



Live Weider Ellefsen

# Musikk - Menneske - Mening

Master i kultur- og språkfagenes didaktikk  
2008

<b>INNLEDNING</b>	<b>4</b>
<b>VITENSKAPSFILOSOFISK PROBLEMATISERING</b>	<b>13</b>
<i>Life, the Universe and Everything</i>	13
Karakter og struktur, eller fagdidaktisk identitet?	18
<b>MUSIKK - MENNESKE - MENING</b>	<b>24</b>
<b>Funksjon, vesen og det estetiske</b>	<b>24</b>
<b>Musikk som objekt/musikk som prosess</b>	<b>31</b>
Det immaterielle og det imaginære musikalske objektet	31
<i>Composer, Craft, Criticism</i>	37
<i>Repertory, Performance and the Performative</i>	42
<i>Ideology</i>	49
<b>Autonomi og heteronomi</b>	<b>52</b>
Å dekonstruere dikotomier	52
Formalisme og følelser	57
Mellom autonomi og heteronomi	60
<b>Subjektivitet, identitet og kropp</b>	<b>65</b>
Subjektivitetsprosesser og musikk	65
<i>The Mind in the Body/The Body in the Mind</i>	76
<b>OPPSUMMERING</b>	<b>82</b>
<b>Avsluttende bemerkninger</b>	<b>102</b>
<b>Abstract: Music, Meaning, Subjectivity</b>	<b>103</b>
<b>Sammendrag: Musikk - Menneske - Mening</b>	<b>103</b>
<b>Litteratur</b>	<b>105</b>

Antall ord i oppgaven: 34391

## Innledning

”Det er *gøy* å spille piano, det er *gøy* å spille piano!”

Sittende på vent utenfor klaverprofessorens studio ved et av landets musikkonservatorier kunne studenter overhøre lett aggressive og utålmodige forsøk på motivasjon av nær-ved-å-gi-opp-pianister. ”Det er *gøy* å spille piano” ble det trampet og klappet der inne, og vi som satt på gangen fniste litt skamfullt og var glad det ikke var oss selv som fikk gjennomgå. Det var noe pinlig over hele situasjonen, den hørte på et vis hjemme i kulturskolens undervisningsrom i lokalene under, *gøy* som strategi i eksamensforberedelsene på cand.mag-nivå eller som innfallsvinkel til meningsfull tolkning kunne i alle fall ikke være et uttrykk for kunstnerisk modenhet. Vi skulle produsere meningsbærende, berikende kunstverk, gjennom vårt spill skulle vi vekke til live sovende musikalske ideer, og manifestere dem som auditive kunstobjekter i en av husets konsertsaler. At ingen av oss så det som paradoksalt å betrakte musikk som et kunstobjekt heller enn en (*gøy*) aktivitet er ikke så rart. Den vestlige kunstmusikktradisjonen studentene ved konservatoriet tilhører konstruerer en musikalsk ontologi der verkets status som objekt er helt sentral, og den musikalske hendelse eller praksis som sådan henvist til periferien. Det er rarer at vi ikke stusset over kollisjonen mellom de ulike innfallsvinkler til musikalsk mening vår studiepraksis innebar - med nylig ervervet evne til både strukturell, musikkhistorisk og hermeneutisk analyse i skoleveska kunne vi finne mening og sammenheng i ethvert partitur, men å oppleve eller prøve å gi uttrykk for denne typen mening under spill, i aktivitet, i bevegelse, tror jeg ikke vi gjorde. Tvert imot tror jeg de fleste av oss forutsatte en helt annen type ”mening” i musikkhistorietimenes verkanalyse enn vi forholdt oss til i øvings- eller konsertsituasjoner, der vi i gode stunder erfarte ”det er *gøy* å spille piano!” som musikkens virkelige meningsinnhold vel så mye som strukturelle eller musikkhistoriske sammenhenger, eller for den saks skyld konstruksjoner av maskulin eller feminin subjektivitet .<sup>1</sup>

Som yrkesaktiv utøver, pedagog og gryende forskerspire opplever jeg stadig å komme i klem mellom ulike innfallsvinkler til musikalsk mening og fortolkning, og dermed også mellom forskjellige varianter av det vi kan kalle musikkens

---

<sup>1</sup> Se for eksempel Lawrence Kramer: *Franz Schubert: sexuality, subjectivity, song* (1998) og Susans McClary: *Feminine Endings: music, gender, and sexuality* (1991)

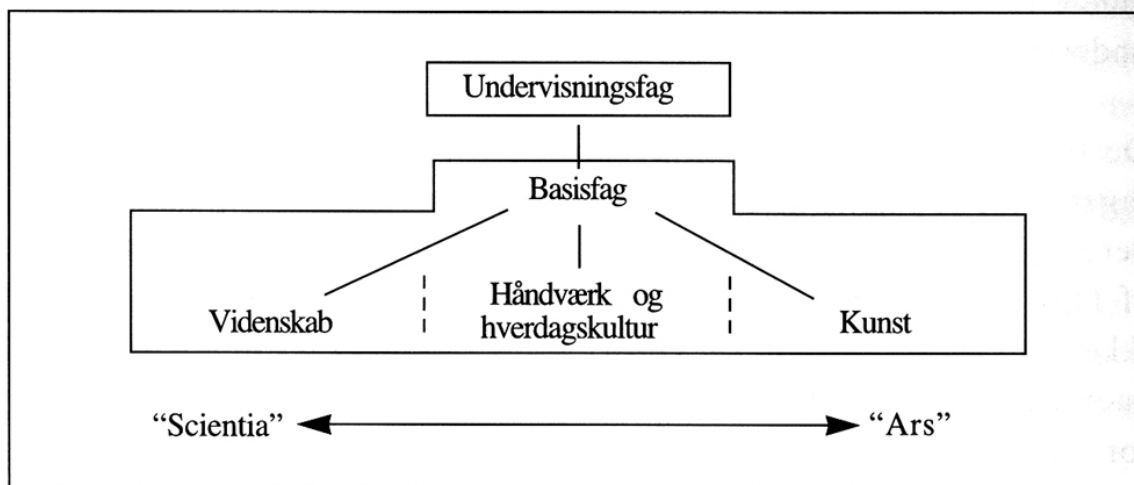
epistemologier og ontologier; altså henholdsvis spørsmål om hvordan vi kan ha kunnskap om musikk, og antagelser om på hvilken måte musikken eksisterer og hva dens essenser eller sannheter er. Sier musikk kun noe om seg selv og fungerer som sitt eget metaspråk, eller må musikk underlegges en poetisk fortolkning fordi den bærer mening som omhandler grunnleggende menneskelige og samfunnsmessige forhold? Pianisten i meg lever godt med antagelsen om at musikk langt på veg handler om seg selv og bare i svært begrenset grad kan verbaliseres. Og selv om jeg i konsertsituasjoner, under fremføring, stort sett har mer enn nok med å være intenst til stede og lyttende i raskt forbigående øyeblikk, og sånn sett klart opplever musikk som kroppslig - og situasjonsavhengig - *prosess*, baserer mine forberedende tolkningsstrategier seg i hovedsak på tradisjonelle analytiske antagelser om et lukket, autonomt og selvforklarende musikalsk *objekt*. I andre situasjoner - for eksempel som klaverlærer eller kordirigent - bruker jeg i langt større grad *ord* for musikk, og det er mer nærliggende å innta det vi kan kalle en hermeneutisk fortolkende holdning: Jeg forutsetter at musikk kan representere noe, eller i alle fall representeres *av* noe utenom-musikalsk, nemlig at musikk kan representere ord og ord kan representere musikk. I et poetisk språk av metaforer og bilder, og med musikkhistoriske anekdoter og fakta fra komponistens biografi, forsøker jeg å inspirere til og fortolke frem et musikalsk budskap og uttrykk. Møtet med tyngre academia og nyere poststrukturalistiske forskerposisjoner har på sin side utfordret alle mine antagelser omkring et sluttet, musikalsk budskap, både i forhold til ”musikk i seg selv” og poetisk interpretasjon, og rokket ved de fleste andre behagelige sannheter om relasjonene musikk-menneske-mening, ikke minst gjennom å knytte musikk og mening tett til hvordan vi skaper og forhandler vår menneskelige identitet.

Spørsmål om mening og meningsfortolkning i musikk tilhører musikkestetikkens og musikkfilosofiens grunnlagsproblemer, og gir gjenklang innenfor musikkvitenskap, musikkpedagogikk og andre musikalske praksiser, teoretiske som utøvende. I litteraturen på feltet fremstår ofte drøftinger av mening og musikk som høytsevende og ytterst filosofiske. Samtidig erfarer jeg at problematikken er relevant for mitt daglige, praktiske virke som musiker og pedagog, og dermed også som analytiker og fortolker. Dagens musikkdiskurser tilbyr ulike tilnæringsstrategier som alle innebærer visse antagelser og sannheter i forhold til meningsbegrepet, og vever seg inn i ulike teorier om musikk, menneske og mening. Tradisjonelle

musikkvitenskapelige innfallsvinkler utfordres og influeres av teori fra svært mange forskjellige fagområder, og vi får et nettverk av muligheter som kombinerer elementer fra ulike tilganger og stadig stiller nye spørsmål. I arbeidet med masteravhandlingen har jeg vært interessert i å utforske dette landskapet av overlappende og kryssende diskurser, og konstruere et oppsett som kan virke avklarende i forhold til de mange ulike innfallsvinkler til og perspektiver på relasjonene mellom musikk, menneske og mening. Dermed innebærer avhandlingen en organisering og systematisering av feltet, men med utgangspunkt i at ulike diskurser ikke trenger å være gjensidig utelukkende. Tilgangene kan heller ikke nødvendigvis sammenfattes i en slags syntese, tappes for en felles sannhet eller sorteres i endelige, forløsende kategorier. Jeg har ingen ambisjoner om å finne verken den beste måten å forstå ”musikk som menneskelig, meningsskapende fenomen” på, eller den riktige måten å ”fortolke musikalsk mening”, mitt forskningsfokus er på hvordan vi *snakker om* musikalsk mening heller enn hva musikalsk mening formodentlig skulle *være*.

Å forsøke å si noe vitenskapelig utdypende og holdbart om musikk-menneske-mening har tradisjonelt medført spørsmål som ”kan musikk overhodet bære mening, og i så fall hvordan? Gjennom hvilke prosesser kommer mening inn i og ut av musikk, og hva slags mening dreier det seg egentlig om? Hvordan arter erfaring av musikalsk mening seg i mennesket?” Dette er spørsmål som legger opp til ikke bare utdypende forståelse, men også langt på veg uttømmende og definitiv *forklaring* av musikalsk mening, spørsmål som krever svar på hva musikk og musikalsk mening *er* og hva det absolutt *ikke er*. For meg blir slike spørsmål vanskelige å hankses med. Den virkelighetsforståelsen jeg trekker mest på når jeg sysler med *teoretisering* av musikk relaterer seg bedre til spørsmål som er mer kompatible med nyere tenkning om hvordan vi kan ha kunnskap om verden: Hvordan konstruerer vi mening i musikk, hvordan tillegger vi musikk mening? Hvordan preger antagelser omkring musikk-menneske-mening våre musikkdiskurser, og hvordan gis de lovs kraft i daglig musikalsk praksis? Etnomusikolog Philip Bohlman's essay ”Ontologies of Music” (2001) utforsker måtene noen av musikkens grunnleggende antagelser konstrueres og artikuleres på: Bohlman understreker hvordan *multiple* ontologier eksisterer på det individuelle, det lokale og det globale nivået, hvordan interaksjonen *mellom* dem gjør dem så komplekse og vanskelige å kartlegge, samt hvordan slike ontologier forhandles, utøves og undergraves gjennom menneskelig erfaring og hverdagspraksis.

Dette siste er et svært viktig poeng å dvele litt ved: Vi kan se på Frede V. Niensens strukturering av hvordan ”undervisningsfaget musikk” hviler på en tredimensjonal basis som rommer et kunstnerisk, et håndverksmessig/hverdagskulturelt og et vitenskapsorientert aspekt (Nielsen, 1998:110):



Figur 3.1 *Musikundervisningens tredimensionelle basis*

Denne modellen problematiserer ikke i vesentlig grad de *prosessene* hvormed musikkfagets grunnleggende antagelser forhandles i interaksjon mellom de ulike basisfagene, men forutsetter at faget nærmest automatisk ”tar opp i seg” det essensielle fra hver kategori. Implisitt ligger dermed det at det *finnes* noe ”essensielt” i hver kategori. Siden modellen inviterer til å oppfatte utviklingsprosesser i feltet som smidige og naturlige fremstår dette ”essensielle” som selvfølgelig og sant i stedet for midlertidige, sosialt konstruerte betydningsfastleggelser som stadig kan utfordres og reforhandles. Hvis vi i stedet tenker som Bohlman er undervisningsfaget musikk uunngåelig vevet inn i, og deltakende i, løpende diskursiv forhandling og kamp omkring forståelser av musikalsk mening. På den måten er undervisningspraksis både *konstituerende for* og *konstituert av* ulike strømninger og ontologier i det Nielsen kaller ”basisfag”.

Det som har utløst min interesse for musikk-menneske-mening som et musikkvitenskapelig og musikkdidaktisk problemkompleks er nettopp det jeg oppfatter som gnisninger mellom ulike strømninger og ontologier i ”basisfagene”, slik de blir teoretisert, satt i system, utøvet og erfart i alle de ulike musikalske praksiser jeg er deltakende i. Jeg synes daglig jeg erfarer det Nicholas Cook kaller et

”credibility-gap” - et slags ”troverdighets-gap” - mellom måter vi *tenker omkring*, og måter vi *gjør* musikk på (Cook, 1998, i forordet). Som jeg kommer inn på senere i avhandlingen er det en kraftig forenkling å anta at det å reflektere over og skrive om musikk ikke er meningsskapende *handlinger* like mye som ”å spille” eller ”å lytte”. Jeg tror heller ikke at det ”å gjøre” musikk er unndratt språklige, diskursive prosesser. Slik sett representerer ikke troverdighetsgapet ”vesensforskjeller” i ulike praksiser, men forskjeller i hvordan vi *snakker om* dem.

Mitt prosjekt handler om å utforske det interagerende nettverket av antagelser, posisjoner, strategier for meningsfortolkning og teorier som ulike primært musikkvitenskapelig<sup>2</sup> orienterte artikuleringer av musikk-menneske-mening kan sies å utgjøre, og å prøve å identifisere, avgrense og søke å forstå aktuelle områder for diskursiv kamp om meningsbegrepet når det knyttes til musikk og musikalsk praksis. Det medfører at jeg må konstruere en slags midlertidig topografi av et landskap som i utgangspunktet er i bevegelse, og jeg har forsøkt å gjøre det gjennom å være oppmerksom på - og dra nytte av - min egen erfaring *med og i* visse musikalske tradisjoner:

- den tradisjonelle musikkvitenskapens (og konservatorieutdannelsens) musikkhistoriske, hermeneutiske og strukturanalytiske meningsforståelse,
- nyere sosiologi- og kulturteori-influerte innfallsvinkler slik jeg har møtt dem i forberedelsene til, og arbeidet med, masteravhandlingen
- musikerens/hverdagsmenneskets erfaring med musikk som *utøvende praksis*<sup>3</sup>

I praksis kan vi si at jeg installerer en *diskursorden*, som betegner ”[...] forskjellige diskurser, der delvist dekker samme terræn, som de konkurrerer om at

---

<sup>2</sup> Man kunne sikkert problematisere dette nærmere, i forhold til om litteraturen jeg benytter meg av hører hjemme i ”filosofien”, ”musikkpedagogikken” eller ”musikkvitenskapen”. Jeg går ikke inn i en slik diskusjon her, siden poenget i min sammenheng er hvordan jeg leser litteraturen som nettopp ”musikkvitenskapelig orienterte artikuleringer av musikk-menneske-mening” mer er enn i hvilke tidsskrifter enkeltartikler først ble publisert eller ved hvilke institutter forfatterne er ansatt.

<sup>3</sup>I motsetning til musikkviterens erfaring med musikk som *studieobjekt* - selv om også ”utøvende praksis” må være en *teoretisert* posisjon i en sammenheng som vektlegger hvordan vi ”snakker om” musikk og mening.



indholdsudfylde på hver deres måde.” (Jørgensen & Phillips, 1999:147)<sup>4</sup>. Denne innkretsing og kategoriseringen av en gruppe diskurser konstruerer et bestemt virkelighetsutsnitt av den totale (og egentlig uavgrensede) verden musikk-menneskemening utgjør, og fungerer strategisk i forhold til den midlertidige og kontingente betydningsfastleggelsen min tekst innebærer. Jeg kan altså bruke den til å undersøke spillet mellom diskursene, ”gnisningene” eller ”troverdighetsgapet”: Hvor de overlapper hverandre, hvilke kategorier og begreper det er kamp om, hvilke sannheter og selvfølgeligheter diskursene deler, og hvordan de er materielt og institusjonelt forankret. Diskursordener arbeides frem intertekstuell i samspillet mellom forsker, teori og gjenstandsfelt - jeg trekker veksler på mine egne erfaringer innenfor enkelte tradisjoner, samtidig som konkretiseringen diskursordenen utgjør er forankret i og utviklet fra et bredt og i musikkvitenskapelig sammenheng dagsaktuelt teoritilfang. Det vil si at min diskursorden samtidig har fungert som en søkemotor i et enormt nettverk av potensielt aktuell litteratur, og som en strategisk artikulering *av* eller *fra* det samme nettverket. Man kunne problematisere hvordan den dermed konstruerer og bekrefter seg selv, siden den bare gir ”treff” på tilganger/innsikter som allerede kan sies å ligge innenfor ordenen, men det er nettopp en diskursordens oppgave: Å avgrense og etablere et bestemt handlingsrom for forskeren. Arbeidsprosessen har likevel foregått slik at diskursordenen kontinuerlig har blitt utfordret, justert og forandret. Avgrensningen av gjenstandsfeltet kan i seg selv sies å representere noe av forskningsresultatet når målsettingen dreier seg om ”orientering” og ”kartlegging”.

Mitt valg av og min nærhet til akkurat denne diskursordenen innebærer selvfølgelig at jeg prioriterer og iverksette enkelte kunnskaper og verdier framfor andre i arbeidet med tematikken. Men som forsker kan jeg uansett ikke la være å posisjonere meg eller unngå å preges av mine forforståelser og preferanser. Nærheten til feltet, som utøver, teoretiker og pedagog, er utgangspunktet for min forsker- nysgjerrighet. Å takle dette på en vitenskapelig forsvarlig måte innebærer å vedkjenne meg at mine egne virkelighetserfaringer verken er mer eller mindre ”sanne” enn andres, og at jeg, uansett hvor omhyggelig konstruerte parenteser jeg setter omkring min egen forforståelse, aldri kan etablere et objektivt ståsted å betrakte eller diskutere

---

<sup>4</sup> Jørgensen & Phillips henter begrepet fra Fairclough, for hvem ”diskursorden” defineres som ”...en kompleks og modsætningsfylt konfigurasjon av diskurser og genrer inden for samme sociale område eller institusjon” (Jørgensen & Phillips, 1999:147)

”egentlig” musikalsk mening fra. Jeg kan heller ikke navigere blant ulike teoretiske tilganger og musikalske diskurser ut fra en verdinøytral posisjon. Mine fortrolige erfaringer representerer kunnskap som åpner for bestemte innfallsvinkler til problematikken. Dette er innfallsvinkler som kan øke min evne til å orientere meg og konstruere nyanserte og informerte forståelser, men som på ingen måte er å betrakte som objektive. Avhandlingen må altså sees som et uttrykk for forskerens erfaringer *med* og *i* visse diskurser omkring musikk og mening, erfaringer som innebærer iverksetting av enkelte ”kunnskaper” fremfor andre.

Alle modeller og matriser har sine begrensninger, men jeg håper å kunne vise hvordan det jeg har kommet til å se som viktige og aktuelle omdreiningspunkter for forståelse av relasjoner musikk-menneske-mening, artikuleres i den kunnskapsutveksling, maktkamp og meningsfastleggelse som foregår innenfor diskursordenen jeg har arbeidet med:

- Funksjon, vesen og det estetiske
- Musikk som objekt og musikk som prosess
- Autonomi og heteronomi
- Subjektivitet, identitet og kropp

Det er i den dynamiske interaksjonen mellom teori og litteratur, diskursorden og egne erfaringer at disse omdreiningspunktene har utkrystallisert seg som spesielt interessante. Selv om andre perspektiver kan være like nyttige eller viktige er det mitt inntrykk at litteraturen som ligger til grunn for masterarbeidet støtter en slik kategorisering og prioritering av områder for diskursiv kamp og forhandling av verdier (om ikke som de eneste mulige). I den forbindelse kan det være et poeng å trekke frem hvordan litteraturutvalget og problemstillingen *hvordan snakker vi om musikk og mening?* former avhandlingens tidsramme. I stedet for primært å gjøre en historisk gjennomgang av ulike tiders forståelse av musikk-menneske-mening (”har snakket”), prioriterer jeg aktuell diskurs - et synkront, mer enn diakront, perspektiv. I praksis vil det si at tekstene som ligger til grunn for drøftingene jeg gjør er av nyere dato, fra 1990-tallet og oppover, med tyngdepunktet etter 2000. Det er både en styrke og en svakhet ved oppgaven at litteraturtilfanget er såpass ferskt, og det mest problematiske er hvordan viktige begreper i aktuell musikkdiskurs brukes i denne litteraturen: Begrepenes tunge virkningshistorie kommer sjelden frem, og for en som

ønsker å utforske ulike måter å snakke om musikk og mening på kan det både oppleves som om debatten går en over hodet, og som om forfatterne utnytter begrepenes slagkraft i slogan-aktige vendinger for å få sine poenger frem.

Leseren kan også ha interesse av å vite at det diskursive feltet musikk-menneske-mening som musikkvitenskapelig og musikkdidaktisk problemkompleks (om ikke som musikalsk praksis) er helt nytt for meg, og at jeg derfor har brukt enkelte teoretikere og utgivelser mer enn andre som veivisere inn i litteraturen. Spesielt har essaysamlingen *Rethinking Music* (Cook & Everist, 2001) og Nicholas Cook vært guider til det jeg i begynnelsen opplevde som svært fremmed land. Selv om jeg er i ferd med å frigjøre meg fra guidens og reisehåndbokens perspektiver har en konsekvens blitt at Cooks virkelighetsoppfatning (og musikkpolitiske program) preger avhandlingen, sammen med innsiktene to av de andre bidragsyterne i *Rethinking Music* tilbyr - Peter Bohlman og William Weber. Jeg vil også nevne Christopher Small og *Musicking - the meanings of performing and listening* (Small, 1998) i dette selskapet, - selv om Small ikke har fått så stor plass i det endelige tekstproduktet har hans vektlegging av musikalsk handling og aktivitet som utøving av relasjoner sparket i gang viktig refleksjon. Frede V. Nielsen har derimot fått utdelt en sentral rolle som innbilt sparringspartner - og siden jeg gjør en relativt kritisk lesning av ham synes jeg det er på sin plass å si at jeg både har lært svært mye av, og funnet inspirasjon, i Nielsens arbeider, og har den største respekt for ham som forsker og musikktenker.

Diskurser er kontingente, historisk spesifikke og alltid i forandring, så også diskurser om musikk: Gjennom musikalsk praksis forhandles mening kontinuerlig. Et av avhandlingens utgangspunkter er at kunnskap ikke ligger skjult og upåvirkelig i en dybdestruktur, men sirkulerer som "makt-viten" i all diskursiv meningsproduksjon og sosial relasjon. Makt, meningskonstruksjon og kunnskapsutveksling er vevet sammen, og makt-viten må etter Foucault forstås som produktiv, muliggjørende og skapende så vel som regulerende for individ og subjektivitet<sup>5</sup> Når jeg velger å forstå interesseområdet i "diskurser" - eller rettere sagt, velger å konstruere noen diskurser å forstå forskningsfeltet gjennom, - ligger det dermed i kortene at alle mine kategorier må oppfattes som dynamiske områder av makt-viten, der midlertidige

---

<sup>5</sup> Se for eksempel Jørgensen & Phillips (1999:21-24).

betydningsfastleggelse stadig utfordres. Å forholde seg til for eksempel undervisningsfaget musikk som diskurs innebærer derfor å se faget - og betegnelsen - som bevegelig, som et område der mening kontinuerlig forhandles og kjempes over.

Lars-Owe Dahlgrens fire didaktiske ”centralfrågor” artikulere fagdidaktisk diskurs gjennom kategoriene legitimering, seleksjon, kommunikasjon og undervisningsinnholdets/fagets *identitet* (Dahlgren, 1989:18-23), der fagdidaktisk identitet handler om hva som karakteriserer et visst kunnskaps- eller ferdighetsområde på et gitt tidspunkt. Poenget med begrepet er ikke å definere undervisningsfeltet, men å åpne opp for de foranderlige og flytende aspektene av et bestemt undervisningsfelt; for undervisningsinnholdets dynamikk og hvordan undervisningsinnhold endres eller aktivt motsetter seg endring. Dermed er begrepet inspirerende for musikkdidaktisk forskning som orienterer seg mot forandring, motsetning og diskursiv kamp omkring hegemoniske eller konkurrerende forståelser og subjektposisjoner. Når Frede V. Nielsen søker å identifisere og bestemme den musikkpedagogiske forsknings territorium (1997), eller hvilke typiske og vesentlige trekk som karakteriserer musikk som undervisningsfag sett i forhold til andre fag (1994, se over), savner jeg altså en tilsvarende forståelse av *meningsforhandling* og fagområders *identitet*.

Denne avhandlingen har som utgangspunkt at undervisningsfaget musikk er uunngåelig vevet inn og deltakende i løpende diskursiv forhandling omkring forståelser av musikk-menneske-mening. Den forutsetter derved at undervisningspraksis både er konstituerende for og konstituert av strømninger i det Nielsen kaller basisfag, og som jeg velger å behandle som kryssende og overlappende diskurser, hvorav min diskursorden konstruerer et bestemt virkelighetsutsnitt. Avhandlingen hviler på forutsetningen om at musikkpedagogisk praksis og musikkdidaktisk forskning er deltakende i diskurser om musikalsk mening på samme vis som all annen musikalsk praksis, - teoretisk som utøvende. Slik sett kan den leses sees som et *bidrag* til den kontinuerlige diskursive meningsforhandlingen som foregår i musikalsk praksis. Men avhandlingen representerer også et mer personlig stykke musikkpedagogisk refleksjonsarbeid, og jeg slutter meg til Varkøys holdning om at selv de mest praktiske overveielser ikke kan løsrives fra filosofiske perspektiver på menneske, musikk, verden og virkeligheten: ”Vi bærer alle sammen slike metaperspektiver i oss, bevisst eller ubevisst.” (Varkøy, 2003:9).

Å behandle og drøfte disse ”metaperspektivene” som *potensielt forhandlingsbare* ontologier innvevd i diskurs og diskursiv praksis heller enn underliggende, uforanderlige, på-forhånd-gitte størrelser, kan kanskje åpne opp for videre forskning om hvordan mening produseres i musikk og den musikalske aktivitet, i relasjonene mellom musikk, menneske og mening.

## Vitenskapsfilosofisk problematisering

### ***Life, the Universe and Everything***

*"Forty-two!" yelled Loonquawl. "Is that all you've got to show for seven and a half million years' work?" "I checked it very thoroughly," said the computer, "and that quite definitely is the answer. I think the problem, to be quite honest with you, is that you've never actually known what the question is."*

*"But it was the Great Question! The Ultimate Question of Life, the Universe and Everything!" howled Loonquawl. "Yes," said Deep Thought with the air of one who suffers fools gladly, "but what actually is it?"*

*A slow stupefied silence crept over the men as they stared at the computer and then at each other. "Well, you know, it's just Everything...Everything..." offered Phouchg weakly.*

Douglas Adams, ”The Hitchhiker's Guide to the Galaxy”<sup>6</sup>

Innledningsvis la jeg omhyggelig ut min agenda som en interesse for hvordan vi ”snakker om” musikalsk mening mer enn en jakt på hva musikalsk mening ”er”, prosjektet mitt begrenser seg angivelig til å ”orientere meg i et landskap” og ”systematisere feltet”. Selv om jeg stadig står ved denne intensjonen, er det på tide å komme med en innrømmelse: Jeg er når alt kommer til alt i grunnen *veldig interessert* i å finne ut av hva musikalsk mening ”er”. Som Adams’ crazy-filosofer Loonquawl og Phouchg ønsker jeg meg et svar som fungerer overalt - i mitt tilfelle en overordnet fortelling om musikk, menneske og mening som kan gi meg en følelse av sammenheng mellom ulike musikalske praksiser; en generell teoretisering som evner å knytte sammen de mange ulike subjektivitetene jeg opplever å spille ut i forskjellige musikalske settinger. Jeg søker en forklaring av musikk-menneske-mening som er holdbar, vitenskapelig presis, velfungerende og gangbar på tvers av grensene som

---

<sup>6</sup> Douglas Adams (1979:121)

utgjøres av fagfelt, spesialiseringer, praksisnivåer og musikalske sjangre; altså en klassisk altomfattende fortelling<sup>7</sup>

Men som Jean-François Lyotard (og Douglas Adams) forteller oss er det all grunn til å tvile på om de store, universelle fortellingene er så allmenngyldige, funksjonelle og tilfredsstillende som vi håper de vil være. Lyotards berømte rapport om ”den postmoderne tilstand” kritiserer troen på helhetsløsninger og rasjonelle sannhetsforklaringer, - ”myter” som glatter over friksjon, motsetninger og den sirkuleringen av makt-viten som nødvendigvis gjennomsyrer all diskurs. ”La condition postmoderne” kjennetegnes i følge Lyotard blant annet av de *små* fortellingene, ”mikrohistoriene”; lokale, situerte, provisoriske (Alvesson & Sköldberg, 1994:223).

Lyotards bok kom i engelsk oversettelse i 1984, og har hatt stor innflytelse innenfor det epistemologiske skiftet i vitenskapsfilosofi som kalles den språklige vending: Erkjennelsen av at vi alltid vil befinne oss innenfor språkets kontingente nettverk av forskjeller når vi opplever, forstår eller uttrykker vår forståelse av verden. Med andre ord, virkeligheten blir kun ”meningsfull” gjennom språk - forstått som tegn i videste forstand - samtidig som all praksis er betydningsbærende og dermed i en viss forstand språklig; ”all practices signify” (Barker, 2003:37). En slik lingvistisk vending i vitenskapsteoretisk diskurs har røtter i Saussures lingvistik og strukturalismen, men polemiserer mot strukturalistisk tolkningsteori og filosofi. Saussures språkteori satte språket og dets arbitrære karakter i sentrum i hermeneutisk forskning, men forholdt seg essensialistisk til mening: Språk (og dermed mening) er strukturelt, helhetlig, koherent. Jaques Derrida kritiserer denne formen for ”nærværsfilosofi” og tause metafysiske diskurs i ulike former for vitenskapelig tenkning<sup>8</sup>; strukturalismen hviler på de samme antagelser som hele den vestlige verdens moderne prosjekt, nemlig forutsetninger om et mer opprinnelig, bakenforliggende eller underliggende nærvær i ytre, observerbare hendelser og tekster. En koherent struktur, et sentrum, en Gadamerisk endelig horisontsammensmeltning, fenomenologiens ”vesen” og ”essensielle trekk”, Saussures ”langue”, en kjerne, sannhet eller ytterste grunn.

---

<sup>7</sup> Se for eksempel Barker (2003:202-203) og DeNora (DeNora, 2000:1-8)

<sup>8</sup> Se for eksempel Kittang (2002) og Dyndahl (2008 )

I tråd med den språklige vendingen i humanvitenskapene og influert av poststrukturalistisk diskurs har også tradisjonell musikkvitenskap blitt utsatt for kraftig kritikk fra posisjoner som fremholder musikkens diskursivt meningsdannende funksjon i situert sosial praksis. Det autonome kunstverkets enestående status som transcendent og universell størrelse har blitt og blir utfordret av strømninger som søker å reformulere og reforhandle sitt ståsted og sitt vitenskapelige språk, og fremheve kulturelt og musikalsk mangfold (se f.eks Cook & Everist, 2001). Spesielt har litteratur- og språkvitenskap, sosiologi og kulturteori vært premissleverandører for disse bevegelsene i musikkvitenskapelig tenkning. Og i dagens musikkvitenskapelige diskurs er det få som drister seg til teoriutvikling eller tolknings- og analyseprosjekter uten sidelange forbehold og forsikringer om at kontekst, kultur og kontingens er reflektert inn i prosessen.

Likevel kan det virke som om det er flere enn meg som i det ene øyeblikket forfekter anti-essensialisme, postmoderne pluralisme og små, lokale virkelighetsutsnitt, og i det andre bevisst eller ubevisst gir uttrykk for en helt menneskelig og forståelig lengsel etter allround-løsninger, sannhet, og gitte, sammenhengende narrativ. For eksempel har flere kritikere anklaget 1990-tallets ny-musikologer som Susan McClary og Lawrence Kramer for ikke å trekke konsekvensene av sin egen poststrukturalistiske og sosialrelativistiske filosofi inn i praktisk analytisk arbeid, men i stedet falle tilbake på konvensjonelle metoder og konsepter forkledd som "common sense"; vekten i analysen ligger på interpretasjonen, og det nokså tradisjonelle analytiske prosjektet vises ikke frem men fremstår som noe selvsagt og naturlig heller enn som et personlig hermeneutisk engasjement (Cook, 2001b; DeNora, 2000, se spesielt kap. 2; Treitler, 2001).

All analyse og teoriutvikling vil til syvende og sist være personlige engasjementer, alle spørsmål stilles *fra* et sted, har en viss retning og anlegger et visst perspektiv, alle matriser vil nødvendigvis innebære en bestemt organisering, systematisering og ikke minst forenkling. Og uansett hvordan, hvor ambisiøst eller hvor omhyggelig vi stiller spørsmålene våre, innebærer alle artikuleringer av koblinger mellom "musikk", "menneske" og "mening" særegne iscenesettelser som lar noen tablåer utspille seg, mens andre strykes på manusstadiet. Så også denne avhandlingens *hvordan snakker vi om musikk og mening?* Problemstillingen forutsetter en allerede eksisterende forbindelse mellom musikk og mening, og at den eksisterer som noe vi "snakker om",

- som et aktuelt tema i dagens diskurser. Allerede i spørsmålsstillingen har jeg altså legitimert og aktualisert prosjektet mitt, og lagt tematikken i forlengelsen av tradisjoner som oppfatter *språket* som et vesentlig middel og medium for innsikt. Hvordan vi ”snakker om” mening i musikk anlegger et ganske annet perspektiv enn spørsmål om for eksempel *erkjennelse* eller *opplevelse* av musikalsk mening; innfallsvinkler som også kunne tenkes å være fruktbare for å utdype relasjonene mellom musikk, menneske og mening. Når jeg forutsetter en allerede eksisterende kobling av ”musikk” og ”mening” signaliserer det dessuten at den vestlige musikkestetikken har øvet en viss innflytelse. Mening, og i samme åndedrag, *verdi*, er konsepter som har prioritet innenfor estetikken, ”funksjon” eller ”bruk” får mindre fokus, men er til gjengjeld viktige temaer innenfor musikk*ososiologi* og *-antropologi*. Dagens musikkvitenskapelige/-filosofiske diskurser kritiserer estetikkens fokuseringer, samtidig som de langt på veg foregår i det tradisjonelle estetiske språket og gjør bruk av de samme estetiske kategoriseringene, et språk som er svært influert av Immanuel Kants ”kritikk av den estetiske dømmekraften” - *Kritik der Urteilskraft* fra 1790. Kant reflekterer over hvordan vi feller estetiske dommer i forhold til universalier som ”det subtile” og ”det skjønne”, og det subjektivt og personlig ”behagelige”. *Desinteressert, estetisk lytting* som holdning kommer fra Kant: Mens det behagelige er knyttet til personlig behovstilfredsstillelse, er nemlig det skjønne ”formålsløst” eller ”interesseløst”, vi er ikke interessert i hvordan vi skal ”bruke” det estetiske objektet, men bare i dets *form*, dets skjønnhet. Hva det subtile angår trenger det ikke engang form, det veldige og opphøyde handler om ”krefter og perspektiver”. I en estetisk dom over det sublime er det slik som Øyvind Varkøy sier i sin enkle, men gode gjennomgang av Kants viktigste poenger; *vår opplevelse av utilstrekkelighet som menneske* som fokuseres (Varkøy, 2003:176-190). Siden Kants virkelige, estetiske objekter nytes uten ”interesse” (altså uten tanke for objektets eventuelle funksjon) er objektet *autonomt*, og *transcenderer* det subjektive, det sosiale, det kontekstuelle.

Det er estetikkens vurdering av et musikkstykkets mening, kvalitet og verdi, og Kants hierarkiske kunstforståelse og desinteresserte lyttemodus jeg påstår fremdeles har rangen på konservatorier og musikklinjer, og det er mot denne bakgrunnen jeg først fattet interesse for musikalsk mening og meningsfullhet. Men arbeidet med masteravhandlingen har ført til en utvidelse av meningsbegrepet for min egen del, en utvidelse som etter hvert har kommet til å romme både ”funksjon”, ”bruk” og andre



aspekter. Mer om dette senere, et poeng å merke seg nå er hvordan min diskursorden og min problemstilling trekker på teoretiseringer som tradisjonelt kan sies å ligge innenfor musikkfilosofi og -estetikk, musikkvitenskap og musikk sosiologi, mens andre tilganger - blant annet musikkpsykologiske, musikkterapeutiske, og langt på veg også direkte musikkpedagogiske - nedprioriteres og ekskluderes.

Problemstilling og valg av perspektiv begrenser altså mulighetene for innsikt like mye som de åpner opp, det samme gjelder den konkretiseringsprosessen våre tanker og forestillinger nødvendigvis må igjennom når de forlater hjernen og kroppens hyperlinkende, lagvis gjennomsiktige og simultan-assosiative prosesser og presses inn i slike matriser som skriftspråk, vitenskapelig stil og en masteravhandling utgjør. Sjangerer, former, modeller og metaforer virker styrende på sitt innhold like mye som de styres av det. Og når jeg ikke greier å bli komfortabel med noen av de metaforene jeg til nå har brukt for å gripe eller visualisere musikk-menneske-mening, - metaforer som ”område” eller ”felt”, ”nettverk” og ”landskap” der jeg skal ”kartlegge” stier og veier som krysser hverandre - er det nettopp fordi jeg så nødig vil låse noe som i utgangspunktet er bevegelig gjennom å bruke metaforer som signaliserer stabilitet og struktur. Litt av utfordringen som ligger i mitt prosjekt er nettopp å finne frem til en nyansert og funksjonell måte å gå inn i, avgrense og midlertidig fryse det uberegnelige, bevegelige artikulasjons-nettverket av forskning og teori som befatter seg med musikk og mening, en måte som i all sin begrensning likevel kan være informert nok til å åpne for innsikt. Det kan kanskje oppfattes som pretensiøst av en masterstudent å prøve seg på kartleggende forenkling av et så omfattende, tradisjonsrikt problemkompleks, og selv har jeg en stemme mellom ørene som hvisker ”vann over hodet, vann over hodet”. Men å ta sikte på en fullstendig beskrivelse av musikk-menneske-mening, eller for den saks skyld av hvordan vi snakker om musikk-menneske-mening, er uansett skostørrelse like håpløst som å stille ”The Ultimate Question of Life, the Universe and Everything”. At vi må gi opp de store teoriene betyr ikke at våre begrensede virkelighetsutsnitt er verdiløse. Så irriterende det enn føles å ikke kunne fastholde virkeligheten i sin enorme kompleksitet, kan jeg likevel komme med innspill som både bidrar til mangfoldet og åpner for forståelse. Og hvis jeg kan leve med at alt alltid *kan* være annerledes, - og høyst sannsynlig er det -, kan jeg også leve med at andres fortellinger er like gyldige som mine.

## Karakter og struktur, eller fagdidaktisk identitet?

Frede V. Nielsen skisserer opp noen interessante parametere når han spør om hvordan man kan undersøke et vitenskapelig fagfelts ”karakter og struktur” (Nielsen, 1997:157). Med referanse til Habermas’ tanker om de ulike vitenskapenes erkjennelses- eller kunnskapsinteresser foreslår han å se på:

- Fagfeltets ”interessedimensjon” og hvilke erkjennelsesteoretiske forutsetninger som knyttes til denne interessedimensjonen
- Hvilke sider av verden oppmerksomheten rettes mot - altså hva som utgjør fagfeltets gjenstandsfelt eller oppmerksomhetsfelt
- Hva som karakteriserer fagfeltets innsikter som ”vitenskapelige” (eller ikke-vitenskapelige): det handler om fagfeltets metodebruk, kriterier for god metodeanvendelse og hvilke sannhets- eller gyldighetsbegreper som knyttes til metodene
- Hva de innsikter og den viten fagfeltet generer kan *brukes* til, altså et anvendelsesaspekt.

Det som kan være problematisk med denne måten å gripe det hele an på, er at den forutsetter *konsensus* innenfor det bestemte fagfeltet - eller i alle fall fremheves konsensus i langt større grad enn diskursiv uenighet, kamp og forhandling. For eksempel foreslår Nielsen et fokus på fagfeltets ”interessedimensjon” og dennes erkjennelsesfilosofiske fundament, i hans tilfelle den musikkpedagogiske forskningsinteressedimensjon. Men som han selv understreker tidligere i artikkelen er musikkpedagogikk en bindestreksvitenskap som eksisterer i spennet mellom mange ulike disipliner, og bare dette vil nødvendigvis innebære ulike strømninger og bevegelser i feltets interessedimensjon, også om alle disiplinene tradisjonelt skulle ligge innenfor det Habermas kaller den ”historisk-hermeneutiske” vitenskapelighet<sup>9</sup>. Vi kan neppe forvente å finne en udiskuterbart avgrenset interessedimensjon, eller kun *en* lett håndterlig erkjennelsesteoretisk idealtilstand, kanskje ikke engang om vi tar for oss svært avgrensede virkelighetsutsnitt som en teoretiker eller en enkelt tekst.

Mitt anliggende, musikk og mening, kan også beskrives eller fremstilles som

---

<sup>9</sup> Habermas skiller mellom tre typer av vitenskapelig erkjennelse, den teknisk-naturvitenskapelige, den historisk-hermeneutiske kunnskapsinteressen som handler om språk, kommunikasjon og kultur, og det ”emansipatoriske” - altså det ”frigjørende”, som han knytter til kritisk samfunnsvitenskap (se f.eks. Alvesson & Sköldbberg, 1994:192).

et ”fagfelt” - med spesialister, institusjoner og verdihierarkier, kulturell kapital og materielle verdier, for å bruke terminologi fra Bourdieus kultursosiologi<sup>10</sup> Men om ”musikkpedagogikk” er en bindestreksdisiplin eksisterer utvilsomt også feltet musikk-menneske-mening mellom disipliner, og det gjør både Bourdieus begreper og Nielsens bruk av ”erkjennelsesinteresser” litt problematisk. Feltet er verken stabilt eller ensartet, men bevegelig og mangeartet. Vi kan til og med si at aktørene ikke engang kjemper om den samme symbolske kapital, men definerer slik kapital forskjellig, fra ulike ståsteder, med utgangspunkt i ulike erkjennelsesinteresser. Og er kapitalen og erkjennelsesinteressene ulike nok avskriver aktørene hverandre som sparringspartnere, de definerer hverandre nærmest ut av feltet: Nicholas Cook kommenterer for eksempel hvordan Stephen Davies’ ellers uttømmende bok om *Musical Meaning and Expression* (Davies, 1994) er kjemisk fri for grundig tenkning omkring hvorvidt musikk har sosial mening, og omvendt hvordan Shepherd og Wickes mer kulturorienterte *Music and Cultural Theory* (Shepherd & Wicke, 1997) utelater referanser til formalistisk anlagte tenkere som Peter Kivy og Stephen Davies (Cook, 2001b:176).

Musikkvitenskapelig - og musikkpedagogisk - diskurs preges av instabilitet, motsetninger, forandring og diskursiv kamp omkring konsepter og begreper som verk, interpretasjon, analyse og mening - for ikke å snakke om *musikk*, *vitenskap* og *musikkvitenskap*. Går vi tilbake til Nielsens oppstilling av parametere og spør oss om hva som karakteriseres som *vitenskapelig* av innsikter om musikk og mening, hvilke ”metoder” som kan passere, og hva viten om musikk og mening eventuelt skal ”brukes til”, er det lettere å finne områder for uenighet enn det er å peke på et udiskutabelt faglig sannhetsfundament. Habermas’ ulike former for vitenskapelig erkjennelse knyttes til fagfeltene naturvitenskap, åndsvitenskap og samfunnsvitenskap, og koblingen av musikk og mening trekker på dem alle. Vi kan finne sosiologiske og antropologiske innfallsvinkler, musikkanalytiske metoder med sterke positivistiske bindinger, filosofiske ekskursjoner fra ulike ståsteder, feministiske og samfunnskritiske problemstillinger, hermeneutiske oppdagelsesreiser og praktisk-pedagogisk nøkternhet.

---

<sup>10</sup> Se for eksempel Broady & Palme (1989)

Nå har Frede V. Nielsen nok vært i såpass mange diskusjoner at han neppe kan anklages for å være naivt godtroende i forhold felles faglige og vitenskapelige plattformer, men hans modell forutsetter likevel fokus på en sterk doxa (i Bourdieusk forstand) som sees som representativ for et fagfelts ”struktur og karakter”. I diskusjonen av ulike kartleggingsprosjekter og forsøk på teoretiseringer av musikk-menneske-mening kan vi heller enn å være opptatt av å se feltets struktur og karakter bruke Dahlgrens før nevnte forståelse av begrepet identitet: Det didaktiske spørsmålet om undervisningsinnholdets/fagets identitet handler hos Dahlgren like mye om bevegelse og endring som samling, struktur og felles verdier. Petter Dyndahl tar utgangspunkt i Dahlgrens utlegning når han skisserer bevegelser som er med på å reforhandle og endre musikkfaget (Dyndahl, 2004), og peker på det ”konstruktivt paradoksale” i Dahlgrens ordbruk: “[...] han benytter identitetsbegrepet - som vanligvis betegner en fast og uforanderlig ”kjerne” - til å vise at begreper, fenomener og forhold vi gjerne oppfatter som ”naturlige” og tar for gitt, også inngår i virksomme utviklingsprosesser.” (73-74). Men den språklige vendingen, poststrukturalistisk filosofi og utviklingen av kulturteori som fagfelt har hatt viktige konsekvenser nettopp for synet på selvet og identiteten, vi kan ikke lenger si at ”identitet” direkte representerer en kjerne, et essensielt ”jeg”. I stedet for å spørre ”hvem vi er” kan vi spørre ”hvordan blir vi produsert som subjekter? Hvordan identifiserer vi oss med, eller investerer emosjonelt i, beskrivelser av oss selv som menn, kvinner, svarte, hvite, gamle, unge?”

Et anti-essensialistisk utgangspunkt gir at identiteter ikke er noe som har essensielle eller universelle kvaliteter i motsetning til opplysnings-subjektets universelle og tidløse kjerne. De er ikke engang noe vi *har*, men forstås bedre som dynamiske prosesser og foranderlige produkter av diskurser, altså av måter å snakke om verden på. Slik får vi et subjekt som er ”decentred”; altså et selv som er satt sammen av multiple, fragmenterte og foranderlige identiteter:

”The decentred or postmodern self involves the subject in shifting, fragmented and multiple identities. Persons are composed not of one but of several, sometimes contradictory, identities.” (Barker, 2003:224)

Identiteter kan skifte etter som hvordan subjektene blir adressert eller representert; diskurser, identiteter og meningsskapende praksiser i tid og rom konstituerer

hverandre gjensidig. Sett i forhold til Dahlgrens bruk av identitetsbegrepet åpnes det dermed for å overveie et (fag)felts foranderlige eller dynamiske aspekter som Dyndahl sier (2004:73), men også for å studere motsetning og friksjon mellom (fag)identitetens ulike emosjonelle investeringer og tilknytninger til subjektposisjoner; å se fagets identitet som ”decentred”.

Poststrukturalismens forståelse av identitet bygger på Foucault, for hvem subjektet fullt og helt er et produkt av diskursiv historie; diskurs tilbyr subjektposisjoner som verden blir forståelig gjennom og som subjektet kan snakke fra, samtidig som subjektet blir gjort til gjenstand for diskursen. Anthony Giddens har kritisert Foucault fordi han ikke tar subjektets evne til ”agency” - handlekraft - med i betraktningen, Giddens forstår agency som den sosialt bestemte (men individuelt opplevde) evnen til å handle og produsere ønskede effekter, og understreker altså individets *aktive deltakelse* i produksjonen av seg selv som subjekt (Barker, 2003:233-238). For mange poststrukturalister er forholdet mellom diskurs og subjekt dialektisk, subjektet trekker på ulike diskursive ressurser eller ”interpretative repertoarer”<sup>11</sup> i konstruksjonen av identitet og virkelighet, samtidig som diskurs setter rammene for hva som kan sies, hvem som kan uttale seg og når. Agency er likevel kulturelt generert, og må ikke oppfattes som en metafysisk ”kraft” ved mennesket som det bruker til å konstruere seg selv ut fra ingenting.

Skal vi for eksempel forstå ”musikkfagets identitet” på denne måten, slik Dahlgrens terminologi inviterer til, konstitueres og disiplineres musikkfagets identitet av diskurs men er samtidig aktivt deltakende i prosessene, og Monika Nerlands krav om ”endringsberedskap” i musikkpedagogikken blir et poeng: Nerland mener den fagdidaktiske identitetsdiskursen representerer en hovedutfordring for musikkpedagogikk i dagens musikkulturelle mangfold:

”[...] endringsberedskap [er] et gjennomgående aspekt i de utfordringene musikkpedagogikken stilles overfor. Undervisning i musikk har forankring i tunge fagtradisjoner som tidvis genererer forholdningssett til musikk som autonome kulturuttrykk og til kunnskap som forholdsvis stabile fenomener. Det er riktignok store variasjoner i feltet, avhengig av hvilke undervisningsarenaer og musikkulturelle former vi snakker om, men gjennom den vestlige kunstmusikkens tradisjonelle

---

<sup>11</sup> Begrepet er Potter og Wetherells, se Jørgensen & Phillips (1999:124-126)

dominans i fagfeltet har slike forholdningssett hatt forholdsvis stor nedslagskraft. Dette gir utfordringer både i forhold til hvordan og i hvilken grad man kan forholde seg til endringer i det musikkulturelle landskapet.” (Nerland, 2004:143)<sup>12</sup>

Nerland utdyper ikke nærmere akkurat hva å være i ”endringsberedskap” innebærer, men det virker å ha et normativt tilsnitt som kunne ligne ”endringsvillighet”, - jeg tviler på at Nerlands ”beredskap” dreier seg om å *motsette seg* nytenkning. Uansett må den enkelte fagpersons bevisstgjøring av og refleksjon om de diskursive mekanismene som regulerer endring og bevegelse i faget (og diskurser faget fletter seg inn i) være en forutsetning, og i så måte kan foreliggende avhandling sees som både et eget bevisstgjørings- og refleksjonsarbeide og et innspill til andre om det samme.

I arbeidet med å identifisere, og søke å forstå områder for diskursiv kamp rundt meningsbegrepet og relasjonene mellom musikk, menneske og mening, kan det altså være interessant å se på hvordan litteraturen konstruerer ulike fremstillinger av fagfeltets *identitet*: Hvordan beskrives motsetning, friksjon og uenighet? Hvor lokaliseres oppmerksomhetsfeltets viktigste omdreiningspunkt og arenaer for diskursiv forhandling av mening, sannhet og verdi? Hva slags endring og bevegelse mener fremstillingene å kunne følge i interessedimensjon og gjenstandsfelt?

Selv har jeg allerede brukt mye plass til nå på ”den språklige vendingen” og endringer som har kommet i kjølvannet av denne, jeg har også brukt krefter på å manøvrere i samme kjølvann: Avhandlingen bygger på anti-essensialistiske premisser om at ”sannhet” er relativ til kontekst, det finnes ingen måte å tre utenfor kontekst og diskurs for å oppdage absolutter. Men det skal ikke så mye selvgransking til før man oppdager at liv og lære ikke nødvendigvis sammenfaller i alle henseende, og dessuten - som avhandlingens innledning illustrerer - kan subjektivitetens behov for å konstruere helhet, sammenheng og kontinuitet møte utfordringer i en musikkdiskurs som rekonstruerer utvalget av subjektposisjoner ettersom lyssettingen forandres. Selv

---

<sup>12</sup> Nerlands fokus er seg først og fremst på grunnskolefaget musikk, og barn og unges musikalske sosialisering, men som jeg ser det er argumentasjonen om kontinuerlig faglig identitetsarbeid like relevant for diskurser som er institusjonelt og materielt forankret i høyere musikkutdanning, også *musikkvitenskapelige*.

om mine egne antagelser og personlige musikalske ontologier ikke kan sees som dekkende for de som sirkulerer i musikkdiskurs generelt, kan de kanskje være en indikasjon på hvilke som kommer helt i front i overlappingen som min diskursorden utgjør. Altså i møtet mellom tradisjonell musikkvitenskap, nyere musikkvitenskapelige og -filosofiske retninger og utøvende, musikalsk praksis. La meg derfor ”sammenfatte” avhandlingens innledende par sider til et håndterlig ensemble av tilsynelatende selvmotsigende antagelser og ideer:

- *musikk handler først og fremst om seg selv*
- *musikk ”fremføres”*
- *musikk skjer i tid*
- *musikk dreier seg om vår menneskelige identitet*
- *musikk kan verbaliseres poetisk for å avdekke mening*
- *musikk er en kroppslig aktivitet*
- *musikk er et objekt*
- *musikk er en prosess*
- *musikk kan representere noe utenom-musikalsk*
- *musikk har et budskap og et uttrykk*
- *musikk må tolkes*
- *det finnes ikke noe sluttet musikalsk budskap*
- *musikk er kontekstavhengig (for sin mening)*

Dette kunne nok vært formulert på helt andre måter og likevel være like ”sant”, det viktigste poenget med denne lille øvelsen er egentlig bare å understreke at hvis jeg kan stå som relativt representativ for musikkpedagoger generelt, opererer vi med svært fleksible meningskategorier, som vi trekker på i møtet med de subjektposisjonene diskurser konstruerer for oss. Nå er det i utgangspunktet ikke noe problem at ulike ontologier omkring, eller innfallsvinkler til musikk og mening ikke synes å være 100% kompatible med hverandre; jeg har som før nevnt ikke noe tro på å prøve å koke inn forskjellige diskurser til den samme sirupen. Frustrasjonen min kommer når vi i praksis forholder oss til virkeligheten som om vi er *nødt til* å systematisere den i gjensidig utelukkende kategorier, når det alltid er snakk om enten/eller og når enkelte av disse kategorier kan passere som selvsagte i den grad at de tas for gitt: De blir usynlige som sosiale konstruksjoner.

Kapitlene som følger drøfter noen av disse usynlige konstruksjonene og hvordan de er flettet inn i diskurser om musikk-menneske-mening.

## **Musikk - menneske - mening**

### ***Funksjon, vesen og det estetiske***

I oppgaven så langt har jeg antydnet og beveget meg langs et skille mellom posisjoner som ser musikken som et autonomt fenomen, med universelle meningslag som ligger utenfor diskurs, og tilganger som ser musikken som ”jordisk tvers igjennom” (Kramer, 1995). Samtidig har jeg snakket om tradisjonelle forskjeller mellom å være opptatt av musikkens ”mening og verdi” og dens ”funksjon og bruk”, og om opplevelsen av konflikt mellom teoretisk og praktisk musikalsk virksomhet i forhold til kognitiv, verbal interpretasjon av notebilder og kroppslig meningserfaring ”in action”.

Øyvind Varkøy gjør til dels tilsvarende klassifiseringer i *Musikk -strategi og lykke* (Varkøy, 2003:21-26). Han mener det kan se ut som språkuttrykkene musikalsk ”funksjon” og ”vesen” representerer ulike diskurser om musikk, eller ulike hovedlinjer i vestlig musikktenkning: Tilganger som spør etter musikkens ”vesen” eller ”natur” er opptatt av dens iboende mening og estetiske materiale (estetikken og den tradisjonelt hierarkiske musikkforståelsen), mens diskurser om musikkens ”funksjon” er mer interessert i hvordan musikk brukes til å *skape mening* med og i menneskelig gjøren og laden (musikksosiologien, og mer relativistiske tilnærminger). I den tradisjonelle diskursen om vestlig kunstmusikk henger ”vesen” og ”verdi” sammen, vi kan ut ifra objektive kriterier vurdere et musikkverks kvalitet. Mer relativistisk orienterte tilganger som musikkantropologien og etnomusikologien spør ikke etter verdi eller kvalitet, siden all musikk og musikalsk praksis i prinsippet verdisettes likt. I diskusjonen av ”seriøs” kontra ”populær” musikk trekker Simon Frith det samme skillet som Varkøy:

”Underlying all the other distinctions critics continue to draw between ”serious” (European-derived) and ”popular” (African-derived) music is an assumption about the sources of musical value. Serious music, it seems, matters because it transcends social forces; popular music is aesthetically uninteresting because it is determined by them (because it is ”functional” or ”utilitarian).” (Frith, 1996a:119)



Kunstmusikkens *vesen* er altså av en slik art at dens betydningsinnhold unndrar seg diskurs og går utenpå dagliglivets trivialiteter og menneskelig meningsforhandling; populærmusikkens meningspotensiale ligger i hvordan den *fungerer* akkompagnerende i menneskelig hverdagslig meningserfaring og lar seg bruke i ulike musikalske møbleringsprosjekter.

Som Frith fremhever handler dette skillet langt på veg om hvilken plass det *estetiske* får. Frith er opptatt av hvordan tradisjonell sosiologi etter Bourdieu forstår det å *lytte estetisk* - med øre for musikkens "estetiske kvaliteter" - som en sosialt bestemt prosess tilhørende høykulturen, mens populærmusikkens verdi og mening forklares i forhold til musikkens sosiale funksjon, og lytternes behov for å underholdes (Frith, 1996b:251). Slik opprettholder sosiologisk ortodoksia skillet mellom høy/lav kultur; det antas at populærmusikkpublikummet ikke befatter seg med den kontinuerlige estetiske evaluering og vurdering som "seriøs" musikk inviterer til, og som den "seriøse" musikologien har utviklet et nyansert språk for. Friths kommentar til dette er kort og godt "nonsense": "- all cultural life involves the constant activity of judging and differentiating" (ibid). Når vi lytter til popmusikk bruker vi våre estetiske evner til å gjøre bevisste eller ubevisste vurderinger av hva musikken har å tilby oss, om den er "god" eller "dårlig", også når vi vurderer hvilken "funksjon" eller "virkning" musikken kan tilby oss, altså hvilke relasjoner mellom musikk, menneske(r) og mening som kan komme i stand i konteksten.

Musikkens estetiske aspekter og estetiske materiale, den estetiske opplevelse eller aktivitet og estetisk lytting er formuleringer som kommer igjen og igjen i litteraturen, men hva mener vi når vi påkaller det "estetiske"? Er det estetiske knyttet til egenskaper ved musikken som sådan (musikkens "vesen"), eller innebærer det estetiske en særlig måte å erfare verden på? Og hva mener vi kjennetegner eventuelle estetiske egenskaper ("estetisk materiale") eller estetisk opplevelse ("estetisk lytting")? Når Frith påstår at populærmusikkforskningens sosiologiske tilknytning har ført til en lovprising av det funksjonelle på bekostning av det estetiske (1996a:119), får vi inntrykk av at estetisk verdi ligger i noe annet enn "funksjon". Det stemmer godt overens med Kants "interesseløshet", når vi betrakter en gjenstand med et estetisk blick er vi ikke interessert i gjenstandens funksjon, i hva den eventuelt skal kunne "brukes" til. Men når det "funksjonelle" sorterer over det "estetiske", er det da

slik at vi fremhever de ”funksjonelle egenskapene” heller enn ”de estetiske egenskapene”, eller at den seriøse musikken har estetiske egenskaper og populærmusikken ikke har det? Jeg vil tro det er vanskelig å finne egenskaper som er utelukkende ”funksjonelle” i musikk, det Frith anklager tradisjonen for er heller at den *begrunner* eller interpreterer disse egenskapene først og fremst i forhold til funksjoner som ikke handler om det ”estetiske”. Å på denne måten skille ”estetiske funksjoner” fra andre (nytte)funksjoner er et grep som er typisk for musikkpedagogisk litteratur. Mye brukte lærebøker i norsk musikk lærerundervisning som Frede V. Nielsens *Almen musikkdidaktik* (1998) og Hanken og Johansens *Musikkundervisningens didaktikk* (1998) vier stor plass til å utrede musikkfagets mange begrunnelser, og forskjellen mellom å se faget som ”middel” til noe, for eksempel til å utvikle samarbeidsevne eller selvtillit, eller som estetisk mål i seg selv gjennomsyrrer diskusjonen<sup>13</sup>. Men hva mener vi med musikkens ”estetiske funksjon”? Når Hanken og Johansen skiller ut ”musikk som estetisk fag”, altså musikk som estetisk mål i seg selv, bestemmes estetikkbegrepet av to innfallsvinkler: De ulike ”estetikker” som styrer for eksempel klangideal og spillemåte i forskjellige stiler og musikkformer, og den ”estetiske erkjennelse” som en særlig måte å erfare oss selv og virkeligheten på. Hanken og Johansen trekker vekslers på Frede V. Nielsens utlegning av denne type erkjennelse, som tar utgangspunkt i at virkeligheten rommer ”[...] dimensjoner, som ikke synes at kunne indfanges, beskrives og forstås via vore verbal-kategorier” (1998:111). Musikk gir oss en mulighet til å forstå noe av disse dimensjonene gjennom å gi dem et kunstnerisk uttrykk; en form, en struktur, en bevegelse. For Nielsen er den estetiske erkjennelse altså non-verbal og dermed også *umiddelbar* i betydningen ikke mediert av vårt intellektuelle, verbale erkjennelsesapparat. En slik måte å tenke omkring estetikk på kan forstås som essensialistisk i den forstand at den synes å konstruere et ståsted utenom diskurs, hvorfra noen av virkelighetens meningsdimensjoner kan erfares direkte. Men det slår meg at vi også kunne lese Nielsen på en annen måte: Om den estetiske erkjennelse er umiddelbar i det at vi ikke oppfatter den i ord, kan den likevel være diskursiv og mediert av kultur, kulturell praksis og nettopp ord. Kroppslig, sanselig eller pre-reflektiv erfaring av musikk er ikke en sannere eller mer ”opprinnelig” enn kognitiv, verbalspråklig erfaring, og er heller ikke adskilt fra slik erfaring. Som diskusjonen av

---

<sup>13</sup> Se for eksempel Frede V. Nielsen (1998:142-143)

det desentrerte subjektet viser er identitet, subjektivitet og dermed også kropp forhandlet frem i diskurs. Diskurser setter seg i kroppen, og logikken i å snakke om ”estetisk opplevelse” som non-verbal ligger i at den estetiske erfaringen rommer andre aspekter enn det som kan utsies verbalt, samtidig som diskurs og diskursens verbale aspekter alltid nødvendigvis har innflytelse på erfaringen. Sagt på en annen måte: Vi erfarer alltid med vår diskursivt konstruerte kropp og vår subjektivitet, men denne erfaringen er av en slik karakter at den ikke totalt kan erstattes av annen diskurs, som språk for eksempel.

Men smak av essensialisme er ikke det mest problematiske med ”det estetiske” og ”den estetiske opplevelse”, det er viktigere å trekke frem hvordan disse kategoriene i egenskap av sin virkningshistorie er med på å konstruere hierarkiene Frith peker på. Hos Kant skilles det funksjonelle fra det estetiske; estetisk erfaring dreier seg ikke om en gjenstands funksjon, men bestemmer oss som mennesker: ”Gjennom det å skape og erfare kunst hevder jeg min transcendens i forhold til naturen, dvs. som menneske viser jeg min iboende evne til å gå ”ut over meg selv”, kunne reflektere over meg selv osv. På denne måten fokuseres det at mennesket (også) er bærer av en ”annen natur” (Varkøy, 2003:180). Samtidig handler estetikk i musikk om retningslinjer og normer for musikk og musikalsk praksis, og selv om vi kan snakke om estetikken i både Lied-sjangeren og rap-sjangeren<sup>14</sup> forbeholder tradisjonell musikkvitenskap og musikkutdanning den estetiske erfaringen for kunstmusikken og dens innvidde kjennere. Parallelt med forestillingen om det estetiskes ”umiddelbarhet” går nemlig en diskurs om ”aktiv sansemessig opplevelse”, der både viten og forfinet sanselighet beriker den estetiske opplevelse. En generell fascinasjon av Mona Lisas smil er ikke nok: ”[...] en opplevelse på dette niveau ville ikke blive anerkendt som en blot nogenlunde dybtgående æstetisk oplevelse hos en kritiker eller forsker som skulle analysere og vurdere billedet” som Søren Kjølrup skriver i *Kunstens Filosofi* (2001:49). Diskursene om den estetiske erfarings umiddelbare nærhet, om menneskets transcendens i møtet med kunsten, og det aktive, innvidde intellektets privilegerte tilgang legges over hverandre samtidig som institusjonen musikk etablerer seg med konsertsaler, orkestere, kritikere og utdanningssteder i løpet av 1800-tallet<sup>15</sup>, og vi får en situasjon der estetisk erfaring er

---

<sup>14</sup> For Lied-sjangeren, se Kramer (1998), for rap-sjangeren se Frith (1996b)

<sup>15</sup> Se for eksempel Weber (2001)

noe de profesjonelle ”kan”, og ”umiddelbarhet” paradoksalt nok må læres. I tillegg er det i all hovedsak den vestlige kunstmusikken som åpner for å utvikle slike estetiske evner, i rom spesielt konstruert for at det skal skje, der det er sørget for at ”funksjon” holdes utenom.

Men å holde musikkens ”vesen” og ”funksjoner” fra hverandre - om det gjøres for å skille mellom ulike estetiske teorier eller brukes som argument innenfor teorien selv - kan by på problemer. Frith bruker store deler av sin *Performing Rites. On the Value of Popular Music* (1996b) til å dekonstruere dikotomien han først stiller opp mellom den ”estetiske” seriøse musikken og den ”funksjonelle” populærmusikken, og argumenterer for hvordan ”the aesthetic and the functional are inextricable from each other in the way we respond to and make sense of popular art” akkurat som de er det i interpretasjonen av kunstmusikken (1996b:18). Et av Bourdieus poenger er jo nettopp hvordan estetisk lytting og interpretasjon er funksjonell i den forstand at det konstruerer ”estetens” sosiale suverenitet, og, hvis vi legger til Kants forståelse av menneskelig transcendent gjennom det estetiske møtet, hans overlegne verdi som menneske. I Friths ønske om å gjeninnsette den ”estetiske funksjon” - ”My concern is the opposite: to take seriously the aesthetic value (the aesthetic function, as one might say) of all musics, popular music too.” (1996a:119) ligger implikasjonen om å få den estetiske evaluering på banen som en *musikkvitenskapelig legitim akt* i populærmusikkstudier, og slik minske avstanden mellom ”[...] the discourse of the classroom (with its focus on a subject matter) and the discourse of the hallway (with its focus on oneself and one’s opinions about a subject matter and one’s opinions about other people’s opinions about a subject matter and one’s opinions about other people).” (1996b:12)<sup>16</sup>. Slik jeg forstår Frith ligger nemlig en mulig modell for å forene perspektivene ”vesen/estetikk” og ”funksjon” i hvordan forbrukere av populærmusikk tilknytter seg det estetiske både på bakgrunn av og for å initiere ”a way of being in the world, a way of making sense of it” (1996a:114). Bruker vi Kants terminologi kan vi si at javisst feller vi ”smaksdommer”, men ikke uavhengig av verdenen dommene felles i, ikke uavhengig av jordiske forhold som er knyttet til funksjon. Frith understreker hvordan den estetiske erfaring bare blir forståelig for oss ”by taking on both a subjective and a collective identity” (1996a:109), den estetiske erfaring er altså diskursivt konstruert på den måte at vi selv skaper tilknytningen

---

<sup>16</sup> Frith siterer Frank Kogan, fra fanzinen ”Why Music Sucks” 7, 1991, s 3-4

mellom musikken, oss selv og vår sosiale kontekst. Altså er ikke musikken noe som kommer mot oss som noe autonomt og ”fremmed” og skaper ny erfaring i kun kraft av seg selv, musikken møter oss og vi ser/konstruerer vår identitet *i dens estetiske aspekter*. Samtidig konstruerer vi erfaringen som noe ikke-diskursivt. Med andre ord; det estetiske plasserer oss i verden samtidig som det løfter oss ut, den musikalske opplevelse produseres sosialt som en *ikke-sosial-produksjon* (et herlig paradoks!) og vi *oppfatter* mening som iboende i musikken, som kvaliteter ved musikken, som musikkens ”vesen”. Slik gir musikk oss en mulighet til å erfare oss selv og verden på en måte som ikke er transcendent, som ikke hever oss over verden men som forankrer oss i den.

Tia DeNora er en av dem som forsøker å utvikle slike tilsynelatende generelle vendinger videre til mer konkret teori og håndfaste eksempler<sup>17</sup> og jeg skal komme tilbake til hennes tanker lenger ut i avhandlingen, men avslutningsvis i dette avsnittet kan vi oppsummere med at det kan være vanskelig å opprettholde skarpe skiller mellom hva som er ”funksjon” og hva som er ”vesen” når vi teoretiserer omkring musikk. Diskursene Varkøy og Frith identifiserer må oppfattes som kategorier konstruert for å sette noen rammer rundt teoretiseringen; å først sirkle inn pene, avgrensede former som man siden kan sortere innfallsvinkler og posisjoner i, krever at svært omfattende, komplekse teorier forenkles til fordel for et oversiktlig og forståelig kart. Det er dette Varkøy og Frith gjør, og som jeg selv også er nødt til å gjøre. Men å gjøre et slikt forenklende grep innebærer at vi samtidig må ha disse tre tankene langt fremme i bevisstheten:

For det første sier kategoriene mindre om hvordan ulike tilganger faktisk mener musikk eksisterer eller musikalsk mening arter seg, enn om ulike teoretiske og analytiske *fokus*, ulike prioriteringer i og avgrensninger av gjenstands- eller oppmerksomhetsfeltet, ulike sannhets- og gyldighetsprinsipper og ulike anvendelsesaspekter; jfr Frede V. Nielsens parametere presentert over. Varkøy oppsummerer for eksempel de grunnleggende forskjellene mellom autonomi- og heteronomiestetikk til å angå uenighet omkring på hvilket nivå musikkens mening

---

<sup>17</sup> Egentlig er det riktigere å si at Tia DeNora utvikler generelle vendinger fra håndfaste eksempler, i og med at hennes *Music in Everyday Life* (DeNora, 2000) bygger på omfattende etnografiske studier av musikalsk hverdagspraksis

befinner seg (analytisk fokus) og hva musikken fungerer som et middel til (anvendelsesaspekter), og viser til flere mulige undergrupper av posisjonene (2003: kap.1).

For det andre er alle kategorier og all begrepsutvikling resultater av diskursiv kamp og meningsutveksling, og det er ikke bare i politikken meningsutveksling er gjennomsyret av polemikk og spisset argumentasjon: Funksjon/vesen, autonomi/heteronomi, absolutisme/relativisme, produkt/prosess og teori/praksis er motsetningspar som stadig vekk blir påkalt i musikkvitenskapelig diskurs, ikke minst for å fremstille sine sparringspartners tanker som snevre og rigide, eventuelt relativistiske inntil det absurde, mens man selv tilbyr en selvinnlysende passasje mellom ”Scylla og Charybdis” (Cook, 2001b:177).

For det tredje har det å forstå og ordne verden i gjensidig utelukkende, universelle motsetningspar dype røtter i vestlig tenkning, og som Jaques Derrida forteller oss fremstår ofte den ene parten i slike *dikotomier* som så autentisk og ”naturlig” at motpolen underordnes og sees som en avledning<sup>18</sup>. Men kullkastingen av kunnskapsteoretiske forutsetninger som har skjedd i forbindelse med nytenkningen av og i musikkvitenskapens interessedimensjon<sup>19</sup>, har medført store forandringer i det Nielsen kaller disiplinens ”oppmerksomhetsfelt”, altså hvilke sider av verden oppmerksomheten rettes mot: Omdreiningspunkter og kategorier som før har kunnet passere som selvsagte, i den grad at de blir usynlige som de prioriterte sosiale konstruksjonene de er, har måttet finne seg i å reforhandle sine posisjoner med marginaliserte uttrykk som tradisjonelt har vært henvist til periferien. Å se dikotomiene som uttrykk for feltets ”identitet” i Dahlgrensk forstand, eller som det Philip Bohlman er opptatt av; ontologier utøvet i menneskelig praksis heller enn abstrakte kategorier som senere sprer seg i diskurs, gjør det mulig å anerkjenne begge sider av motsetningsparet samtidig. Om dette er ”praksikalisme”, ”relativisme” eller ”postmoderne ironi” vet jeg ikke; uansett innebærer det at vi, når vi bruker dikotomier som funksjon/vesen til å organisere verden, må huske på at den ene polen alltid er avhengig av den andre for sin mening, og at vi alltid snakker om ulike nivå av eller ulike fokuseringer på samme sak.

---

<sup>18</sup> Se Dyndahl (2008 )

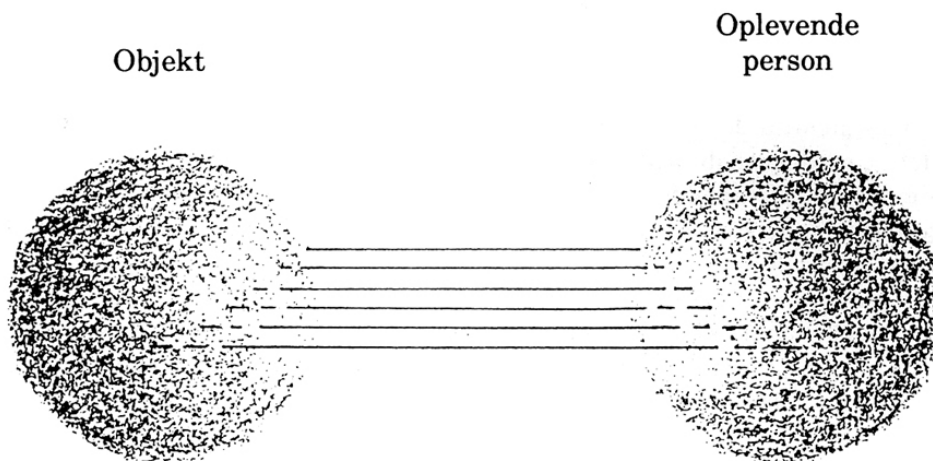
<sup>19</sup> Se for eksempel Cook & Everest, *Rethinking Music* (2001)

## ***Musikk som objekt/musikk som prosess***

### **Det immaterielle og det imaginære musikalske objektet**

Jeg snakket over om hvordan enkelte kategorier kan passere som selvsagte i den grad at de tas for gitt; - de blir usynlige som sosiale konstruksjoner. Et av de beste eksemplene på en slik antagelse er forestillingen om at *musikk er et objekt*.

Med det mener jeg at vi forholder oss til musikk, konseptualiserer musikk, som om vi forholder oss til en fysisk gjenstand; se her på Frede V. Nielsen grafiske skisse av ”korrespondensen mellom meningslag i det musikalske objekt og bevidsthedslag hos den oplevende person” (1998:137):



Figur 4.2 *Skitse af korrespondensen mellem meningslag i det musikalske objekt og bevidsthedslag hos den oplevende person*

Nielsen understreker at det selvfølgelig er snakk om et ”immaterielt musikalsk objekt”, et ”auditivt” objekt, men problematiserer ikke selve konseptet, *ideen* om musikk som objekt, denne ”viktige metafysiske tilstanden karakteristisk for musikkens ontologier” som Bohlman kaller det (2001:18), verken i forhold til hvordan den er konstruert eller i forhold til hvordan den artikuleres og hvilke umiddelbare konsekvenser en slik antagelse får. Selv om Nielsen anerkjenner at musikk forløper i tid, til og med på flere tidsplan av fraser, motiv og formdeler, mener

han at vi "[...] oplever et musikalsk forløb med sin egen *identitet*, som en bestemt "gjenstand", et bestemt "objekt" (1998:134). Og videre:

"Strukturen i dette immaterielle objekt, fx de interagerende tidsplaner, er karakteristisk ved først at blive forståelig, når den bliver *tænkt sammen med* vor bearbejdende, handlende bevidsthed. D.v.s strukturen ligger ikke som en materiel realitet i objektet, men som en forestilling, en *intensjon*, fx fra komponistens side, og som en oplevelsesmulighet og en utfordring for mottageren. Denne intention og denne mulighet er der også, selv om det pågående musikalske objekt ikke oppleves af nogen konkret person. Det er dette, der giver det musikalske objekt dets "objektive" status." (ibid)

Som "mottagere" av musikk ligger altså utfordringen i å oppleve den musikalske gjenstanden, en gjenstand som eksisterer "som intensjon" uavhengig av oss selv, og i så henseende har en slags "objektiv" kjerne-identitet. Denne "musikkobjektets identitet" eksisterer dermed utenfor tidens kontekst, og sammen med "[...] det væsentlige ved alle kunstneriske frembringelser, at de bevidst artikuleres i *en form, en struktur*" (132) - og altså har en slags arkitektur som man må lytte arkitektonisk for å få fatt i - konstrueres musikk som en "romlig" mer enn en "temporal" kunstart.

En tradisjonell måte å tenke omkring dette på, sier Simon Frith, er å se "the fine arts", altså litteratur, malekunst og skulptur, som organisert omkring bruken av *rom*, og de utøvende kunstarter, musikk, teater og dans, som organisert omkring bruken av *tid*. I romlig kunst sees verdi og mening som innbakt i et objekt, i en tekst, og den analytiske vekt er på struktur - dermed er en kantiansk "distansert" og "objektiv" lesning mulig, og kunstnerisk mening kan trekkes ut av verkets formelle kvaliteter (Frith, 1996a:116). I temporale kunstarter derimot erfares verkets verdi som noe bevegelig i øyeblikket. Den analytiske vekten bør være på prosess og "subjektiv" lesning er nødvendig: "a reading taking account of one's own immediate response - and the work's artistic meaning lies in that response, the work's rhetorical qualities" (ibid).

All kategorisering forenkling, så også denne. Som Erling Gulbrandsen understreker kan vi si at det finnes en "lesning" og et tidsforløp også i såkalte romlige kunstarter, selve betraktningen av et bilde, en skulptur, eller et byggverk, foregår og oppleves i tid, som bevegelse (2002:9). Christopher Small, som er opptatt av



”musicking” heller enn ”music”, velger å se *all* kunst som ”performance-art” - altså først og fremst *aktivitet i tid*:

”It is the *act* of the art, the act of creating, of exhibiting, of performing, of viewing, of dancing, of wearing, of carrying in procession, of eating, of smelling, or of screening that is important, not the created object. Clearly, what we choose to create, to exhibit, to look at and so on is significant, as is what we choose to play and listen to in a musical performance, but it is the object that exists in order to bring about the action, not the other way around.” (Small, 1998:108)

Nå er det stor forskjell på mellom Small og Gulbrandsens agendaer. Smalls forehavende i forhold til musikalsk mening er å vise hvordan *all* musikkutøvelse, *all* musikalsk praksis, dreier seg om å utforske, bekrefte og feire menneskelige relasjoner, ikke nødvendigvis slik de er, men slik vi ønsker at de skal være; *all* musikalsk praksis er *utøvende ritual*. Gulbrandsens artikkel ”Verkets åpning” er et forsvar for det musikalske *verket* som et stadig legitimt konsept som også i post-post-strukturalistiske tider krever å forstås i ”rom”: Det klinger i et konkret rom, det innstifter et klanglig virtuelt rom ”med forestillinger om høyt og lavt, fjernt og nært, stigende og fallende, kompakt og luftig, forgrunn og bakgrunn, osv. i selve klangbildet” (Gulbrandsen, 2002:9). Som Frede V. Nielsen konseptualiserer også Gulbrandsen tid som et slags ”psykisk rom” i en mer fenomenologisk forstand:

” [Musikk] forestilles som en form for utstrekning for å kunne bli til som et sammenhengende fenomen. Psyken må overskue fraser og avsnitt som helhetlige forløp og sammenfatte teksturene i et ”blikk”, hvor man sammenligner tidligere og senere hendelser på kryss og tvers av tidsaksen, gjennom erindring og foregripelser, og på en måte overskuer verket som struktur eller mønster. Visuelle forestillinger løper sammen med det auditive i erkjennelsen. Uten erindring og overblikk blir verkfenomenet oppløst. Musikken er derfor ikke bare forløp i tid, men også konstellasjon i rom. Dette virtuelle rom er en nødvendig betingelse for musikkens eksistens.” (Gulbrandsen, 2002:9)

”Verkets Åpning” handler om denne konstellasjonen i rom’s ”implisitte åpenhet” i forhold til meningsinterpretasjon - i kompositorisk, framføringsmessig, lytermessig,

historisk, estetisk og erkjennelsesmessig henseende (6). Men uansett hvor åpent Gulbrandsen proklamerer de ulike konkretiseringer av verket å være, er fokuset på nettopp ”konstellasjonen” musikk - målet er å ”ta inn” det ferdige produktet, å oppleve produktets endelige meningsfullhet slik det genereres i den enkelte artikulering, ikke å *være i* en betraktnings- eller utøvelsesprosess og den flyktige meningen som skapes av psykens arbeid med musikalsk romkonstruksjon.

Poenget er likevel ikke hvordan musikken *faktisk eksisterer*, om mening *egentlig* ligger i objekt eller prosess, poenget er hva det innebærer å favorisere den ene eller andre siden av motsetningsparet. Som både Simon Frith og Nicholas Cook er opptatt av skjer det en omdefinering av musikk som fenomen på 1800-tallet som relokaliserer - og samtidig objektiviserer og opphøyer - musikk til de finere kunstners domene av rom, tidløshet og transcendens. Nicholas Cook (1998: kap. 4) behandler ideen om dette konstruerte ”imaginære” musikalske objektet<sup>20</sup> og dets status som rotmetafor i Vestlig musikkestetikk gjennom å vise hvilket meningsforhandlende kulturelle arbeid den gjør. Det musikalske objektet - eller produktet - skiller seg fra den musikalske temporale hendelse ved å være tidløst universielt: Det kan ta plass i det imaginære museum som det vestlige kanoniserte repertoaret utgjør, hvor det kan studeres med analytiske metoder designet for å konstruere og opprettholde komponistens genialitet, autoritet, personlige autentisitet og kunstneriske integritet. At det musikalske verket alltid har en ”tidskjerne” som Gulbrandsen kaller det (Gulbrandsen, 2002:11) gjennom å måtte aktualiseres gjennom fremføringene ulike fortolkninger (også musikkvitenskapelige) innebærer, forandrer ikke på at musikk i all hovedsak betraktes som et nærværende objekt, ikke en forbigående prosess, og at det selvfølgelig har betydning for hvordan det studeres og forskes på, undervises i og - javisst - fremføres.

Nicholas Cook bygger opp hele sin ”veldig korte innføring til musikk” (Cook, 1998) omkring hvordan den musikalske tanke og praksis som etablerte seg på 1800-tallet, med det ”musikalske verk” i sentrum, fortsetter å representere det sentrale i musikkvitenskapelig diskurs selv om musikkverdenen ellers har forandret seg:

---

<sup>20</sup> Metaforen om det ”imaginære musikalske objektet” henter Cook og Frith fra Lydia Goehrs *The Imaginary Museum of Musical Works* (Goehr, 1992). Merk forskjellen fra Frede V. Nielsens ”immaterielle” musikalske objekt.

"[...] we have inherited from the past a way of thinking about music that cannot do justice to the diversity of practices and experience which that small word 'music' signifies in today's world" (Cook, 1998:15).

Nå er kanskje ikke referanser til Oxfords "Very Short Introductions" det som gjør masterstudentens argumenter virkelig vektige<sup>21</sup>. Men det er jo interessant at Cook, når han skal gi en så kort og effektiv som mulig innføring i sitt eget fagfelt, gjør 1800/2000-relasjonen til kjernen i sin argumentasjon. Og han er slett ikke den eneste som understreker at omveltningene i 1800-tallets musikkdiskurser har hatt innflytelse langt opp i vår tid, og har det enda. William Webers svært oppklarende artikkel om hvordan det vestlige kanoniserte repertoaret har kommet i stand, "The history of musical canon" (Weber, 2001), legger også stor vekt på romantikkens estetiske diskurser, hvordan de henger sammen med politiske og økonomiske forhold ellers i samfunnet, og hvordan de fremdeles utgjør en rettesnor for alle oss som befatter oss med musikk slik at vi ikke trækker i salaten. Og den dikterer hvordan "[...] the individual within a field learns, by internalizing such standards, how not to transgress" som Katherine Bergeron sier (i Weber, 2001:339).

Enkelt sagt består altså den vestlige musikalske kanon av de store verkene som utgjør det vi ofte kaller "standardrepertoaret" i klassisk musikk, og er typisk for vår oppfattelse av vestlig kunstmusikk og musikkhistorie i epoker, komponist-genier og mesterverk. Men denne perlesnoren av utvalgteheter kan også sies å representere hele konstruksjonen av aktiviteter, verdier og autoritet som omgir musikken, omfatte alt som er "tradisjonelt udiskutable sannheter" innenfor disiplinen musikk (som for eksempel at man skal lære tradisjonell hørelære, funksjonsharmonikk og analyse på musikklinjer og konservatorium), og legger føringer helt ned på mikronivå når lokale kor skal holde sine julekonserter og musikkklærere planlegge undervisningen. Simon Frith fremhever at vi må forstå 1800-tallets definisjon av det musikalske verket, og overgangen fra synet på og analysen av *musikk som retorikk* til *musikk som kunst*, som

---

<sup>21</sup> "Ideal for train journeys, holidays, and as a quick catch-up for busy people who want something intellectually stimulating" (Oxford University Press, 2007). Serien presenteres som "brilliantly concise Very Short Introductions to almost everything" - altså ikke så fryktelig langt unna det Douglas Adams forventningsfulle filosofer ønsker seg.

et "regulative concept"<sup>22</sup>: "it meant not only a rewriting of musical history (to turn eighteenth-century composers into artists) but also the formulation of behavioral rules for both musical performers and audiences." (Frith, 1996b:257). En lignende observasjon gjør William Weber:

"If "classics" are individual works deemed great, "canon" is the framework that supports their identification in critical and ideological terms" (Weber, 2001:138).

Webers viktigste poeng med artikkelen synes likevel å være å utdype det unyanserte bildet litteraturen gir av musikalsk kanon ved å vise til utviklingen av blant annet av håndverks- og pedagogiske kanons fra så tidlig som 1600-tallet og utover, og advarer mot å presse inn "the continuity of the tradition of craft, a respect for the disciplined, artful construction of music" (354) i en kasse stemplet "romantisk-estetisk-ideologi". Og det er kanskje slik at "Vestlig musikalsk kanon" etter hvert har blitt en passe stereotyp motstander å yppe på for nyfrelste musikkskribenter som meg selv, som ønsker en real skurk å bekjempe i narrativene våre. Nicholas Cooks solide forankring av den vestlige musikalske kanons opphav og utvikling i 1800-tallets mytekonstruksjoner (1998, kap. 2 og 4) er vel også representativ for slik musikologisk forenkling Weber protesterer mot, og underkjenner kanskje betydningen av for eksempel en pedagogisk kanon som den Weber mener å kunne identifisere rundt studiet av Desprez, Palestrina og Frescobaldis musikk mellom 1520 og 1700. Men inn i mellom historieprofessor Webers forsikringer om det komplekse i eget fag (og andres utilstrekkelige forståelse av det) står den romantiske perioden frem som nettopp spesielt viktig i etableringen av et klassisk "kjernerepertoar" med tilhørende institusjoner, estetisk filosofi og analytiske og pedagogiske metoder. Det er ikke før vi tipper 1800 at det utvikles en kanon rundt Haydn, Mozart og Beethoven med autoritet sterk nok til å ha omfattende betydning for vestlig musikalsk tanke og praksis:

- *1800–1870: the rise of an integrated, international canon that established a much stronger authority in aesthetic and critical terms, and that moved to the centre of the musical life c.1870;*

---

<sup>22</sup> Dette konseptet er også hentet fra Lydia Goehrs *The Imaginary Museum of Musical Works* (Goehr, 1992)

- 1870–1945: a stable, though not untroubled, relationship between canonic repertoires and contemporary music by which first concert programmes, the opera repertoires, were dominated by the classics, but new works none the less maintained considerable prominence;
  - 1945–1980: an extreme, indeed intolerant predominance of classical over contemporary music in both concert and opera repertoires, paralleled by the rise of independent organizations led by composers for the performance of new works;
- (Weber, 2001:341)

I den videre drøftingen av musikk som ”objekt” og musikk som ”prosess” utdyper jeg derfor ikke Webers forbehold om at ”One cannot over-emphasize the diversity of canonic repertoires” (340) noe mer enn jeg allerede har gjort, og tillater meg heller å trekke på hans ”four main intellectual bases of canon: *craft*, *repertory*, *criticism*, and *ideology*” (341) for å vise hvordan kanoniserende mekanismer og tendenser kulminerer i romantikkens metafysiske verksestetikk.

### **Composer, Craft, Criticism**

Hva er så det musikalske objektet og mesterverkets karakteristika, og hvilke egenskaper har den imaginære romlige konstruksjonen vi forstår musikk å være? I følge Weber utgjør ærefrykten for den store komponistens uovertrufne og kunstneriske beherskelse av håndverket grunnlaget for ideen om musikalske klassikere (Weber, 2001:341), et musikalsk mesterverk er et mesterlig *produsert* objekt. Særlig har produksjoner som ”mesterlig behersker” polyfoni- og kontrapunktteknikk gjennomgående vært rangert høyere enn mindre ”intellektuelle” sjangre; en respekt for ”lærdhet” har smittet over fra de mer faginterne, håndtverksmessige og spesifikt pedagogiske kanon-tradisjoner. I tillegg til å stadfeste komponistens virtuositet innenfor hierarkisk rangerte komposisjonsteknikker, står også det musikalske produktet som vitne på hans kontakt med åndenes sfærer - ”the spirit realm” eller kanskje rett og slett *Naturen*: ”[it] links with the idea of music giving access to the world beyond or making audible the voice of Nature” (Cook, 1998:34 og 36)<sup>23</sup>. Det mesterlig produserte objektet er flettet sammen med forestillinger om komposisjonsprosessen som en slags ”åpenbaringsakt” der den i utgangspunktet

---

<sup>23</sup> Se også Bohlman (2001:23-24)

ferdige *ideen* om verket bearbejdes av komponist-geniet, og manifesterer seg på notepapiret så og si i samme form som den ble unnfanget. Her snakker vi ikke om frustrasjon og deadlines, om jordisk slit og svette over notepapirer og blekk, verket er autonomt fra første pennestrøk, det eksisterer i følge den romantiske komponist-kult<sup>24</sup> allerede i geniets hode og skal bare felles ned på nøytralt papir, i det gjennomsiktige medium som notene representerer. Komponist-geniets ekstra sensitivitet gir ham altså en helt spesiell kontakt med det ”sanne og naturlige” og det ”åndelige”, og hans mesterverk formidler denne kontakten videre som en mulighet til informerte, ekstra sensitive lyttere.

Enkelt sagt kommer disse metafysiske idealene som en reaksjon på, eller vending bort i fra opplysningstidens rasjonalitetstanker: Ledende intellektuelle miljø hadde vært opptatt av menneskets fornuft, evne til å tenke saklig, og troen på at opplysning skal bringe mennesket videre. Romantikken er ingen bastant motreaksjon på dette, men fokuset skifter og man ser mot nye horisonter for å finne nye utviklingsveier. Overgangstiden er preget av at de sosiale normene er i forandring, udiskutable religiøse sannheter er i ferd med å løse seg opp samtidig som det strebes etter høyere åndelig erkjennelse, den indre og den ytre verden er i endring. Fra å være en kunstart som i opplysningstidens estetikk var underordnet litteratur og poesi på grunn av sin begrensede evne til å imitere, formidle og vekke affekt hos lyttere, ble instrumentalmusikk opphøyet til den øverste av alle kunstarter<sup>25</sup>. For Schopenhauer er den fysiske verden egentlig en illusjon, et slør som han inspirert av indisk visdom kaller ”Maya” - uvitenhetens slør. Denne sansbare verdenen er en manifestasjon av den *egentlige* eksistensen, ”the-world-as-will”, det som finnes hinsides Maya. En av menneskets viktigste oppgaver er å trenge gjennom Maya for å stå ansikt til ansikt med den bakenforliggende virkeligheten, og musikken er det eneste som eksisterer på begge sider av sløret og kan trenge igjennom; musikken er den kunstarten som fremfor noen kan lede mennesker til en erfaring og erkjennelse om hva som faktisk finnes utenfor. Siden *ord* tilhører Maya, er den rene instrumentalmusikken i sin

---

<sup>24</sup> Se for eksempel Kivy (1995)

<sup>25</sup> For diskusjoner og forsøk på kartlegginger av århundreskiftet 1700-1800 hva musikalsk mening angår, se: (Frith, 1996b, kap. 12; Kivy, 2001, kap. 4; Monelle, 1992, kap.1)

ordløshet, sin *absolutthet*, det ene i den menneskelige verden som er ren transcendens i seg selv<sup>26</sup>.

Kunstneren - og fremfor alt komponisten av "absolutt musikk" - blir altså opphøyet fra å være en ansatt bruksmusiker som fylte konkrete funksjoner til å stå imellom den åndelige verdenen og mennesket, og inneha en særlig formidlerrolle som gjennom kunsten åpner Maya-sløret. Peter Kivy (2001) understreker hvordan den absolutte musikken på begynnelsen av 1700-tallet enda ikke var særlig representert i filosofisk og musikkestetisk diskurs, siden periodens estetiske doktrine handlet om *mimesis* - altså om etterligning i forskjellige tagninger. For Roussau etterlignet all musikk det lidenskapelige i talestemmen, og 1700-tallets estetiske filosofi var opptatt av hvordan sangstemmen "...in well composed music, was a representation, an imitation, of passionate human speech." (19). Den voksende instrumentalmusikksjangeren bød derimot på estetisk-filosofiske problemer, og kunne ikke lenger "be easily either dismissed with a nod in the direction of mimesis, put down as decorative art of no consequence, or simply ignored" (ibid). Dette var bakgrunnen for både Kant og Schopenhauers anstrengelser for å få plass til den "absolutte musikken" som romantikken kom til å kalle den som en av "the fine arts" (og for Schopenhauer den ypperste av dem) i sine estetiske teorier.

Med Lydia Goehr kan vi si at det i overgangen mellom opplysningstid og romantikk skjer en transcendent bevegelse fra det jordiske og det partikulære til det spirituelle og universelle, og samtidig en formalistisk bevegelse som brakte mening fra musikkens utside til dens innside (Goehr, 1992:153). Fra en 1700-talls estetikk der kunstens mening og verdi lå i evnen til å vekke menneskelige affekter som kjærighet, sinne eller sjalusi i lytteren gjennom å imitere eller representere dem, og komposisjon i aller høyeste grad dreide seg om å tonesette *ord* på beste mulige måte, dreier diskursen mot musikalsk meningsuniversalisme:

"The new generation of writers was convinced that music conveyed a special kind of feeling, or at least that it revealed a special order and significance within the world of feeling. Schopenhauers aesthetics was a new kind of Platonism; music was able to bypass the representation of real feelings and get in touch with their inner essences.

---

<sup>26</sup> Etter Rygg (2006), se også Varkøy (1993:55)

The meaning of music, in philosophical terms, was transcendent; it was something not accessible to ordinary experience.” (Monelle, 1992:6-7)

Den estetiske oppmerksomheten flyttes fra det lyttende subjektet til det musikalske objektet, lytteren har ikke lenger autoritet når musikalsk mening skal bestemmes, fordi det ikke dreier seg om hennes affektive tilstand, men om universalier i en bakenforliggende virkelighet som musikkverket er en slags port til. Den mening som oppleves er altså universell mening, essensen av verden, naturen og mennesket:

“It was the shift from imitation of particulars to immediate expression and embodiment of the transcendent that ultimately gave to instrumental music its new meaning. Indeterminate on a concrete level, it was deemed utterly meaningful on a transcendent one. Precisely in its indeterminacy was it able to capture the very essence of emotion, soul, humanity, and nature in their most general forms.” (Goehr, 1992:155)

Med Eduard Hanslick kommer i følge Kivy en sunn skepsis til de ekstravagante påstandene som ble satt frem om musikkens emotive kraft (Kivy, 2001:95) og den obskure mystikken som preger estetisk filosofi i første halvdel av 1800-tallet vises tilbake. Men det musikalske mesterverket som sådan mister ingen status, tvert imot forankres musikalsk mening enda sterkere i objektet musikk: Når den transcendentale bevegelsen fra det jordiske til det universelle avvises, står de formalistiske igjen som de eneste kriterier for musikalsk betydningsfastleggelse og verdi (Cook, 2001b:174). Man kan også diskutere i hvilken grad forestillinger om det transcendentale faktisk forsvinner: Det Ruth Solie (1980) forstår som et underliggende verdikriterium i den formalistiske estetikken som kommer på 1800-tallet, nemlig metaforen om verket som en ”plante” eller en ”organisme”, har sterk tilknytning til idealistisk transcendent filosof: For Hegel er kunstverket ”an individual configuration of reality whose express function it is to make manifest the Idea in its appearance” og Solie påpeker hvordan han ser slike manifestasjoner av *Ide* som først forekommende i *naturen*, som modeller for estetisk skjønnhet (149). Og videre:



”Beauty is [...] defined by Hegel as the *union* of idea and objective reality; that is, the success of this unification is the measure of the degree of beauty. It follows, then, that the unity most like nature’s unity produces the highest beauty.” (ibid).

En tilsvarende artikkelasjon av relasjonen mellom ”naturen” og det ”ideelle” mener Solie å finne tidligere på 1700-tallet, for eksempel hos Leibniz, for hvem ”an organism [...] is an ideal substance which expresses the universe in a wider sense” (ibid). Metaforer om det organiske er altså forankret i en transcendental tankegang i tillegg til å vektlegge *indre sammenheng* mellom tilstander i et forløp - i noe ”organisk” er alle delene ”indre forbundet med hverandre - som et dyr eller en plante, til forskjell fra en sten eller et metall, som ikke har noen indre sammenheng men kan oppstykket helt vilkårlig, uten av den grunn å opphøre å være sten eller metall” som Dag Østerberg sier i sin utlegning av ”det moderne” (Østerberg, 1999:19). Ruth Solies utgangspunkt er hvordan slik metaforbruk sirkulerer i 1800- og 1900-tallets diskurser og hvilke konsekvenser det får for musikkteoretisk og musikkfortolkende praksis. Gjennom en diskusjon av Heinrich Schenkers og Rudolph Retis forståelser av ”det organiske mesterverket” viser Solie hvordan organisk enhet/helhet ”lies at the center of a whole network of related ideas” (Solie, 1980:148), med tiden usynlige som konstruerte verdikriterier, og etter hvert rett og slett bare tatt for gitt:

- “[...] a work of art should possess unity in the same way, and to the same extent, that a living organism does” (ibid). Fortolkende og analytisk musikalske praksis dreier seg derfor om å demonstrere enhet/helhet, og det er bare musikk som viser seg å være mottakelig for slik demonstrasjon som er virkelige kunstverk.
- Metaforer om det organiske har betydning for konstruksjonen av både det musikalske ”objekt” og den musikalske ”prosess”: som strukturelt objekt er ”organisk” et verdikriterium som henspiller på indre sammenheng mellom for eksempel ”bakgrunn” og ”forgrunn”; altså ulike (og hierarkisk organiserte) meningslag eller nivå i verkets formelle struktur. Den musikalske organiske prosess forstås som teleologisk utvikling: ”the temporal organization of the methaphor is congruent with the ”growth” of the piece of music as it is heard – the beginning of the piece begets its end” (ibid:153)

- Det organiske kunstverket forstås i siste instans som et uttrykk for en “ideell” verden, også i formalistiske kunstforståelser, dermed opprettholdes komponistens status som formidler av “the spirit realm”, for å bruke Cooks uttrykk igjen (Cook, 1998:34).

Også analytikeren/kritikeren tildeles noe av komponistens åndelighet: verket må fortolkes - “åpnes opp” - for den jevne publikummer, skal de ha mulighet til å forstå musikkens indre, transcendentale mening. Nicolas Cook skriver om Beethovens musikk at den utløste “a flood of critical commentary that aimed to explain the apparent incoherence of the music by demonstrating some kind of underlying plot or narrative, in relation to which its superficially grotesque properties could be seen as logical or at least comprehensible.” (1998:23) Og i samme vending som kritikeren “gjør musikken forståelig” for publikum befester han komponistens genialitet: interpretasjonen konstruerer selv det den “leter etter i musikken”, nemlig enhet/helhet/sammenheng - “unity” - og bruker det i neste omgang som et estetisk verdikriterium i rangeringen av verk og komponister.

### ***Repertory, Performance and the Performative***

Det Weber kaller ”the core of canonicity in musical life” (2001:340) dreier seg om den økende representasjonen av ”klassiske mesterverk” i konsertsammenheng, organisert som repertoarer og sett som autoritetskilder i forhold til musikalsk smak. Men det repertoaret som presenteres for would-be-Leif-Ove-Andsnes-pianister på høyskoler og konservatorium har ikke alltid vært så enerådende som man kan få inntrykk av som student. Weber påpeker hvor eiendommelig det egentlig er at en musikkultur som i all hovedsak var opptatt av nyskrevet musikk av aktive, samtidige musikere/komponister (15-1600-tallet) skulle snu så til de grader rundt og etablere et musikkvitenskapelig, pedagogisk og utøvende genierklært kjerneområde av eldre verk. De musikalske og sosiale praksiser som gjorde at eldre musikk stadig ble vanligere når konsertinstitusjoner skulle sette sammen sine program er komplekse å utrede. En generell intuisjon kunne handle om borgerskapets fremvekst og institusjonaliseringen og akademiseringen av musikk: Som ”kapital” er det musikalske objektet del av en estetisk økonomi definert av forestillinger om det passive - og med den teknologiske utviklingen stadig med private - forbruk av ”varen musikk” heller enn av ”active, social processes of participatory performance” (Cook,

2001a:[6]). Som akademisert studieobjekt er det også lettere å forholde seg til verkets strukturelle kvaliteter i rom enn flyktige, umiddelbare kroppslige eller emosjonelle kvaliteter i tid<sup>27</sup>, ikke minst på grunn av behovet for å lagre og formidle musikalske objekter til andre i pedagogisk øyemed ved bruk av notasjon.

I Cooks argumentasjon over settes ”passivt forbruk” opp mot ”aktiv deltagelse” for å spisse argumentet, men i andre sammenhenger er Nicholas Cook vel så opptatt av å redegjøre for hvordan det å lytte (og skrive) kan/bør sees som ”utøving” av musikk, som ”kulturelt arbeid”, i like så stor grad som å ”spille” (Cook, 1998). Simon Frith, Tia DeNora og Christopher Small har lignende agendaer som jeg skal utdype etter hvert. Poenget med å vise til det ”passive” musikalske objektet kontra ”aktiv” musikalsk prosess i *denne* sammenhengen er ikke å bagatellisere den aktive musikalske huspianisme, salongsamtale eller offentlige kritikk på 1800-tallet, for tvert imot bidro denne musikalske virksomheten til å konstruere mesterverket som konsept ved selv å fokusere *objektet* heller enn prosessen. ”Passiv” i denne sammenhengen beskriver en mulig subjektposisjon å knytte seg til, både i 1800-tallets og dagens diskurs (og på 1800-tallet kanskje *den* mulige), heller enn en fenomenologisk karakteristik av musikalsk opplevelse.

Gjennom å identifisere musikalsk praksis som ”passiv” - kun ”formidlende” eller ”forbrukende”, underordnet verket underordnet komponisten - tingliggjøres også *utøving* av musikk:

”And, given that to be ”music” the score had to be performed, the performance itself was also objectified, made the object of repeated performance, such that the tradition, the history of performance could be claimed as defining music’s meaning, rather than the immediate effect, which was, by its nature, inevitably distorted by social, historical and material exigencies.” (Frith, 1996a:116)

For eksempel taler Peter Kivy i *Authenticities - Philosophical Reflections on Musical Performance* (Kivy, 1995) utøverens sak gjennom å argumentere for ”the other authority” - utøverens interpretative autoritet og autentisitet - som alternativ til ”composer worship”, og han forankrer utøverens autoritet og eksellens i det han kaller ”performance(object)” eller ”performance(product)” (265 og 278),

---

<sup>27</sup> - suspekter begreper både i biblioteket og i klasserommet som Frith sier (1996a:116)

produktet/objektet/kunstverket selve fremføringen utgjør. Kivys agenda er å kjempe imot det estetiske feiltrinnet det er å ”collapse performance into text and essentially phase out performance as an independent artwork” (277-278), og hans løsning på det problematiske hierarkiet komponist/utøver/lytter er å restituere den *kvalifiserte* utøveren til en ”arrangør” av musikk. Slik kan enkelte utøvere oppnå en nærmest ”stedfortredende” komponist-rolle i forhold til personlig autentisitet og kunstnerisk integritet (hvis deres interpretasjoner oppfattes som genial nok):

”[...] we are in possession, always, of *two* artworks: the work of music, and, given an outstanding or high-quality performance, the performance (product) itself.” (278)

Musikk som utøvende kunstart tas altså høyde for i den grad at den konstrueres om igjen som *ny tekst*, nytt *produkt*, ergo kan det forstås og analyseres med samme metoder som et partitur; i Kivys tilfelle innenfor en kognitivistisk, formalistisk kunstforståelse.

Det kan være interessant å se litt mer på hvordan forholdet mellom det musikalske verket og den musikalske fremføring beskrives. Varianter av det Frith kaller ”object of repeated performance” (Frith, 1996a:116)<sup>28</sup> går igjen i mange nyere tilganger som ønsker å ta høyde for musikk som utøvende kunstart, selv om musikk som *prosess* er ikke nødvendigvis inkorporeres i teoriene. Det musikalske verket er på sett og vis ”summen av fremføringene”:

”Den stadige fornyelse og aktualisering gjennom interpretasjonshistorien er ingen avsporing fra den ”egentlige original”, men utgjør faktisk verkets fundamentale eksistensform.” (Guldbrandsen, 2002:11)

Nicholas Cook, som tidligere var på banen med ”det imaginære musikalske objekt” foreslår også beskrivelsen ”musikalske spor”; de multiple akustiske og skriftlige forekomstene av et stykke musikk - lydinnspillinger, partiturer og fremføringer, representerer en uendelig serie av ”traces”:

---

<sup>28</sup> Friths poeng i sammenhengen er å kritisere tingliggjøringen musikalsk prosess, som han mener undergraver vår umiddelbare respons, den ”subjektive” lesningen, til fordel for fremføringshistoriens objektivt akkumulerte mening.

”Musical objects [...] are allographic, instanced equally by scores, performances, or sound recordings. In this way the notational trace represented by the score [...] is supplemented or substituted by the multiple acoustic traces of performances and recordings, each of which manifests its own forms of empirical resistance in both the semiotic process and its analysis; what we think of as “a piece” of music should really be conceived as an indefinitely extended series of traces.” (Cook, 2001b:179)

Med en analogi til studiet av materiell kultur sier Cook at sosiale samfunn har en tendens til å forstå og betrakte gjenstander/objekter *som om* de har iboende attributter, attributter som ikke nødvendigvis fremstår som så åpenbare for utenforstående, og å ignorere attributter som for de samme utenforstående ville fremstå som uløselig knyttet sammen med objektet (178-179). Et attributt i denne sammenhengen er en egenskap som må forstås som sosialt konstruert og tilskrevet gjenstanden uten dermed kun å være arbitrær, men som samtidig oppleves som et iboende karaktertrekk ved den.

Hva Cook mener helt konkret med ”musikalske attributter” kan det likevel være vanskelig å få tak i. Slik han demonstrerer bruken av dette begrepet gjennom komparative analyser av ulike musikalske interpretasjoner kan et musikalsk attributt for eksempel være tempo, rytmisk presisjon, klang, fortissimo, basser/pauker, utholdt tekstur, tematisk fravær eller nærvær), eller motstand mot kadensielle slutninger. Poenget er at vi alltid velger å fremheve noen attributter fremfor andre i en tolkningsprosess, og at disse egenskapene verken er rene eller nøytrale i øyeblikket vi velger dem ut, men gjennomført meningsfulle, farget av meningskonvensjonene de - og vi - har vokst ut av og inn i, og hvilke metaforer vi som fortolkere bringer til torgs. Teorier om materiell kultur<sup>29</sup> fremhever at ethvert objekt har en ubestemt, men verken vilkårlig eller endeløs, mengde attributter, og at ulike samfunn gjør ulike utvalg og tolkninger av disse, til ulike tider. Samtidig fungerer meningsfortolkningen av objektet som stabiliserende eller de-stabiliserende i forhold til det enkelte samfunns preferanser og bestemte utvelgelse av attributter. Vi ”ser” - eller hører - altså objektet

---

<sup>29</sup> Her henviser Cook eksplisitt til Daniel Miller og hans *Material Culture and Mass Consumption* fra 1987

på ulike måter, med vekt på ulike attributter; eksemplet Cook trekker frem er hvordan Meegerens Vermeer-forfalskninger opprinnelig narret ekspertene mens de ser ganske annerledes ut enn originalene nå: Skiftet i måten de blir sett og forstått reflekterer et skifte i utvalg og utvelgelse av attributter. Attributtene forstås slik som semantisk potensial eller *potensialer for mening*, som artikuleres ulikt i ulike kontekster<sup>30</sup>.

En ytring eller artikulasjon av attributter er samtidig aldri isolert eller enestående, men er et ledd i en relasjonell rekke av ytringer og artikulasjoner, konstituert av det som kommer før, og konstituerende for det som kommer etter. Det musikalske spor kan konseptualiseres som en *relasjonell hendelse* (Korsyn, 2001) som støtter en rekke mulige meninger, og mening blir konstruert gjennom samtidig å *gjøres mulig og begrenses av* de til enhver tid tilgjengelige attributtene i den relasjonelle hendelsen (se mer i kapitlet ”Mellom autonomi og heteronomi”).

Mange teoretikere har vært opptatt av den abstraksjonen det er å tingliggjøre musikk, og av hvordan det moderne, vestlige menneske forholder seg til *metaforen* som mer virkelig enn aktiviteten den er abstrahert fra, som en slags universalier eller idealer som etterpå sprer seg i handlinger. I den sammenhengen refereres det ofte til Christopher Small, for hvem ”There is no such thing as music” (Small, 1998:2). Å spørre om mening i det musikalske objekt er ulogisk (og umulig) siden musikk kun eksisterer som handling, som ”musicking”. Small hevder at aktiviteten ”musicking” har blitt erstattet av objektet musikk, og at den vestlige estetikkens ”hva er meningsinnholdet i musikk?” underforstått blir ensbetydende med ”hva er meningsinnholdet i dette musikalske verket?”. Antagelser om at ”the essence of music and of whatever meanings it contains is to be found in those things called musical works” (ibid:3-4) ligger i følge Small under det aller meste av dagens musikologiske virksomhet, men selv er han mer opptatt av hva slags mening som skapes i relasjonene mellom ”those taking part and the physical setting”, mellom ”those taking part” og mellom ”the sounds that are being made” (193).

---

<sup>30</sup> Lähteenmäkis definisjon av meningspotensial er en ”heterogen totalitet av kunnskap om konvensjonaliserte mønstre av normativt korrekt situert verbal adferd som manifesterer seg selv og oppstår i emning fra sosiale praksiser i et gitt sosialt samfunn.” (Lähteenmäki, 2005:110, min oversettelse).

Men det samme argumentet som jeg rettet mot Kivy kan i grunnen også rettes mot Small. Selv om han er interessert i relasjoner som utspiller seg *i tid* reduserer han egentlig akten av musicking til et nytt ”produkt” gjennom å lese hele situasjonen som en slags ”sosial tekst”: *Hva betyr det når akkurat denne musikken fremføres av akkurat disse menneskene for akkurat disse tilhørerne akkurat her akkurat nå?* ”Whats really going on here?” spør Small, og viser tydelig sympati for de ny-musikologiske fortolkningene som leser identitetspolitikk inn i/ut av vestlig kunstmusikk, være seg undertrykkende autoritetsrelasjoner eller muligheter for motstand; for Small som for McClary representerer Beethovens musikk menneskelige relasjoner og en sosial diskurs som han har lite til overs for.

Men vi kan også se Smalls ”musicking” som et uttrykk for hvordan musikk - som prosess - *aktivt forhandler og ”setter i spill”* mening. Musikk er ”a performance art”, en utøvende kunstart, på flere måter enn den vi umiddelbart tenker på. ”Performativity” - på norsk (litt krøkkete) ”performativitet” - defineres av Chris Barker som ”diskursiv praksis som produserer eller gir lovs kraft til det som den navngir gjennom gjentatt å sitere fra, henviser til og handle ut fra (”lovens”) normer og konvensjoner. Den diskursive produksjonen av identitet skjer slik gjennom stadig henvisning til og repetisjon av regulerte måter å snakke om identitetskategorier på, for eksempel maskulinitet.” (Barker, 2003:445, min oversettelse)<sup>31</sup>.

Å fokusere på musikk som ”performance” innebærer å se den musikalske prosess som en utøvende og meningsskapende handling, en ”akt” som konstruerer kropp, identitet og sosiale relasjoner i interaksjon med dens ”aktører”. Tia DeNoras vektlegging av musikk som en sosial ”kraft” i dagliglivet er kompatibel med en slik forståelsen av musikk og musikalsk mening som ”performance”:

”Music is not merely a ”meaningful” or ”communicative” medium. It does much more than convey signification through non-verbal means. At the level of daily life, music has power. It is implicated in every dimension of social agency [...] Music may influence how people compose their bodies, how they conduct themselves, how they

---

<sup>31</sup> Barkers utlegning av performativitet er hentet fra Judith Butler og hennes diskusjon av hvordan antakelser om kjønn holdes i hevd gjennom stadige, gjentatte språkhandlinger og praksiser: ”Gender is *performative* in the sense that it constitutes as an effect that very subject it appears to express” (Judith Butler, i Barker, 2003:298).

experience the passage of time, how they feel - in terms of energy and emotion - about themselves, about others, and about situations.” (DeNora, 2000:16-17)

Gjennom å være aktivt deltagende i meningsskapende handlinger - det Chris Barker kaller ”signifying practices”; ”the production and exchange of signs generating significance, that is, meaning, sense and importance” (Barker, 2003:448) - gjør musikk performativt ”kulturelt arbeid”. Den reforhandlingen av musikalsk mening Nicholas Cook ønsker å gjøre for å minske avstanden mellom vitenskapelig og utøvende musikalsk diskurs (se over) baserer seg på forståelser av både musikalske praksiser og tenkning omkring musikk som ”performance”, som ”kulturelt arbeid”. Og hans diskusjoner av Susan McClarys hermeneutiske anstrengelser (Cook, 1998: kap. 7, 2001b) viser et syn på musikkvitenskapelige interpretasjonsprosjekter som er svært likt det DeNora forfekter. Selv om den ”nye musikologien” er grunnlagt på forståelser av at musikken ikke kan levere direkte, umediert tilgang til absolutte verdier som sannhet eller skjønnhet, for det første fordi alle slike verdier er sosialt konstruert, for det andre fordi det ikke finnes noe sånt som ”umediert tilgang” til noe som helst, skriver McClary fra en tradisjonelt konstruert autoritetsposisjon, som om hun faktisk hadde en slik tilgang til musikkens egentlige meningsinnhold. Cooks alternative lesning understreker hvordan McClarys engasjement med musikken kan forstås som performativ i sin karakter, som en meningsskapende prosess. Intuisjonen om at det likevel må ligge noen egenskaper i det abstraherte musikalske objektet som begrenser hvilke interpretasjoner av mening som er mulige å gjøre (jfr musikkens ”attributter”) fører ham til den konklusjon at McClarys interpretasjoner ikke passerer som sannsynlige nok fordi hun ikke teoretiserer sin egen posisjon. Dette kunne hun gjort gjennom å vise frem og begrunne sine valg av metaforer for mening, og slik fremheve det helt legitime kulturelle arbeidet som foregår. Å kalle Susan McClarys interpretasjoner av Beethoven, Mozart eller Schubert for performative engasjementer, innebærer at verdien av det hun sier ikke ligger i hvorvidt det er ”sant” i betydningen ”..sense of correlation with an external reality (Beethoven’s music was really straight, Schubert’s was really gay)” (Cook, 1998:119), men i hvorvidt vi lar oss overtale av interpretasjonen. Og i hvor stor grad vi ønsker å se musikk som valplass for politisk forhandling av kjønn og seksualitet.



## ***Ideology***

Den vestlige musikalske kanon er langt mer enn en "spilleliste" for Amsterdam Concertgebouws store sal, NRK Alltid Klassisk, eller for den saks skyld undervisning i musikkorientering på landets videregående skoler. Kanon har en ideologisk side og denne siden angår et bredere publikum enn aspektene craft, repertory og criticism: musikkens spirituelle, samfunnsmessige og moralske uovertruffenhet. "Repertory was defined by learning and criticism, and the product was legitimated by ideology" sier Weber (Weber, 2001:354). For det første: Kanonens røtter ligger i sakral polyfoni, men repertoaret fra katedraler og kapeller fikk etter hvert en autonomi *utenfor* religiøse ritualer og handlinger, stadig med sitt spirituelle potensial intakt. Samtidig tillat romantiske tenkere også primært *verdslige* verk en religiøs dimensjon, det spirituelle og det moralske var to sider av samme sak. Det andre perspektivet ved *ideologi* slik Weber knytter det til musikalsk kanon handler om samfunnsmessige og politiske forhold - på 1800-tallet utvikler borgerskapet seg til en politisk makt uavhengig av monarken. Musikalske tilstelninger samlet svært mange av denne nye eliten, og politiske og musikalske diskusjoner gikk om hverandre. I denne sammenhengen ble eldre musikk den viktigste ved store anledninger, siden de store mesterverk ikke bare symboliserte samfunnets moralske og spirituelle verdier, men også samfunnets *stabilitet*. Den *moralske* dimensjonen oppstår som en reaksjon på utviklingen av et *kommersielt* musikkmiljø, med forleggere og konsertliv og etterhvert også platebransje, og en hurtig voksende musikalsk økonomi.

Tungvekteren som stadig trekkes frem i denne sammenhengen er Theodor Adorno, som i litteraturen anklages for å forsvare en elitistisk, ekskluderende kanon, samtidig som han er svært intolerant ovenfor en populærmusikkindustri han ser som en slags musikalsk pengemaskin, og de estetisk tomme populærmusikalske produktene som kommer fra denne<sup>32</sup>. Men i iveren etter å drive ideologikritikk av kommersiell musikkindustri usynliggjør Adorno idealiseringen av den klassiske tradisjonen; en tradisjon som forstås som "[...] morally and socially purifying, as a force for the good on the highest plane. Because the great master-works were thought to stand above the money-making side of musical life, they could help society

---

<sup>32</sup> Se for eksempel Barker (2003:66-68)

transcend commercial culture and thereby regenerate musical life.” (Weber, 2001:352).

Når estetisk fortolkning, vurdering og verdsetting underforstått knyttes sammen med fortellinger om musikalske kunstobjekters moralske, spirituelle og samfunnsmessige uovertruffenhet, slik jeg mistenker at det kan skje i landets musikkundervisningsrom og øvingslokaler, kan vi risikere en musikkfaglig arroganse som i form av institusjonelt forankret undervisningspraksis legger seg i vegen for den endringsberedskapen Monika Nerland etterlyser i ”Musikkpedagogikken og det kulturell mangfoldet” (Nerland, 2004). Som eksempel på hvordan ulike antagelser omkring estetisk vurdering og verdsetting manifesterer seg i daglig musikkpedagogisk og didaktisk diskusjon, har jeg lyst til å vise til to tekster som intertekstuelt og interdiskursivt kan sies å henge sammen: Bjørn Alterhaugs ”Håndverk og estetisk dimensjon - Improvisasjoner over et satslæretema” (Alterhaug, 1987), et essay som svarer på musikkstudenters krav om å bytte ut koralsats med mer ”tidsriktig” komposisjonslære, og Glenn Erik Hauglands innlegg ”Djevelens verk” (Haugland, 2005), som omtales av ham selv som ”et utilslørt forsøk på å fjerne et musikkfag fra jordens overflate”<sup>33</sup>. Jeg synes ikke det er for sterkt å si at Adornos karakteristikkk av den ”regressive, fremmedgjørende og narkotiserende markedsorienterte musikk”<sup>34</sup> klinger igjen i Bjørn Alterhaugs innlegg. Hos Alterhaug brukes ordet *mangfold* i positiv sammenheng (jfr Nerlands ”Musikkulturelle mangfold”), men han inntar en subjektposisjon i forlengelse av Adornos Marxistiske ideologikritikk: ”Mangfold forutsetter evnen til å skjelne. Nettopp denne evnen er det satslæren kan være med å utvikle” (21). I teksten konstrueres kunnskap i musikk og innsikt i musikalsk mening som evnen til å skille musikk med estetiske kvaliteter fra den markedsorienterte døgnfluemusikk:

”For at den markedsorienterte musikk ikke skal ta helt overhånd, er det viktig å verne om den musikk som er bearbeidet, omformet - gitt en struktur. Den musikk som har til hensikt å kommunisere på musikkens egne premisser, de kunstnerisk-estetiske premisser. [...] løst fra sin jordbundethet, en musikk som henvender seg direkte til oss

---

<sup>33</sup> ”Djevelens verk” er det første innlegget i en debatt som fant sted i september og oktoberutgavene av medlemsbladet til Musikernes Fellesorganisasjon; ”Musikk-Kultur”, i 2005

<sup>34</sup> Se Frith (1996b:236)

alle gjennom den dimensjon som er underlagt intuisjonen og fantasiens lederskap.”  
(ibid)

Gjennom bearbeiding og omforming (*craft*) skapes altså den estetisk moralske musikk, en etisk forankret musikk som kun har til hensikt å kommunisere sin egen musikalitet og som dermed ikke har noen skjult, kapitalistisk agenda. Denne musikken bærer seg selv og er tro mot en viss musikalsk smak og standard, og er musikk som vitner om kunstnerens integritet, autentisitet og motstand mot degenererende markedskrefter. Kunnskap og kompetanse i satslære, en av den musikalske kanons hjørnesteiner, fremstilles som et middel til å lære studentene å skjelle mellom autonom kvalitetsmusikk og det Alterhaug kaller ”bedøvende” markedsorientert musikk (ibid), Slik kan studentene forberedes på å være kritisk deltakende i en musikalsk virkelighet preget av populærmusikkens allestedsnærvær gjennom massemedier og digital teknologi, hvis rolle langt på veg synes å være brød og sirkus til folket. Alterhaugs tekst fra 1987 kan også sies å være relatert til en nyere meningsutveksling, der et krav om kritisk gjennomgang og modernisering av musikkutdannelsen setter søkelyset på undervisningsfaget ”satslære” som konkretisering av en tradisjonell vestlig ideologi<sup>35</sup>. I Glenn Erik Hauglands innspill til debatt kommer satslæren til kort i forhold til alle Nerlands ”utfordringer for musikkpedagogisk virksomhet” (Nerland, 2004:142-143). Den er verken relevant eller troverdig, gir ingen dybdeforståelse og er uegnet til å vise bredde, og som tungt institusjonalisert praksis helt ut i yrkeslivet er endring vanskelig og beredskapen laber. Haugland setter ”den allestedsnærværende muntlige musikken” opp mot musikkutdannelsens essensialiserte *skriftlighet* uten at ”muntlig musikk” egentlig spesifiseres som en sjanger med et sett karakteristika. Men i nyere musikkvitenskapelig teoretisering støter vi på begrepet ”muntlig” i forbindelse med tradisjonelt marginaliserte musikktradisjoner som etnomusikk og populærmusikk og som kontrast til kunstmusikkens iboende skriftlighet, altså objekts- og verksorienteringen og tradisjonell partituranalyse. Sånn sett kan en lesning av teksten forstå ”muntlig musikk” som dagens ”tilstand av variasjonsrikdom” i det musikalske mangfoldet (Nerland, 2004:136). Likeledes kan en prioritering av ”muntlig musikk”

---

<sup>35</sup> I denne ideologien vil det kanoniserte repertoaret med tilhørende metoder og tradisjoner konstrueres som sant, naturlig, universelt og uforanderlig.

bety å høre musikk som  *klingende substans*, søke en annen holdning til det klassiske partituret og musikalske mesterverk, og lete etter nye kategorier som krever en annen analytisk tilnæringsmåte enn satslære. Hauglands “muntlige musikk” trekker veksler på den samme diskursen som Alterhaug omkring “musikk som mediefag” (Hanken & Johansen, 1998) når han fremhever den muntlige musikkens påvirkningskraft - den ”legger føringer som også den klassiske musikkutdannelsen må ta inn over seg”. Men der Alterhaugs ideologikritiske betraktning handler om å utvikle motstand mot massemediapåvirkning hos elevene, ser Haugland det som om utdanningssystemets kontinuerlige utøving av den klassiske estetikkens ideologi gjennom fag som satslære (og, tipper jeg, hørelære) gjør studenter ute av stand til å orientere seg i en verden av ”muntlig musikk”. I denne sammenhengen musikk som i kraft av å skille seg fra det kanoniserte repertoarets institusjonaliserte estetikk har potensialet til å tilby det samme som Adorno krever av god kunst; “[...] that which [...] challenges the standards of intelligibility of a reified society [...] forces us to consider new ways of looking at the world” (Barker, 2003:63)

## ***Autonomi og heteronomi***

### **Å dekonstruere dikotomier**

Når Øyvind Varkøy sorterer i musikalsk *autonomi* og *heteronomi*, og trekker et musikkfilosofisk og -estetisk *grunnskille* mellom å se musikkens mening og verdi som utelukkende musikalsk (autonomi) eller som knyttet til noe utenommusikalsk (heteronomi), er han samtidig nøye med å påpeke hvor problematisk det er å opprettholde noe prinsipielt skille mellom begrepene: ”autonomiestetikken må forstås i sin polemiske kontekst, som innlegg i debatt, og rettet mot heteronomiestetiske tendenser slik vi for eksempel kjenner disse fra den såkalte programmusikken på 1800-tallet.” (Varkøy, 2003:30). Begrepers innhold og mening er langt fra fastlåst, gjennom det Derrida kaller *differance*<sup>36</sup>, en uendelig utsettelse av forskjell i mening, er motsetningsparet autonomi og heteronomi deltakere i et fritt spill av stadig transformasjon, substitusjon og forskyvning av mening. De opererer som diskursive

---

<sup>36</sup>Differance er en neologisme med flere meningsrøtter: å lage forskjell, å utsette, å slite i stykker eller spre utover (Kittang, 2002)

”flytende betegnere”<sup>37</sup> som forskjellige tilganger søker å fryse betydningen av ved å låse til ulike kontekster; historiske, faglige, kulturelle, sosiale.

Varkøys drøfting setter begrepene inn i en historisk kontekst, og nedtoner den reelle forskjellen mellom ulike tilganger. Men dikotomiens akademiske gjennomslagskraft er fremdeles stor; Nicholas Cook lokaliserer det han kaller de viktigste og mest interessante variasjonene av musikalsk mening i bruddet mellom tilganger som ser mening som autonomt iboende i musikken, og de som hevder at musikk er en ren sosial konstruksjon (Cook, 2001b:176). Og i oppkjøringen til sin egen teoretisering av musikalsk mening lar han som så mange andre gjør Eduard Hanslick og Theodor W. Adorno representere hver sin fløy, og sorterer mellom ”neo-Hanslickianere” (ibid) som Peter Kivy og Stephen Davies, og 90-tallets Adorno-inspirerte nymusikologer Susan McClary og Lawrence Kramer. Det viktigste i en kartleggings-sammenheng er dog ikke hva kompliserte teoretikere som Hanslick og Adorno *egentlig mente*, men hva de jevnt over har kommet til å representere og blitt tatt til inntekt for:

- den strenge formalismen: Musikk kan utelukkende forstås i strukturelle, formale termer
- og en like streng referensialisme: Sosial mening avleires i musikalske strukturer, dermed kan sosial mening dekodes gjennom passende analyse av musikalsk tekst.

Å bruke Adorno og Hanslick som stereotyper i diskursen om musikk-menneske-mening er utbredt. Et poeng er det dog viktig å ta med seg: Mer enn stereotyper kan vi kanskje forstå Hanslick og Adornos forfatterskap som uttrykk for det problematiske med å holde på rigide dikotomiske oppstillinger; begge teoretikerne kan leses på svært ulike måter. Som jeg allerede har vært inne på (og som både Cook og Varkøy understreker) bør Hanslicks tidvis absurde formalisme forstås i relasjon til den entusiastiske, men ikke alltid like musikalsk begrunnede interpretasjonsvirksomhet som foregikk på 1800-tallet; som et forsøk på å redde musikken fra ”de banalt verbaliserbare budskaper” (Varkøy, 2003:29) og knytte forståelse av musikkens mening nærmere til forståelse av dens struktur.

---

<sup>37</sup> Laclau og Mouffe, se Jørgensen & Phillips (1999:39)

Å holde begrepsparene autonomi/heteronomi, formalisme/referensialisme og absolutisme/relativisme fra hverandre er altså vanskelig, i litteraturen på feltet møter vi dem i forskjellige konstellasjoner, gjerne i swingers-utgaver der ”absolutt formalisme” stilles opp mot ”relativistisk heteronomi”. Men det er ingen tvungen nødvendighet i at autonomi-absolutisme-formalisme følger hverandre i musikkvitenskapelig praksis. Noe av kritikken mot ny-musikologien som jeg har referert til tidligere dreier seg om hvordan et sosialrelativistisk utgangspunkt likevel kan ende i en slags musikalsk autonomi: Adorno og hans 90-talls etterfølgere kan kritiseres for å anta at ”[...] social structure has some kind of objective existence, which is represented through homology within the patterns of music; this is what gives rise to the impression that social meaning is inherent in the music” (Peter Martin, i Cook, 2001b:173). På lignende vis kan både Eduard Hanslick og teoretikerene Nicholas Cook mener overtar arven etter ham, sies å fusjonere formalisme og heteronomi: Peter Kivy argumenterer for hvordan Hanslick gjennom å innrømme musikken et visst ”innhold”, nemlig *emosjoners dynamikk*, i praksis også åpner for at musikk har *emotive properties*; emosjoner som oppfattes som iboende i musikken på lik linje med andre strukturelle trekk (Kivy, 2001: kap. 3). Utgangspunktet for Kivys lesning er det han oppfatter som en ”inconsistency” mellom filosofen Hanslick og Hanslick-the-critic: ”Von musichalischen schönen” har blitt stående som referansetekst for den strenge formalisme, samtidig er Hanslick raus med følelses-adjektivene når han, som Kivy sier ”steps out of the philosopher’s closet to face the music.”(40). At Hanslick understreker hvordan adjektivene brukes *figurativt* - musikken ”er ikke” sint, den ”viser ikke” sinne, men den ”er som om” den er sint - gjør ikke forskjellen i teori og praksis mindre for Kivy. Hanslicks analyser og beskrivelser er i følge Kivy pakket med emosjonelt ladede lignelser ”[...] because there is something in music that they and only they can literally describe, namely *emotive properties* [...] He cannot but describe music in emotive terms, because emotive properties simply will not be denied: they *will* be heard, and Hanslick has the ear to hear them.” (43). Nå er Kivys agenda selvfølgelig å støtte opp under sin egen teoretisering av musikalsk mening, som omhandler hvordan emotive egenskaper bør forstås som strukturelle trekk ved ”musikken selv” som han sier. Kivys teoriobjekt er den ”absolutte musikk”, instrumentalmusikken, og de emotive egenskapene bidrar

like mye som andre egenskaper til at vi ”berøres av musikkens fullkommenhet”, for eksempel musikkens fullkomment skjønne tristhet.<sup>38</sup>

Slik er musikkens formalistiske ontologi preget av det ”absolutte” og ”autonome”, samtidig som det klart refereres til noe utenommusikalsk i forhold til meningsfortolkning, nemlig emosjoner. Varkøy kommenterer hvordan Hanslick også gjennom å bruke begreper som ”ånd” og ”skjønnhet” underminerer sin posisjon som rendyrket autonomiestetiker - han åpner for ”en forestilling om ”musikkens åndelige gehalt”, altså et innhold ut over det rent strukturelle (Varkøy, 2003:29). Det samme gjør en i utgangspunktet formalistisk tenker som Heinrich Schenker, hvis ideer ble grundig institusjonalisert og videreutviklet som strukturalistisk influert analytisk metodologi ved amerikanske universiteter i løpet av 1900-tallet. Schenkeranalysen<sup>39</sup> handler om å demonstrere hvordan detaljer i musikkens overflate motiveres og understøttes av underliggende mønstre:

”The graphic method strips surface detail down to linear and harmonic prolongation, eventually to a level in which the fundamental structure, derived from a linear and arpeggiated unfolding of the tonic triad, will emerge” (Williams, 2001:25).

Musikkens mening er objektiv, strukturell mening; metoden synes å være skreddersydd for å finne (konstruere) strukturell koherens (og er selvfølgelig langt fra verdinøytral i så måte). Men den amerikaniserte ”Schenkerism”, sier Alastair Williams, ”[...] creates a certain confusion since its scientific zeal is not always compatible with the nineteenth-century ideas that pervade Schenker’s own writings” (2001:32). Strukturalistiske antagelser om objektivitet, og Schenkeranalysens tilsynelatende forankring i absolutt autonomiestetikk er ikke nødvendigvis helt forenlig med Schenkers forståelse av overtonerekka, eller ”the chord of nature” (ibid:25), som et musikalsk materiale eksisterende uavhengig av menneskelig aktivitet. Bruker vi Bohlmans formuleringer kan vi si at Schenker antar eksistensen av en ”[...] mathematical and physical order that music ultimately articulates when it

---

<sup>38</sup> Kapitlene 5,6, og 7 i Kivy (2001) tilbyr nærmere beskrivelser av hvordan han forstår relasjonene mellom musikk, menneske og mening; se også mer i avhandlingens kapittel ”Formalisme og følelser”

<sup>39</sup> Standardisert av Allen Forte og Stephen Gilbert i ”introduction to Schenkerian Analysis”, se Williams (2001:25)

comes into existence - say, the naturalness of intervals built from lower ratios between pitch differences in a simplified overtone series.” (Bohlman, 2001:22). Og videre: ”The identity of a musical work, it follows, may be increasingly embedded in itself, if, for example, metric patterns and melodic structures reduce to the same mathematical relations. Music that is ”out there” ends up turned outside-in, the conditions of the universe such as *harmonia* residing in the work.” (ibid) <sup>40</sup>. For Schenker er musikk altså et uttrykk for intet mindre enn universets fullkomne, ordnende og stabiliserende kraft, *harmonia*, og er ikke begrenset til kun å uttrykke form eller struktur på et mer trivielt plan.

”Absolutt formalisme” eller ”ekstrem autonomiestetikk” er til syvende og sist vanskelig å holde oppe som annet enn tilgjorte, hypotetiske posisjoner. Som Varkøy foreslår kan det heller være fornuftig å tenke på forskjellene mellom autonomiestetikk og heteronomiestetikk som uenigheter omkring hvilke *nivå* vi skal si at musikkens mening befinner seg og hva musikk fungerer som et *middel* til<sup>41</sup>. For meg er kanskje ikke ”nivå” den beste ordbruken i denne sammenhengen, men jeg er enig i at ulike *lokaliseringer* av musikalsk mening - til for eksempel ”fundamental struktur” eller ”bruddsteder”, kropp, relasjoner mellom utøvere, lytterens emosjonelle eller intellektuelle reaksjon, sosio-musikalsk diskurs - utgjør generelle, men viktige distinksjoner<sup>42</sup>. I det neste avsnittet skal det handle om det Varkøy kaller en ”tilnærmet autonomiestetikk”; altså en som også ”innrømmer musikken en viss mulighet for å uttrykke generelle følelsesaspekter” (2003:28).

---

<sup>40</sup> Bohlman selv refererer ikke spesifikt til Schenker i denne sammenhengen, men heller ikke til noen andre, annet enn gjennom en generell henvisning til ”Neoplatonisme”. Selv om jeg ikke har sett andre trekke linjer mellom Schenker og platonistisk filosofi, synes jeg Bohlmans formulering passer godt som beskrivelse av Schenkermetodens estetiske og filosofiske grunnlag.

<sup>41</sup> Se avhandlingens kapittel ”Funksjon, Vesen og det Estetiske”

<sup>42</sup> Avhandlingens oppsummeringskapittel tilbyr en strukturering omkring *lokalisering* av musikalsk mening



## Formalisme og følelser

”Music sounds the way emotions feel”

- Carroll Pratt<sup>43</sup>

”Music is not the cause or the cure of feelings, but their *logical expression*”

- Susanne Langer<sup>44</sup>

”For the sadness is to the music rather like the redness to the apple, than it is to the burp to the cider”

- O.K. Bouwsma<sup>45</sup>

Det er en vestlig tradisjon for å knytte musikalsk mening til menneskelige emosjoner, en tradisjon som i alle fall har satt seg når vi kommer til 1700-tallet om ikke før. Peter Kivy refererer til følelsenes spesielle relasjon til musikk som etablert filosofisk doktrine allerede i gamle Hellas, men er samtidig nøye med å ta forbehold om hva vi egentlig kan vite om både musikken på denne tiden og filosofien som skulle beskrive relasjonene mellom denne musikken og menneske-mening (Kivy, 2001:92). Det ligger utenfor oppgavens rammer (og forfatterens kapasitet) å gå gammelgresk filosofi etter i sømmene for å vurdere Kivys henvisning til Platon og Aristoteles, men de fleste forsøkene på en emosjons-orientert kartlegging av terrenget menneske-mening-musikk starter uansett med hundreårsskiftet 1600 -1700<sup>46</sup>. Ulike ”arousal”-teorier om musikalsk mening - musikk gir mening ved å *vekke* konkrete følelser i lytteren - blander seg med teorier om musikalsk *imitasjon* - musikk mener gjennom å

---

<sup>43</sup> I Stephen Davies’ *Musical Meaning and Expression* (Davies, 1994:136). Pratts aforisme vitner om et musikksyn veldig nærme Susanne Langers, selv om psykologen Pratt er mer opptatt av likheten mellom dynamikken i musikalsk bevegelse og dynamikken i de organiske eller kinestetiske fornemmelsene som kommer med emosjoner, enn av å teoretisere over musikk som ”symbol” for følelser (ibid:134).

<sup>44</sup> fra *Philosophy in a New Key* som kom i 1942 (siteret i Kivy, 2001:96)

<sup>45</sup> (Bouwsma, 1965:49). Også siteret av Peter Kivy (2001:98).

<sup>46</sup> Se for eksempel Cook, Kivy og Monelle (Cook, 2001b:174-177; Kivy, 2001:93-98; Monelle, 1992:1-31).

herme natur, følelser og lidenskaper - og musikalsk *uttrykk* (expression<sup>47</sup>) - i musikk uttrykkes følelser følt av *noen*, komponisten og/eller utøveren.

Disse forklaringene lokaliserer alle musikalsk-emosjonell mening ”utenfor musikken”. For Peter Kivy, som ønsker å se musikalsk ekspressivitet iboende i det han kaller musikken *selv*, kommer det første lyspunktet med Schopenhauers musikkfilosofi:

“[...] his most significant accomplishment was to relocate musical expressiveness: what, that is to say, we ascribe to music when we call it sad, or happy, or whatever, so to speak, *in* the music, not as a disposition to produce an emotive effect in the listener but as a *bona fide* perceptual quality of the music itself [...] But in doing so he strongly affirmed, nevertheless, music’s powers to move the listener deeply. In other words Schopenhauer separated off, in his theory of musical expression, the question of music’s expressiveness from that of music’s emotional effect for the first time.” (Kivy, 2001:93 og 95).

Schopenhauers forklaringsmodell baserer seg likevel på konseptet *representasjon*, musikk er en avbildning av “des Willens selbst”. Susanne Langer forsøker derimot å betrakte musikk som et isolert, autonomt symbolsystem, der musikalsk form, forløp og dynamikk berører oss gjennom en slags klanglig analogi til menneskelig følelsesliv, musikk har en ”strukturellhet” med følelser (Kjørup, 2001:149-152). Musikk *uttrykker ikke, viser ikke til og representerer ikke* følelser eller noe annet, musikalsk mening skjer innenfor parametrene av sitt eget symbolsystem. Men dette symbolsystemets form, interne relasjoner og prosesser ligner i så stor grad på relasjonene mellom de tanker og fornemmelser som konstituerer en emosjon at de kan oppleves som ikoniske:

---

<sup>47</sup> Davies bruker begrepet ”ekspresjonister” om dem som hevder at ”the emotions expressed in music are feelings experienced by the composer” (Davies, 1994:125, og 170-184), mens Varkøys ”ekspresjonisme” benyttes som et generelt samlebegrep for alle tilganger som ”poengterer musikkens nære tilknytning til det menneskelige følelseslivet”, samtidig som han underforstått henviser til Susanne Langer når han hevder at ekspresjonisten ikke primært er opptatt av selve emosjonene, men av hvordan musikk avspeiler ”følelsenes formdannelser” (2003:32).

"[...] we are aware of the iconicity of the forms through our *experience* of them; we experience a sameness between the forms of works of art and of feelings. As a result, we are aware of works of art as symbols of feelings." (Davies, 1994:127).

Siden musikalske forløp har en "logisk" likhet med følelsers forløp *erfarer* vi altså musikk som symbol for følelser. Kjørup gjør en lesning av Langer der han understreker hvordan hun til syvende og sist lander på "emosjoner" som musikkens egentlige betydningsinnhold likevel, hun knytter altså musikalsk mening til noe utenommusikalsk - musikk kan beskrive så kompliserte fenomener som følelser der verbalspråket kommer til kort. Men Langers teorier og teser er innhyllet i en vanskelig tilgjengelig terminologi som gjør henne mildt sagt tvetydig. Davies kommenterer hvordan Langer insisterer på at kunstverk innebærer en form for symbolisme, samtidig som hun benekter at de er refererende, og hvordan hun enkelte steder antyder at det kunstverk symboliserer er formen "common to all feelings" mens hun andre steder argumenterer for at det som symboliseres er "the form common to the various instances of a particular feeling" (ibid:130).

Peter Kivy kommer til en annen konklusjon enn Kjørup. Selv om Kivys i utgangspunktet leser Langer sympatisk, ser han det som problematisk at hun benekter "that music could embody the spesific emotions that we identify there without trouble" (Kivy, 2001:97). For Kivy sier Bouwsma's litt fjollete lignelse om rødmen og rapen derimot noe helt vesentlig: Inntrykk av "tristhet" eller andre emosjoner er *faktiske, oppfattede kvaliteter ved musikken*, ikke "resultater" av den. Kivys eget eksempel er tristheten i ansiktet til en St Bernhardshund. Han skiller mellom "to express" og "to be expressive of" - her er det vanskelig å formulere seg godt på norsk, men musikk vi oppfatter som trist "avgir ikke" tristhet (til oss), den *avbilder* eller *skildrer* tristhet, den kan altså sies å være "uttrykk for" tristhet. St Bernhardshunden har "tristhet" som et karaktertrekk i ansiktet, og for oss, som har erfart og observert tristhet tidligere (i uttallige modaliteter: bevegelser, lyd, lukt...) er oppsynet karakteristisk for følelser av "tristhet". De samme følelsene trenger dog ikke utløses i oss selv.

Kivy søker å lage rom for musikkens "ekspressive egenskaper" - emosjoner - i sin formalisme gjennom å se disse som like vesentlige deler av musikkens syntaktiske struktur som andre egenskaper:

”It is my view, then, that when we characterize music as yearning or angry, joyous or melancholy, we are identifying heard qualities of the music, as we do when we characterize it as tranquil, dissonant, chromatic, major, minor, modal, diatonic, or whatever. We are not saying, at this point, that the music makes us yearn, or be angry, joyous, or melancholy, but that it is those things.” (Kivy, 2001:73).

På ett nivå er denne formalismen altså ”absolutt” slik Varkøy bruker begrepet: ”musikkens potensiale er [...] noe som ligger i musikkverket selv, og ikke primært i det utenommusikalske” (Varkøy, 2003:32). På et annet nivå er likevel Kivy både en heteronomiestetiker og en slags relativist: For at musikk skal være ”expressive of” en følelse må vi sammenligne musikken med ikke-musikalske ytringer eller forløp, ikke helt ulikt det Susanne Langer gjør. Og sånn sett forstår og fortolker vi musikk gjennom vår erfaring av sosiale relasjoner generelt og følelsesrelasjoner spesielt.

### **Mellom autonomi og heteronomi**

Å finne en vei mellom det relativistiske og det autonome; å bygge videre på heller enn å avvise poststrukturalistisk tankegang, og samtidig forholde seg åpent til strukturalistiske konsepter som antar musikkens iboende meningsbærende funksjon, er en utfordring flere teoretikere arbeider med. Filosofiprofessor Mika Lähtenmäki har lingvistikken som utgangspunkt når han prøver å balansere mellom relativisme og absolutisme ved å kombinere Bakhtins dialogiske forståelse av *mening som potensial*, med en Wittgensteinsk ”use-theory of meaning” (Lähtenmäki, 2005)<sup>48</sup>. Som jeg har vært inne på har Nicholas Cook i en lignende agenda ”Theorizing Musical Meaning” (Cook, 2001b):

”My purpose [...] is to outline a way in which we can understand at least some of the meanings ascribed to music as at the same time irreducibly cultural *and* intimately related to its structural properties.” (173-174)

---

<sup>48</sup> Wittgensteins ”use theory of meaning” gjennomgås ikke i det følgende, men Lähtenmäki gjør en kortfattet og grei utredning i sin artikkel, der konsepter som ”use”, ”practice”, ”custom” og ”rule” utdyper og legger grunnlag for argumentene omkring mening som potensial.

Cook henviser ikke eksplisitt til Bakhtin eller Wittgenstein, og henter sine begreper og referanser til meningspotensial og dialogisk sosialkonstruktivism fra forskningsområder som materiell kultur, teater- og filmteori, og analyse av multimedia. Men i en artikkel som Cook er tydelig inspirert av (og henviser til) hevder Kevin Korsyn (Korsyn, 2001) at Bakhtins forståelser kan gi rom for å tenke om igjen og restituere et strukturalistisk og absolutistisk begrep som "unity"<sup>49</sup> innenfor en tankegang som ser musikk (og musikalsk mening) som *nettverk av relasjonelle hendelser* heller enn som lukkede enheter. Korsyn påpeker et paradoks ved konflikten mellom formalistisk analyse og kulturelt orientert hermeneutisk interpretasjon:

"[...] both disciplines rely on the text/context dualism. You can't escape the prison-house of the autonomous text by appealing to context, because you're still confined by the same binary scheme. This is the impasse, the crisis, of musical research" (Korsyn, 2001:56)

Vi trenger altså å løse opp gjenstridige motsetningspar som tekst/kontekst, autonomi/heteronomi og innside/utside, og erstatte dem med metaforer som åpner for en mer dynamisk prosessorientert teori om musikalsk mening for å kunne passere trygt mellom det Cook kaller "[...] den iboende meningens Scylla og den sosialt konstruerte Charybdis" (177, min oversettelse); strengt strukturell autonomi og arbitrær sosial relativisme. I følge de overnevnte teoretikere kan *meningspotensial*, *relasjonelle hendelser* og et konsept som kan være noe kronglete å få tak på; nemlig *emergency*; være anvendelige konstruksjoner: Lähteenmäki forstår *emergency* som en syklisk prosess der meningspotensialer er konstituerende for den faktiske mening ("actual meaning") som artikuleres i de enkelte kontekster, men der den faktiske mening også reflekterer tilbake på og er rekonstituerende for meningspotensialene. Han gjør altså et skille mellom potensialet for mening, og aktualisert mening. Lingvistiske uttrykk (som er Lähteenmäkis anliggende i artikkelen) forstås som nokså åpne meningspotensialer, men likevel som relativt stabile i egenskap av å være forankret i en gitt kulturs sosiale praksis, og faktisk mening blir da artikuleringen potensialene får i konkret, situert språkbruk. Det vil si at aktualisert mening ikke kan

---

<sup>49</sup> Se for eksempel Ruth Solie "The Living Work: Organicism and Musical Analysis" (Solie, 1980)

forutsies fra meningspotensialene som konstituerer den, meningen er ”emergent” fordi den ”oppstår i emning fra” sine meningspotensialer samtidig som den er unik og uforutsigbar slik den kommer til uttrykk i den enkelte kontekst, den enkelte interpretasjon. Slik er mening alltid ”i emning” eller ”frembrytende”, fra meningspotensialer som har røtter i en gitt kulturs sosiale praksiser:

”Linguistic expressions do not have pre-given, invariant meanings, but can best be characterized as relatively open meaning resources which have sedimented and crystallized in social practices of a given community and that attain a specific meaning only when used in intersubjective action in which the interlocutors try to adapt to each other’s unique perspectives.” (Lähteenmäki, 2005:96)

Når Nicholas Cook anvender begrepet meningspotensial i det han kaller skissen til en teori om musikalsk mening, henter han det fra teaterteoretiker Susan Melrose’s *A Semiotic of the Dramatic Text*, der Melrose fremmer et syn på dramatisk mening som et knippe eller en bunt med semiotisk potensial, kontinuerlig forhandlet mellom deltakerne i interaksjonen og holdt sammen av de ulike energier og innspill fra hver av dem. Dette meningsklusteret av ulike bidrag produserer i følge Melrose ”even ”in the moment” of what looks like a ”single action” a tension and a certain semiotic heterogeneity” (Cook, 2001b:179). Meningen skapes på stedet - i utøvelse - som en konstruksjon deltakerne i mellom; den kan ikke reduseres kun til det semiotiske potensialet i de enkelte bidragene og sees derfor som ”emergent”.

Melrose’s forståelse av den kontekstualiserte meningens karakter som ”semiotisk heterogen” og spenningsladet, refererer til Bakhtins tanker om *stratifisering* i språket, *heteroglossia* og *flerstemthet*: For Bakhtin er (nasjonale) språk ”never unitary, but always stratified by the conflicting world-views of their speakers” (Korsyn, 2001:61). I denne ”heteroglossia” må det nødvendigvis være slik at de ulike verdensanskuelser er gjensidig avhengig av hverandre for å få sin artikulering, spillet med og mellom forskjeller og nyanser kan bare komme i stand dersom det eksisterer en annen, avvikende eller kontrasterende stemme samtidig, altså dersom det eksisterer heterogenitet. Meningen som kommer i stand i interaksjonen mellom Melrose’s deltakere og hvordan de utnytter meningsressurser i den dramatiske tekst trenger dermed ikke å forstås som en syntese innenfor en enkelt bevissthet, en slags union der motsetning overkommes og pluralistisk mening smelter sammen til *en*. Med

utgangspunkt i det dialogiske, sier Kevin Korsyn, kan vi forstå ”unity”; enhet/helhet/harmoni; som *stratifisert*, altså lagdelt bestående av ulike verdensanskuelser, som ubegrenset heterogenitet (Korsyn, 2001:61). Slik mener Korsyn at vi kan gjeninnsette konseptet; ikke med konnotasjoner til 1800-tallets ideologiske sammensmelting av det organiske, autonome verk og det sentrerte, helhetlige individ, men med åpning for poststrukturalismens desentrerte subjekt og dialogisk overenstemmelse mellom ikke-sammensmeltede multipler. ”Kunstverket” er slik en relasjonell hendelse av ulike verdensanskuelser; en relasjonell hendelse av ”stratifisert bevissthet”.

Cook utvikler konseptene meningspotensial, emergency og relasjonelle hendelser videre fra teoretiske til mer konkrete størrelser, på et plan nærmere tolkning og praktisk analytisk arbeid. I kritikken mot ny-musikologien fører han et argument som konkluderer med at den ny-musikologiske og i følge Cook Adorno-inspirerte forbindelsen mellom musikalsk og sosial struktur blir diffus og obskur, fordi vi mangler et godt nok teoretisk fundament for å si noe om hvordan musikken understøtter eller ikke understøtter tilskrevet mening, og hvordan sammenhengen mellom musikalsk og sosial struktur egentlig menes å skulle virke. Som Simon Frith er Cook svært skeptisk til tolkning som har som grunnleggende antagelse at sosial struktur har en slags objektiv eksistens, som så representeres homologisk i musikalske mønstre - for eksempel gjennom å sidestille nedbryting av eller tilpasning til normative mønstre i *musikk* på den ene siden og i *samfunn/ideologi* på den andre slik han hevder McClary gjør det i sin analyse av Beethovens 9 symfoni. I sær når slik relasjon kun kan forklares som ”indirect, complex, unconcious, undocumented, and mysterious” (Subotnik, i Cook, 2001b:172).

Cooks prosjekt blir dermed å utvikle og eksemplifisere en teori som kan takle analyse av relasjoner mellom musikk, menneske og mening på en konkret, enkel, gjennomtenkt, dokumentert og forståelig måte, og som viser frem det ”kulturelle arbeidet” som foregår (Cook, 2001b:181-189). Han låner formuleringen ”det materielle spor” av Nattiez<sup>50</sup>, for hvem det representerer et meningsnivå han tidligere

---

<sup>50</sup> Cook refererer til Nattiez *Music and Discourse* (1990) Princeton: Princeton University Press. For Cook fokuserer ”det materielle spor” musikkens visuelle og materielle aspekter, og han bruker det som

i forfatterskapet har kalt ”nøytralt” (og det er vel nærmest unødvendig å nevne hvor problematisk et nøytralt nivå er for poststrukturalistisk tankegang). I forhold til meningskonstruksjon fungerer forestillingen om et ”spor av meningspotensial” som en teoretisk konstruksjon og abstraksjon, et nivå som kun eksisterer *før tolkning*, men som fremstår for oss som om mening var immanent i det.

Cook former sine komparative analyseeksemplene etter sin egen modell for analyse av intermediale hendelser. Siden aktualisert mening alltid må sees som en relasjon mellom meningspotensialer i det musikalske spor, deltakere i tolkningsprosessen og kontekst, kan fortolkning av musikk forstås som en intermedial prosess. Det er likevel litt besværlig at Cooks eksempler aldri er analyser av musikk - de er analyser av *analyser av musikk*, pluss musikk og kontekst. Det stemmer godt med Cooks teori om at musikalsk mening aldri eksisterer alene, men bare kommer i stand som en intermedial hendelse, men hvordan skal man ta høyde for denne intermedialiteten som førsteledds-fortolker, være seg i pedagogisk, utøvende, teoriutviklende eller verbal-analyserende øyemed?

Cooks modell baserer seg på to forutsetninger: For det første må det eksistere en ”enabling similarity” (181), altså en likhet mellom enkelte av attributtene i de ulike media i hendelsen, som gjør perseptuell interaksjon mulig. For det andre trenger vi et konseptuelt rom der egenskapene som er unike for hvert medium kan blandes og kombineres, slik at ny mening oppstår; et ”blended space” (182). I tilfellet verbal fortolkning av instrumentalmusikk er de to mediene verbalspråk og musikk. Cook lager det han kaller et ”Conceptual integration network” (183)<sup>51</sup> der ”generic space”, ”music space”, ”text space” og ”blended space” forstås som interagerende med hverandre, og studerer hvordan de utvalgte attributtene i tekst- og musikkrommet forholder seg til hverandre, farges av og virker rekonstituerende på den grunnleggende metaforen (i ”generic space” eller ”fellesrom”), og kombineres til ny mening (i ”blended space”). Siden Cooks eksempler er analyser av allerede verbaliserte fortolkninger, er han opptatt av å forklare og demonstrere hvordan den

---

en underkategori av ”det *musikalske* spor” (“although it still looks uncomfortably like the score in drag”)

<sup>51</sup> For konseptene ”blended space” og ”Conceptual Integration Network” krediterer Cook Turner & Fauconnier (1995) ”Conceptual Integration and Formal Expression” *Journal of Metaphor and Symbolic Activity* 10: 183-203.



grunnleggende metaforen i fortolkningen både styrer utvalget av musikalske attributter, og er begrunnet i, og styrt av, de samme attributtene. Han viser for eksempel hvordan Susan McClarys tolkning av Beethovens 9 symfoni baserer seg på en helt annen utvelgelse av meningspotensialer enn de tidligere fortolkningene til for eksempel Tovey eller Simpson, og hvordan McClarys konstruksjon av musikalsk mening omkring metaforen seksualisert vold utvikler seg helt logisk fra hennes premisser. Som jeg var inne på i diskusjonen av det ”performative” ser altså Cook analyse av musikk som en utøvende og aktivt meningsdannende akt, som en multimediahappening.

Hvordan en fortolker som prøver seg rett på musikken i stedet for på en gitt sammenstilling av interpretasjon/musikk skal forholde seg er det litt vanskeligere å si. Cooks teori om meningspotensial åpner kanskje først og fremst for å skape et metaspråk til å belyse sin egen virksomhet, en mulighet til å inkludere refleksjon omkring eget interpretasjonsarbeid i analysen. Kevin Korsyn etterlyser en musikalsk parallell til Bakhtins ”metalinguistics” (Korsyn, 2001:58), og kanskje kan vi utvikle Cooks innspill i retning av et slikt verktøy. Mest interessant ville det være om et slikt metaspråk eller teori om meningspotensial i musikk også kunne brukes av musikeren i hennes interpretasjonsarbeid, som en bevisstgjøring av det som for mange føles som en slags intuitiv prosess. Det kunne være en interessant utfordring å forstå musikers tolkningsprosess som relasjonelle hendelser, der meningspotensial artikuleres til aktualisert mening i den enkelte kontekst, av de enkelte deltakere, konstituert av og konstituerende for hvilke attributter som til enhver tid er fremtredende.

## ***Subjektivitet, identitet og kropp***

### **Subjektivitetsprosesser og musikk**

Å gjøre en topografi av terrenget musikk-menneske-mening gjennom å fokusere på motsetninger kan - som kapitlene foran viser - fort medføre at vi trekker tungt på verdiladede, konstruerte dikotomier. Men Derridas poeng med å ”dekonstruere”<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Derridas prosjekt ”dekonstruksjon” ønsker å avdekke slike maktforhold, og vise at de er diskursive, kulturelt betingede konstruksjoner, og ikke naturgitte sannheter. Dekonstruksjon er et Derrida-konstruert ord som antyder å rive ned, men samtidig bygge opp; en definisjon kan være ”den

motsetningsparene vi bruker for å forstå virkeligheten er ikke å fjerne dem fra språkspillet, men å folde dem ut og vise deres diskursivitet. I dette kan vi velge å se et politisk aspekt: Bevisstgjøring av antakelser og teorier omkring musikk - ikke minst våre egne - er uvurderlige i forhold til å ”ta kontroll over våre egne musikalske liv” som Christopher Small (i sitt umiskjennelige lett evangelistiske språk) sier:

”A theory of musicking, like the act itself, is not just an affair for intellectuals and ”cultured” people but an important component of our understanding of ourselves and of our relationships with other people and the other creatures with which we share our planet. It is a political matter in the widest sense.” (Small, 1998:13)

Chris Barker er også opptatt av det politiske aspektet ved kulturell meningsproduksjon, *politikk* i kulturteoretisk sammenheng handler om ”[...] the numerous manifestations and relations of power at all levels of human interaction.” (Barker, 2003:445). I kulturstudier har man vært spesielt interessert i det Barker kaller ”the politics of representation”, altså ”the way that power is implicated in the construction, regulation and contestation of cultural classifications through the temporary stabilization of meaning.” (ibid). Slik kulturell klassifisering og midlertidig betydningsfastleggelse foregår omkring omdreiningspunkt som kjønn, seksualitet, kropp, etnisitet, nasjonalitet, alder og klasse, rom, tid og sted - altså omkring *subjektiviteten i kontekst*. Lignende kategorier - ”Voices”, ”Identity” og ”Places” - identifiseres av Alastair Williams (Williams, 2001) når han forsøker å vise kreftene som er i spill i dagens musikkvitenskap samtidig som han forhandler en teoretisk posisjon for disiplinen. Under Williams overskrifter perspektiveres spørsmålene ”*hvordan konstrueres identitet i musikk?*” og ”*hva betyr det når musikk tilbyr en rekke subjektposisjoner som kan byttes ut og forbrukes?*” med utgangspunkt i nyere tilganger som feministisk musikkvitenskap og populærmusikkstudier.

---

omhyggelige uttrevlinga av motstridende betydningskrefter i teksten” (Kittang, 2002). Denne ”omhyggelige uttrevlinga” signaliserer at det ikke er snakk om noen ”destruksjon”; dekonstruksjonen viser oss skjulte, ”tatt-for-gitt” maktforhold og har som siktemål å se ”det andre” som noe genuint, ikke bare som en avart av det første. Dekonstruksjonen gir oss en måte å forholde oss til de før nevnte omdreiningspunktene på, en innfallsvinkel der vi kan se på hvordan diskurser tilbyr subjektposisjoner som er sterkt preget av dikotomiske antagelser om sannhet og virkelighet. Se også Dyndahl (2008 ) og Barker (2003:95-102)

Den forståelsen av omdreiningspunkter for maktrelasjoner og subjektivitets- og identitetskonstruksjon som Barker og Williams skisserer, har hatt sterk innflytelse på musikkvitenskapelig praksis og teori, og gitt seg utslag i så ulike prosjekter som DeNoras *Music in Everyday Life*, Friths *Music and Identity*, McClarys *Feminine Endings - music, gender, & sexuality*, Kramers *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song* og Ruuds *Musikk og identitet* (DeNora, 2000; Frith, 1996a; Kramer, 1998; McClary, 1991; Ruud, 1997). Selv om disse representerer svært forskjellige innfallsvinkler til musikalsk meningskonstruksjon og meningsfortolkning har de det til felles at de ser musikk som rotmetafor for *identitet*; mening i musikk handler først og fremst om konstruksjon av subjektivitet og identitet.

Lawrence Kramers hovedanliggende er for eksempel hvordan musikk former subjektivitet innenfra; lytteren reforhandler sitt selv og sin kulturelle identitet i møtet med det Kramer ser som musikkens dualistiske autonome og kontingente meningspotensiale: Individuell *opplevelse av autonomi*, både i forhold til egen identitet og musikkens immanente betydningsinnhold, er alltid er knyttet til spesifikk, kontekstualisert handling og mening, "The "secret debt" of autonomy to contingency is always available to tip the balance" (Kramer, 2002:8). Kramer forstår subjektivitet som et samspill mellom psykodynamiske strømninger og normative, diskursive verdier, og i *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song* (1998) diskuterer han hvordan subjektivitetsprosesser relatert til seksualitet utfolder seg i Schuberts Lied-komposisjoner: Liedene fungerer som et slags "subjektivitetsteater" der de sosiokulturelle og subjektformende prosessene karakteristiske for komponistens tid fokuseres og reforhandles. Kramer trekker underforstått på Derridas teorier om *différance* og *dekonstruksjon* for å beskrive hvordan de meningsdannende prosessene kan fungere i Schuberts bruk av Lied-sjangeren:

"With Lieder that set texts of serious literary consequence, these processes [...] typically serve as means of deconstruction, in the sense that the Lied seeks to differ systematically from the text that it also seeks in part to resemble. Put more strongly: the Lied seeks to differ from the text by continually deferring a full resemblance to it." (Kramer, 1998:10-11).

I det Schubertske subjektivitets-teater betyr dette konkret at et annet lyrisk ego enn det poetiske kommer til orde, et som representerer et alternativ til den normative

subjektivitet, en kontradiskurs til den hegemoniske diskurs. Schuberts strategi er i følge Kramer musikalsk å ”merke” normative versjoner av musikalsk eller poetisk diskurs med betydningsbærere (”signifiers”) som slik diskurs ikke greier å ta opp i seg, omforme, gjeninnsette og dermed ufarliggjøre:

”The effect of this marking is not to shut normative discourse down, but to decenter its claim of social and symbolic authority, to inscribe it with intimations of a different psychosocial order than the one for which it speaks” (Kramer, 1998:5).

Sangsyklusen *Die Schöne Müllerin* fortolkes av Kramer som et forsøk på å konstruere en alternativ maskulinitet, et selv med en autoritet som kan aksepteres på egne premisser uten å måtte reforhandles for å fungere innenfor grensene av det normative. Med Derrida kan vi si at når det marginaliserte kommer på banen som en egen kategori, ikke bare en avledning av norm, synliggjøres og kontekstualiseres metafysiske antakelser om det sentrales naturlige universalisme. Lignende musikalske dekonstruksjons-prosjekter gjøres av Susan McClary, for eksempel i ”Feminine Endings” (1991), men både Kramer og McClarys interpretasjoner er som før nevnt svært omstridte; særlig har McClary blitt anklaget for å gå langt ut over musikkviterens mandat for å påvise hvordan ”gendered” - kjønnede - sosiale relasjoner, subjektposisjoner og verdier er innbygget i det musikalske verket.

Kramer og McClarys subjektivitetsinterpretasjoner forholder seg hovedsakelig til musikalsk *tekst*, og meningen som befinner seg ”i” den. Kramer understreker både det intermediale samspillet mellom tekst og musikk, partitur og klingende uttrykk, poet og komponist, sanger, analytiker og lytter, og hans musikkfilosofiske credo dreier seg om hvordan musikk ”mener,” fordi den behandler våre kontingente *symboler* for følelse, erfaring og opplevelse. Det å *trekke mening ut* av musikk er ekvivalent med å *legge mening til* musikk, slik dreier det seg om en interpretativ prosess som er åpen for ”transformations at every post in a general circulation of signs and meanings” (Kramer, 2002:7). Likevel er han i praktisk interpretasjonsvirksomhet kun i dialog med den musikalsk *tekst*, og enkelte syrlige kritikere ville kanskje hevde at det ikke engang er snakk om *dialog*, men mer om ”interpretasjoner er motivert av lite annet enn trangen til å gjøre dem” som Leo

Treitler kommenterer<sup>53</sup> (Treitler, 2001:368). Fra et utgangspunkt der han er interessert i hvordan vi som lyttere reforhandler vårt selv og vår kulturelle identitet går Kramer i alle fall raskt over til en slags beskrivelse av den identitetsforhandlingen som skjer innad i den musikalske tekst. Selv om han understreker at denne forhandlingen er avhengig av de musikalske utøverne for å realiseres og at disse har makten til å forskyve mening i ulike retninger, er det ikke utøvernes identitetsforhandling og meningsforståelse som teoretiseres, ei heller lytterens. Hos Kramer ligger det et ansvar på lytteren om å tilknytte seg de identitetsdiskurser som musikken antas å romme, og han er mindre opptatt av hvordan lyttere bruker musikken i egne identitetsdiskurser.

Det er for så vidt et ærlig prosjekt å gjøre en verbal fortolkning av det musikalske verket, jeg har tidligere vært inne på hvordan et slikt interpretasjonsprosjekt fungerer som en meningsskapende akt, et diskursivt innspill som både kan tjene som ramme for spennende lytteropplevelser og nyansere og berike musikalsk og kulturell diskurs. Fortolkningens grad av ”vitenskapelighet” og ”sannhet” ligger i dens evne til å overbevise, som Nicholas Cook argumenterer for må musikkens estetiske materiale og metaforene som anvendes kunne oppfattes som homologe<sup>54</sup>. Problemet slik jeg ser det med Kramers interpretasjoner er at homologi, la oss si i *Die Schöne Müllerin*, er vanskelig å være med på hvis du ikke samtidig sitter inne med Kramers enorme kunnskaper om romantikken og dens ulike (identitets)diskurser, om Schubert, om det originale diktet av Müller og versene som Schubert utelot å tonsette, om hva som er/var musikalsk ”normativt” og hva som eventuelt kan/kunne oppfattes som ”avvik” både komposisjonsteknisk og utøverbessig. Mye av denne kunnskapen og erfaringen får vi heller ikke iverksatt i en lytterprosess, uansett hvor mange ganger vi lytter, uansett hvor ”ubevisst” eller ”intuitiv” kunnskapen er, men krever tid ved partituret for å utforske og oppleve.

Kramers forståelse av identitets- og subjektivitetsprosesser i musikk er spennende lesning i følge med Schubert, men at musikken som sådan, uten Kramers verbale rammeverk, kan tilby subjektivitetsopplevelser av en slik art er jeg mer skeptisk til. Selv om vi godtar at musikk, som klingende prosess, evner å formidle et

---

<sup>53</sup> Treitlers kommentar sikter i denne sammenhengen til Kramers tolkning av *Estrella* og *Chiarina* fra Schumanns *Carnaval*, og McClarys tolkning av Mozarts klaverkonsert K. 453

<sup>54</sup> Se avhandlingens kapittel ”Mellom autonomi og heteronomi”

såpass nyansert narrativ som det Kramer skisserer når mottakeren har kunnskaper nok til å delta i diskursen, kan det forstås som problematisk at musikkvitenskapelig og musikkhistorisk informert fortolkning av musikalsk mening sentraliseres, mens mer spontan, sanselig og bruksrelatert meningsopplevelse og identitetskonstruksjon marginaliseres.

I Even Ruuds prosjekt om musikk og identitet (Ruud, 1997) fremholdes derimot musikkens vesentligste bidrag når den skrives inn i en diskurs om identitet, å gi mennesket opplevelser av *seg selv*, sin kropp og sine følelser (32). Ruud er opptatt av meningsskapingen som skjer på forbrukernivået, ikke ”i” musikken. Musikk ”[...] skaper en situasjon som berører oss på en særlig måte, skaper en følelsesmessig kontekst som fryser øyeblikket til et potensielt framtidig minne” og videre: ”kroppens til stedevarelse [er] et slags tegn på en innforståthet, en slags mening.” (ibid). Kroppen og det sanseliges nærvær i musikalsk opplevelse, ”innforståtheten”, representerer altså en legitim meningserfaring, som estetisk objekt skaper musikk en lokal og individuell affektiv til stedevarelse gjennom å ”fargelegge øyeblikk og hendelser i livet med følelser” og produsere gjenstander og relasjoner til tid og sted - gjøre dem *til stedevarende som betydningsfulle* - slik at ikke verden framstår tilfeldig og uten hensikt:

”de blir ladet med kraft, verdier, emosjoner, og stemninger. De oppleves som virkelige og kroppsliggjorte, ikke som tilfeldige representasjoner av ting i verden eller fenomener som møter oss.” (57).

For Ruud er det samtidig slik at meningskonstruksjon også handler om ”minnearbeid”, meningen med musikkopplevelsen rekonstrueres stadig i den kontinuerlige refleksive prosessen identitet og subjektivitet forstås å være - minnearbeidet ”gir mening til førstegangsforeteelser” (56). Ruud diskuterer identitetsbegrepet ved hjelp av en rekke metaforiske rom; det personlige, det sosiale, tidens og stedets rom og det ”transpersonlige” rom - omdreiningspunkter for meningskonstruksjon som heller ikke er helt ulike de Chris Barker stiller opp. Prosjektet tar utgangspunkt i en rekke personlige musikalske narrativer der forfatterne har blitt bedt om å fortelle om sine ”erindringer om sentrale musikkopplevelser”, og Ruud ønsker å studere ”musikalsk identitet” sammen med ”personlig identitet”

gjennom å behandle *minnearbeidet* disse narrative utgjør (59). Man kan godt si at fokuset er på musikk som middel til å forstå selve identitetsprosessen, og ikke på mening som latent i partituret og realisert eller undergravet i det klingende uttrykket slik Kramer kan forstås å mene. Ruud formulerer det klart selv: "[...] jeg har derfor ikke lagt vekt på å beskrive de enkelte musikkstykker da det er min generelle erfaring at svært så forskjellige musikkstykker kan tjene de samme funksjonene når det gjelder å inngå i oppbyggingen av identitet." (58) Det er vel og bra, men kan vi ikke si at grunnen til at ulike musikkstykker tjener de samme funksjonene i identitetsarbeidet ligger nettopp i hvordan musikken "låter" - for den enkelte? Og i relasjonen mellom musikkens "struktur", "sound", "form", "meningsbærende materiale", "estetiske materiale" og hvordan den enkelte knytter an til musikken og tillegger den mening? Even Ruuds poeng er å understreke at det ikke finnes universelle og enkle årsak-virkning-forhold mellom musikk og identitetsdannelse, og at den relasjonen som stilles opp, det *sammenhengende, meningsskapende narrative*, helt og holdent konstrueres av individet. Men Simon Friths hardnakkede påstander om at *alle* lytter estetisk, også populærmusikklyttere, antyder en sammenheng mellom musikken *som sådan* og hvordan/hvorfor den treffer oss som går ut over det Kivy kaller den estetisk irrelevante "our-song"-effekten (Kivy, 2001:102) og som Even Ruud er opptatt av: Musikken var til stede i et viktig øyeblikk, og er meningsbærende i det at øyeblikket kan spilles av, eller rekonstrueres, i minnet.

Nå fratar ikke Ruud musikkens dens status som estetisk fenomen, men beskrivelsene hans er av den enkeltes identitetsarbeid, begrepet "mening" er i denne sammenheng knyttet til "meningsfullhet": Musikk gjør situasjoner meningsfulle gjennom å fungere som rundingsbøye(r) for identitetskonstruksjon i forhold til for eksempel følelsesbevissthet, mestring og tilhørighet. Å uten videre legge Ruuds bidrag i kassa merket "funksjon" er for lettvent. *Musikk og identitet* er mer kompleks enn som så, og representerer en svært viktig diskusjon av hverdagsmusikalsk praksis som alternativ til å betrakte musikk som avsondret estetisk praksis. Hverdagsmusikalsk praksis er ikke en *annen* musikalsk praksis, det er en måte å nærme seg *all* musikalsk praksis på; en *holdning* til musikk som skiller seg fra den tradisjonelle verksestetikken spesialiserte og profesjonelle musikkbehandlere. Men Ruud er ikke så opptatt av å utforske eller teoretisere akkurat hva det er i musikken og den musikalske prosessen individet knytter an til eller hvordan det skjer, som av

”effektene” av at det skjer - altså av våre narrativ, historiene vi konstruerer omkring musikkopplevelsen.

Simon Frith forsøker å ta høyde for det estetiske gjennom å definere opplevelse av identitet som en *estetisk prosess*: Tradisjonelle, sosiologiske innfallsvinkler til estetiske uttrykk som at en sosial gruppes verdier og forestillinger representeres homologisk av musikalsk struktur, må tenkes om igjen:

”My point is not that a social group has beliefs which it then articulates in its music, but that music, an aesthetic practice, articulates *in itself* an understanding of both group relations and individuality, on the basis of which ethical codes and social ideologies are understood” (Frith, 1996a:111).

Han utdyper sin posisjon slik:

”What I want to suggest, in other words, is not that social groups agree on values which are then expressed in their cultural activities (the assumption of the homology models) but that they only get to know themselves *as groups* (as particular organization of individual and social interests, of sameness and difference) *through* cultural activity, through aesthetic judgement. Making music isn't a way of expressing ideas; it is a way of living them”. (ibid)

Estetisk vurdering er en *integrert praksis i all kulturell aktivitet*, og estetisk refleksjon, vurdering og forhandling er *konstituerende* for sosial og kulturell identitet. Implisitt ligger Friths konseptualisering av musikk som praksis, som hendelse eller akt, og hvordan denne hendelsen i seg selv skaper forståelser av grupperelasjoner og individualitet. Han er ikke først og fremst opptatt av det musikalske produktets eller verkets estetiske egenskaper, men av den kontinuerlige estetiske vurdering som skjer av subjektiviteten i *prosessen* musikk; ”det estetiske” beskriver kvaliteter ved en erfaring heller enn ved et objekt (ibid:109). Det paradoksale er at vi samtidig som vi erfarer en estetisk prosess konseptualiserer et estetisk objekt med immanente meningslag - med estetiske egenskaper vi verdsetter eller misliker.

Verken Ruud eller Frith går inn i diskusjonen om hvordan vi tilknytter oss disse ulike oppfattede estetiske egenskaper ved musikk, om relasjonene mellom slike karakteristika og identitetskonstruksjon eller virkelighetsforankring, selv om begge understreker at musikk ”setter oss i verden på en spesiell måte”. Men å bruke ”estetisk



prosess” som metafor for identitet, slik Frith gjør, medfører en vektlegging av nettopp de estetiske valgene vi tar, og hvorfor og hvordan vi tilknytter oss ulike musikalske virkemidler i ulike situasjoner. Her prøver Tia DeNoras serie med etnografiske studier av ”music in everyday life” å være grundigere (DeNora, 2000). DeNora bruker studiene - intervjuer og observasjoner - til å bygge opp sin egen teori om musikalsk mening, sentrert rundt konstruksjon av subjektivitet forstått som ”human agency”, personlig ”handlekraft”; ”[...] feeling, perception, cognition and consciousness, identity, energy, perceived situation and scene, embodied conduct and comporment” (20). Hun går hardt ut mot dem hun kaller *semiotikere* i musikk- blant annet Susan McClary - og kritiserer dem for å ta en teoretisk ”snarvei” som

”[...] uses the analyst’s interpretations of music’s social meanings as a resource instead of a topic. That is, they often conflate ideas about music’s affect with the ways that music actually works for and is used by its recipients instead of exploring how such links are forged by situated actors” (22)

Musikalsk mening kan ikke bare leses ut av en musikalsk tekst, mening oppstår fra selve *interpretasjonshandlingen*, mens musikken ”tilbyr” muligheter for interpretasjon. For å vende tilbake til Kramers ”Schöne Müllerin”: Mening skapes av musikkens ”affordances” (39-40) - musikkens strukturelle og estetiske egenskaper - sammen med den rammen for tolkning som Kramer legger over musikken.

Virkeligheten konstrueres altså av ”semiotikeren” - eller lytteren/musikeren/pedagogen/danseren/rengjøringshjelpen/osv - i relasjon til musikken, og musikken i relasjon til oppfattet virkelighet; ”Music is a resource - it provides affordances - for world building” (44). Richard Middletons forståelse av hvordan musikalske mønstre kan være signifikante, ”Musical patterns are saying: as this note is to that note, as tonic is to dominant, as ascent is to descent, as accent is to weak beat (and so on), so X is to Y.” bidrar til å klargjøre DeNoras poeng: ”The point is that it is music’s *recipients* who make these connections manifest, who come to fill in the predicates, X and Y, that Middleton describes” (45).

DeNora er altså ikke så langt unna Nicholas Cook i sin teoriutvikling. Begge inkluderer musikalske strukturelle egenskaper som ”potensialer for mening” (DeNoras ”affordances”, Cooks ”attributes”), begge understreker hvordan ”agents” gjennom fortolkende estetisk virksomhet, være seg semiotisk analyse eller å brenne

en cd med passende bakgrunnsmusikk til sex, selv artikulere linken mellom sosial mening og musikalske karakteristika - bevisst eller ubevisst. Men Cook går videre med ”analyser av analyser av musikk” eller analyser av andre estetiske intermediale hendelser som reklame og informasjonsfilm, og interesserer seg mer for tilpasningen mellom metafor (sosial mening) og musikk slik fortolkeren har konstruert den, enn for hvordan og hvorfor relasjonen mellom fortolker og estetisk materiale har kommet i stand og hva relasjonen gjør for fortolkeren. Valget av analytisk materiale gjør at ”verket”, og diskusjonen av interpretasjonens ”passform”, er i sentrum. DeNora forsøker å komme nærmere spørsmål om musikk-menneske-mening gjennom dypdykk i (musikalske) praksiser som aerobic-klasser og shopping, der fokuset lettere kan settes på human agency. For DeNora er innsiktene semiotisk analyse gir svært begrensede, og hun understreker ettertrykkelig at bare samvittighetsfulle, møysommelige etnografiske studier av nettopp ”music in everyday life” - ”how particular aspects of the music come to be significant in relation to particular recipients at particular moments, and under particular circumstances” (23, 38) - kan åpne opp for utdypende forståelse av musikalsk mening.

Tia DeNora er spennende lesning blant annet fordi hun virkelig forsøker å si noe om relasjonene mellom det vi oppfatter som musikkens estetiske materiale og narrative vi konstruerer om oss selv og våre liv, hun vil folde ut de historiene vi forteller om musikkens metafysiske makt over oss og restituere dem som musikalsk praksis som foregår innenfor etnografisk kontekst: Vi skaper selv sammenhengen mellom musikkens estetiske karaktertrekk og hva vi oppfatter at den gjør *med* og *for* oss. DeNora er også en av dem som forsøker å gå videre fra å snakke i generelle vendinger til å utvikle klare teorier om hvordan konstruksjon av mening foregår; om de mange måtene musikk virker som ”a technology of self”(kap. 4) på. Mest oppsiktsvekkende er hvordan hun kombinerer en poststrukturalistisk forståelse av ”kroppen” som sosialt konstruert, med ideer og konsepter hentet fra forskning om syke eller premature spedbarn, neonatologi. Neonatologien er opptatt av hvordan spedbarnets evne til å regulere prosesser som pust, blodtrykk, hjerteslag og søvn (*homeostasis*) henger sammen med faktorer i miljøet rundt, og har forsket på hvordan musikk gjennom å være til stede for *entrainment* - å ”knytte an til” eller ”tilpasse seg” rytmen og dynamikken i ytre faktorer - kan fremme *state organization*, balanse og likevekt mellom det indre og det ytre:

”In much the same way that bodily movements can be produced - consciously or semi-consciously - in relation to musical properties, so, too, a range of bodily processes can be entrained in relation to other temporally organized environmental media. [...] music is currently being employed to mediate tensions between endogenous (bodily) and exogenous (environmental) processes within neonatal intensive care units” (DeNora, 2000:79).

DeNoras ”human agency” handler dermed også om hvordan vi knytter an til, eller for å bruke DeNoras egne uttrykk, ”latch on to”(85-89), musikk som teknologi for body-building i bred forstand, som konstituerende for motivasjon, koordinasjon, utholdenhet og energi - ”music is an accomplice of body configuration” (102). Musikkens estetiske ”affordances” kan altså forstås som aktive, strukturerende egenskaper *på og for* kroppen, som estetisk materiale kan musikk gjøre oss i stand til å øke kroppens kapasitet, forlenge kroppens rekkevidde, og sånn sett virke som ”a prosthetic technology” (103-107) - teknologi som forsterker og forandrer det vi kan gjøre med kroppen:

”With such technologies, actors can do things that cannot be done independently; they are capacitated in and through their ability to appropriate what such technologies afford.” (103)

Eksemplet til DeNora er aerobic-timen, og hun bygger sin teori på intervjuer og etnografiske studier av mennesker i aerobicutøvelse. Men for *musikeren* er DeNoras innfallsvinkel interessant fordi den ser ut til å kunne ta høyde for opplevelser av mening knyttet til *spill*, til musikalsk kroppslig handling, det nærmer seg en meningsforståelse som ligner på ”det er *gøy* å spille piano!”. Det somatiske aspektet ved musikkopplevelse og meningskonstruksjon lenge har vært fraværende i musikkvitenskapelig sammenheng, *gøy* (som i ”primitiv” eller ”naiv”) hedonisme har stått som kontrast til det seriøse eller respektable, det *estetiske* i tradisjonell forstand. Som marginalisert halvpart i den klassiske dikotomien ”body/mind” - kropp og sinn, det fysiske versus det mentale - kommer ”kropp” derimot helt i front gjennom artikuleringer av musikk-menneske-mening.

## ***The Mind in the Body/The Body in the Mind***

Chris Barker siterer Stuart Hall når han beskriver *fornuft* og *rasjonalitet* som karakteristisk for ideen om "the enlightenment subject":

"a conception of the human person as a fully centred, unified individual, endowed with the capacities of reason, consciousness and action, whose "centre" consisted of an inner core. [...] The essential centre of the self was a person's identity." (Barker, 2003:223).

Dette synet på individet henger sammen med Rene Descartes "jeg tenker, altså er jeg", et utsagn som har blitt stående som representativt for en diskurs der "the mind" - rasjonalitet, moral, bevissthet, kontroll - sorterer over "the body" - sensualitet, irrasjonalitet, emosjoner. Den antatte splittelsen mellom sinnet og kroppen føres videre i forestillinger om for eksempel det maskuline og det feminine (den beherskede, handlekraftige og viljestyrte mannen og den sensuelle, irrasjonelle, emosjonelt påvirkede kvinnen), høy og lav kultur, komposisjon og utøving, og som Simon Frith påpeker; ulike former for musikalsk *persepsjon*: kontemplasjon og nytelse, "hard" og "easy" lytting (Frith, 1996a:114). Denne splittelsen mellom det kognitivt-verbale og det kroppslig-sanselige er likevel en kulturell konstruksjon - det kan kanskje være en *nødvendig* konstruksjon å lage seg midlertidig for å fokusere ulike problemstillinger, men som alle andre dikotomier avhenger konseptene "kroppen" og "sinnet" av hvordan de skiller seg *fra hverandre*, og hva denne forskjellen mellom dem består i forhandles og utøves gjennom diskurs.

"Kroppen" skaper i følge Philip Bohlman (2001) en rekke dilemmaer i musikkens ontologier, for eksempel er kroppen i høyeste grad til stede i ontologier om annerledeshet - kjønn, rase og etnisitet: Mennesker med en type kropp lager forskjellig musikk fra mennesker med en annen kroppstype. Flettet inn i slike ontologier er ofte kultur-essensialistiske argumenter om autentisitet og originalitet. Simon Frith trekker frem som typiske antagelser "[...] only African-Americans can appreciate African-American music, that there is a basic difference between male and female composition, that the "globalization" of a local sound is a form of cultural "genocide"." (1996a:108). Og slik problematiserer Petter Dyndahl underliggende identitetsessensialisme i litteratur om amerikansk rap:

”[...] når Russell A. Potter (1995) hevder at rap primært omhandler *where I'm from*, ekskluderer han tilsynelatende andre opphav og tilknytninger enn til svarte *inner city*-kulturer i USA, også ved å antyde at globalisering av hiphop kan medføre svekkelse eller tap av dens afrikansk-amerikanske identitet og autentisitet. I slike sammenhenger blir som oftest storby-ghettoen ( gjerne presisert til *The 'Hood*) lokalisert som det mønstergyldige arnested og sosiokulturelle sentrum for rap og andre hiphop-uttrykk, samtidig som autentisitet knyttes til det flere hiphop-forskere omtaler som afro- og ghettosentriske diskurser: ”to be a 'real Nigga' is to have been a product of the ghetto” (Kelley 1996: 137)” (Dyndahl, 2008:94)

”Kropp”, knyttet til sted og tid, er altså sentralt i den innkretsen og avgrensingen av felles verdier som ulike identitetspolitiske prosjekter innebærer, kvinnesak og likestilling, anti-rasisme og ”black-power”, homofile og lesbisk kamp for å bli hørt og verdsatt; altså prosjekter som i høyeste grad konstrueres i, av og gjennom musikalsk praksis. Simon Friths *Performing Rites* (1996b), og spesielt kapitlet om ”Rythm, race, sex and the body” tar for seg populærmusikkens fremtredende rolle i diskurser om musikk og kropp, og viser hvordan populærmusikkopplevelse artikuleres som noe ganske annet enn klassiske musikkferinger i forhold til hvor i mennesket mening produseres - i kroppen eller i sinnet. Den klassiske musikkens suksess måles i publikums stillhet og intensiteten i utøveren og lytterens mentale konsentrasjon, og det fysiske arbeidet som går inn i musikken under fremføring sees som et ”biprodukt” av dette mentale engasjement. Populærmusikalsk mening representerer en slags ”brainlessness” (125); utøvere og publikum har kroppslige opplevelser heller enn mentale, dette er musikk vi ikke trenger å ”tenke over”.

Friths agenda er å vise frem antagelsene som gjennomsyrrer slike diskurser, antagelser om at det man med en sekkebetegnelse kaller ”afrikansk musikk”, og populærmusikalske sjangre inspirert den, skulle være mer primitiv, autentisk, kroppslig, seksuell, naiv, jordisk, kulturelt uberørt og nærmere en menneskelig essens:

”[...] the argument is that because ”the African” is more primitive, more ”natural” than the European, then African music must be more directly in touch with the body, with unsymbolized and unmediated sensual states and expectations. And given that

African musics are most obviously different from European musics in their use of rhythm, then rhythm must be how the primitive, the sexual, is expressed. The cultural ideology produces the way of hearing the music, in short; it is not the music which gives rise to the ideology.” (127)

For meg er det enda mer interessant å snu det hele på hodet, og spørre om hvordan det kroppslige i kunstmusikken artikuleres - eller bagatelliseres. Jeg gikk inn i denne avhandlingen med en nysgjerrighet på kløften mellom musikalsk mening slik jeg opplever det som utøver, og ulike musikkvitenskapelige tilnæringsstrategier. Nå er ikke problemet at meningsopplevelser som ligner på ”det er gøy å spille piano” ikke har vært teoretisert på et mer generelt nivå. Psykologen Mihaly Csikszentmihalys begrep ”flow”, *flyt*, handler for eksempel om følelsen av å være med sinn og kropp fullstendig oppslukt og engasjert i det vi holder på med, og tar utgangspunkt i blant annet musikere og kunstneres opplevelser av mening, tid, sted, kroppen og selvet i den musikalske og kunstneriske prosessen. Innsiktene han kommer med har imidlertid hatt lite innflytelse på musikkvitenskapelig litteratur, selv om en student i musikkpedagogikk nok vil møte flyt-begrepet i flere sammenhenger. For Mark Johnson har filosofi og vitenskap alt for lenge prioritert verbal abstrahering på bekostning av konkret kroppserfaring, - *det abstrakte konseptet* har lagt rammen rundt *opplevelser*. Johnson etterlyser en kroppslig vending: vår tankegang er ”embodied”, kroppsliggjort, menneskelig erfaring av meningsfullhet er forankret i ”image schemata”, altså prelingvistiske mønstre av aktivitet som organiserer vår erfaring og våre forståelser (se Walser, 1991). Image schemata utvikler seg med kroppens bevegelse i rom og tid, vår berøring og behandling av objekter og våre perseptuelle interaksjoner med andre. De er dermed også kulturelt spesifikke, men fungerer som grunnleggende mekanismer av meningsproduksjon som informerer mer abstrakt språkhandling og konseptuell tankegang. Metaforer oppstår på bakgrunn av disse schemata, og knytter kroppsskjemaene til språket - metafor medierer mellom kroppslig erfaring, på den ene siden, og diskurser om språk og musikk på den andre (Walser, 1991:120). Eller som Johnson og Lakoff åpner sin *Philosophy in the flesh* med: ”The mind is inherently embodied. Thought is mostly unconscious. Abstract concepts are largely metaphorical.” (Lakoff & Johnson, 1999).

Musikkvitenskapen bruker *ord for musikk*, for å kunne befatte seg med musikk. Og den språklige vendingens musikkvitenskap vektlegger språket i den grad at vi får formuleringer som Nicholas Cooks:

”Music is pregnant with meaning; it does not just reflect verbal meaning. But words function, so to speak, as music’s midwife. Words transform latent meaning into actual meaning; they form the link between work and world. To borrow Kramer’s term, they are the agent of music’s worldliness.” (Cook, 1998:121-122)

For Cook trenger altså musikken ord for å få ”forløst” sitt meningspotensiale, og det sier noe om selve begrepet ”mening” slik det tradisjonelt forstås - knyttet til verbal, intellektuell, fortolkende virksomhet. Og selv om Cook ønsker å arbeide med musikk som prosess og ”performance”, har han en tendens til å redusere den utøvende handlingen, fremføringen av musikk, til enda en ”tekst” som kan kompletteres videre med ord. Nå er jo dette musikologens lodd, uten ord, ingen musikkvitenskap. Men kanskje kan vi bli så ”ordblinde” at alle andre aspekter ved musikken forflyttes til periferien, degraderes og gjøres til funksjoner av språk, og at vi avfeier tilganger som fremdeles ønsker å fokusere på musikkens ”kroppslighet” eller ”sanselighet”, områder som i høyeste grad føles levende og viktige i spill, i utøving av musikk. Cook bruker Turner og Fauconniers ”conceptual integration network” i sin teoriutvikling, og denne bygger igjen bygger på Mark Jonsohn og George Lakoffs modeller for metaforer, men Cook konsentrerer seg utelukkende om dyaden ord-musikk, og inkorporerer ikke Johnson og Lakoffs antagelser omkring kroppen som *rotmetafor for estetisk opplevelse*:

”What I find particularly interesting is the ways in which patterns of our sensory-motor experience play a crucial role in what we can think and how we think. This has led me to pay special attention to what have traditionally been called the "aesthetic" dimensions of experience, meaning, and action. My current major project is thus an exploration of the way aesthetic aspects structure every dimension of our experience and understanding. They are what give form, significance, and value to our lives.” (Johnson, 2008)

Denne måten å forstå ”mening” og ”det estetiske” på, som kroppslige aktiviteter, grunnleggende for all meningsforståelse og ikke bare som ”resultat” av interpretasjon, har et visst essensialistisk og fenomenologisk tilsnitt. Det fenomenologiske subjektet må forstås i et ”livsverdensperspektiv”, bundet til en kroppslig, ”levet” eksistens: den erfarende bevissthet er selv en del av verden<sup>55</sup>. Kroppssubjektet er alltid perseptuelt til stede, og opererer på et førbevisst nivå, verden blir meningsfull for kroppssubjektet før vi reflekterer over den med tanken. Musikkopplevelse er dermed meningsfull for kroppen før vi blir bevisste på opplevelsen som sådan (Holgersen, 2006:38). Eller for å si det med DeNora, som også røper en fenomenologisk tendens: musikkopplevelse handler også om den ikke-diskursive, kroppslige, emosjonelle ”falling in” (DeNora, 2000:124).

Fenomenologien understreker at ”ren” eller ”distansert” tilgang til verden er en illusjon fordi vi er kroppslig til stede i enhver persepsjon, men bygger på antagelser om *essens* i denne til stede-værelsen, i relasjoner, i kropp og i subjekt. Det er likevel vanskelig å forestille seg direkte, kroppslig erfaring umediert av intellektuell refleksjon (initiert av tidligere erfaringer), og umediert av diskursive *forventninger* om erfaringen. Men når det er sagt har musikkvitenskapen brukt store deler av sin samlede ressurs på å isolere relasjonen ord - musikk, og kan sånn sett anklages for en lignende essensialisme; en språkessensialisme som marginaliserer kroppslighet og kroppens fysiske kommunikasjon med omverdenen. Og mye av meningskonstruksjonen som skjer i en konsertsituasjon, mellom utøvere, mellom utøvere og publikum, mellom utøvere og instrumenter, handler om bevegelse, berøring og muskelbruk, åndedrett, vibrering i kroppen, pulsøkning og svette. Selv lyttende hjemme eller med hodetelefoner kan musikk sette oss i en ”kroppslig” tilstand, tilby oss en mulighet til kroppslig ”falling in”, én vi har erfaring med fra tidligere. Som pianist, dirigent eller sanger kan vi for eksempel fornemme muskulær

---

<sup>55</sup>Se for eksempel Frede V. Nielsen (1995) og Sven-Erik Holgersen (2006). For Johnson og Lakoff er fenomenologen Maurice Merleau-Ponty, sammen med den amerikanske psykolog og pedagogikkreformatoren John Dewey, filosofene som fremfor alle har sett ”that our bodily experience is the primal basis for everything we can mean, think, know, and communicate” (Lakoff & Johnson, 1999:xi) og som anerkjenner kroppserfaringens viktige filosofiske betydning. J&L’s fører deres ”empirically responsible philoso[phy]” videre i *Philosophy in the Flesh* (Lakoff & Johnson, 1999), en murstein av en bok som trekker på de nyeste innsikter fra cognitive science når de søker å svare på *How the embodied mind challenges the western philosophical tradition*



mening, indre spenninger som kommer av kroppslige, fysiske reaksjoner på musikk, når vi lytter til noe vi selv har arbeidet med. Og denne meningsopplevelsen er like intens og ”virkelig” som intellektuell refleksjon over et auditivt kunstobjekt eller over egne emosjonelle bevegelser i møte med det, og et like *legitimt* musikkvitenskapelig anliggende som verbal interpretasjon av partitur.

## Oppsummering

*"The only thing we can do now," said Benjy, crouching and stroking his whiskers in thought, "is to try and fake a question, invent one that will sound plausible." "Difficult," said Frankie. He thought. "How about What's yellow and dangerous?" Benjy considered this for a moment. "No, no good," he said. "Doesn't fit the answer." They sank into silence for a few seconds. "Alright," said Benjy. "What do you get if you multiply six by seven?" "No, no, too literal, too factual," said Frankie, "wouldn't sustain the punters' interest." Again they thought.*

*Then Frankie said: "Here's a thought. How many roads must a man walk down?" "Ah," said Benjy. "Aha, now that does sound promising!" He rolled the phrase around a little. "Yes," he said, "that's excellent! Sounds very significant without actually tying you down to meaning anything at all. How many roads must a man walk down? Forty-two. Excellent, excellent, that'll fox 'em. Frankie baby, we are made!"*

Douglas Adams, *The Hitch-Hikers Guide to The Galaxy*<sup>56</sup>

Det er kanskje i overkant flåset å ironisere over sitt eget forskningsprosjekt på denne måten, men humoristen Adams setter fingeren på noe vesentlig ved alle vitenskapelige problemstillinger, noe som krever oppmerksomhet i en oppsummeringsrunde: relasjonene mellom ”spørsmål” og ”svar” slik forskeren konstruerer dem. Jeg har, med utgangspunkt i forestillingen om musikk-menneske-mening som et musikkvitenskapelig og musikkdidaktisk interessant problemkompleks, stilt det overordnede spørsmålet hvordan snakker vi om musikk og mening? Å studere bestemte måter å snakke om - det vil si forstå, representere, konstruere og utøve (perform) - verden, og å lete etter/tegne opp mønster i slik diskursiv praksis, gir dog ikke et enkelt ”svar” eller en umiddelbar tilgang til hva som ”egentlig menes” eller hva som ligger ”skjult” bak forskjellige ytringer og praksiser. Det er viktig å forstå tekster som alltid situerte fenomen der mening blir skapt og

---

<sup>56</sup> Douglas Adams (1979:135) ”Hitchhikerens Guide til Galaksen” er – blant annet – historien om en hyper-intelligent og pan-dimensjonal rase som bygger datamaskinen Deep Thought for å regne ut svaret på ”Life, the Universe, and Everything”. Når svaret viser seg å være ”42”, må det bygges en enda kraftigere maskin for å finne det riktige spørsmålet – men denne maskinen, så stor at den kan passere som planet (jorden!), blir tilintetgjort av uvitende ”Vogons” for å gjøre plass til en intergalaktisk motorveg, bare minutter før programmet har kjørt ferdig. Benjy og Frankie må dikte opp et spørsmål som kan fungere sammen med svaret før de tør å vende tilbake til sin egen dimensjon: ”How many roads must a man walk down? Forty-two”.

forhandlet - Cook, DeNora og Friths innsikter om at musikalsk mening oppstår fra "the action of users", - mening skapes i kontekst, gjennom våre fortolkende, estetiske handlinger, - kan også beskrive mitt litteraturstudium: Mening oppstår fra interpretasjonsakten, i lese- og skriveprosessen, i tekstproduksjonen, ved dette bordet, i denne stunden, av (og for) denne forskeren. Denne likheten mellom vitenskapelig og estetisk virksomhet er noe vi må godta, men å få bidra til å artikulere ny mening og ny forståelse er vel uansett mer inspirerende enn å tro seg begrenset til vitenskapelig nøytrale forklaringer og beskrivelser av allerede eksisterende meningsforhold. Ambisjonene mine for dette avsluttende kapitlet er å oppsummere antatte relasjoner mellom musikk-menneske-mening og utdype det musikalske meningsbegrepet noe mer, gjennom å skape noen distinksjoner som dreier seg om hvor mening lokaliseres, hva mening konstrueres som, og hvordan vi søker å få vite noe om musikalsk mening. Dessuten ønsker jeg, inspirert av Dahlgrens fokus på "endring og bevegelse", å trække opp noen få stier som er mer preget av diakroni enn de andre jeg har valgt å følge.

Jeg innledet med å kritisere Frede V. Nielsen for ikke å ta høyde for endring, motsetning og diskursiv kamp i sine parametere for utforskning av vitenskapelige fagfelt. Men det er selvfølgelig også fullt mulig å snu kritikken på hodet: Hva er problematisk med å fokusere på det samme som Nielsens oppstilling ser bort ifra? I et performativt perspektiv kan vi si at jeg gjennom å stille opp spillere, begreper og posisjoner mot hverandre bidrar til å utøve, forsterke og opprettholde motsetninger som er karikerte nok fra før. Men som det skulle ha fremgått av oppgaven nå, er jeg klar over hvordan forskning - også teoretiske kartleggingsprosjekter som mitt - på samme måte som musikalsk praksis gjør "kulturelt arbeid", og i det bærer med seg normative og etiske aspekter. Og det er ikke til å komme bort i fra at en problemstilling som fokuserer omdreiningspunkter for diskursiv kamp nettopp må fokusere på dette. I forhold til å identifisere "endring og bevegelse" må dog noen forbehold tas: Å bruke formuleringer og klassifiseringer som for eksempel "en språklig vending", en "re-thinking" av musikkvitenskap, eller en "ny" musikologi til å skisse opp endring og bevegelse i et fagfelt, innebærer en belysning av hvordan posisjoner skiller seg fra hverandre mer enn hvordan de bygger på hverandre og - ettersom vi konstruerer fortiden fra subjektposisjoner i nåtiden - er gjensidig avhengig av hverandre. Som jeg var inne på i diskusjonen av dikotomier som autonomi/heteronomi er slik klassifisering gjennomsyret av politikk og maktstrategier

(politiske som tekstlige, bevisste som ubevisste), og fungerer strategisk i konstruksjon av både synkrone og diakrone virkelighetsutsnitt.

Leo Treitler innleder sitt kapittel i essaysamlingen "Rethinking Music" med en "uneasiness over the title of this book", og fremhever hvordan prefiksene "re-" og "ny-" har kommet til å stå for et narrativ hvis gjennomslagskraft er så sterkt at det konstituerer en moderne mytologi av

"[...] oppression followed by liberation (from the "hegemony", "tyranny", "patriarchy", "authoritarianism", etc. of traditional disciplines [...]), and attended by an ethos of exhilaration in new-found freedoms." (Treitler, 2001:356).

Treitlers hovedpoeng med denne iakttagelsen er å varsle om risikoen for at *en* frihetsbegrensende ortodoksia erstattes av en annen, men implisitt i argumentasjonsrekken hans ligger også en kritikk av hvordan slik språkbruk skaper "an imposed, radical discontinuity"; et brudd som blir tydeligere jo mer vi tilslutter oss det. Satt på spissen: Heller enn å navngi et eksisterende, tydelig brudd med tradisjon, skapes bruddet av at vi identifiserer og fokuserer det. Samtidig er det som kjent sjelden røyk uten ild, og det epistemologiske poenget med Derridas avvisning av "utenom-tekst" - "il n'y a pas de hors-texte"<sup>57</sup> - må være at virkeligheten kun blir "betydningsfull" gjennom språk (tegn) heller enn at det overhodet ikke finnes noen virkelighet utenom språket<sup>58</sup>.

Når det gjelder hvordan ulike forfattere gjør fortiden betydningsfull gjennom å organisere den i perioder, vendinger, brudd eller skifter i hvordan vi tenker omkring musikk og mening, virker det signifikant at de fleste "arkeologiske" kartlegginger i mitt litteraturtilfang i all hovedsak er opptatt av to "paradigmeskifter" som Alastair Williams kaller det (2001:vii): De omveltninger i musikalsk praksis og filosofi som kommer i romantikken, og de som poststrukturalismen og nytenkningen i humaniora

---

<sup>57</sup> Se Dyndahl (2008)

<sup>58</sup> Nå er heller ikke *dette* et poeng alle uten videre vil si seg enig i, og i artikkelen fremstår Treitler som en kritiker av poststrukturalistisk tankegang heller enn en forkjemper for det samme: han fremhever hvordan det historiske objektet – eller, kan vi si, hendelsen – kan komme til å forsvinne i "...the brilliant glare of idiosyncratic virtuoso writing that seizes upon the discovery of the inventive side of history." (ibid:357).

fører med seg mot slutten av av 1900-tallet. Og selv om det er en grov forenkling kan vi si at disse vendingene stilles opp mot hverandre i en slags historisk superdikotomi der vår samtids “nyeste innsikter” (definert litt forskjellig alt ettersom) får stå som det tradisjonelt marginaliserte, og 1800-tallets verdihierarki (stabledt opp på litt ulike måter) det disiplinært sentraliserte. Nyere teoretiseringer artikuleres i relasjon til omveltninger på 1800-tallet, og får tyngde nettopp fra hvordan de skiller seg fra disse. Dermed er det vel mer enn en viss risiko for at det tegnes en karikatur av forholdene, og at det av denne skapes en mytologi som Treitler sier. Williams sikter til “the so-called new musicology” når han advarer mot hvordan “The much vaunted paradigm shift in musicology can sometimes reach rather self-indulgent proportions that condemn the past without acknowledging earlier work in contextualized musicology” (viii). Nå kan det synes som om Williams selv står godt plantet innenfor den samme tradisjonen, uansett om han heller velger terminologien “current musicology”(ix); hans oppsummering av tingenes tilstand er at

“[...] we have moved from a position in which musical subjectivity is understood to be a combination of tradition and authorial intention, and thus acknowledged only in a general sense, to a structuralist stance where the active subject is virtually excluded from interpretation, and then, finally, to a scenario in which music is coded through its somatic subjectivities. In the latter case, textual/musical meaning emerges from a mix including the shreds of authorial intention, the voices inscribed in the text, and the subject positions of reader/listeners.” (Williams, 2001:60-61)

Eller: vi har beveget oss fra romantikkens komponistdyrkelse, gjennom formalistenes “musikken i seg selv”, til noe som ligner svært på Lawrence Kramers før nevnte “subjektivitetsteater” der mening forhandles av de ulike stemmer som er innskrevet i teksten, det være seg en lyttende/lesende subjektposisjon til stede eller ikke. At Williams ser “current musicology” som en mer nøytral terminologi enn “new musicology” betyr ikke så mye når det settes likhetstegn mellom oppdatert diskurs og nymusikologisk praksis.

“Den språklige vendingen”, med navn som Saussure, Foucault og Derrida, poststrukturalistisk essensialismekritikk samt kulturteoriens oppblomstring på 80- og 90-tallet, står i litteraturen som bakgrunn for omfattende disiplinær omveltning i musikkvitenskapelig virksomhet og tanke. Gulbrandsen beskriver denne

omveltningen som en generell bevegelse fra tanker om “essens” til et fokus på “relasjon” og “kontekst”, fra et Aristotelisk skille mellom tingens essensielle og dens tilfeldige egenskaper, til den filosofiske kritikk av essensialismen som sier at tingens bruk og kontekst konstituerer dens identitet, ikke “iboende” trekk (Guldbrandsen, 2002:14). Men, påstår Guldbrandsen, pendelen har begynt å svinge tilbake igjen: Begreper som “essens” er i ferd med å reetablere seg på musikkvitenskapelige scener - ikke i samme form som før, men ”på et høyere nivå, der kontekstforståelsen forhåpentlig er blitt med over i forståelsen av essensen” (15); det er snakk om en vending mot ”menneskelige erfaringsområder som ikke fullt ut fanges inn av samfunnsteori, språkteori og kontekstualisme.” (ibid). Muligens har Guldbrandsen rett i at det stadig blir mer legitimt å teoretisere omkring arketypiske mønstre og disposisjoner, ubevisste fornemmelser og før-språklige eller pre-reflektive erfaringer jfr Lakoff og Johnson og DeNora, men mitt inntrykk er at det i alle fall i litteraturtilfanget jeg har beskjeftiget meg med i arbeidet med avhandlingen gjennomgående åpnes opp for musikkens ”uutsigelige” dimensjon, selv om det svært sjelden fører til teoriutvikling eller konkrete analytiske prosjekter.

En tendens som kommer klart frem er imidlertid ønsket om å rehabilitere begreper som ”det estetiske” - uten samtidig å trekke med seg konnotasjoner til Kants kritikk av dømmekraften og modernismens estetisk autonome kunstobjekter. Både Frith og DeNora, begge forankret i sosiologien, bruker ”estetisk” om den prosessuelle relasjonen mellom subjektiviteten og musikk, og om musikalske, for individet meningsbærende, egenskaper. Simon Frith er Rita Felskis eksempel når hun tilbakeviser kritikken om at kulturteorien som disiplin reduserer alt til politikk - ”[...] text to context, poetry to propaganda, works of art to lumps of text churned out by a ubiquitous ideology machine” (Felski, 2005:28). Friths ”Performing Rites”, sier Felski, tilbyr et engasjement med ”questions of beauty and pleasure” (36) som det er langt mer hold i enn for eksempel Elaine Scarrys ”On Beauty”<sup>59</sup>. Der sistnevntes ”[...] archly archaic prose conjures up a genteel, inbred world, where we all are surrounded by exquisite *objets d’art*” (ibid) får Frith representere kulturstudier på sitt ypperste, en behandling av musikk-menneske-mening som helt fra starten handlet om å ”[...] broaden the definition of what counted as art by taking popular culture seriously. It was always as much about form as content, as much about pleasure as about

---

<sup>59</sup> Felski refererer til Scarry 1999. *On Beauty and Being Just*. Princeton: Princeton University Press.

ideology.” (32). I følge Rita Felski, som igjen siterer Marcia Eaton<sup>60</sup>, har kulturteorien interessante sammenfall med nyere estetisk teori. Kunstfilosofien har beveget seg ”from a Kantian to a contextual aesthetic”, en estetikk som aksepterer at estetisk vurdering og karakteristikker heller er ”impure” enn ”rent estetisk”:

”[...] they reflect, even require, beliefs and values: sincere, suspensefull, sentimental, shallow, sensitive, subtle, sexy, sensual, salacious, sordid, sobering, sustainable, skillful...and that, of course, only scratches the surface of the s-words!” (Eaton, i Felski, 2005:34).

Felski er altså ikke med på det Gulbrandsen tolker som en tilbakevending til en mer essensinteressert estetikk etter tiår med samfunnsteorier og sosialkonstruktivismen, kultur, tegnteori og språkfilosofi (Gulbrandsen, 2002:15). Hennes opprop dreier seg om at estetikken hele veien har vært en forutsetning for kulturstudier, og at en skarp tilbakevisning av tanker om autonom kunst og en oppmerksomhet på den estetiske erfaringens forankring i ”the messy scrimmage of social relation” ikke betyr at man utelukker ”[...] the imaginative, emotional, and sensual power of music, its power to transport us, to create new registers of perception and feeling, to make us see the world differently” (Felski, 2005:37). Dermed restitueres også begrepet transcensens i en ny valør; når Frith, DeNora, Cook, Ruud eller Small søker å forklare musikkens ”uutsigelighet” i evnen til å løfte oss ut av oss selv, ut av hverdagen, og sette oss et annet sted, er det snakk om en transcendent prosess som handler mer om muligheter til å erfare verden og sosiale relasjoner på en annen måte, enn å løftes helt ut av det jordiske inn i en ”sannere”, ”renere” eller mer ”moralsk” sfære.

Som jeg var inne på i kapitlet foran fremstilles også kulturstudier og ”the linguistic turn” som en annen bevegelse i feltet enn ”den kroppslige vendingen”; sistnevntes i alle fall metodiske forankring i fenomenologien innebærer en grunnleggende essensialisme som poststrukturalistiske posisjoner har vanskeligheter med å svelge. Holgersen (2006) identifiserer den språklige og den kroppslige vendingen som to like sterke filosofiske hovedstrømninger i måter å forstå subjektet på opp gjennom det 20 århundre. I fenomenologien og hermeneutikken konstitueres kroppssubjektet gjennom sin ”forviklethet”

---

<sup>60</sup> Eaton, Marcia. 2000. ”Kantian and Contextual Beauty”, In Brand 2000: 27-36

med verden, i diskursanalytiske subjektforståelser er subjektet splittet og kan aldri bli ”seg selv” slik man i fenomenologien kan snakke om et ”kroppselv”. For Holgersen har altså kroppens nærvær vært et kontinuerlig sterkt parallelt tema til språkfilosofisk orientert vitenskap, og kanskje stemmer det hva angår musikkpedagogisk forskning, i alle fall i Skandinavia der fenomenologen Frede V. Nielsens forfatterskap og aktive deltakelse har inspirert både pedagogutdanningen og ulike pedagogisk orienterte forskningsprosjekter. Poststrukturalistisk essensialismekritikk og Derridas behandling av ”nærværet” som metafysisk underliggende antagelse i vestlig filosofi og vitenskap har i alle fall hatt så sterk innflytelse at det kan virke som man ønsker en ny tilbakevending til kropp og nærvær, eksempelvis identifisert av tverrfaglige forskningsprosjekter titulert som ”Presence after Poststructuralism” og ”The Bodily Turn: Gesture, Gender, and Sensation in the Arts”<sup>61</sup>. Begge prosjektenes nærværsbegrep er knyttet til kroppen som sansende og reflekterende, og forsøker å inkorporere poststrukturalismens innsikter om den språklige veven, og samtidig utfordre det jeg tidligere beskrev som en slags ”språkets essensialisme” - tendensen til å redusere all mening til språklig mening, uformidlet av kroppen - gjennom å fokusere nettopp på det somatiske.

På en måte kan man si at masterarbeidets viktigste innsikter kommer frem allerede i avgrensningen av gjenstandsfeltet og i avhandlingens disposisjon: Som ”topografi” utgjør diskursordenen min det jeg har kommet til å forstå som svært betydningsfulle diskurser i feltet musikk-menneske-mening. Som ”omdreiningspunkter for musikalsk meningskonstruksjon” eller ”områder for diskursiv kamp om meningsbegrepet” representerer kapitlene ”funksjon, vesen og det estetiske”, ”musikk som objekt og musikk som prosess”, ”autonomi og heteronomi” og ”subjektivitets- og identitetsprosesser” grovt sett avhandlingens vesentligste distinksjoner. Drøftingene og refleksjonene som har lokalisert og utdypet disse innsiktene underveis kunne jeg likevel tenke meg å avklare noe mer nå mot slutten av masterarbeidet, spesielt i forhold til det jeg tidligere har kalt ”antagelser og sannheter” omkring meningsbegrepet.

---

<sup>61</sup> Prosjektet ”Presence after Poststructuralism” beskriver seg selv slik: ”I etterkant av poststrukturalismens kritikk av nærværsmetafysikken ønsker dette prosjektet å undersøke *et alternativt, kritisk nærværsbegrep vi mener å se konturene av* i nyere kunst, media, musikk, litteratur og teori.” Begge de nevnte prosjektene er NTNU’s, ved Ingebjørg Seip (Seip, 2008a, 2008b)



I sin utlegning av begrepene autonomi og heteronomi konkluderer Øyvind Varkøy med at de største forskjellene mellom posisjonene dreier seg om *hvor musikalsk mening lokaliseres, og hva musikken ansees som middel til*. Hva det siste angår må det sies å være en klassisk musikkdidaktisk problemstilling, som det finnes gode kategoriseringer og diskusjoner av hos for eksempel Hanken og Johansen, og Frede V. Nielsen. Men å utvikle noen nyanseringer i forhold til hvor musikalsk mening lokaliseres tror jeg vil være både utdypende og avklarende i foreliggende sammenheng, og jeg har ikke vært bort i forsøk på estetisk kategorisering av denne typen i arbeidet med masteravhandlingslitteraturen. For min egen oversikts skyld er det også viktig å samtidig konstruere tydeligere forskjeller hva angår de mange måtene musikk sies å være meningsfull på, og etablere klarere linjer og mer helhetlig forståelse ved å se på hvilke strategier for å få innblikk i musikalsk mening diskursordenen godtar<sup>62</sup>.

En antagelse det kan synes som de aller fleste i mitt litteraturtilfag deler, og som det virker vanskelig å si seg uenig i, er at musikk som fenomen er en *temporal hendelse*, vi lokaliserer altså mening til "noe" som "*hender i tid*". Men allerede her er det mulig å skille mellom innfallsvinkler til det samme "noe": I følge Christopher Small er antagelsen om "fenomenet musikk som noe som hender i tid" feil; vi kan ikke lokalisere mening til musikk, vi må spørre om mening i aktiviteten "musicking". Den store forskjellen mellom disse to innfallsvinklene er subjektets plass i hendelsen - "musikk som hendelse i tid" kan forstås å hende uten et aktivt subjekt, uten "human agency", mens "*musicking* som noe som hender i tid" innebærer at mening plasseres nærmere subjektiviteten, i relasjonene mellom menneske og omgivelser (også soniske). Som "hendelse" har musikk en tendens til å bli abstrahert over i en imaginært materiell tilstand - den musikalske hendelse *tingliggjøres*, og det er kanskje derfor subjektet forstås å ha mindre innflytelse på meningen som skapes - et "objekts" mening (selv et tidsobjekt formet i en hendelse) lokaliseres til objektet, *i* objektet, mens en aktivitet (musicking) i tid genererer mening *for og av* utøveren. Å lokalisere musikalsk mening handler altså langt på veg om å prioritere i hvilken musikalsk

---

<sup>62</sup> Slike oversikter genererer like mange nye spørsmål og behov for videre nyansering og avklaring som de tilbyr, men i en oppsummering som denne kommer jeg ikke til å forfølge det noe videre som annet enn som "eksempler" på problemstillinger.

”tilstand” vi skal lete etter mening, og om hvilken rolle subjektet har i etableringen av mening. Hva musikalske ”tilstander” angår, har jeg i tidligere diskutert to forståelser som kan kalles ”grunnleggende for musikkens ontologier” (jfr Bohlman), nemlig den musikalske hendelse konseptualisert som ”objekt”, og den musikalske hendelse konseptualisert som ”prosess”. Som Bohlman understreker går musikkens ontologier over hverandre, forhandles i lokale diskurser, og er sånn sett vanskelige å kartlegge. Jeg har likevel lyst til å presentere en forenklet fremstilling som i alle fall kan tjene som *utgangspunkt for videre refleksjon*, om ikke som endelig beskrivelse<sup>63</sup>.

Den musikalske hendelse, konseptualisert som ”objekt”:	
<i>det ideelle imaginære objektet</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• mening ligger i det imaginære objektet som sovende ide eller intensjon</li> <li>• alle objektets realiseringer i musikalske hendelser eller materielle tekster har dermed en felles ”kjerne-identitet”, hentet fra den ideelle verden</li> </ul>
<i>det auditive imaginære objektet</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• mening ligger i det imaginære objektets auditive realisering i et fremførings”produkt” eller fremførings”objekt”</li> <li>• dette auditive objektet kan få status som eget ”kunstverk”, men relaterer seg likevel til fremføringshistorie og ideelt imaginært objekt (”kjerne-identitet”) for sin mening</li> <li>• fremføringshistorien definerer musikkens mening mer enn fremføringens ”umiddelbare” effekt.</li> <li>• det auditive imaginære objektet kan slik sees som en ”objekt av repeterte fremføringer”</li> </ul>
<i>det materielle musikalske ”spor”</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• mening ligger i den musikalske hendelses visuelle og materielle ”spor” – i det imaginære musikalske objektet representert ved partitur/noter, komponistbiografier, intervjuer, konsertprogrammer, musikkhistoriske analyser og andre verbale fortolkningsprosjekter</li> </ul>

<sup>63</sup> For at oversikten skal gi den avklaringen jeg ønsker, prioriterer jeg vekk referansene her.

Den musikalske hendelse, konseptualisert som ”prosess”:	
<i>aktiviteten musikk</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• mening ligger først og fremst i hendelsen som <i>aktivitet og løpende, forbigående prosess</i>, ikke i produktet eller ”effekten” av hendelsen, eller det musikalske materialet som benyttes til aktivitet.</li> </ul>
<i>den performativt utøvende handling</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• mening ligger i den musikalske hendelse som ”performativ handling” eller ”kulturelt arbeid”, og i diskursive og sosiale konsekvenser/effekter av slik performativ handling</li> </ul>
<i>musikk som ”selvets teknologi”</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• mening ligger i relasjonen mellom musikk og selvet, i <i>meningsskapende handling</i> som konstruerer tid, sted, rom, energi, motivasjon, kropp, identitet og sosiale relasjoner i interaksjon med aktører</li> </ul>

Det er vanskelig på grensen til det umulige å plassere teoriene jeg har drøftet i avhandlingen i slike egne, isolerte kategorier. Smalls ”musicking”, for eksempel, kan sies å prioritere musikk som ”aktivitet”, men som jeg før har vært inne på er han også opptatt av *resultatet* eller *effekten* av aktivitet; ny bekreftelse og forsterking av relasjoner, eventuelt erkjennelse gjennom å utforske andre relasjoner; og av ”potensialet for” slik aktivitet, representert av partituret: For Small representerer Beethovens 9. symfoni (og her er han inspirert av McClary) relasjonsmønstre av maskulinitet som han ikke egentlig vil vedkjenne seg. Både Nicholas Cooks ”intermediale” og ”relasjonelle” musikalske *hendelse* og Lawrence Kramers lansering av det Schubertske ”subjektivitetsteater” fremhever meningsfortolkningen som skjer i prosess, i utøving. Samtidig er Cook og Kramers analytiske metoder relativt tradisjonelle, i den forstand at ulike ”tekstobjekter” - sosiale, språklige, musikalske - legges over hverandre og analyseres/fortolkes i forhold til hverandre. Skillet mellom objekt og prosess er vanskelig å opprettholde, selv om det virker fundamentalt for svært mye av tenkningen omkring musikk-menneske-mening. Et virkelig skille blir det bare om vi insisterer på å legge musikalsk mening kun til den musikalske ”prosessen” og verken eksisterende *før* eller *etter* denne: Å betrakte musikk som objekt på ulike måter betyr at du kan fastholde mening, et musikalsk objekt kan (på metafysisk vis) ”lagre” en fortolkning. Å virkelig betrakte musikk som ”prosess”

medfører i sin ytterste konsekvens at du aldri kan si noe om mening, fordi den alltid vil unnsnippe deg - du kan ikke si noe om musikalsk mening uten å ”reflektere over den”, og det gjør du kanskje fortløpende, men alltid i etterkant av prosess. Allerede da har metamorfosen funnet sted: Du har laget et ”objekt”, la oss si et ”minneobjekt”, som du kan betrakte fra ulike sider, og som du fortolker i stadig nye kontekster. Umiddelbar opplevelse finner kanskje sted, men å registrere slik opplevelse bevisst innebærer alltid refleksjon, og refleksjon avgrenser en form for refleksjonsobjekt.

Kategoriene over kan brukes som utgangspunkt til å se på hvilke subjektposisjoner som er tilgjengelige for mennesket i meningskonstruksjonen som foregår - et ideelt imaginært musikkobjekt konstruerer en helt annen rolle for det opplevende subjektet enn den musikalske handling konstruerer for det aktivt utførende subjekt. En slik drøfting kan samtidig avklare meningsbegrepet noe mer. Det er mulig å lage en inndeling i tilganger som prøver å gjøre ”mening” til et rent musikalsk anliggende, og dem som avviser at det ”rent musikalske” eksisterer som et anliggende i det hele tatt og viser til *meningskonstruksjon* og *meningsopplevelse* som gjennomført sosiale hendelser. Typisk er forskjellen mellom Peter Kivy og Even Ruud - der Kivy forstår det han kaller ”our song”-fenomenet (”kjære, de spiller *vår sang!*”) som uvesentlig i forhold til *estetisk* opplevelse av musikalsk meningsfullhet, er nettopp ”our-song”-fenomener og situasjoner Ruuds anliggende i *Musikk og identitet*: Musikk gjør gjenstander og relasjoner *til stede* *værende som betydningsfulle* i interaksjon med subjektet, og denne ”affektive til stede *værelsen”* kommer i stand i et samspill der det musikalske konstruerer situasjon og subjekt, mens det samtidig *konstrueres av* subjektet som nettopp ekspressivt. Den subjektposisjonen Kivy, i forlengelsen av forestilling om et ”performance product”, oppfatter som estetisk relevant, er mer *anerkjennende av iboende mening* enn *aktivt deltakende i ny meningsskaping*. Det lyttende subjektet lar seg ”berøre” av musikkens fullkommenhet, for eksempel musikkens musikalske fullendte tristhet. Her stopper også Kivys teoretisering - meningen ligger i hvordan det auditive kunstobjektet på en musikalsk vellykket måte realiserer potensialet i det ideelle kunstobjektet, subjektets opplevelse av musikalsk mening begrenser seg til anerkjennelse (og nytelse) av denne fullendelsen.

Det er betegnende at tilganger som er opptatt av å lokalisere mening *i et* musikalsk objekt, det være seg romantiske tenkere som Kant, Hegel og Schopenhauer, eller Hanslick (form og struktur), Langer (følelsenes formdannelser),

Kivy (emosjoner) og Kramer (forhandling av subjektivitet), underkjenner hvordan det DeNora kaller "human agency" konstrueres i relasjon til musikk, alltid *på stedet*, alltid *i prosess*. Det *ideelle* musikalske objektet som Kant, Hegel og Schopenhauer forholdt seg til, og som Kivy kan sies å fremme en slags nyplatonistisk versjon av, konstruerer subjektposisjoner som kanskje ikke er passive siden man må ha den rette innstilling (og kompetanse) i møtet med kunstverket, men som heller ikke knytter sin egen livssituasjon, identitet, sitt relasjonsmønster, kort sagt sin "jordiskhet" sammen med opplevelsen av mening. Tvert i mot er det et mål å sette til side alt estetisk irrelevant, alt som kan skitne til, gjøre "uren", den estetiske opplevelsen. At Kramer ser musikk som "jordisk tvers igjennom" blir faktisk litt paradoksalt - musikken kan kanskje sees som jordisk inntil et visst punkt, men så begrenses mening plutselig til å være et rent musikalsk anliggende, som kan dekodes av lyttere eller musikologer.

På dette tidspunktet kan det være interessant å vende tilbake til Frede V. Nielsen og forestillingen om musikk som et "mangespæktred meningsunivers". Innledningsvis kritiserte jeg hans modell for korrespondens mellom subjektet og "det musikalske objekt", men Nielsen har et annet poeng med sin fremstilling, nemlig at det egentlig er umulig å si noe om mening uten å "medtenke" dette opplevende subjektet. For Nielsen representerer musikkens mange meningsdimensjoner av akustiske, strukturelle, kinetisk-motoriske, spennings-, emosjonelle og åndelig eksistensielle lag ulike "nivå", og jo lenger "inn" du kommer, dvs jo nærmere de "åndelig eksistensielle nivå" du beveger deg, jo viktigere blir subjektiviteten. Musikkopplevelsen er en akt av "erkjennelse", der den viktigste erkjennelsen har karakter av det åndelige og eksistensielle. Subjektet erkjenner sin åndelighet, altså sin tilknytning til det universelle, i korrespondansen med det innerste av musikkens meningslag, den musikalske ideelle kjerneidentitet. Subjektet og den subjektive opplevelse er altså ikke uviktig, men konstrueres som en erkjennelse som *løfter oss ut av verden* heller enn å *sette oss i den*, som Ruud, Frith og DeNora er opptatt av. I stedet for at musikalsk mening forankres i subjekt, identetskonstruksjon og sosiale relasjoner, forankres subjekt og sosiale relasjoner i musikalsk ideell mening - å erkjenne estetisk er å erkjenne en bedre, mer harmonisk og moralsk sfære. Møtet mellom musikk og opplevende subjekt kan bli så intenst, "at den oplevende person helt fylles af det oplevede, musikalske objekt; privatpsyken fortrænges mere eller mindre til fordel for den psykisk-objektive struktur i den anden, d.v.s. i objektet, *eller*

privatpsyken finder sit udtryk i den anden og ”objektiveres” herved.” (Nielsen, 1998:138).

Modellen tar likevel høyde for mange av måtene musikk oppleves som meningsfull av subjektet. Hvis vi sammenligner Nielsens *akustiske, strukturelle, kinetisk-motoriske, spennings-, emosjonelle og åndelig eksistensielle lag* med DeNoras forståelse av musikalsk prosess som muliggjørende og strukturerende kraft for *human agency*: ”[...] feeling, perception, cognition and consciousness, identity, energy, perceived situation and scene, embodied conduct and comportment” (DeNora, 2000:20); kan vi si at den store forskjellen ligger i hvordan DeNora gjennomgående interesserer seg for hvordan musikk brukes som en ”selvets teknologi” for human agency, mens Nielsen, som Kivy, er opptatt av å skille mellom ”(a) de stemninger/følelser, som *musikken udtrykker*, og som den i denne forstand ”indeholder”, og (b) de faktiske stemninger/følelser, som vi *oplever som individer* [...] og som bestemt ikke alle behøver have noget med selve musikken at gjøre.” (Nielsen, 1998:130). DeNora er, som Ruud, opptatt av den musikalske prosessens innvirkning på ”perceived situation and scene”, altså på hvordan musikk ”setter oss i verden”, Nielsen og Kivy kan forstås å være influert av Kants distinksjon mellom ”rent estetisk” erkjennelse og personlig behovstilfredsstillelse - musikk skal løfte oss ”ut av verden”, funksjon er adskilt fra form, kultur er adskilt fra natur. Uenigheten ligger egentlig ikke i hvordan den musikalske prosessen foregår, om musikalsk opplevelse påvirkes av ”stemninger, der er selve musikken aldeles uvedkommende” (Nielsen, 1998:131) eller ikke. Men den ligger i hvorvidt man likevel prøver å isolere kategorien ”musikken selv” for estetisk teoretisering, eller om musikk-menneske-mening sees som så forviklet med hverandre at det heller er konseptet ”musikken selv” som til syvende og sist blir uvesentlig.

Å skille mellom autonomi og heteronomi, slik avhandlingens kapittel x gjør, handler også om slik lokalisering av musikalsk mening; *innenfor* og *utenfor* musikk. Men som vi ser blir innenfor/utenfor-dikotomien alltid problematisk når det kommer til musikk; en heteronomiestetikk som Kramers ”musikalske hermeneutikk” sier at musikalsk mening handler om langt mer enn form og struktur, musikalsk mening er sosial mening. Samtidig leter han etter denne sosiale meningen *i* musikken og *i* partituret. Musikken er på en måte likevel seg selv nok, den trenger ikke konteksten rundt selve interpretasjonen, fordi den har sin egen kontekst lagret i seg selv. Og det er dette Kramer kritiseres for: Fortolkningen konstrueres som naturlig

”gitt” av musikken, heller enn som et rammeverk skapt sammen med musikken.

På tross av at jeg heller mot en forståelse som prøver å ivareta det komplekse og bevegelige i relasjonene musikk-menneske-mening, kan en tradisjonell estetisk inndeling i innenfor/utenfor kanskje kan være nyttig i kartleggingen av et felt der tradisjonell tankegang fremdeles gjennomsyrrer diskursene. En innenfor/utenfor-kategorisering basert på drøftingene i avhandlingen kunne kanskje se slik ut:

<i>mening forstås å ligge ”i musikken”</i>	<i>mening plasseres ”utenfor musikken”</i>
- i ”tekst”	- i ”kontekst”
- i musikkens ”vesen”	- i musikkens ”funksjon”
- i ”essensielle” egenskaper” eller ”oppfattede kvaliteter” ved musikk	- i ”tilfeldige” egenskaper eller subjektivt ”tillagte kvaliteter”
- som <i>potensial</i> , i musikkens attributter og <i>affordances</i>	- i <i>actual meaning</i> : kontekstavhengig realisert meningspotensial
- i musikkens ”estetisk materiale”	- i vår tilknytning til (og konstruksjon av) musikkens ”estetiske materiale”
- i musikalsk ”dypstruktur”: inndelt i bakgrunn og forgrunn av et teleologisk og <i>organistic</i> narrativ	- i sosial ”dypstruktur”: representert homologisk i musikalsk struktur - i sosial ”dypstruktur” slik musikalsk praksis bidrar til å bekrefte og befeste den - i kroppslig ”dypstruktur”: som grunnleggende somatiske metaforer
- i musikalsk overflate og bruddsteder	- i diskurs: Musikalsk mening forhandles i konstruksjon av selvet og sosiale relasjoner

Det er selvfølgelig heller ikke slik at de ulike tilgangene plasserer mening enten her eller der, som jeg antydte i forrige avsnitt *vektlegger* de ulikt. For eksempel sier Kivy at han bestemt ser mening, for ham *emosjon som oppfattede musikalske egenskaper*, som iboende i musikk; samtidig er han i alle fall senere i forfatterskapet mer interessert i å diskutere hvordan lytteren reagerer i musikkopplevelsen - altså mening slik mening *erfares* - enn å utforske hvordan musikalsk mening kommer til å bli iboende i musikk. Som det går frem av struktureringen er heller ikke innenfor/utenfor-dikotomien automatisk samsvarende med henholdsvis essensialistisk og anti-essensialistisk tankegang. Tilganger som lokaliserer mening utenfor musikken, i

sosial ”dypstruktur” eller i grunnleggende kropps-metaforer, har en like essensialistisk forståelse av mening som den analyse av musikalsk bakgrunn eller grunnleggende form kan innebære. Å strukturere på måten jeg har gjort over kan altså være problematisk siden modellen ser ut til å forutsette at det ene utelukker det andre. Man kunne i stedet tenke seg en modell som tok utgangspunkt i Varkøys forestilling om ulike *nivå* av musikalsk mening, slik at mening kan eksistere parallellt i ulike tilstander. Men da kan vi få et annet problem: Som i Frede V. Nielsens inndeling i musikalske ”meningslag” åpner det for at mening på ett nivå konstrueres som mer ”overfladisk” enn mening på et annet nivå (jfr Friths ”hard and easy listening”); mening i ”dypere lag” representerer mer ”fundamentale” meningsformer.

*Hvor* vi leter etter musikalsk mening er avgjørende for hva vi ”finner”, men det er også *hvordan* vi leter - og selvfølgelig hva vi mener at vi leter etter. Vitenskapelige metoder er aldri nøytrale, for eksempel peker både Goehr, Solie, Kivy, Cook og andre på hvordan tradisjonelle musikkanalytiske fremgangsmåter virker konstituerende på det som er analysens mål - å demonstrere mening i form av av sammenheng, helhet og koherens. Det er også flytende grenser mellom hva vi karakteriserer som ”vitenskapelige” innsikter, og hva vi ser som annen erkjennelse eller kunnskap. For å passere som vitenskapelig må kunnskap kunne deles, selv om viten alltid er subjektiv og situert, må vi på et eller annet vis generalisere. Vi må kunne *si* noe om musikalsk mening som har gyldighet ut over det personlige, og det er dette Cook er opptatt av når han vurderer hvordan ulike fortolkninger konstruerer (eller usynliggjør) sammenhengen mellom tolkningens metaforbruk og musikalsk struktur. Hvis vi fører innenfor/utenfor-tankegangen enda litt videre, kan vi si at det også handler om å lokalisere musikalsk mening *innenfor eller utenfor utenfor domenet av ord*: ”The metaphysical conundrums that result from the inability to unravel the distinctions between music and language are legion” sier Philip Bohlman (2001:25); vi har en grunnleggende følelse av at musikk og språk representerer forskjellige diskurser, samtidig har vi en sterk musikkvitenskapelig fortolkningstradisjon for verbalt å kunne utsi musikkens meningsinnhold. Opplevelsen av at musikalske prosesser kommuniserer noe annet enn det ord kan kommunisere kan fort føre til antagelser om ”umiddelbarhet”, ”sannhet” og ”naturlighet”, slik romantikkens estetiske teoretiseringer dreide seg om, og disse antagelsene virker igjen tilbake på den verbale fortolkningen og konstruerer den som like ”naturlig” og ”sann”. Den ”nye musikologien” og andre kulturteori- og



språk teori-influerte retninger som kjempet seg plass i musikkvitenskapelige diskurser på 90-tallet var opptatt av å relokalisere mening til *verbal diskurs*, og næret en kraftig mistanke mot alle forestillinger om pre-kulturell, uhildet adgang til musikalsk mening. Men det før-språklige ”umiddelbare” er ikke *nødvendigvis* det samme som det før-kulturelle ”uhildede”. Cooks teorier om ”mening-som-potensial”, DeNoras forståelse av ”entrainment”, Kivys ”emosjoner som oppfattede egenskaper”, og Johnsons ”embodied mind” innkorporerer alle nivåer som kan sies å være før-refleksive og før-språklige *i øyeblikket*, men samtidig både i utgangspunktet *mediert av* tidligere diskursive erfaringer, og i etterkant *konstruert som* diskursiv erfaring.

I domenet av *ord* ligger musikkvitenskapens begrensninger, men samtidig dens oppgave: Vi må faktisk *si* noe, vi må reflektere over, konseptualisere, abstrahere og begrepsliggjøre musikalsk kunnskap og opplevelse. Slik jeg ser det har vi både en rett til, og et ansvar for, å strekke oss så langt det er mulig inn i det ”uutsigelige”, samtidig som vi beholder respekten for at det finnes grenser også for vitenskapelig innsikt. Før eller senere kommer vi til et punkt der ord ikke strekker til, spørsmålet er bare *når* vi slår oss til ro. Stephen Davies sier det slik:

”Reason giving must end somewhere. At some point an explanation comes to a halt with the bare assertion of some (allegedly) brute fact which one can say no more than ”that’s the way things are”. Where the reasons run out, there are no further reasons to be given. The brute facts, the givens of experience, are hoped to lie near enough to the epistemic foundations that they can be widely accepted as grounding the explanation. If this is not so, then the dispute to the facts remains unsolved or must shift to another order of reason giving.” (Davies, 1994:136).

Avhandlingen har drøftet tilganger som kan sies å ligge innenfor det jeg ser som feltets tre viktigste ”order[s] of reason giving”; fenomenologien (inkludert teoretiseringer omkring kropps-selvet), den fortolkende hermeneutikken, og poststrukturalistisk diskursteori. Det er ikke slik at diskursene (eller de enkelte teorier) i min diskursorden representerer hver sin avgrensede vitenskapsfilosofiske eller -metodiske plattform. Som jeg tidligere var inne på i diskusjonen av Frede V. Nielsens ”parametere for forskning på vitenskapelige fagfelt” er diskursordenen preget av ulike strømninger på kryss og tvers, også innenfor hver av de tre diskursene jeg har søkt å avgrense. Tilganger som for eksempel posisjonerer seg innenfor

kulturteori-influert musikk sosiologi, som Even Ruud og Tia DeNora, trekker veksler på fenomenologisk tradisjon samtidig som de produserer innsikter i forlengelse av poststrukturalistisk språk og tankegang. Likevel må det nødvendigvis være slik at de enkelte diskursene i diskursordenen prioriterer visse måter og metoder for innsikt foran andre, og en viss hegemoni hva angår forhold som metodebruk, epistemologisk ståsted og definisjon av "vitenskapelig innsikt" (jfr Nielsen) må identifiseres skal vi kunne avgrense/konstruere en diskurs. Skal vi knytte de vitenskapelige plattformene jeg har pekt på som særdeles viktige i feltet, til diskursene som utgjør diskursordenen, ville jeg sagt at den *tradisjonelle musikkvitenskapens* innsikter kommer fra hermeneutisk virksomhet (poetisk fortolkende, formalistisk orientert eller musikkhistorisk "beskrivende"); forskning på *musikk som erfaring og hverdagspraksis* er tilbøyelig til å benytte seg av fenomenologiske narrativer, mens *nyere musikkvitenskap, influert av kulturteori og poststrukturalistisk epistemologi* er opptatt av diskurs som teoretisk konstruksjon og analyseverktøy.

Ønsker vi virkelig utdypende forståelse av relasjonene musikk-menneske-mening tror jeg vi er nødt til å operere vitenskapsfilosofisk "tverrfaglig" - vi må kanskje klare å holde oppe mange ulike sannhetskategorier samtidig. Men å spørre om hvordan vi kan *vite noe* om musikalsk mening dreier seg i foreliggende sammenheng verken om å undersøke hvordan musikk "fremtrer som et meningsfullt fenomen" for personen eller om å beskrive sykliske, hermeneutiske fortolkningsprosesser. Avhandlingen har søkt å holde seg innenfor diskursteoretisk forskningsformulering, og spurt etter de ulike måtene og strategiene musikkvitenskapelig virksomhet konstruerer for å nærme seg forståelse av musikalsk mening, også vitenskapelige forståelser av subjektiv, musikalsk opplevelse. Den klassiske forskjellen mellom etnomusikologien og tradisjonell musikkvitenskapelighet gjør seg gjeldende også innenfor diskursordenen som avgrenser mitt felt: DeNoras opprop om samvittighetsfulle, omfattende etnografiske studier av mening "in action", kan kontrasteres med Kramers vektlegging av tekstlige nærstudier. Nå er "postmoderne Kramer i teori" og "tradisjonell Kramer i praksis" to forskjellige ting, men etnomusikologien skiller seg også fra kulturstudier ved å insistere på å studere den musikalske hendelse som menneskelig og sosial aktivitet og praksis gjennom *etnografisk, deltagende innside-forskning* heller enn gjennom ulike former for tekstlesning. Kramer og McClary krever på sin side at det *de* forstår som tradisjonell musikkvitenskapelig metode - strukturalistisk og formalistisk analyse - anerkjenner

musikkens diskursivitet, og tar et skritt nærmere kontekstuell hermeneutisk fortolkning. Både DeNora, Frith og Cook stiller likevel spørsmål ved etnomusikologiens forsøk på å være musikalsk nøytrale hva angår evaluering og verdifastleggelse: selv om maktstrategiene som ligger i den tradisjonelle estetikkens og musikkforskerens egne "nærlesning" og estetiske bedømmelse av musikalsk komposisjon (og fremføring) er viktig å være oppmerksomme på, hevder spesielt Frith at vi må gjøre den personlige evaluering og estetiske vurdering all musikalsk praksis innebærer *vitenskapelig legitim*. På samme måte som Cook er opptatt av fortolkerens plikt til å "vise frem" tolkningsarbeidet, er Frith opptatt av subjektets rett til å tas seriøst hva angår "subjektive" estetiske (lytte)prosesser; det er i disse prosessene mening *skapes*. Even Ruuds teoretiseringer av relasjoner mellom subjekt, musikalsk mening og identitetskonstruksjon, bygger på *intervjuer* der den enkeltes musikalske biografi og "minnearbeid" av personlig estetisk vurdering og tilknytning er tema. Lignende dybdeintervjuer gjør Tia DeNora med sine forskningssubjekter i *Music and everyday Life*, men med et mer direkte fokus på estetisk evaluering og "attachment" - på hva subjektene mener musikken "gjør for dem" i sammenhengen, samt på hvordan subjektets "kropp" disiplineres av musikk i kontekst.

Disse ulike innfallsvinklene; etnografiske studier, dybdeintervjuer, musikalsk hermeneutikk; er tilpasset det man ønsker å studere, altså hva man når alt kommer til alt forstår som mening. Og avslutningsvis i oppsummeringen kan det være på sin plass med et forsøk på å trekke sammen noen av de mange måtene musikk kan forstås som meningsfull på i litt større kategorier, slik jeg har kommet til å organisere det for meg selv i arbeidet med diskursordenen. I disse kategoriene forsøkes det å belyse relasjonskomplekset musikk-menneske-mening gjennom å forstå musikalsk mening som "Emosjoner", "Erkjennelse gjennom det Skjønne og det Sublime", "Forhandling av subjektivitet, diskursive relasjoner og subjektposisjoner", "Kulturelt eller performativt arbeid", og "Erfaring av kroppslighet".

### *Emosjoner:*

- Schopenhauer: Musikk representerer følelsenes ”essenser” - i ideell forstand.
- Langer: Musikalsk mening er i utgangspunktet ”uutsigelig”, da musikk konseptualiseres som et eget, autonomt symbolsystem. Det musikalske symbolsystemets formdannelser har likevel så mye ”strukturlikhet” med følelsenes formdannelser, at musikalsk form, forløp og dynamikk kan berøre oss gjennom å en slags klanglig analogi.
- Kivy: Emosjoner er iboende musikalske karakteristika, opplevet av subjektet som ”musikalsk fullkommenhet”; for eksempel ”musikalsk fullkommen tristhet”.

### *Erkjennelse gjennom Det Skjønne og det Sublime:*

- Kant/Schopenhauer/Hegel: Ren estetisk opplevelse setter oss i forbindelse med en ideell sfære, sannere og mer moralsk enn vår egen, som vi erkjenner oss selv som ideelle (”sannere”) mennesker i møte med.
- Hanslick/Schenker: Det skjønne og det sublime ligger i musikalsk struktur og form, ikke i representasjon av følelser, eller følelsenes essenser. Estetisk erkjennelse er likevel underforstått knyttet til noe ikke-musikalsk; ”Ånd”, ”Natur” og ”det Sublime”.
- Kivy: Vi røres og beveges av musikkens musikalsk vellykkede ”skjønnhet”
- Nielsen: Den ”estetiske erkjennelse” innebærer en særlig måte å erfare de dimensjoner av oss selv og virkeligheten som ikke kan innfanges av/via verbalkategorier, men som kan *formidles* via kunstnerisk form, struktur og bevegelse.

### *Forhandling av subjektivitet, diskursive relasjoner og subjektposisjoner*

- Kramer/McClary: Mening ligger i den musikalske teksten/i det musikalske auditive produkt som *narrativer om* subjektivitet, men også som identitetspolitiske *muligheter* til forhandling av verdier.
- Frith/Ruud/DeNora/Cook: Slik forhandling skjer i menneskelig musikalsk hverdagspraksis, i interaksjonen mellom muligheter eller potensiale i musikk/musikalsk prosess, og menneskelig ”agency”
- Small: Subjektivitet og sosiale relasjoner forhandles i aktiviteten og ritualet musicking

### *Kulturelt eller ”performativt” arbeid:*

- Cook: Musikalsk mening er det *kulturelle arbeidet* musikkvitenskapelig analyse, hermeneutisk fortolkning, musikalsk utøving eller musikalsk hverdagspraksis generelt gjør, altså den mening som skapes i hver enkelt kontekst av opplevelse, utøving og verbalisering.
- Kramer/McClary: Argumenterer for at kjønnete relasjonsmønstre og subjektposisjoner utøves i/av musikk. Kramer og McClary kritiseres for ikke å være eksplisitte om det kulturelle arbeidet, altså den diskursive verdiforhandlingen, deres egne fortolkninger utgjør.
- Weber/Cook/Frith/Small/Williams: Vestlig musikkvitenskapelig og musikalsk praksis utøver (og forhandler) verdier knyttet til den vestlige musikalske kanon. Dette forstås å spille en rolle i etablering av ny kontekstuell mening, og kan ikke avfeies som ”utenommusikalsk”, og dermed irrelevant for betydningskonstruksjon.

### *Erfaring av kroppslighet*

- DeNora: Som ”teknologi for selvet” kan musikk gjøre oss i stand til for eksempel å øke kroppens kapasitet og forlenge kroppens rekkevidde; estetiske ”affordances” forstås som aktive strukturerende egenskaper på og for kroppen. ”Entrainment” er tilpasningen mellom kroppen og omgivelsene, musikk innvirker på entrainment.
- Johnson: Body schemata forstås som grunnleggende for betydningsfastleggelse. Tanke og refleksjon er alltid ”embodied”. Musikalsk opplevelse av mening og meningsfullhet relaterer seg til kroppslige erfaringer og ”body schemata”.
- Holgersen/Nielsen: Verden blir meningsfull for kroppssubjektet før vi reflekterer over den med tanken. Musikkopplevelse er dermed meningsfull for kroppen før vi blir bevisste på opplevelsen som sådan.

Å avslutte forskningsprosjektet med en slik svært forenklet fremstilling føles litt vondt; samtidig er det tilfredsstillende å kunne gjøre en midlertidig betydningsfastleggelse av meningsbegrepet i kategorier som, på tross av å være forenklinger, kan stå som representativ for mine innsikter i feltet musikk-menneske-mening. Min intensjon innledningsvis var å orientere meg så godt at jeg kunne klare å

konstruere en funksjonell topografi, en som kunne tjene som en midlertidig avklaring og som utgangspunkt for videre studier. Jeg ser at jeg underveis har kommet til å konstruere flere slags kart og tegne opp ulike mønstre, og kanskje er det like mye en konsekvens av min egen bevegelige identitet som av feltets. Uansett er det en åpenhet jeg tror jeg kan leve med.

## **Avsluttende bemerkninger**

Masterarbeidet representerer for meg et *grunnlagsarbeid*, en første orientering i og kartlegging av et område som jeg egentlig har svært god kjennskap til og følelse for som utøvende musiker og musikalsk hverdagsmenneske, men som jeg ønsker å utvikle en mer utdypende og nyansert forståelse av gjennom vitenskapelig refleksjon og arbeid. Slik jeg ser det står jeg nå i startfasen av dette prosjektet heller enn i slutfasen; bunken av spennende, men enda ulest litteratur på skrivebordet har økt mer enn minket i løpet av prosessen.

Kanskje kan det oppleves som et utslag av vitenskapelig og filosofisk feighet at jeg begrenser meg til å forske på ”hvordan det snakkes om”, i stedet for å ta sats, og snakke om hvordan jeg mener det *er selv* (”strekke meg inn i det uutsigelige”). Og som jeg innrømmet innledningsvis: Å legge opp til utdypende forståelse og omfattende forklaring av musikalsk mening, slik mange av tilgangene jeg drøfter har ambisjoner om, krever at vi driver poststrukturalistisk ubehagelig rangering og prioritering av hva musikk og musikalsk mening *er* og hva det *ikke er* - uansett hvor mange forbehold vi tar om andre måter musikk kan forstås som meningsfull på. Det krever mer kunnskap og mot enn masterstudenten per i dag kan slå i bordet med. Samtidig er en innfallsvinkel som ønsker å studere nettopp de mange måtene musikk *konstrueres* som meningsfull på, den aller beste forberedelse til egen teoriutvikling og forslag til forståelse.

## ***Abstract: Music, Meaning, Subjectivity***

Questions about the meaning and interpretation of music are part of the basic problems of music aesthetics and music philosophy, but they are not reserved for lofty philosophical and aesthetic discussions only. According to my experience, thinking about and debating these questions is part of musical everyday life.

Musical and musicological discourse offers a variety of strategies for interpreting musical meaning, strategies which construct, define and produce "musical meaning" in certain ways, while excluding other ways of articulating the relations between music, subjectivity and meaning. Traditional musicological views and approaches are challenged and influenced by developments in other fields of work, forming a network of interrelated possibilities.

In *Music-Meaning-Subjectivity*, I am exploring this flexible, interrelated network constituted by criss-crossing discourses, focusing mainly on articulations within the field of musicology. By way of identifying, defining and discussing areas for the discursive regulation and negotiation of musical meaning, I try to gain a deeper understanding of what I have come to understand as important nodal points for temporary stabilization of relations between music, meaning and subjectivity:

- function, "nature" and the aesthetic
- the musical object/the musical process
- autonomy and heteronomy
- subjectivity, identity and the body

Summarizing this discussion, the last chapter offers to give an account of some of the many ways that music can be conceptualized as meaningful.

## ***Sammendrag: Musikk - Menneske - Mening***

Spørsmål om mening og meningsfortolkning i musikk tilhører musikkestetikkens og musikkfilosofiens grunnlagsproblemer, og gir gjenklang innenfor musikkvitenskap, musikkpedagogikk og andre musikalske praksiser. I litteraturen på feltet fremstår ofte drøftinger av mening og musikk som høytsvevende og ytterst filosofiske. Samtidig erfarer jeg at problematikken er relevant for mitt daglige, praktiske virke som musiker og pedagog.

Dagens musikkdiskurser tilbyr ulike tilnæringsstrategier som alle innebærer visse antagelser og sannheter i forhold til meningsbegrepet, og vever seg inn i ulike teorier om musikk, menneske og mening. Tradisjonelle musikkvitenskapelige innfallsvinkler utfordres

og influeres av teori fra svært mange forskjellige fagområder, og vi får et nettverk av muligheter som kombinerer elementer fra ulike tilganger og stadig stiller nye spørsmål.

Mitt prosjekt handler om å utforske det interagerende nettverket av antagelser, posisjoner, strategier for meningsfortolkning og teorier som ulike primært musikkvitenskapelig orienterte artikuleringer av musikk-menneske-mening kan sies å utgjøre, og å prøve å identifisere, avgrense og søke å forstå aktuelle områder for diskursiv kamp om meningsbegrepet når det knyttes til musikk og musikalsk praksis.

Med utgangspunkt i forestillingen om *musikk-menneske-mening* som et musikkvitenskapelig og musikkdidaktisk interessant problemkompleks, stiller jeg det overordnede spørsmålet *hvordan snakker vi om musikk og mening?*

Det medfører at jeg konstruerer en midlertidig topografi av et landskap som i utgangspunktet er i bevegelse, og jeg forsøker å gjøre det gjennom å installere en diskursorden som er oppmerksom på - og drar nytte av - min egen erfaring *med og i* visse musikalske tradisjoner:

- den tradisjonelle musikkvitenskapens (og konservatorieutdannelsens) musikkhistoriske, hermeneutiske og strukturanalytiske meningsforståelse,
- nyere sosiologi- og kulturteori-influerte innfallsvinkler slik jeg har møtt dem i forberedelsene til, og arbeidet med, masteravhandlingen
- musikerens/hverdagsmenneskets erfaring med musikk som *utøvende praksis*

Avhandlingen identifiserer og drøfter fire omdreiningspunkter i meningsforhandlingen som foregår mellom diskursene i diskursordenen:

- funksjon, vesen og det estetiske
- musikk som objekt/musikk som prosess
- autonomi og heteronomi
- subjektivitet, identitet og kropp

Disse drøftingene legger grunnlaget for et forsøk på avklarende strukturering av diskursive antagelser om meningsbegrepet, og hvordan de er flette inn i diskurser om musikk-menneske-mening.



## Litteratur

- Adams, D. (1979). *The Hitchhikers Guide to the Galaxy*: Ballantine Publishing Group.
- Alterhaug, B. (1987). Håndverk og estetisk dimensjon. In O. K. Ledang (Ed.), *Musikkvidenskapelig* (pp. 17-24). Trondheim: Solum Forlag.
- Alvesson, M., & Sköldbberg, K. (1994). *Tolkning och reflektion*. Lund: Studentlitteratur.
- Barker, C. (2003). *Cultural Studies, theory and practice* (2nd ed ed.). London: SAGE Publications.
- Bohlman, P. V. (2001). Ontologies of Music. In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. 17-34). Oxford: Oxford University Press.
- Bouwsma, O. K. (1965). *Philosophical Essays*: University of Nebraska Press.
- Broady, D., & Palme, M. (1989). Pierre Bourdieus Kultursosiologi. In H. Thuen & S. Vaage (Eds.), *Oppdragelse til det moderne* (pp. 181-198). Oslo: Universitetsforlaget.
- Cook, N. (1998). *Music - a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. (2001a). Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online*, 7(2), 1-23.
- Cook, N. (2001b). Theorizing Musical Meaning. *Music Theory Spectrum*, 23(2), 170-195.
- Cook, N., & Everist, M. (Eds.). (2001). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford university press.
- Dahlgren, L.-O. (1989). Undervisningen och det meningsfulla lärandet. In R. Säljö (Ed.), *Som vi uppfattar det - Elva bidrag om inläring och omvärldsuppfattning* (pp. 19-32). Lund: Studentlitteratur.
- Davies, S. (1994). *Musical Meaning and Expression*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dyndahl, P. (2004). Musikkteknologi og fagdidaktisk identitet. In G. Johansen, S. Kalsnes & Ø. Varkøy (Eds.), *Musikkpedagogiske utfordringer : artikler om musikkpedagogisk teori og praksis* (pp. 73-91). Oslo: Cappelen akademisk forl.
- Dyndahl, P. (2008). Norsk hiphop i verden - Om konstruksjon av global identitet i hiphop og rap. In M. Krogh & B. Stougaard (Eds.), *Hiphop i Skandinaven - antologi om hiphop og hiphioforskning* (pp. 92-112). Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Dyndahl, P. (2008 ). Music Education in the Sign of Deconstruction. *Philosophy of Music Education Review*, 16 (forthcoming).
- Felski, R. (2005). The Role of Aesthetics in Cultural Studies. In M. Bérubé (Ed.), *The Aesthetics of Cultural Studies*. Malden: Oxford: Blackwell Publishing.
- Frith, S. (1996a). Music and Identity. In S. Hall & P. d. Gay (Eds.), *Questions of Cultural Identity* (pp. 108-127). London: Sage.
- Frith, S. (1996b). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University press.
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay om the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Guldbrandsen, E. E. (2002). Verkets åpning. Om verkbegrep, estetisk erfaring og transcendens. *Studia Musicologica Norvegica*(28), 20.

- Hanken, I. M., & Johansen, G. (1998). *Musikkundervisningens didaktikk*. Oslo: Cappelen Akademiske Forlag.
- Haugland, G. E. (2005). Djevelens verk. *Musikk-Kultur*, 13.
- Holgersen, S.-E. (2006). Den kropslige vending. En fænomenologisk undersøgelse af musikalsk intersubjektivitet. In F. V. Nielsen & S. G. Nielsen (Eds.), *Nordisk musikkpedagogisk forskning* (Vol. 8, pp. 33-58). Oslo: NMH-publikasjoner 2006:1.
- Johnson, M. (2008). Faculty Mark L. Johnson. Retrieved 01.28, 2008, from <http://www.uoregon.edu/~uophil/faculty/mjohnson/mjohnson.html>
- Jørgensen, M. W., & Phillips, L. (1999). *Diskursanalyse som teori og metode* (4. opplag 2005 ed.). Roskilde: Roskilde universitetsforlag.
- Kittang, A. (2002). Dekonstruksjon: Avslører motsetninger. *Teorier* Retrieved 01-30, 2008, from <http://www.nrk.no/litteratur/lesekunst/teorier/1770332.html>
- Kivy, P. (1995). *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Kivy, P. (2001). *New Essays on Musical Understanding*. Oxford: Oxford University Press.
- Kjørup, S. (2001). *Kunstens Filosofi*. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.
- Korsyn, K. (2001). Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue. In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. 55-72). Oxford: Oxford University Press.
- Kramer, L. (1995). *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley/London: University of California Press.
- Kramer, L. (1998). *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kramer, L. (2002). *Musical meaning : toward a critical history*. Berkeley University of California Press.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books.
- Lähtenmäki, M. (2005). Between relativism and absolutism: Towards an emergentist definition of meaning potential. In F. Bostad (Ed.), *Bakhtinian Perspectives on Language and Culture: Meaning in Language, Art and New Media* (pp. 91-113). Gordonsville, VA, USA: Palgrave Macmillan Publishers Ltd.
- McClary, S. (1991). *Feminine endings : music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Monelle, R. (1992). *Linguistics and semiotics in music*. Chur: Harwood Academic Publ.
- Nerland, M. (2004). Musikkpedagogikken og det musikkulturelle mangfoldet. Noen utfordringer for musikkpedagogisk virksomhet i vår tid. In G. Johansen, S. Kalsnes & Ø. Varkøy (Eds.), *Musikkpedagogiske utfordringer* (pp. 135-148). Oslo: Cappelen akademisk forl.
- Nielsen, F. V. (1994). Musikfaget set indefra. In *Almen musikdidaktik* (pp. 103-125). København: Christian Ejlers forlag.
- Nielsen, F. V. (1995). Fænomenologi i relation til musikkpedagogisk forskning. In H. Jørgensen & I. M. Hanken (Eds.), *Nordisk musikkpedagogisk forskning* (pp. 68-97). Oslo: Norges Musikkhøgskole: NMH-publikasjoner 1995:2.
- Nielsen, F. V. (1997). Den musikkpedagogiske forsknings territorium: Hovedbegreber og distinksjoner i genstandsfeltet. In H. Jørgensen, F. V. Nielsen & B. Olsson (Eds.), *Nordisk Musikkpedagogisk Forskning. Årbok 1997:2* (pp. 155-126). Oslo: NMH-publikasjoner.

- Nielsen, F. V. (1998). *Almen Musikdidaktik*. København: Akademisk Forlag.
- Oxford University Press. (2007). Very Short Introductions. Retrieved 01-30, 2008, from <http://www.oup.co.uk/general/vsi/>
- Ruud, E. (1997). *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Rygg, K. (2006). Musikk som transcendens - forelesning i kurset "musikk og intermedialitet". Hamar: Hihm.
- Seip, I. (2008a). Presence after Poststructuralism. *Forskningsprosjekter* Retrieved 01-30, 2008, from <http://www.hf.ntnu.no/hf/filosofi/Ansatte/ingebjorg.seip/forskningsprosjekter/nervo5>
- Seip, I. (2008b). The Bodily Turn. *Forskningsprosjekter* Retrieved 01-30, 2008, from <http://www.hf.ntnu.no/hf/filosofi/Ansatte/ingebjorg.seip/forskningsprosjekter/body>
- Shepherd, J., & Wicke, P. (1997). *Music and Cultural Theory*. Oxford: Polity Press.
- Small, C. (1998). *Musicking : the meanings of performing and listening*. Hanover, N.H.: University Press of New England.
- Solie, R. (1980). The Living Work: Organicism and Musical Analysis. *19th century music* 4(2), 147-158.
- Treitler, L. (2001). The Historiography of Music: Issues of Past and Present. In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. 356-377). Oxford: Oxford University Press.
- Varkøy, Ø. (1993). *Hvorfor musikk? - en musikkpedagogisk idehistorie*: Ad Notam Gyldendal AS.
- Varkøy, Ø. (2003). *Musikk - strategi og lykke. Bidrag til musikkpedagogisk grunnlagstenkning*. Oslo: Cappelen akademiske forlag.
- Walser, R. (1991). The Body in the Music: Epistemology and Musical Semiotics. *College Music Symposium* 31, 117-126.
- Weber, W. (2001). The History of Musical Canon. In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. 336-354). Oxford: Oxford University press.
- Williams, A. (2001). *Constructing Musicology*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- Østerberg, D. (1999). *Det Moderne - Et essay om Vestens kultur 1740-2000*: Gyldendal Norsk Forlag ASA.