hva kunst og musikk er, kan man så diskutere uten å ta opp de grunnleggende problemstillinger.

MUSIKKENS SPESIELLE POSISJON

Den ubekvemhet som vi opplever i møtet med ”plassering” og artikulering av meningen i kunstopplevelsen knyttet til musikk, er spesiell. Den vaghet og anelse av noe mer, noe annet, som musikken etterlater i oss, skiller seg fra kunst som er tatt inn gjennom andre sansorganer, som i realiteten vil bety øyet. Øyet og øret står i opposisjon til hverandre fordi synsinntrykket er knyttet til ett eller flere konkrete objekter, det være seg ord, setninger, bilder eller installasjoner av ulik art. Lyd knyttes til objekter ved hjelp av synet, og i musikkopplevelsen er det ikke tilknytningen mellom lyden og kildene (objektene) lyden kommer fra, via synet, som oppleves som det sentrale for totalopplevelsen.

Tanner gir tre mulige forklaringer på hvorfor vi har dette ”ubekvemme” forholdet til musikk i forhold til andre kunstarter (Tanner 1999:98):

1. Vi føler ikke på samme måte hva andre kunstuttrykk gjelder, men vi burde gjøre det fordi meningen i like liten grad er direkte tilgjengelig i disse. Det ”ubehag” vi erfarer gjennom vår manglende forståelse for musikken, burde også farge våre møter med andre kunstarter; deres mening er ikke mer umiddelbart tilgjengelig, men vi lar oss lure av synssansens ”objektive meningsoverføring”. Dette plasserer musikkens innpakke mening, dens ontologiske status, som formativ for alle kunstopplevelser og kunstarter.

¹⁴ En slik karakteristikk gis ofte av blant annet populærmusikk som samler for det mangfold som der finnes. Det peker mot forhold som kan hevdes med rette, men samtidig kan kompleksitet knyttes til ulike forhold og sammenhenger. Likeledes er det innenfor populærmusikken uttrykk av svært variert kompleksitet med hensyn til en ”ren” musikalsk forståelse knyttet til form og struktur.

2. Selv om vi føler dette "ubehaget" i møtet med musikk, skulle vi ikke gjøre det fordi denne kunstformen ikke skiller seg signifikant fra andre. Det er med andre ord en "skinnopplevelse" av noe som synes vagt, men som ikke egentlig burde være det. De andre kunstartenes umiddelbarhet skulle tilsi at musikkens mening, som kunstform på lik linje med alle andre, i like stor grad er tilgjengelig.
3. Musikk er faktisk en signifikant forskjellig kategori fra de andre kunstene. Den står i en annen posisjon med hensyn til umiddelbarhet; den er mer umiddelbar fordi den når oss uten øyets objektiviserende og analytiske blikk. Samtidig har den en vanskeligere tilgjengelig side, idet den nettopp er så umiddelbar at mening og sammenheng utover det umiddelbare kan unnslippe oss. Utgangspunktet er at det finnes en mening bak det umiddelbare, og den stiller i større grad enn andre kunstarter krav til mottakeren. Vi må derfor nærme oss musikk på en annen måte for å gripe dens mening og indre sammenheng. Musikk får slik en status som mer "mystisk" med hensyn til sitt egentlige og fulle innhold, dens mening vil for de fleste skjules, på ugjennomtrengelig vis, av dens umiddelbarhet.

Tanner argumenterer for sistnevnte mulighet, og mener at kunstuttrykk som henvender seg til synet, står i et kontinuum med ikke-kunstneriske aktiviteter som prating, skriving, "ordinære synsinntrykk", og så videre. Kunst som henvender seg til synet, plasseres slik sammen med, og trekker veksler på, en analytisk kapasitet til refleksjon som vi i langt større grad enn for øret har trening i. Det er "naturlig" for oss å forholde oss "analytisk" til synsinntrykk. I den grad vi forholder oss analytisk til hørselsinntrykk, er dette i stor grad når det vi hører, er representasjoner av det vi også kan se, for eksempel språkytringer. Når vi hører musikk, stiller saken seg annerledes; med få unntak er det eneste vi hører som musikk, faktiske musikkstykker, og dette er således ikke knyttet til, eller i kontinuum med, andre organiserte lydinntrykk på samme måte som de kunstarter som henvender seg til synet. Musikk blir derfor å betrakte *sui generis* i forhold til andre kunstarter. Den omfattes av en lov for og om seg selv, og kan ikke knyttes an til et "generelt lovverk" for hørselsinntrykk hvor den utgjør en inkludert del.

Når det gjelder synsinntrykk, står altså den kunst som henvender seg til oss gjennom øyet, i et kontinuum med alle andre inntrykk som når oss på denne måten. Det er ikke noen signifikant forskjell mellom et kunstnerisk synsinntrykk og et hvilket som helst annet inntrykk. Når det gjelder lyd er det diskontinuitet mellom ”generell lyd” og musikklyd, vår erfaring av lyd generelt er av en annen karakter enn vår erfaring av lyd som musikk. Sistnevnte er lukket med hensyn til andre hørselsinntrykk, den er en hermetisk boks med mening-i-seg-selv, og nettopp derfor er den også så viktig for så mange. Selv om denne boksen ikke uten videre kan åpnes, er dens mystiske antydninger av innhold noe som griper vår interesse og fascinerer oss. Den henvender seg på en annen måte enn andre kunstarter, og dens umiddelbarhet, nettopp uten den nødvendige tilknytningen til øyets analytiske karakter, er kanskje forklaringen på dens emosjonelle kraft. Men musikk er også noe mer og annet enn det mystisk fascinerende, umiddelbart tilgjengelige som så kraftfullt kan fremkalle emosjoner. Dette er imidlertid mer krevende å avdekke, og språket har ofte vist seg å være mer begrensende enn opplysende i så henseende. Oppgaven blir å knytte språket til opplevelsen, å benytte mer presise termer og analyser for å komme nærmere det vi aner. Faren med ”teknisk artikulasjon” av musikk er at vi henfaller til reduksjon av musikken, alt annet enn de faglige termene utelates og klassifiseres som emosjonell støy. Enhver terminologi blir meningsløs uten sitt empiriske materiale, og analysen kan gjøre oss døve for annet enn det den forteller oss; vi hører med det for øret å passe musikken inn i analysen, og oppstår det diskrepanser, er det musikken, ikke analysen, som har feilet. Den kunnskap som skal lede til innsikt og åpne verkenes mening for oss, kan også tjene den motsatte hensikt.

Musikk med mening

Det er helt klart at Tanner snakker om musikk som om dette var en bestemt form, og denne formen er vestlig kunstmusikk. Mange av premissene som er lagt for generell diskusjon rundt og forståelse av musikk innenfor musikkvitenskapen, er sprunget ut av denne diskursen, og den estetiske filosofi som denne er tuftet på, er også premissleverandør for toneangivende definisjoner av kunst som sådan. Selv om folk flest ikke er involvert eller kjenner denne diskursen, har den stor innflytelse på allmennhetens oppfatning av kunstfeltet. Det er med bakgrunn i de etablerte retninger i kunstfilosofi myndighetene definerer og tildeler midler innenfor feltet, det er

styrende for pressens presentasjon av dette, og det kan således sies å virke direkte inn på vår oppfatning. Selv om vi ikke bevisst etablerer eller opererer med definisjoner på linje med ”grunndebattene”, vil vi ubevisst danne oss en forståelse påvirket av ulike premissleverandører. Vi har altså, som sosialisert inn i en kultur, en forståelsesramme som ikke nødvendigvis er gjennomtenkt eller artikulert, men den er allikevel virksom for vår forståelse av forhold ved verden.

Visse selvfølgeligheter for Tanner kan synes forunderlige, tatt i betraktning mange menneskers forhold til musikk.

One might wonder how something that is so artificial, and the performance of which is the result of such refined expertise, should simultaneously be so indispensable (Tanner 1999:99).

Når han her henviser til ”artificial”, er det med utgangspunkt i forståelsen av diskontinuitet mellom musikk og andre hørselsinntrykk, i motsetning til kontinuiteten mellom visuelle kunstinntrykk og alle andre synsinntrykk. Med ”refined expertise” er det tydelig at han sikter til profesjonelle kunstmusikkensembler; det er vanskelig å se for seg at han ville inkludere *Sputnik*, *Sex Pistols* eller *Ole Ivars* i denne definisjonen. At dette faller så naturlig, skyldes sannsynligvis forståelsen av musikk som ett felt, men med svært varierende dybde og kompleksitet. Det er kunstmusikken som har kompleksitet og dybde, og dette er avgjørende elementer for iboende mening. Innenfor kunstmusikken er det også varierende kvalitet, og det er ikke alle uttrykk her heller som evner å utnytte eller fullbyrde det potensial som ligger i formatet. Det er rett og slett ikke all musikk som evner å åpne sin mening ut over det umiddelbare, klingende nivå; det er ikke all musikk som har lukket inn så mye at det er noe å åpne. Mye av den musikken som omgir oss, er underholdningsmusikk, dens budskap går ikke ut over ”kjøp meg, spill meg, jeg underholder deg”.

At denne musikken virkelig er så ”indispensable” og livsviktig for oss som Tanner gir uttrykk for, kan diskuteres; empiri ville nok vise at de fleste av verdens innbyggere, også begrenset til Vesten, ikke har noe aktivt forhold¹⁵ til den musikk det

¹⁵ Selv om mange kan nynne med når utdrag fra klassisk musikk spilles, synge med på tekstlinjer i en arie og lignende, betyr ikke dette at forholdet er aktivt; gjennom bruk av klassisk musikk i filmer, reklamer og vignetter har utdrag av den vestlige kanon blitt kulturlyd, uten opphav, innhold og løserevet fra sin sammenheng. Likeledes kan mange nevne flere klassiske komponister, men uten et aktivt forhold til deres musikk ut over det her nevnte. De har blitt figurer i vår historie, på linje med alt fra mytiske skikkelser, konger og masse mordere. Det er også ett, av mange opplagte aspekter ved aktiv bruk av musikk jeg ikke har berørt, nemlig musikk som sosial markør, hvor innholdet ofte er sekundært

her snakkes om, og ikke i det hele tatt opplever den som uvurderlig. At vi ut fra det faktum at den er så viktig for noen kan generalisere til alle, og at den objektivt ligger der som en kilde til spesifikk innsikt for alle som vil åpne den, er et resonnement som hverken er uproblematisk eller sannsynlig i forhold til verdens musikalske og kulturelle mangfold. Det kan klassifiseres som ønsketenkning og vestlig elitisme, etnosentrisk og ekskluderende med hensyn til det forholdet de langt fleste har til andre musikkuttrykk. Dette gjør ikke Tanners ideer verdiløse og heller ikke uten interesse. Det er viktig å sette seg inn i den tenkningen som spiller en så viktig rolle for fagets historie og etablerte klassifiseringer, og som fortsatt står sterkt langt ut over de vestlige ”kunstsofistikertes” verden.

Musikk kan ikke reduseres til språk i den forstand at presise, generelle lingvistiske begreper er gyldige for enhver tekst og nærmest er meningsfulle i seg selv. Språket kan for eksempel gjøre dette fordi det originale inntrykket og kommentarene er av samme art, de er formlike med hensyn til mediets ”innpakning” av mening. Det samme kan ikke gjøres med og sies om musikk. Forståelse av musikk må knyttes til begreper, men disse kan ikke løsriveres fra det enkelte verk og den konstruksjon og meningsbæring vi finner i det. Samtidig kan vi ikke si så mye meningsfullt om et verk uten språket eller kun ved hjelp av emosjonelle ytringer eller ikke-feltnære termer. Med dette som utgangspunkt, og for Tanner er dette en erkjennelse av faktiske forhold, melder behovet for mer presise og beskrivende termer seg.

... if they do not experience music in a way that more or less demands the employment of technical terms, they must be missing a lot of what is going on, at least in the case of pieces of a complexity greater than that of an unaccompanied simple melody. ... it would be impossible to speak of the work in any detail without, in the first place, mentioning various instruments; different tempi; varying dynamics; and so on. It would be a strange kind of linguistic puritan who was not prepared to learn musicians' names for these, so that he could refer to passages of syncopation, modulation, alternation between winds and strings, and so forth (Tanner 1999:100).

Med dette, som i utgangspunktet presenteres som en mulighet for innsikt, gjør Tanner det etter hvert helt klart at det kreves innsikt knyttet til et visst analytisk apparat for å (be)gripe sentrale elementer i musikken. Dette er avgjørende for å finne og forstå

i forhold til markeringskraften. Hvem som hører på hva, og hvorfor, er et tema mange sosiologer har tatt for seg, der Bourdieu kanskje er den mest kjente.

meningen i verket slik det er strukturert av komponisten. I denne strukturen ligger inngangen til musikkens mening, det er bevisste valg gjort med en hensikt. Disse valgene er avgjørende å ha klart for seg for å komme nærmere den meningsmettede enhet som verket utgjør; tilgjengelig for den som evner og ønsker å pakke den ut gjennom en viss analytisk kapasitet og et nødvendig vokabular.

I think no one would disagree that it is a minimal requirement of understanding that movement (last movement of Brahms's Fourth Symphony) that one know that it is a passacaglia (even if one cannot call it by that name) and that one can tell when one variation is followed by another. Simply to report that one found it a very powerful piece, even a very powerful tragic piece, but be able to say nothing more about it, not only means that one cannot say anything helpful to anyone else, but also shows that, however imposing its impact may have been, one has no more understood it than one has understood a mountain at which one may have gazed with awe (Tanner 1999:101).

Denne veien må ikke følges helt til det mulige poeng at en må kunne beskrive enhver hendelse og sammenheng i et stykke i korrekt sjargong. Det vil forbeholdes dem som har dette som yrke, de virkelige spesialister. Vi kan heller ikke forventes, som vanlige lyttere, å kunne analysere og plassere et stykkes interne forhold i sammenheng med komponistens totale produksjon eller totaliteten av den tradisjon komponisten er en del av. Et ideal ville være å oppfylle begge ovennevnte kriterier, og i tillegg kunne knytte dette igjen til hele den tradisjon, frem til nåtid, som verket står i et indirekte forhold til. En slik beherskelse ligger på et nivå vi ikke kan forvente å beherske, men det ligger i Tanners posisjon at dette er kvaliteter som alle er med på å tilgjengeliggjøre mening som finnes i et verk.

Of course, understanding music, like understanding many other kinds of things, is a matter of degree and it may be that a certain grasp of a piece qualifies as genuine, or adequate understanding, without going to the extremes that Schenker (...) or Norman del Mar (...) [does] (Tanner 1999:102).

Det er altså tydelig at et visst analytisk begrepsapparat, og dertil beherskelse av dette i møtet med musikk, er nødvendig for i det hele tatt å forstå musikk. Musikk kan nytes og verdsettes uten slik innsikt, men da går det vesentligste ved den tapt. Den komplette ekspertise har, som tidligere nevnt, den mulige ulempe at den i seg selv kan tildekke. For de fleste av oss vil ikke dette være en aktuell problemstilling, men i sin

ytterste konsekvens kan redskapene som avdekker og finner meningen, bli det meningsbærende elementet i forholdet musikk–artikulasjon.

... analysis is valuable only insofar as it either helps us to understand in one idiom what we are able to experience and to some extent articulate in another, or enables us to get a grasp on something that we find baffling by revealing, for instance, a structure that we had not apprehended (Tanner 1999:102).

Når Tanner forsøker å gi oss et svar på hva det vil si å forstå musikk, sier han samtidig noe om hva musikk er. Det fremstår nokså klart at det vi forenklet kaller klassisk musikk, er utgangspunktet og malen for musikk og forståelsen av fenomenet. Det er mange gode poeng knyttet til hans innledende spørsmål, men de er direkte knyttet til det svar han implisitt gir på spørsmålet som ikke stilles: Hva er musikk? Det er med andre ord ikke nødvendigvis noe galt med Tanners presentasjon av hvordan man kan nærme seg lytteopplevelsen på et mer analytisk nivå, og dette kan sikkert utvikle og utvide forståelsen av musikk. Det vi imidlertid får oss forelagt i tittelen, er det overordnede utsagnet ”understanding music”, og i forhold til svært mange musikalske uttrykk har Tanners tilnærming visse mangler. Hadde tittelen vært ”understanding classical music”, kunne man fortsatt stilt spørsmål ved tilnærmingen, men den ville vært relevant for det feltet den søker å ta opp. Problemene tårner seg opp når spørsmålet angir det generelle, mens svaret knyttes til det partikulære; klassisk musikk, representert gjennom verkene i den vestlige tradisjonen. Hvordan kan det ha seg at disse verkene står så sterkt, og fremstår som så naturlige, at mange tar dem som utgangspunkt for å karakterisere og snakke om musikken som felt?

Verkets posisjon

Hva ligger bak en slik forståelse av musikk som Tanner presenterer, riktignok implisitt, i sin gjennomgang? Det er ikke urimelig å hevde at nettopp utgangspunktet i musikk som verk er en nødvendig forutsetning for forståelsen. Gitt den generelle karakter denne fremstillingen har, er det heller ikke urimelig å tenke at utgangspunktet er naturalisert og derfor ikke sett som problematisk; da ville i tilfelle en sjangerspesifikk tilknytning synes nødvendig. Lydia Goehr (2007)¹⁶ har foretatt en

¹⁶ Jeg forholder meg til denne nytgivelsen av den opprinnelige teksten fra 1992, og da i særdeleshet den nye innledningen i førstnevnte. Gjennom denne knyttes også mine eksempler sammen, på et vis som ikke var intendert da jeg begynte på artikkelen. Susan McClary skriver på omslaget av nytgivelsen at dette er den viktigste boken innenfor musikkestetikk de siste tiårene, og Goehr tar i den

interessant gjennomgang av verkbegrepet, dets opprinnelse og signifikans for forståelsen av musikk. Hennes hensikt er å peke på begrensningene i et verdensbilde hvor verkkonseptet har fått en så dominant status i forhold til andre konsepter som knyttes til musikkuttrykk. Gjennom sin dominante posisjon innenfor teori så vel som praksis har verket stått som grunnlag for forståelse og vurderinger av musikalske aktiviteter, sosial posisjonering, kulturell normering og andre deskriptive begreper.

The history of concepts belongs to normative social practices, in which, however, the sort of normativity that is grounded in rational principles is both made and undone by all manner of interested, prejudicial, and competitive drives (Goehr 2007: xli).

Verkkonseptet har fått denne forrang på bekostning av andre mulige løsninger, og noe av tanken bak Goehrs argumentasjon er knyttet til et spørsmål vi burde stille: Kunne vi tenke oss, og i tilfelle med hvilke implikasjoner, at et annet begrep fikk forrang og "la under seg" alle andre begreper? Intensjonen er å få oss til å tenke over det "naturlige" knyttet til feltet, for slik å se at det kan finnes andre måter å tenke på. Gjennom Tanners tilnærming til spørsmålet om hvordan musikk kan forstås, kommer det klart frem at verkets sentrale posisjon virker inn på forståelsen av hva musikken som skal forstås, er. De begreper som virker mest solide, naturlige og selvsagte, vil påvirke vår tenkning om de fenomener disse knyttes til, og det er slike begreper som i størst grad må underkastes en kritisk analyse. Det vi lytter til, og hvordan vi lytter, er sammenbundet i en dynamisk prosess, hvor selvsagte¹⁷ forutsetninger for "hvordan" skjuler sin ideologiske og normative karakter. Det blir nærmest slik at musikk som ikke tilkjennes verkstatus eller -kvaliteter, ikke tilkjennes status som musikk; ikke nødvendigvis eksplisitt, men underforstått gjennom det "naturlig" generelle begrepsapparatet som virker normativt ut over sin opprinnelig direkte tilknytning til ett bestemt uttrykk.

nye innledningen delvis utgangspunkt i kommentarer som en av hennes opponenter til doktorgraden kom med; denne opponenter var Michael Tanner. Slik viser det seg at de tre jeg opprinnelig hadde valgt mer eller mindre tilfeldig som teksteksempler, faktisk stod i et forhold til hverandre ut over min samling av dem i denne teksten.

¹⁷ "Selvsagt" viser her til forutsetninger som virker naturlige, konkrete og dermed reifiseres gjennom ethvert møte med empiri; begrepet står som utgangspunkt, og empiri kan ikke utfordre det, bare måles i forhold til det. I ytterste konsekvens vil forståelsen av ethvert empirisk materiale plasseres i forhold til begrepet, og gitt diskrepans er det empirien som rammes; dette er ikke musikk, eller i alle fall ikke Musikk.

Gitt Tanners posisjon kan vi hevde at han synes å være fanget av Verket, og hans forståelseshorizont kunne umulig blitt fremsatt med utgangspunkt i så mange andre musikalske praksiser enn den klassiske. Jeg vil igjen understreke at dette ikke diskvalifiserer Tanners posisjon eller poeng som sådan, men det stiller spørsmål ved den allmenne karakter han tilkjenner sine synspunkter ved nettopp ikke å problematisere det mest selvfølgelige: Hva er det som skal forstås, hva er musikk? Det er nettopp når svar blir så selvsagte at spørsmål ikke stilles, vi må være på vakt, og et konstant kritisk blikk på alle etablerte sannheter er vesentlig for enhver disiplins livskraft og relevans. Begrepene eller teoretisering som sådan trues ikke av dette, men forholdet mellom begrep og verden blir i større grad reflektert og dynamisk.

Goehr peker på et grunnleggende problem knyttet til verkbegrepet og dets forankring i musikkfilosofien; det blir snarere en ontologisering av konseptet, og en selvforklarende reifisering, enn en ontologi forankret i det fenomenet som skal undersøkes. En ontologisk tilnærming til fenomenet musikk må i utgangspunktet finne en "thin description" i motsetning til antropologiens partikulærfokuserte ideal om "thick description"¹⁸. Musikkfilosofens konsept søker å favne så mange partikulære eksempler som mulig, og derved finne frem til det minste felles multiplum som dekker totaliteten av fenomener. I sin naturalisering av verket som grunnleggende konsept for mangfoldet av musikkfenomener mener Goehr at musikkfilosofene tar en partikulærfokusert "thick description" som utgangspunkt idet de formulerer utgangspunktet (altså en "thin description") for fenomenets ontologiske status. Det er altså en forutinntatthet basert på verkets naturaliserte status som styrer forståelse av *hva* musikk er, og derved gir rammene for *hvordan* musikk skal forstås. Tanners utlegging av hvordan musikk kan forstås, og da på en "bedre" og dypere måte, baserer seg på en ontologisk forankring i tråd med den Goehr kritiserer. Tanners posisjon er lytterens, og da den kvalifiserte lytteren; filosofen som lytter, og forstår i forlengelsen av fenomenets ontologiske status. En analytisk tilnærming til musikk, med musikkens ontologiske status som mål eller middel, vil alltid være problematisk. Uten en kritisk holdning til dette problemkomplekset vil vi fort få fremstillinger i tråd med Tanners, hvor premisset så klart avgrenser feltet, mens svarene presenteres som generelle.

¹⁸ Dette i tråd med begrepsparet slik det presenteres av Clifford Geertz (1993 [1973]).

I can never get down to a thin enough or simple enough version of the compositional condition without feeling I am putting aside the thickness that gives the thin ontological condition its significance in the first place¹⁹ (Goehr 2007:xlix).

Til sist – tilbake til start

Innledningsvis stilte jeg spørsmålene ”hva er musikk, og hvordan skal musikk forstås?”. Hvor vanskelig det er å finne entydige svar på dette, er hva jeg har forsøkt å vise, og i et fag som beskjeftiger seg med så mangeartede praksiser, kommer grunnleggende problemer med hensyn til generelle kategoriseringer klart frem. Gitt den vestlige kunstmusikkens særegne posisjon i forhold til den filosofiske forståelsen og kategoriseringen av musikk, er det viktig å være seg bevisst den normative og sosialt etablerte selvfølgelighet som enkelte særtrekk ved kunstmusikken har gjort gjeldende for musikk som fenomen. Den analytiske tilnærmingen til musikk har, som akademisk virksomhet generelt, en misjon som kritisk, ikke-autoritetsro kreativ tankesmie for stadig ny innsikt. Slik kan den samvirke med praksisfeltet for å skape grobunn for fornying, endring og dialog til fremme av teori og praksis i et dialektisk forhold. Her har mye av musikkfilosofien²⁰, og deler av estetikken generelt, i for stor grad vært preget av autoritære modeller og sannheter som virker regressive i forhold til de intensjoner jeg har nevnt.

In musicology, perhaps more than any other discipline, scholarship has too often acted (...) as authority's enforcer (Taruskin 2007:viii).

Med hensyn til spørsmålet ”hva er musikk?” har jeg forsøkt å påpeke vansker ved en slik søken etter en kjerne. Det er ikke dermed sagt at vi ikke skal beskjeftige oss med mitt andre innledende spørsmål, ”hvordan skal vi forske på musikk?”, selv om det kan virke motsetningsfullt å forske på ”noe” hvis ”er” man ikke kan finne. Etableringen av skriftbasert nedtegning av musikk og denne som selvstendig uttrykksform (og kunststart) har ført til en reell endring av forutsetninger, forståelse, historie og kulturell kontekstualisering. Vi kan mene at musikk som verk, ontologiske forankringer av dette, og tingliggjøring av musikk på bekostning av den egentlige prosessuelle

¹⁹ Goehr tar for seg ett av utgangspremissene for verket, nemlig at det må komponeres, og komponeres av noen. Hvordan skal vi så forstå begrepet ”komponere”, skal det for eksempel referere til notasjon eller ideen forut for nedtegnelsen, må komposisjoner være nedtegnet eller subjektfestede objekter?

²⁰ Dette ifølge både Goehr (2007), McClary (1987) og Wolff (1987) foruten Taruskin (2007), som her er sitert.

karakter enhver ”klingende” hendelse må sees som del av, er et feilslått prosjekt. Musikkvitenskap i ”tradisjonell” forstand²¹ får dermed fort et element av å være en pseudovitenskap med regressive mål om konservering av fordums stolthet og kunstens opphøyde hellighet. Imidlertid kan vi ikke se bort fra at det i vår kultur og historie²² har utviklet seg et forhold til og en forståelse av musikk som gjør at størrelser som ”musikk” og ”verk” er viktige også i forhold til tilnærminger med et ”utvidet kontekstfokus”. Høyst sannsynlig vil slike størrelser være en del av en sosiokulturell ”thick description” knyttet til mange ulike praksiser. Det er vel ingen som ikke er enige i at musikkforskning favner et komplekst og mangefasettert felt, og det samme gjelder målet om et fagmiljø som er selvrefleksivt, åpent, tverrfaglig orientert og kritisk. Dialog og diskusjon er grunnlaget for ivaretagelse av disse selvfølghetene, og selv om dette bidraget ikke i seg selv er viktig eller tilbyr nye svar, så kan det kanskje ergre eller glede noen som så presenterer andre og bedre tanker. Diskusjoner må holdes levende og involvere flest mulig. Dette kan ikke oppnås gjennom ”signifikante bidrag” alene, og målet med denne artikkelen er å bidra til en diskusjon – dette er i seg selv viktig for å opprettholde et ”rom” som iblant faktisk kan avstedkomme signifikante bidrag.

²¹ Tradisjonell her forstått som ikke inspirert av ulike praksiser funnet hos ”de andre”, hvilket åpner for kritikk fundert i andre kulturelle praksiser og virkeligheter. Det siste er viktig og riktig, men etter min mening ikke som eneveldig angrepsvinkel.

²² ”Vår kultur og historie” er selvsagt en problematisk generalisering av noe som er mangefasettert, sammenvevd, forskjellig og mer korrekt presentert i flertall.

Referanser

- Adorno, T. W. (1998) [1973]. *Ästhetische theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Breisach, E. (1994) [1983]. *Historiography*. 2. utgave, Chicago: The University of Chicago Press.
- Geertz, C. (1993) [1973]. *The Interpretation of cultures*. London: Fontana Press.
- Goehr, L. (2007) [1992]. *The imaginary museum of musical works*. New York: Oxford University press.
- Halliwell, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis*. Princeton NJ.: Princeton University Press.
- Hanson, N. R. (1961). *Patterns of discovery: An inquiry into the conceptual foundations of science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jørgensen, S. H. (2004). *På sporet av improvisasjonens potensiale*. Dr.art.-avhandling. Trondheim: NTNU.
- Jørgensen, S. H. (2005). Om vitenskapens rammer og forutsetninger. I Rønning (red.). *Flyt – en nøkkel til kreativitet og innovasjon*. Trondheim: Tapir forlag.
- Jørgensen, S. H. (2005). Fra anelse til antagelse. På sporet av et metodisk mønster. I Johansen (red.). *Anthropology and ontology*. Trondheim occasional papers in social anthropology no. 11: NTNU-trykk.
- Korsyn, K. (2003). *Decentering Music*. (Kindle DX Version). Retrieved from Amazon.com.
- Maus, F. E. (1999). Musical performance as analytical communication. I Kemal, S. og Gaskell, I. (red.). *Performance and authenticity in the arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McClary, S. (1987). The blasphemy of talking politics during Bach Year. I Leppert, R. og McClary, S. (red.). *Music and society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nietzsche, F. (1968). *The will to power*. New York: Vintage Books.
- Small, C. (1998). *Musicking. The meanings of performing and listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Tanner, M. (1999). Understanding music. I Kemal, S. og Gaskell, I. (red.). *Performance and authenticity in the arts*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Taruskin, R. (2007) [1992]. Foreword. I Goehr, L. *The imaginary museum of musical works*. v-viii. New York: Oxford University Press.
- Veenser, H. A. (red.) (1993). *The new historicism reader*. London: Routledge.
- Walser, R. (2003). Popular music analysis. Ten apothegms and four instances. I Moore, A. (red.). *Analyzing popular music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolff, J. (1987). Foreword: The ideology of autonomous art. I Leppert, R. og McClary, S. (red.). *Music and society*. Cambridge: Cambridge University Press.