

# **EVEN RUUD**

Utvalgte emner fra  
**SYSTEMATISK MUSIKKVITENSKAP**

Institutt for musikkvitenskap UiO,  
mars 1992 2. Reviderte  
Lagt ut 23.8.07

## Forord

Foreliggende fragmenter er tenkt som begynnelsen på en "Innføring i systematisk musikkvitenskap", en tekst til støtte for forelesninger på Fagseminaret i masterstudiet i musikkvitenskap (MUS 4211) Teksten er foreløpig bare ment som en støtte til forelesningene. I denne andre og reviderte utgaven fra 1992 (sic!) er fjernet en rekke trykkfeil, språk er rettet opp og teksten er utvidet med nytt stoff. Framstillingen er imidlertid fortsatt uferdig både når det gjelder språk og innhold. Jeg har også endret tittelen til "utvalgte emner" for å markere at dette bare er en støtte for forelesningene mine.

Den betoning som her legges på den systematiske musikkvitenskapen er valgt med tanke på å gjøre musikkvitenskapen bedre i stand til å yte metodisk hjelp overfor nyere disipliner som f. eks. musikkformidling, musikk og massemedier, musikkadministrasjon og musikkterapi.

Det er også min intensjon å gi teksten en slik utforming at den kan leses som en innføring i systematisk musikkvitenskap også av lesere uten spesiell musikkfaglig bakgrunn.

Even Ruud

mars 1992/august 2007

## INNHold

Forord.....	2
Innledning.....	3
Musikkvitenskapen tverrfaglige virksomhetsidé.....	3
Musikkvitenskap som humaniora.....	3

### KAPITTEL EN: MUSIKKVITENSKAPENS DELOMRÅDER

Faghistorie- en skisse.....	6
Menneske, samfunn og idéer.....	9
Musikkvitenskap, verdier og menneskesyn.....	10
Verdier, objektivitet og interesse.....	10
Musikkvitenskapens delområder.....	12
Vitenskapsteorier.....	13
Paradigmer- verket eller opplevelsen?.....	15

### KAPITTEL TO: MUSIKKPSYKOLOGI

Med røtter i musikkestetikken.....	18
Persepsjon av musikk.....	19
Persepsjon, gestalt, forventning.....	20
Musikalitetsteorier.....	22
Positivismen i musikkpsykologien: musikkopplevelse og kroppsreaksjoner.....	23
Positivismekritikk av musikkpsykologien.....	27
Resepsjon.....	29
Informasjonsteori.....	30
Musikalsk kommunikasjon.....	32
Musikalsk kompetanse.....	34

### KAPITTEL TRE: MUSIKKSOSIOLOGI

Faghistorie.....	39
Modernisering og differensiering.....	40
Musikk som sosial ressurs.....	42
Musikalsk samhandling som samfunnskunnskap.....	43
Kritisk musikk sosiologi.....	47
Adornos idealtyper.....	49
Bourdieu.....	51

Den estetiske disposisjonen.....	54
Høy og lav kultur.....	56

#### **KAPITTEL FIRE: MUSIKKANTROPOLOGI**

Musikk som tegn, kode og kommunikasjon.....	58
Lytting som "strategiske bevegelser".....	62
Et antropologisk paradigme.....	64
Musikkopplevelse, emosjoner og diskursteori.....	66
Kulturrelativisme som program.....	74
Estetikk, relativisme og rasjonalitet.....	76
Musikk som kulturell form.....	79
Resepsjon og kulturell posisjon.....	82

#### **KAPITTEL FEM: MUSIKKPEDAGOGIKK**

Tverrfaglighet.....	84
Fra praksis til teori.....	86
Målsettinger.....	86
En åndspedagogisk vending.....	88
Musikk som almendannelse.....	90
Samfunnssentrerte mål.....	91
Musikkundervisning som reformpedagogikk.....	91

#### **KAPITTEL SEKS: MUSIKKESTETIKK**

Hva omfatter et musikkssyn?.....	94
Representasjon og kontekst.....	96
L.B. Meyers argument om kvalitet og verdi.....	102
Stil, genre og estetiske kvaliteter.....	108
Musikalsk praksis, konvensjoner og livsformer.....	113
Kvaliteter ved de estetiske symbolene.....	114

#### **HENVISNINGER**

#### **REGISTER**

#### **LITTERATUR**

## INNLEDNING

### **Musikkvitenskapens tverrfaglige virksomhetsidé**

Gjennom de siste tiår er det skjedd en sterk utbygging av musikkutdanning her til lands. I takt med musikkens tilsynelatende økende betydning i samfunns- og hverdagsliv, blir musikk tilbudt som utdanningsvei ved en rekke institusjoner. Det å studere musikk er imidlertid i de fleste tilfeller blitt ensbetydende med å bli bedre til å spille et instrument, lære å komponere, å formidle eller undervise i musikk. Slik er også hovedtyngden i musikkutdanninga i løpet av de senere år forskjøvet i en praktisk, kunstnerisk eller pedagogisk retning. Å nærme seg musikk som et vitenskapelig undersøkelsesområde synes mer fremmed for mange.

Samtidig har vi rundt oss i samfunnet opplevd hvordan musikken har trengt seg inn i alle kroker av vår livsverden: vi lever med og i musikk snart til alle døgnets tider, musikk utformes til å fylle ethvert menneskelig behov. Og dette musiske tilbudet består ikke bare av musikk fra vår egen historie og kultur, men omfatter innsyn i alle verdenskroker og obskure subkulturer. I det musikksamfunnet vi ferdes i er musikk på mange måter blitt en usynlig kulturell faktor som er med på å gi oss viktig informasjon om verden og samfunnet rundt oss, om menneskene vi møter og valgene vi tar.

Det er å forstå noe av denne “musikkvirkeligheten” som er hovedformålet med forskning i musikk. Musikkvitenskapen skiller seg slik ut fra den praktiske musikkutdanninga ved at den vil forsøke å formulere hva som er formålet med og virkningen av musikk, hvilke funksjoner og betydninger som er knyttet til musikk og musikkliv. Musikkvitenskapen skal gi et sentralt bidrag til musikkfagets selvrefleksjon, til å etterprøve det verdigrunlaget musikkformidling i vårt samfunn hviler på.

### **Musikkvitenskap som humaniora**

Det kan være klargjørende å tenke seg musikkvitenskapen som en del av den mer omfattende “humaniora”. Humaniora, eller humanistisk forskning, settes ofte opp imot naturvitenskapelig forskning. Mens naturvitenskapen gjerne har naturen og naturprosesser som studieobjekt og søker å bestemme lovmessigheter i den fysiske verden, hører det til humanioras egenart (virksomhetsidé) å forholde seg til menneskelige anliggender, til kulturytringer i videste forstand, hvordan mennesker tenker og uttrykker seg. Slik er det formulert mange begrunnelser for nødvendigheten av humanistisk forskning: at vi skal lære “hva det vil si å være menneske”, at humanistisk kunnskap skal tjene til sosial og personlig berikelse, at vi skal kunne treffe og begrunne verdivalg eller at humaniora mer instrumentelt

bidrar med kunnskap, innsikter og ferdigheter som er praktisk nødvendige og nyttige i samfunnet. Slik kan studiet av musikk ha (egen)verdi som personlig berikelse eller være kilde til økt forståelse av menneskers virksomhet i sin allminnelighet.

I sammenheng med de humanistiske fags oppgaver i samfunnet kunne vi snakke om hvilke kompetanser et musikkvitenskapelig studium burde utvikle. Johan Fjord Jensen<sup>1</sup> omtaler fem slike kompetanser som særegne for de humanistiske fag.

1. *Den historiske kompetanse*, med andre ord musikkhistorien(e), vil fortsatt utgjøre et grunnlag for og innhold i det musikkvitenskapelige studium. Fjord Jensen skriver at sikringen av innholdet og de tradisjoner og verdisystemer som formidles gjennom disse utgjør en utdannings- og forskningspolitisk oppgave, ikke minst i tider når det stilles større krav til yrkesrelevans for forskning og utdanning.

2. *Den kommunikative kompetanse* må samtidig utvikles om ikke studier av historie og tradisjoner isoleres fra den allmenne samfunnsutvikling. Med dette menes at både musikkforskning og -formidling må bringes på høyde med den aktuelle utvikling av musikk- og samfunnsliv. Ikke minst må musikkens kommunikative muligheter og potensielle psykologiske, pedagogiske, sosiale og kulturelle funksjoner omsettes i praktisk handling. Samtidig med et slikt krav til musikkvitenskapen om å være instrumentell, må vi sikre at humanistiske verditradisjoner kan opprettholdes i sin ikke-instrumentelle egenart.<sup>2</sup>

3. Musikkstudier har i særlig grad tradisjoner og muligheter for å ivareta *den kreative* kompetanse. Både utøvende ferdighet, satslære, instrumentasjon (evt. komposisjon) er disipliner som står sentralt i musikkstudiet.

4. *Den kritiske kompetanse* skal generelt bidra til å oppretthold et paradigmemangfold og slik sikre at studiet av musikk i historie og samtid skjer ut ifra flere teoretiske tradisjoner og perspektiver. Denne kritiske kompetansen tolkes av Fjord Jensen vidt til å omfatte posisjoner som ønsker å gjøre universitetet til et "kritisk universitet", videre, de såkalte dannelseshumanistene med sine forestillinger om "den myndige borger", såvel som det kravet om kritisk bevissthet som er innholdet i enhver oppfatning av "vitenskapelighet".

5. *Den femte kompetanse* utgjør enheten av den historiske, kommunikative, kreative og kritiske kompetanse. Det er nettopp ved å forstå disse som en enhet at den humanistiske dannelsen blir allmenn og slik kan gjøre seg gjeldende overalt i samfunnet. Det musikkvitenskapelige studiet skal med andre ord sikre at musikkstudiet ikke blir en spesialisert og "teknisk" disiplin, men at den kompetansen som utvikles forstås som en allmenn humanistisk kompetanse som sikrer at musikkarbeideren er med på å utforme behovene for og gi perspektiver til musikken i samfunnet, bidrar med kritisk tenkemåte, foruten kommunikativ og kreative kompetanse fundert på historisk bevissthet.<sup>3</sup>

Det er blitt hevdet at den samfunnsutviklingen vi er vitne til, og som som medfører en differensiering og fragmentering av verdier og kulturer, fører til økt behov for å sette enkeltfenomener og livserfaringer inn i større sammenhenger. Det er kanskje nettopp de humanistiske fagene som kan framstå med bidrag til å øke den personlige og kulturelle refleksjonen mange søker. Dette forutsetter imidlertid at humanistiske disipliner, som f.eks. musikkvitenskapen, kan ivareta mer "helhetlige" perspektiver. Med dette mener jeg at musikkvitenskapen bør vise evne til å *se seg selv i sammenheng med andre fag og synliggjøre og relatere sin virkelighetsforståelse til ulike vitenskapsteoretiske modeller og teorier.*

Skal musikkvitenskapen bidra med kulturkritikk og kulturell refleksjon, er det nødvendig med større tverrfaglig samarbeid, både innenfor humaniora selv og over mot samfunnsvitenskapen. Hensikten med denne teksten er å diskutere ulike sider ved en slik tverrfaglig tilnærming til musikk.

Umiddelbart vil vel de fleste tenke at musikkforskning er ensbetydende med musikkteori og musikkhistorie, dette er da også viktige fag i all musikkutdanning og selvsagt sentrale disipliner i musikkvitenskapen. Men forskning omkring musikk er også et forsøk på å finne ut f.eks. hva musikk *betyr* for oss i dag, hvorfor vi opplever musikk forskjellig, eller hva den store musikkbruken i samfunnet tjener til. Om vi summerer opp alle de spørsmål vi kunne stille til fenomenet "musikk", kunne vi si at musikkvitenskapens hovedanliggende er å svare på spørsmålet "hva er musikk?" Slik vil musikkforskning omfatte ikke bare historiske og musikkteoretiske studier, men trekke inn kunnskap fra eksempelvis psykologi, sosiologi, antropologi og ikke minst filosofi og vitenskapsteori. Det er forholdet til disse sistnevnte områder som er sentrale i denne teksten.

# KAPITTEL EN

## MUSIKKVITENSKAPENS DELOMRÅDER

Moderne musikkvitenskap var opprinnelig opptatt av utforskningen av de vestlige lands musikkhistorie og av vitenskapelige utgivelser av eldre musikk. Musikkvitenskapen har imidlertid gradvis utvidet sitt virkefelt, den har tatt opp i seg andre typer problemområder, og den forgrener seg stadig. Et blikk på musikkvitenskapens historie, utvikling og framvekst i forskjellige land viser tydelig både hvor omfattende det musikkvitenskapelige forskningsfeltet er blitt og hvor vanskelig det kan være å gi noen entydige definisjoner av faget.

### Faghistorie - en skisse

Innenfor vår vesteuropeiske kulturkrets kan vi spore musikkvitenskapens røtter helt tilbake i antikken, til det gamle Egypt og Babylon.<sup>1</sup> Også hos andre eldre kulturfolk med skriftspråk, eksempelvis i Kina og India, kan vi fra tidlig av finne tanker om musikkens vesen og teknologi. De første greske musikkteoretikerne var særlig opptatt av å beskrive og forklare intervallforhold og tonehøydesystem og å sette forholdet mellom tonehøyder i sammenheng med en verdensorden. Samtidig ser vi forsøk på å utvikle en etoslære om musikkens psykiske, terapeutiske og sosiale betydning.

I middelalderen plasseres studier av musikk ved siden av aritmetikk, geometri og astronomi blant de syv "artes liberales" (frie kunster) i gruppen quadrivium. Med utviklingen av flerstemmighet får vi læresystemer om kirketonearter, notering og tidsmensurering, om konsonansbegrepet og regler for kombineringsregler av melodilinjer. I avhandlinger på 1300-1500-tallet finner vi en forskyvning mot større oppmerksomhet overfor komposisjonstekniske regler (kontrapunkt), musikkgenrer, musikkinstrument og oppførelsespraksis, mens vi under humanismens framvekst finner interesse for akkordlære (Zarlino), forholdet mellom tekst og musikk foruten at man utvikler en figurlære hvor antikkens retorikk danner forbilde.



Sekstenhundretallets musikkvitenskap legger større vekt på satslære (inklusive generalbass), skriver Bengtsson. Man blir videre mere bevisst bruken av ulike stilsikt, foruten at vi ser framveksten av en musikalsk retorik under betegnelsen *affektlære*. Fra og med opplysningstiden finner vi en mer systematisk musikkhistorieskrivning med utgivelsen av flere store musikkhistorieverk.

På attenhundretallet finner vi et sterkt romantisk preg på musikkforskningen, bl.a. med større vektlegging på historie generelt, foruten at de enkelte nasjoners historie settes i fokus. Vi får en rekke store komponistbiografier og monumentugaver av tidligere komponisters arbeider. Samtidig blir man mer bevisst kravet om innsyn i kildene. Mot slutten av århundret institusjonaliseres musikkforskningen i Tyskland og Østerrike gjennom opprettelsen av tidsskrifter og en rekke "lærestoler" ved tyske universiteter.

De siste hundre år har musikkvitenskapen utviklet seg i flere retninger, fra musikkhistoriske studier med vekt på kildekritikk, edisjonsarbeid og stilanalytiske metoder, til musikkpsykologiske, antropologiske og filosofiske undersøkelser av musikk og musikkliv.

Den tiltakende spesialiseringen av musikkvitenskapen har ført til oppsplitting av fagmiljøer. Det som burde være et helhetlig studium av musikk og musikkultur står i fare enten for å miste blikket for de historiske tradisjoner musikken utvikler seg fra, eller man mister evnen til å se de sosiale og kulturelle sammenhenger musikkverk og musikkliv er vevet inn i.

Det finnes atskillige forsøk på å sette opp en oversikt over musikkvitenskapens delområder. En vanlig måte å dele inn faget på har vært å skille mellom historisk og systematisk musikkvitenskap. Denne inndelingen er imidlertid kritisert av flere forfattere, fordi historisk forskning umulig kan drives uten innslag av systematiske elementer, og fordi ethvert moment i musikkvitenskapen kan gjøres til gjenstand for en historisk betraktningmåte.

## MUSIKKVITENSKAP HANDLER OM:

**VERDIER:** \*MENNESKESYN \*MUSIKKSYN \*SAMFUNNSSYN

## MUSIKKVITENSKAPENS DELOMRÅDER:

* OBJEKTER,	*LYD/LYDFORLØP	*MENNESKE	*MUSIKK
DOKUM- ENTER	*REAKSJONER PÅ LYD	SAMFUNN IDEER	SOM UTTRYKK
KILDER			STRUKTUR

\*ORGANOLOGI \* IKONOGRAFI \*MUSIKKHISTORIE

\*MUSIKKTEORI \* STILHISTORIE

\*AKUSTIKK, TONE- OG MUSIKKPSYKOLOGI \*MUSIKKTERAPI

\*MUSIKKPEDAGOGIKK \*MUSIKKANTROPOLOGI

\*MUSIKKSOSIOLOGI \*MUSIKKESTETIKK \* MUSIKKSEMIOTIKK \*

## MUSIKKVITENSKAPENS METODER:

\*KILDEKRITIKK \*STIL/VERKANALYSE \*BIOGRAFISKMETODE \*FENOMENOLOGI  
 \*OBSERVASJON \*EKSPERIMENT \*FELTARBEID \*INTERVJU \*SPØRRESKJEMA  
 \*BEGREPSANALYSE \*HERMENEUTISK METODE \*SEMIOTIKK \*KULTURANALYSE  
 \*FEMINISTISK TEORI \*DISKURSTEORI

## VITENSKAPSTEORIER:

\*HERMENEUTIKK \*POSITIVISME \*IDEALISME \*STRUKTURALISME \*KRITISK  
 TEORI \*SYSTEMTEORI

## PARADIGMER:

STUDIER AV MUSIKK SOM:

\*VERK/STRUKTUR \*SYMBOL \*MUSIKKOPPLEVELSER

\*SAMHANDLINGER \*MUSIKKENS FUNKSJONER

## Menneske, samfunn og ideer

Den svenske musikkforskeren Ingmar Bengtsson deler musikkvitenskapen inn i fire hovedområder (jfr. oversikten) med tyngdepunktet på henholdsvis a) objekter, dokumenter og kilder, b) lyd, lydforløp og reaksjoner på lyd, c) menneske, samfunn og ideer, og d) musikken som uttrykk og/eller struktur. Det er punkt c) som særlig skal belyses i det følgende, m.a.o. musikkvitenskapelig forskning hvor vekten er lagt på samspillet mellom musikk, mennesker, samfunn og idéer. Under dette punkt har Bengtsson en inndeling som også i store trekk legges til grunn for den videre framstilling:

"1. Musikkantropologi/musikketnologi. Musikkens roller, funksjoner, bruksområder og betydning over tid, rom og samfunnstype. Har lenge vært drevet med tyngdepunkt på "ikke-vesterslandske kulturer". (...)

2. Musikk sosiologi. Musikkens plass og rolle i ulike samfunn med særlig hensyn til samfunnsstrukturer og de derav betingede musikkformer, musikkvaner, vurderinger m.v.

3. Musikkpsykologi. Studiet av den såkalte opplevelsesside med tyngdepunkt på variasjoner i opplevelsen eller mangel på slike, dels hos samme individ, dels mellom forskjellige individer.

4. Musikkfilosofi. Musikkanskuelser, verdensanskuelser, religiøse forestillinger, ideologier.

5. Musikkestetikk. I vid betydning om musikkens "innhold", "mening", "betydning" m.v., i snevrere betydning forskjellige vurderinger av musikk.

6. Musikkpedagogikk. Strekker seg over muntlig overføring, systematisk drevet undervisning til spørsmål angående musikkpedagogikk, organisasjon m.v.

7. Musikkterapi. Går ut på bruk av musikk som "helbredelsesmiddel", mentalbeskyttende og klinisk hjelpemiddel."

Hva vi i første rekke skal ta opp i denne sammenheng blir en rekke "bindestreksdisipliner" innen musikkvitenskapen som musikk-psykologi, musikk-sosiologi, musikk-antropologi, musikk-estetikk og musikk-pedagogikk. Mens den historiske musikkvitenskapen gjerne setter "musikkverket" med dets historiske, kulturelle og strukturelle særpreg i sentrum, vil vi her ha som overordnet problemstilling spørsmålet "hva er musikk?" Og for å svare på dette spørsmålet skal vi omskrive det slik at vi f.eks. spør "hvordan oppleves musikk", "hvordan bruker vi musikk", "hvorfor har vi musikk?", "hvilke funksjoner tjener musikken i vårt liv eller i samfunnet?", "hva betyr musikken?" Slik vil vi kunne tilbakeføre de forskjellige spørsmålene til de ulike delområder i musikkvitenskapen jeg skisserte ovenfor.

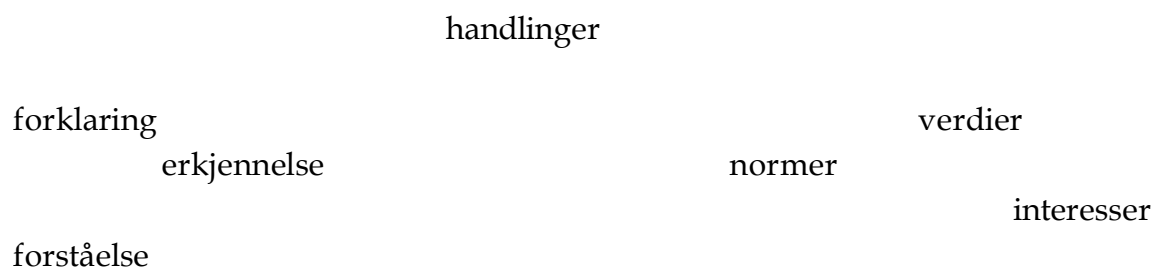
## Musikkvitenskap, verdier og menneskesyn

I oversikten "musikkvitenskap handler om" har jeg delt musikkvitenskapelig aktivitet i fem punkter. Ved å skrive **VERDIER** øverst, ønsker jeg å markere at all forskning – selvsagt også musikkvitenskapelig – må ta stilling til noen verdier. Verdier er definert som noe som vi anser som grunnleggende godt og verdt å streve etter i livet. Generelt sett vil f.eks. alle som arbeider med musikk plassere musikk høyt på en verdiskala, om vi skulle gi uttrykk for hva som er viktig her i livet. Spør vi igjen "hvorfor" musikk er viktig, får vi videre en rekke svar som kan være fundert på enten en privat erfaring av musikk eller et forsøk på en mer overgripende og kanskje rasjonell oppfatning av musikkens verdi for samfunn og utvikling. Eksempler på slike svar kunne være å angi musikkens verdi i termer av at den gir erkjennelse; skaper ro og avspenning; gir kunnskap om historien; gir mulighet for selvuttrykk; fungerer kritisk og urovekkende eller bidrar til kommunikasjon mellom ulike delkulturer i samfunnet. Slike svar vil avspeile individuelle verdier eller verdihierarkier, slik at noen plasserer verdien av privat nytelse og følelsesmessig berikelse høyere enn verdien av kunnskap om historien, andre vil sette sosialt fellesskap eller verdien av kritikk høyest.

Verdier er grunnleggende knyttet til menneskesyn. Går vi til ulike livssynstradisjoner eller menneskeoppfatninger, vil vi finne mer eller mindre sammenhengende systemer av oppfatninger av "hva mennesket er" og videre perspektiver på noen sentrale verdier f. eks. i forhold til spørsmål som menneskets frihet, hvordan vi får kunnskap om verden etc.

### **Verdier, objektivitet og interesse**

Det er en sentral forståelse i deler av vitenskapsteorien, særlig innenfor såkalt kritisk teori, at det er en sammenheng mellom de verdier og interesser vi slutter oss til, våre normer, den erkjennelse vi har av verden og de handlinger (forskningsaktivitet) som springer ut av dette. Vi kunne stille opp følgende trekantmodell for å illustrere denne sammenhengen.<sup>2</sup>



Når jeg derfor har skrevet "menneskesyn" i denne rubrikken, kan dette ses på som et eksempel på konkretisering av en verdi. Hvis jeg har et overveiende "naturalistisk" menneskesyn, gjerne med vekt på at mennesket er en (biologisk)

organisme, kan dette prege min forskningsinteresse. Jeg blir f.eks. ledet mot å undersøke hvilke kroppsreaksjoner som følger musikkopplevelsen, hvordan vår biologi er med på å prege musikalske uttrykk o.l. Et rendyrket naturalistisk menneskesyn koplet sammen med en positivistisk vitenskapsteori (se senere) kan lett komme i konflikt med en forskningsinteresse som har et "personalistisk menneskesyn" – dvs. hvor det legges vekt på mennesket som opplevende åndsvesen og hvor musikkforskningen er rettet mot å utlede mening av kunstverk og kunstopplevelser. Slik ser vi også at selve den vitenskapstradisjonen vi befinner oss innenfor vil være med på å påvirke våre forskningsinteresser, perspektiv og resultater.

Det kan også være en forbindelse mellom de verdier og interesser vi har og den erkjennelse vi får på en annen måte. I stedet for å la seg lede av fastlagte forskningstradisjoner (og deres noen ganger uformulerte sammenhenger mellom verdier, interesser og erkjennelse), vil enkelte forskere synliggjøre sitt verdigrunnlag og dernest i størst mulig grad forsøke å følge det program som måtte være resultatet av verdigrunnlaget.

En illustrasjon på en slik forskerprofil innen musikkvitenskapen kunne være den italienske musikkforskeren Gino Stefani som bygger sitt verdigrunnlag eksplisitt på menneskerettighetene. Sentralt i Stefanis verdigrunnlag blir derfor alle menneskers rett til å uttrykke seg musikalsk, uansett kulturbakgrunn, sosialt ståsted eller valg av genre. Videre blir det sentralt for Stefani som musikkforsker å lete etter situasjoner hvor evt. undertrykkelse av musikalske behov finnes og videre ved hjelp av ikke-voldelige metoder å søke å fjerne slik urett, dvs. oppheve brudd på hva Stefani oppfatter som musikalske menneskerettigheter.

Stefani ser i første rekke musikkens grunnleggende verdi i forhold til *utvikling av menneskers sansning og motorikk, til å styrke følelsesmessige opplevelser, opplevelse av sosialt fellesskap og mulighet til politisk handling*. Dette har ført Stefani ut i et forsøk på å skape en "menneskesentrert musikkvitenskap" i motsetning til hva han kaller en "musikk-sentrert musikkvitenskap".

I praksis betyr dette at Stefani har konsentrert seg om forskningsemner innen musikkvitenskapen som musikksemiotikk og musikkpedagogikk. Som musikksemiotiker er han opptatt av musikkens språkarakter, særlig fordi han mener at musikkforskere har spesialisert musikkfaget slik at det har fratatt vanlig menneskers sitt eget språk om musikk. Stefani vil derfor vise hvordan vi kan lese intervaller, melodier, rytmer eller musikalske genre som språk, eksempelvis slik vi gjør ubevisst når vi uten vansker lar filmmusikken være med på å fargelegge handlingen i en film. Stefanis grunnsyn har også ført til en sterk skepsis overfor en overbetoning av den klassiske musikkens rolle i musikkforskninga. Han er opptatt av populærmusikkens rolle, og betoner (med Gramsci) f.eks. hvordan folkelige musikkformer ofte bygger

på en skapende holdning og omforming av den musikken som spres fra kulturelle, økonomiske og politiske maktsentra. Stefani er likedan opptatt av hvordan den nye musikken kan føre til dialog mellom mennesker, hvordan eksperimentell musikk bryter ned musikalske konvensjoner, skaper tvetydighet og undring og får oss til å lete etter nye perspektiver overfor verden.

Nå kunne man innvende mot Stefanis profil at den ikke uten videre kan ta enerett på en musikkforskning som fremmer utviklingen av menneskerettighetene eller det verdigrunnlag som disse bygger på. Riktignok kan vi ikke frata Stefani fortjenesten av å vise hvordan kulturell makt og økonomiske interesser er med på å undertrykke musikalske ytringsformer. Vi kunne imidlertid innvende at formuleringen av menneskerettighetene selv er fundert på en filosofisk eller kulturell tradisjon som er dypt vevet inn i den offentlighet som den klassiske borgerlige musikken har vært med på å etablere. Det kunne derfor argumenteres at å unnlate å støtte denne musikktradisjonen gjennom f.eks. historisk forskning, på lengre sikt ville undergrave det kulturelle og historiske grunnlaget som formuleringen av menneskerettighetene hviler på. Hvis man bare ser seg blind på de sidene ved denne tradisjonen som fungerer undertrykkende eller ensidig opprettholdende en representativ offentlighet, mister man blikket for de historiske funksjonene jeg har antydnet. Slik ser vi at verdien av å tydeliggjøre eget verdigrunnlag, sette disse i sammenheng med egen forskningspraksis og videre til enhver tid sette seg i dialog med andre forskningstradisjoner, kunne medføre at viktige debatter om grunnlagsproblemer holdes levende.

### **Musikkvitenskapens delområder**

Under punktet **MUSIKKVITENSKAPENS DELOMRÅDER** - ønsker jeg å markere forskningsområder og interesser i musikkvitenskapen. Det finnes atskillige forsøk på slike oppstillinger innen musikkvitenskapen og denne her har også mangler. Som beskrevet vil det være en klar sammenheng mellom forskerens verdiorientering og valg av hvilket delområde interessen er konsentrert om – selv om vi skal være forsiktige med å felle dommer. En forsker som har et klart ønske om å delta i utformingen av samfunnet med sine forskningsresultater vil kanskje være mer opptatt av sosiologiske og samfunnsmessige sider ved musikken? Og så kan det diskuteres i hvilken grad slike forskere har et annerledes samfunnssyn enn kollegaer som retter interessen mot andre sider av musikk og musikkliv.

Det er også slik at musikkforskere innen de ulike delområder gjerne arbeider med vidt forskjellige metoder. Under **MUSIKKVITENSKAPENS METODER** er listet opp noen av de vanligste måter å utforske musikk, musikkhistorie, musikkopplevelser og musikkliv på. Forskningsmetodene er ikke bare knyttet til delområdet, slik at forskere som er opptatt av historie bruker kildekritiske metoder, eller at akustikere

arbeider med eksperimenter: valg av metode henger også ofte sammen med en grunnleggende tro på "hva som er vitenskap", eller "hvordan man skal nærme seg sannheten". Slike grunnleggende holdninger er gjerne knyttet til en bestemt vitenskapsteori, og det er de viktigste av slike som er listet opp under punkt IV.

### Vitenskapsteorier

En vitenskapsteori kan forstås som en samlet argumentasjon for spørsmål som f.eks. "hvordan det er mulig å vite noe", "hvordan vi skal gå fram for å få ny kunnskap", "hvilken kunnskap er ønskelig". F.eks. mener tilhengerne av den positivistiske vitenskapsteorien at for å kunne bestemme om noe er sant, må vi kunne etterprøve et utsagn eller en handlingsrekkefølge. Kunnskap må være "beviselig", "sikker" eller "knyttet til fakta". Annerledes tenker tilhengere av konstruktivistisk teori som legger vekt på at "det er teorien som bestemmer hva vi ser", "at vi aldri kan komme nærmere virkeligheten enn å lage en modell av den", at "fakta ikke er noe som er gitt, men konstitueres av forskeren under gitte historiske og kulturelle omstendigheter".

Nå skaper imidlertid disse to ulike oppfatningene av hva som er vitenskap atskillig mer uoverenstemmelse enn hva man kunne få inntrykk av i det ovenforstående. Ikke minst når det gjelder forskning innen estetiske fag vil vi kunne stille spørsmålet om slik aktivitet virkelig kan kalles "vitenskap". Det er også ved å avvise at estetisk forskning er vitenskapelig at en vitenskapsteoretiker som Jon Elster (1987) har klart å skape debatt om spørsmålet i den senere tid. Ut i fra en forståelse av at "en vitenskapelig undersøkelse tilstreber å gi sanne, intersubjektivt prøvbare utsagn om sin gjenstand", og med en sannhetsteori som sier at "en påstand er sann eller gal i kraft av sitt samsvar eller ikke-samsvar med objektive saksforhold", har han utfordret kunstvitenskapene ved å hevde at de ikke kan spesifisere sannhetsbetingelser, dvs. hvilke faktiske saksforhold som avgjør om deres tolkninger er sanne eller gale. Avgjørende i denne sammenheng er om vi skal legge den såkalte "korrespondanseteorien" for sannhet til grunn for vår forståelse av vitenskapelighet.

Når sannhet skal være avhengig av "objektive sannhetsforhold" vikler man seg lett inn i en relativismedebatt som spør "hvem dette er sant for". Vi blir tvunget til å ta stilling til den senere vitenskapsteoretiske debatt om forholdet mellom iaktakeren og det som blir iaktatt (se Barnes og Bloore, 1982).

Alternativt til korrespondanseteorien finner vi det såkalte "koherensprinsippet", som sier at "en oppfatning er sann hvis og bare hvis den passer inn i en altomfattende helhet av oppfatninger". Slik sett er det blitt argumentert ut fra at det er mulig å skille mellom gode og dårlige tolkninger av et kunstverk: den tolkning er best som gir den mest *fullstendige* forståelse av teksten.

Som vi skal se under avsnittet om antropologi og musikkvitenskap er det imidlertid mulig å argumentere sterkere for relativisme når det gjelder opplevelsen av musikk. Med andre ord må vi kunne akseptere at det finnes flere motstridende tolkninger av samme tekst som nødvendigvis ikke motsier hverandre. Det er da også særlig hvis forskningen nettopp har som hensikt å spørre etter mening i eller betydningen av et estetisk objekt at korrespondanseteorien kommer til kort som kriterium for forskning eller vitenskapelig aktivitet. I det hele ser det ut til at å legge Elsters kriterier for vitenskapelighet til grunn for et forskningsprogram i musikkvitenskapen, vil kunne begrense eller styre forskningsaktiviteten i bestemte retninger.

Om vi (som relativister) ikke kan avgjøre om korrespondanseteorien er sann eller ikke, kan vi imidlertid spørre etter hvilke forskningspolitiske føringer som ligger i et slik vitenskapsbegrep. Avslutningsvis i sin artikkel antyder også Elster en verdig oppgave for kunstvitenskapen, nemlig å konstruere en slags *objektive kvalitetskriterier* for hva som skulle være god kunst. Viss dette ble en sentral bestrebelse for musikkvitenskapen, ville forskningen imidlertid komme i en situasjon hvor den skulle levere premissene for kvalitetet innen bestemte maktforhold. I praksis fungerer nettopp mye annen vitenskap pr. idag også som legitimeringsinstans- og ideologileverandør innenfor dagens økonomiske og politiske praksis. En slik vitenskap ville lett bli blind for de maktstrategier og undertrykkelsesmekanismer som kunsten oftes trekkes inn i. En slik kunstvitenskap ville med andre ord lett fungere ideologisk, affirmativt eller repressivt.

En annen strategi ville for forskningen heller være å spørre hvorfor estetiske objekter, uansett på hvilket materialnivå, om det er kunstverk eller populærkultur, kan skape grobunn for divergens, debatt, kommunikasjon. I stedet for å gå ut i fra at det skulle finnes sanne eller gale fortolkninger, kunne vi akseptere at kunst nettopp hever seg over slike spørsmål ved å sprengte rasjonalitetsgrenser. Og ut fra det igjen undersøke konsekvenser av maktstrategier som følger i fortolkningens fotspor, m.a.o. studere musikkopplevelsenes samfunnsmessige funksjoner eller estetiske objekters evne til å tematisere og fundere verdier og mening i et ikke-rasjonelt felt.

En kritisk musikkvitenskap kan neppe fungere innenfor de rasjonalitetskrav som Elster stiller opp. Dagens musikkvitenskap må snarere sette seg til oppgave å vise hvordan et potensielt mangfold av livsverdener og utviklingen av kulturell tilhørighet gjennom styrking av musikalsk identitet, trues av en besemt type instrumentell og totaliserende fornuft.

Jeg vil derfor holde fast ved at to musikkforskere som ønsker å si noe om "musikkopplevelsen" ut fra to forskjellige vitenskapsteoretiske ståsteder som "positivisme" og "konstruktivisme", ville være ganske uenige både om valg av



metode og delområde, og at denne uenigheten kan føres tilbake til forskjeller i verdisyn. Og så lenge det er uenighet om grunnleggende verdier, eller hvordan man skal gå fram for å bestemme "hva er musikk", ser vi at vi ikke så enkelt kan "bevise" at et verdisyn er riktigere enn et annet. Og fordi det ligger et bestemt musikk-syn til grunn for valget av forskningsmetode, vil vår forskning lett bare kunne bekrefte det musikk-syn vi hadde allerede i utgangspunktet.

Uten her å foreslå noen løsning på dette dilemma, skal understrekes at god forskning vil forsøke å gjøre eksplisitt hvilke verdisyn som ligger til grunn. Samtidig vil forskningen kunne bidra til å klargjøre sider ved det musikkbegrepet man har som utgangspunkt, i heldigste fall kanskje også utdype sider ved den vitenskapsteorien som dannet utgangspunktet for forskningen.

### **Paradigmer - verket eller musikkopplevelsen?**

Med dette siste punkt mener jeg å si at forskningen ikke bare lar et bestemt PARADIGME ligge til grunn for forskningsaktiviteten, men at forskningen bidrar til å stadfeste eller tydeliggjøre (verdien av) dette paradigme. Med "paradigme" menes her et "grunnleggende perspektiv", "en grunnantakelse", "en hovedinteresse" som styrer forskningen. Når det gjelder musikkforskning, tenker jeg det slik at noen forskere ønsker å gjøre musikkverket til grunnleggende undersøkelsesenheter, f.eks. ut fra en forståelse av at musikkverket danner viktige historiske knutepunkter, ut fra hvilke vi igjen forstår tidligere samfunn, diskurser, verdier o.l. Andre musikkforskere ønsker å betone de verdier som ligger i musikalske samhandlinger, hvordan musikk kan kommunisere kulturelle temaer eller tydeliggjøre en dynamikk inne i eller mellom mennesker. Igjen kan det være at musikkforskeren lar seg lede av noen verdier, eller at hun ønsker å tydeliggjøre noen verdier innen sin kultur ved å forske i musikk.

Det er ved dette punkt vi må forsøke å plassere den systematiske musikkvitenskapen. Den tyske musikkviteren Carl Dahlhaus (1982) diskuterer i en artikkel noen krav som må stilles til den systematiske musikkvitenskapen, krav som må innfris om den skal gjøre sin berettigelse gjeldende. For det første, sier Dahlhaus, må den systematiske musikkvitenskapen gjøre rede for sitt musikkbegrep. Som jeg vil komme tilbake til i denne teksten, vil det ikke være mulig, og neppe ønskelig, for musikkvitenskapen å finne fram til et felles musikkbegrep. Dette fordi det ikke finnes noen "egentlig" musikk – det er altså min tese at vår forståelse av et fenomen er avhengig av perspektiv eller leseposisjon. Et godt teoretisk perspektiv kan f.eks. generere ny og relevant kunnskap for en eller annen situasjon. Slik sett finner jeg det mest anvendelig for den systematiske musikkvitenskapen generelt å anvende et antropologisk musikkbegrep. Dette vil jeg utbrodere senere: her kunne kort antydes at musikk betraktes som et tegn som har både en materiell og

en symbolsk side. Det er umulig å gripe den materielle siden av tegn uten gjennom kulturens filter. Symbolaspektet ved tegnet er bare forståelig om vi tar i betraktning den posisjon i kulturen tegnet leses ut i fra, den livsverden som former de opplevelseskategoriene lytteren orienterer seg ut i fra.

Videre må den systematiske musikkvitenskapen gjøre rede for hvilke krav til vitenskapelighet den hevder, og med det forklare hvilke metodologiske krav som følger, skriver Dahlhaus. Som det skulle framgå av mangfoldigheten i denne framstillingen, fremmer ikke den systematiske musikkvitenskapen noen bestemte krav om vitenskapelig, utover hva som følger av å trekke lytterposisjon inn ved bestemmelse av musikkverkets betydninger, eller la definisjonen av musikkbegrepet virke avgjørende for hvilke undersøkelser som skal settes iverk omkring musikken. Det ville være galt å hevde at den systematiske musikkvitenskapen skulle forfalle til en ensidig positivistisk holdning, hvor innsamling av data om musikkopplevelser og -vaner skulle danne fundamentet. Den systematiske musikkvitenskapen vil snarere anklage den historiske musikkvitenskapen for i mange tilfelle å blir for empiristisk eller naivt positivistisk ved utelukkende å gjøre noter og musikkverker til musikalske fakta. Hermeneutikk er ikke noe som forbeholdes humaniora: når tekstbegrepet utvides til også å omfatte kontekst, intertekstualitet og diskurser omkring musikk, blir den deltakende og fortolkende tradisjonen i f.eks. samfunnsvitenskapen nærmere humaniora og kunstopplevelsen enn humaniora selv. Hva som menes med systematikk blir i mitt tilfelle kort og godt å ta hensyn til de individuelle, sosiale og kulturelle posisjoner som bestemmer lesningen av et bestemt kunstverk. Videre innebærer systematikk å la andre paradigmer få en anledning til å prøves ut på en musikkvitenskapelig arena. Dette betyr igjen at ulike musikkbegrep kan komme til utfoldelse og at forskningsmetoder igjen formes etter de krav som springer ut av fenomenenes egenart.

Det fjerde krav Dahlhaus formulerer til den systematiske musikkvitenskapen omfatter forholdet til historien. Som jeg har antydnet, vil den systematiske musikkvitenskapen alltid måtte støtte seg til den historiske musikkvitenskapen, ikke minst om den vil holde fast på det relativiserende grep som historien gir og som er nødvendig for å få øye på de kategoriene som i nåtid former musikalsk opplevelse og praksis. Historien er med andre ord nødvendig for den systematiske musikkvitenskapens egen refleksivitet og selvforståelse.

## KAPITTEL TO

# MUSIKKPSYKOLOGI

Musikkpsykologien definerer sin oppgave til å studere musikkopplevelser eller musikalsk atferd. Musikkpsykologiske undersøkelser kan også være rettet mot selve musikken, f.eks. for å si noe om det akustiske grunnlaget for musikk, hvordan toner og samklang er sammensatt eller hva en dissonans er. Slik inneholder lærebøker i musikkpsykologi kapitler om emner som "tone"psykologi, musikalsk persepsjon, musikalitet og utviklingen av musikalsk evne, musikkopplevelser og reaksjoner på musikk, for å nevne noen sentrale temaer. Musikkpsykologien støtter seg til disipliner som akustikk og nevrofysiologi, eller til læringspsykologi, persepsjonspsykologi og sosialpsykologi, for å ta noen sentrale psykologiske forskningsområder. Eller vi finner at musikkpsykologien er knyttet til utforskning av problemstillinger nært knyttet til musikkestetikken.

### **Med røtter i musikkestetikken**

Musikkpsykologien har sine røtter i musikkfilosofi og musikkestetikk, dvs. i de mer allmenne spørsmål om hva musikk er, hvordan og hvorfor den virker på oss. Mange av de spørsmål musikkpsykologien er opptatt av ble formulert allerede i antikken: et sentralt eksempel skulle være musikkfilosofen Pythagoras' teorier om hvordan musikkens harmoniske virkning på mennesket var resultat av harmoniske tallforhold i musikken, og om disse igjen var avspeilinger av kosmiske tallforhold. Opp igjennom historien finnes atskillige forsøk på å forklare musikkens virkninger på mennesket ut i fra tidens rådende medisinske teorier, det være seg om man trodde at sinnstilstander ble styrt av kroppsvæsker eller av en spesiell livsluft. Felles for slike teorier har imidlertid vært en *mekanistisk* oppfatning av forholdet mellom musikken og dens virkninger: musikken i seg selv har blitt tillagt stor kraft, og i den enveis kommunikasjonsmodell som er lagt til grunn, har det vært lite rom for variasjon i opplevelser basert på persepsjon, læring eller kulturell bakgrunn.

Musikkpsykologiens nyere historie kan framstilles som en rekke allianser med de mange "skoleretninger" som har preget utviklingen av den moderne psykologi. Psykologien, som opprinnelig springer ut av filosofien i forrige århundre, er nettopp preget av en sterk oppsplitting i "skoler". Slike skoleretninger reflekterer ulike

oppfatninger av hva som danner den "gunstigste" innfallspurt til studiet av menneskets atferd og bevissthetsliv. "Gunstig" her sett i relasjon til forskjellige vitenskapsteoretiske posisjoner, problemer av erkjennelsesteoretisk art m.m.

For å forstå de enkelte problemstillinger, forskningsinteresser og -resultater innenfor musikkpsykologien, er det også hensiktsmessig å kjenne noe til de viktigste strømningene innen psykologien i vårt århundre.

### **Persepsjon av musikk**

Uttrykket "persepsjon" omtales gjerne i psykologien når vi skal si noe om hvordan vi som mennesker oppfatter tingene omkring oss. Persepsjon er innført som hjelpebegrep for å rette søkelyset mot den prosess som skjer i oss når vi bearbeider eller tolker de sanseintrykk som våre sansereseptorer formidler.

Forenklet kunne vi si at sansning er den aktivitet som skjer når f.eks. øret mottar mekanisk energi fra lydbølgene. Det vi hører er imidlertid ikke lydbølger, men lyder karakterisert på ulike måter. Er det musikk vi mener å oppfatte, har vi gjerne satt spesielle krav til organiseringen av disse lydbølgene. Persepsjon er med andre ord en aktiv omforming (oversettelse/representasjon) eller fortolkning av lyder til meningsfylte hørselsintrykk. I persepsjonsprosessen bruker vi språket, hukommelsen og vår evne til å sammenholde inntrykk med tidligere opplevde inntrykk til å bestemme lydopplevelsen.

Blant andre vesentlige kjennetegn ved persepsjonsprosessen kan nevnes at det skjer en betydelig gjensidig vekselvirkning mellom sansene. Den individuelle organisering av sanseintrykk er vidtgående avhengig av tidligere erfaringer som er høstet i samhandling med tingene i omverdenen. Vi kunne si at persepsjon alltid står i sammenheng med en eller annen virksomhet, at vår oppfatningsevne er en grunnleggende bestanddel av menneskets aktive livsvirksomhet. Persepsjonsprosessen eksisterer ikke uavhengig av vår livssituasjon og den samfunnsmessige virkelighet. Denne situasjonen er igjen preget av behov, motiv og innstillinger hos det handlende individ.<sup>1</sup>

Betydning av tidlig sensorisk stimulering kan generelt sies å være viktig for utviklingen av vår persepsjonsevne. Persepsjon kan betraktelig utvides og forandres gjennom læring, gjennom samhandlinger med omverdenen. De såkalte "gestaltfaktorer", som sier noe om hvordan vi konkret organiserer inntrykkene fra omverdenen, læres også, fremfor alt i den tidlige barndom og nesten alltid i forbindelse med begrepsdannelse.<sup>2</sup>

Persepsjonspsykologien forteller oss at mennesket altså ikke reagerer passivt på inntrykk fra omverdenen, men at "bevisstheten" griper inn i det kaos av inntrykk som omgir oss og ordner disse i bestemte mønstre etter bestemte lover. Foruten at det gjennom persepsjonen skjer en organiserende prosess, skjer det også en

seleksjon, en utvelgelse av bestemte inntrykk eller delinntrykk. Gestaltpsykologien har vist oss hvordan vi f.eks. har en tendens til å ordne visuelle inntrykk i bestemte mønstre. Som vi skal se, finnes det en liknende tendens i oss til å ville ordne auditive inntrykk i mønstre.

Fortrolighet med bestemte musikalske mønstre eller en bestemt musikalsk stil (kode) forutsetter gjenntatte lytteerfaringer med dette musikalske materialet. Læring innenfor en bestemt sosial sammenheng danner utgangspunktet for det sett av *forventninger* lytteren bringer med seg. Musikk er slik sett et like lite "universelt" språk som det talte språk. Stilt overfor en ny musikktradisjon, en ny stil eller en fremmed musikkultur, må vi på nytt lære oss nye lyttevaner gjennom gjentatte framføringer eller lytteopplevelser. Vi kan ikke "forstå" den spenningsdannende karakteren til en dominantseptim før vi har hatt flere opplevelser av hvordan den kan oppløses.

### **Persepsjon, gestalt, forventning**

Ovenfor er brukt uttrykket "forventning" i forbindelse med lytting til musikk. Forventninger kan sies å være et resultat av vår spesielle persepsjonsevne og de vaneresponser som er utviklet i forbindelse med en spesiell musikalsk stil. Forventninger oppstår når en tendens i oss til å ville handle/svare hemmes eller blokkeres.

Før vi ser nærmere på hvordan forventninger kan aktiveres ved lytting til musikk, skal vi se litt på gestaltpsykologien. Gestaltpsykologene tar utgangspunkt i at ved persepsjon er helheten ikke bare en sum av, men noe mer og annerledes enn summen av de enkelte delene. I persepsjonen av en melodi griper vi en melodisk form og ikke en sekvens av atskilte toner. Forandringer i toneart, tempo eller til og med rytme, ødelegger ikke denne enhetlige karakteristiske melodien vi hører. Perseptuelle helheter er mer enn summen av de tilhørende deler. (Det er ikke tonene som lager musikken, men musikken som lager tonene).

Gestaltpsykologene kunne nettopp vise til melodien når de ønsket å illustrere teorien sin. Slik skriver også Smedslund (1967) at "vi kan kjenne igjen en melodi selv om den spilles forskjellige steder på skalaen". Vi kjenner den m.a.o. igjen selv om hver eneste delkomponent er forskjellig. Dette kunne kanskje tolkes slik at melodien er lik summen av de enkelte toner og relasjoner mellom toner. Men antakelsen av konstante opplevelseselementer er uholdbar fordi man vet at de enkelte toner oppleves forskjellig alt etter den sammenheng (kontekst) de høres i. De enkelte relasjoner er heller ikke nok til å bygge opp en melodi. Man må også ha bestemte tids- og rekkefølge-relasjoner mellom de ulike relasjonene, osv. En melodi oppleves umiddelbart som en helhet, og hvis man prøver å analysere delprosessene, finner man kompliserte og sterke interaksjonsprosesser. Dette betyr at opplevelsen av en

enkelt del alltid er sterkt påvirket av de øvrige delene, dvs. alle delprosessene virker på hverandre.<sup>3</sup>

En av "lovene" fra gestaltpsykologien, dvs. "loven om prägnanz" kan brukes til å illustrere hva som skjer når vi lytter til musikk. Denne "loven" sier at en organisering av inntrykk fra omverdenen alltid forsøker å bli så "god" (dvs. symmetrisk, regulær, enkel o.l.) som de rådende forhold tillater. Hva som konstituerer en slik "god" organisering er bl.a. kontinuitet. Musikkpsykologen Leonard B. Meyer (1956) skriver: "En form eller et mønster vil, når andre ting holdes konstant, tendere til å fortsette i den form eller på den måte den opprinnelig startet i. Det er således utilfredshet med den videre organisering av materialet, oppfattelse av uregelmessigheter og avvik i forhold til hva man venter som gir støtet til forventninger."

Hvordan kan musikken være med på å skape forventninger? Generelt sett ved at det musikalske hendelsesforløpet avviker fra det forventede. Dette kan i musikken skje på tre måter:

- 1) Det normale, mest sannsynlige musikalske hendelsesforløpet blir utsatt
- 2) Det tonale hendelsesforløpet er tvetydig. Flere like sannsynlige konsekvenser blir forespeilet.
- 3) Verken utsettelse eller tvetydighet, konsekvensene er derimot uventet.

Når vi lytter til et musikalsk hendelsesforløp, ønsker vi ikke bare at dette skal fortsette i den form eller på den måte det opprinnelig startet på, men vi ønsker også at mønsteret skal komme til en avslutning eller fullstendigjørelse. Ved f. eks. store sprang i melodien skapes et ønske (tendens) i oss til utjevning, til å ville "fylle ut." En figur som repeteres om og om igjen vekker en sterk forventning etter forandring, både fordi kontinuiteten er hindret og fordi figuren ikke når fullstendigjørelse. Mangel på en klar form, eller "profil", kan føre til at det vekkes sterke ønsker og forventninger etter klargjøring og forbedring. Eller det kan oppstå tvil og usikkerhet når vi støter på kromatiske passasjer, heltoneskalaer, parallellførte akkordrekker fordi vi ikke kan forespeile oss målet for passasjen, hvor det hele skal ende.

Det er i forbindelse med slike musikalske hendelsesforløp, eller der hvor forventningene i oss ikke bli umiddelbart innfridd, eller de blir innfridd på en for oss uventet måte, at vi svarer med emosjoner eller følelser (for en detaljert utforming, se Meyer, 1956). Se også kap. 6 for en drøfting og kritikk av Meyers teori.

## **Musikalitetsteorier**

En viktig filosofisk bakgrunn for psykologien danner den engelske *empirismen*.<sup>4</sup> De første musikkpsykologene knytter seg gjerne til en slik empirisme eller *assosia-*

*sjonisme*. Assosiasjonistene nærmet seg studiet av musikkopplevelser ved å studere de enkelte komponenter i musikken, dvs. ved å se på hvordan mennesket reagerte på hver av bestanddelene for deretter å summere opp delreaksjoner til en totalopplevelse. Gestaltpsykologien, så vi, vokste fram som en reaksjon på dette synet. Gestaltpsykologene mente at en slik summering av delinntrykk ikke kunne gi noen riktig forståelse av musikalske opplevelser. Det var helheten i musikken vi reagerte på, en helhet som var noe mer enn summen av alle delinntrykk.

Ved framveksten av psykologien som en selvstendig vitenskapelig disiplin i slutten av forrige århundre, støter vi på navn som Helmholtz og Stumpf. Disse står ikke bare som representanter for framveksten av den tidlige psykologien, men hører altså med til pionérene blant musikkpsykologene.

Helmholtz's tonepsykologiske verk heter *Die Lehre von den Tonempfindungen*, og det er særlig diskriminering mellom tonehøyder som interesserer ham. Gjennom sine undersøkelser oppdaget han forskjeller i tonekvaliteter (klangfarger) og mente å kunne forklare hvorfor vi opplever at samme tone klinger forskjellig på forskjellige instrumenter. Det var Helmholtz som oppdaget at hver tone er assosiert med overtoner som vibrerer hurtigere enn den såkalte fundamentaltone.

Carl Stumpf, som utkom med sin *Tonpsychologi* i 1883/1890, var den neste psykologen til å undersøke musikalske fenomener. Stumpf isolerte og studerte fenomenet "tonal fusjon", og fant at dette har forbindelse med konsonans - dissonansproblematikken. Hans teori går i korthet ut på at overtonenes evne til å blande seg sammen, til fusjon, er avgjørende for om vi vil oppfatte to sammenklingende toner som konsonerende eller dissonerende.<sup>5</sup>

Et illustrerende eksempel på assosiasjonismen henter vi fra den tidlige musikalitetsforskning, hvor amerikaneren Carl Seashore ble et sentralt navn. Seashore mente at musikalitet måtte være noe som var sammensatt av atskilte kapasiteter eller "talenter". Disse "talentene" delte han inn i tonale, motoriske og intellektuelle grupper. Innenfor den tonale gruppen kan vi sanse følgende: Tonehøyde, lydstyrke, tid og klangfarge. I det han gikk ut fra at et individ som kan diskriminere (skjelne) små forskjeller blant disse kvaliteter også ville være gode musikere, konstruerte Seashore en test som skulle måle musikalitet. Testen bestod av seks undertester for hver av de følgende områder: Tonehøyde, lydstyrke, rytme, tid, konsonans og tonal hukommelse.<sup>6</sup>

Musikkpsykologen James Mursell kritiserte Seashore fordi han la så stor vekt på "øret som en mottaker for visse forskjeller i lydbølger" i forbindelse med musikalitet. Musikere er ikke opptatt av å skille så minuttøse forskjeller i tonehøyder, styrker og varighet som det Seashore legger opp til gjennom testene sine. Det er helheten vi oppfatter i musikken, samspillet mellom rytmiske, tonale og uttryksmessige kvaliteteter. Mursell forskyver vekten fra Seashores medfødte sensoriske

kapasiteter og over til mer generelle mentale evner når han vil forklare hva musikalitet er. For Mursell er musikalitet 1) følelsesmessig mottakelighet overfor toner samt tonale og rytmiske mønstre, 2) perseptuell oppmerksomhet overfor tonale forbindelser, samt 3) perseptuell oppmerksomhet overfor rytmiske grupperinger.

Mursell skriver i 1937 at "vi ikke må tenke på musikalitet som et fakultet, eller et instinkt, eller en spesiell evne som er satt til side fra de andre mekanismer i bevisstheten for å operere i isolasjon. Alt vi vet om hjernen og dens korrelat, sentralnervesystemet, indikerer at den ikke er sammensatt av separate fakulteter. Tvert imot, når den utfører en viktig oppgave, opererer den som en enhet... Det essensielle punkt er at musikalitet både er avhengig og består av oppmerksomhet overfor tonale/rytmiske sammenstillinger, tonale mønstre foruten emosjonell mottakelighet overfor disse."

Med dette knyttes musikalitet til persepsjonspsykologien og til våre generelle mentale evner, spm evnen til å organisere og fokusere hørselsinntrykk, gjenkalle og assosiere. Slik løsriver Mursell musikaliteten fra Seashores ensidige spørsmål om "ørets konstitusjon" til å bli et spørsmål om læring og mental organisering. Men fortsatt sies det ingenting om musikalitet som en kulturell kompetanse til å utlede mening fra musikk.

### **Positivismen i musikkpsykologien: musikkopplevelse og kroppsreaksjoner**

I 1913 publiserte psykologen John Watson en artikkel som skulle inneholde behaviorismens programerklæring (Smedslund, op. cit.:50). Watson framholdt at psykologien skulle være en objektiv vitenskap, og at den utelukkende skulle bygge på atferdsobservasjon og observasjon av fysiologiske variabler. Smedslund framstiller Watsons argumentasjon på følgende måte: "Det vi faktisk observerer hos en forsøksperson er alltid bare hans atferd og eventuelt prosessene i hans kropp. Våre medmenneskers opplevelser er vi avskåret fra å registrere direkte..." Sansning og persepsjon mente han svarte til de objektivt definerte begrepene diskriminering og generalisering.

Et slikt behavioristisk eller positivistisk program finner vi igjen i den amerikanske musikkpsykologen Robert Lundins "objektive musikkpsykologi" (1967). I motsetning til sine forgjengere vil Lundin bare undersøke musikalske stimuli og responser. Slike psykologiske responser, sier han, kan være diskriminerende (eks. skille musikk fra hverandre), integrerende (eks. når vi øver piano, en hånd - to hender), variable (f. eks. spiller vi aldri et musikkstykke likt), modifiserbare (eks. når vi forandrer atferd ved å rette på feil), "delayable and inhibitive" (f.eks. på rett tid og sted), og av kulturell natur (f.eks. har vi forskjellige musikkpreferanser).



Et slikt positivistisk program har fått gjennomslag på flere områder av musikkpsykologien. Et eksempel kan være forsøk på å måle hva som skjer i kroppen når vi lytter til musikk, som et forsøk på å si noe nøyaktig om hvordan musikken påvirker oss. En måte å nærme seg denne siden ved musikkopplevelsen på er gjennom såkalte polygrafiske målinger.

Lytting til musikk ledsages av en rekke *fysiologiske forandringer* i kroppen. Følgende oppsummering støtter seg til resultater som er kommet fram gjennom undersøkelser ved Karajan-instituttet i Salzburg (se Harrer og Harrer, 1977: 202-216).

#### 1. Det kardio-vaskulære system (kretsløpsystemet).

Vi finner vanligvis en generell økning i pulsfrekvens ved lytting til musikk. Dette kan være uttrykk for at personen liker eller misliker musikken. Forandring i pulsfrekvens er omtrent konstant når samme stykke gjentas flere ganger for samme person. Synkoperte rytmer synes spesielt i stand til å lage ekstrasystoler, eller slag som kommer for tidlig. Det er også mulig å drive pulsfrekvensen opp gjennom dynamiske forandringer, som f.eks. ved *crescendo* og *decrescendo* i en trommevirvel. Avslappende og lystbetonte passasjer, som vi f.eks. finner ved slutten av et musikkstykke, kan føre til forandringer i pulsfrekvens synkront med respirasjonsrytmen. Hos personer med mindre hjertesykdommer kan vi finne markerte kvalitative EKG- forandringer ved lytting til musikk, liknende forandringer vi finner ved fysiske anstrengelser. Ved tilfeller av funksjonelle hjerte- forstyrrelser kan slike forandringer bare oppdages ved lytting til musikk og ikke som resultat av muskulære prosesser.

#### 2. Respirasjon

Målinger av respirasjon viser ikke bare forandringer i frekvens og dybde, men også at forholdet mellom innånding og utånding forandres ved lytting til musikk. Vi finner tendenser både i retning av rytmisk og arytmsk respirasjonsaktivitet.

#### 3. Psykogalvanisk refleks (GSR)

Også forandringer i hudens elektriske motstand er tydelige. Sterke utslag kan tydes både som uttrykk for behag og ubehag.

#### 4. Motorisk aktivitet

Det er vanlig å finne en økning både i antall og amplitude i musklens aksjonspotensialer. Det er også kvantitative og kvalitative forandringer mellom forskjellige muskellag, f.eks. mellom muskler i kraniet og muskler i ekstremitetene. Ved hvile er det bare mindre forskjeller i muskulær aktivitet f.eks. i fremre hoderegion og i beina. Når en person lytter til dansemusikk går virkningen av musikken "over i beina", dvs. muskel-aksjonspotensialer øker skarpt i beina og relativt lite i musklene i for-hodet. En motsatt virkning finner vi når personen blir satt til å løse regneoppgaver. Målinger av muskeltonus viser at forskjellige typer

musikk øker eller minsker muskeltonus. Når en person blir bedt om å klemme et ergometer, et instrument som måler styrken i håndgrepet, ser vi at muskelstyrken minsker når det spilles voggesanger. Det motsatte er tilfelle ved marsjmusikk.

Hvilke av de fysiologiske prosesser som reagerer maksimalt (f.eks. det kardiovaskulære system sml. med respirasjon og hudens elektriske motstand) avhenger i hovedsak av personens individuelle autonome responser. Hos noen mennesker kan psykologiske stimuli, f.eks. stress, hovedsakelig føre til respirasjonsforandringer, mens andre reagerer med forandringer f.eks. i sirkulasjonssystemet overfor de samme stimuli.

Fysiologiske reaksjoner vil også avhenge av musikken som spilles. Enkelte musikkformer som dansemusikk eller marsjer, fører i hovedsak til motoriske responser, mens andre musikkformer ofte utløser forandringer i respirasjon eller pulsfrekvens.

Det kan videre være markerte forskjeller i reaktivitet mellom utøver og lytter. Med hensyn til utøveren kan vi skille mellom de reaksjoner som skyldes fysisk anstrengelse og de som reflekterer emosjonelt engasjement. F.eks. oppnås ikke de høyeste pulsfrekvenser der hvor dirigenten anstrenger seg mest fysisk, men i de passasjer som utløser den sterkeste emosjonelle opplevelsen.

Harrer og Harrer refererer også til undersøkelser hvor man har forsøkt hvordan beroligende medikamenter virker inn på samspillet mellom musikk og autonome reaksjoner. Ved å tilføre personer små doser av beroligende midler, oppnådde man at de autonome reaksjoner som vanligvis ledsager musikkopplevelsen nesten forsvant fullstendig. Denne virkning førte imidlertid ikke til noen forandring i den emosjonelle musikkopplevelsen hos personen. Ved større doser uteble både emosjonelle og autonome reaksjoner hos personen.

Går vi nærmere inn på individuelle forskjeller i reaksjoner overfor musikk, slik disse kan registreres ved slike polygrafiske målinger, vil vi se at det er en rekke betingelser som er med på å bestemme hvordan utfallet av de autonome reaksjoner vil bli. For det første må vi ta i betraktning labiliteten eller stabiliteten i de autonome regulerende prosesser. Disse er igjen under påvirkning av konstitusjon (predisposisjon), alder, kjønn, levemåte, fysisk form, generell helsetilstand eller slike midlertidige faktorer som tretthet, om man f.eks. har drukket kaffe eller alkohol osv. Videre vil emosjonell reaktivitet spille inn, dvs. personens påvirkelighet overfor emosjonelle inntrykk. I forbindelse med musikk vil personens holdninger overfor musikken spille inn, musikkens generelle betydning i personens liv, samt den umiddelbare holdning overfor det stykke musikk som presenteres. Som tidligere nevnt vil reaksjonen også være avhengig av hva slags musikk som presenteres.

Vi har med andre ord å gjøre med en rekke betingelser både i musikken selv foruten i personen som vil bestemme utslaget i de polygrafiske målingene. For å få en

klarere forståelse av slike betingelser må vi ta opp til drøfting hva som er med på å forme en persons holdninger overfor musikk, foruten hvilke elementer i musikken og hvilke musikkformer som fører til de enkelte reaksjoner.

Om vi er interessert i å vite hva musikkopplevelser *betyr* for lytteren, må vi imidlertid stille spørsmål ved om denne type undersøkelser når fram. Spørsmålet er med andre ord hvordan forholdet er mellom de kvantitative mål vi kommer ut med ved polygrafiske undersøkelser og de kvalitative opplevelsformer vi møter ved lytting til musikk? Eksisterer det en vekselvirkning eller parallellitet mellom psyke og soma, eller må vi helt se bort fra slike polygrafiske målinger for å få en forståelse av musikkopplevelsen?

Hva som avtegnes i de polygrafiske stripene er egentlig elektriske prosesser i bestemte organer. Og grunnen til at vi kan registrere slike prosesser ligger i at de sannsynligvis representerer generelle opphisselses- eller spenningstilstander. Men opphisselse og spenning danner samtidig basis for alle våre psykologiske prosesser, på samme måte som alfabetet danner basis for litteraturen (Revers, 1975:94).

De forskjellige opphisselses- eller spenningsprosesser som måles ved slike undersøkelser kan derfor peke i retning av svært forskjellige emosjonelle opplevelser. Vi kan ikke lese ut av stripen nøyaktig hva personen føler, langt mindre hvilken betydning disse følelsene har i personens liv.

Samtidig viser undersøkelser at personens emosjonelle opplevelse forblir intakt selv om man ved hjelp av beroligende medikamenter klarer å undertrykke de autonome reaksjoner. Dette viser at opplevelsen ikke er noen funksjon av det fysiologiske apparatur, men snarere en dyptgående formet prosess som er avhengig av personens totale biografiske erfaring, av læringsprosesser, enkulturasjon og personlige modning (ibid.: 95).

### **Positivismekritikk av musikkpsykologien**

Bakgrunnen for å måle kroppsreaksjoner til musikk er å finne sikre, kvantifiserbare mål som kan hjelpe oss til å forstå musikkopplevelsen. Dette altså som et ledd i positivismens allmenne program med hensyn til å bygge teorier på grunnlag av testing av dokumenterte hypoteser.

Om vi altså holder fast ved at det er en sammenheng mellom vår subjektivt opplevde følelse og de kroppslige, fysiologiske reaksjoner, kan vi si at polygrafen registrerer, dvs. gjør *observerbar* og *målbar* personens opplevelser av musikk. Om vi f. eks. har en hypotese om at en bestemt type musikk virker på en sinnstilstand, ser vi at hypotesen kan *operasjonaliseres*, dvs. lytting til musikk vil ha fysiologiske *konsekvenser* som kan etterprøves *empirisk* via polygrafen. Gjennomfører vi forsøket kan vi lett få bekreftet eller avkreftet hypotesen. Bekrefter vi hypotesen har den fått status som viten.

En slik modell for vitenskap tilfredstiller de idealer naturvitenskapen oppstiller m.h.t. forholdet mellom forskeren og sitt undersøkelsesobjekt som en "renset" relasjon, hvor forsker - eller det utforskende subjekt *ikke* påvirker objektet eller undersøkelsesprosessen ved sin blotte eksistens. Med andre ord må ikke selve forsøkssituasjonen påvirke reaksjoner hos den utforskede. Med hensyn til polygrafene kan man sikre seg mot slike feilkilder f.eks. ved å først presentere personen for et "nøytralt" stimuli, eller spille et så langt stykke av musikken at personen kommer ut av uroen ved forsøkssituasjonen før man foretar de egentlige registreringer med polygrafene.

Vi kan imidlertid se at det er mulig å problematisere denne forsøkssituasjonen eller forskningsmetoden på flere måter. Når det gjelder forholdet mellom forskeren, instrumentet og objektet, kan vi spørre om forskeren vet nok om hva polygrafene registrerer til å kunne påstå at de grafiske kurvene som produseres likner hans egen forestilling om hvordan de fysiologiske reaksjonene eller de emosjonelle opplevelsene foregår. Eller spurt på en annen måte: Er instrumentene sterke eller presise nok til å fange opp hva som er verdt eller relevant å registrere?

En umiddelbar innvending ville være at nyanserikdommen i følelsesmessige reaksjoner til musikk er rikere og mere komplekse enn hva som kan la seg skrive ned på en papirstrimmel ved hjelp av en tynn nål. Det ligger i dette vitenskapsideals natur å måtte redusere mangfoldet i fenomenet til et sett av enklere registrerbare størrelser. Dette kravet om reduksjonisme medfører i vårt eksempel at det skal være en sammenheng mellom følelsesmessige opplevelser til musikk og de ledsagende fysiologiske reaksjoner. Det kan også synes som om et slikt forskningsparadigme antar at om vi bare får tilstrekkelig med fysiologiske data om musikkopplevelser, vil vi før eller senere kunne "forklare" eventuelle lovmessigheter i opplevelsen, evt. ved å summere opp fra de lavere til de høyere nivåer i opplevelsen. Dette såkalte reduksjonismeproblemet kunne problematiseres, ikke minst fordi vi ved teorier som omfatter forholdet mellom følelser og fysiologi vikler oss inn i en generell vitenskapsteoretisk debatt om kropp og psyke. Foreløpig er det nok å slutte at det er tvilsomt om de særegne kvaliteter ved musikkopplevelsen lar seg meningsfylt redusere til denne type registrerbare data.

Dette siste berører igjen et annet generelt problem, nemlig hvordan forskeren skal tolke instrumentets bilde av virkeligheten, i dette tilfelle polygrafens avtegninger av fysiologiske forløp. Det er viktig å understreke at polygrafene registrerer elektriske forløp i kroppsorganer som generelle opphisselsestilstander. Selv om polygrafene avtegner klare dramatiske endringer i takt med forløpet av musikken, kan ikke forskeren med sikkerhet slutte hvilken emosjon forsøkspersonen opplever, om det er opplevelse av intens glede eller frustrert avsmak som har iverksatt endringer i fysiologien. Med mindre forskeren har hørt musikken og

garantert for at forsøkspersonen har samme opplevelse av musikken, kan ikke forskeren lese måleresultatene riktig. Dette som en avart av den mer generelle påstanden om at vi må vite hva vi skal se etter før vi i det hele tatt kan bestemme noe som fakta, dvs. at iakttakelse forutsetter teori.

Dette siste, som altså problematiserer påstanden om at forskeren er en objektiv, nøytral iaktaker av "fakta" er forlengst påpekt av naturvitenskapen selv. Einstein sier f.eks. i en diskusjon med Bohr: "Først teorien avgjør hva man kan iakttå" (Gregersen og Køppe 1985:16).

I vårt eksempel er det ytterligere et problem som kompliserer forskerens persepsjon av eller tolkning av instrumentets bilde av virkeligheten, i dette tilfelle altså den polygrafiske avtegnning eller den emosjonelle opplevelsen (avhengig av hva vi mener er "virkelig"). Selv om vi antar at forskeren hos en gruppe mennesker klarer å bestemme en entydig sammenheng mellom en bestemt type musikk, en bestemt profil i den grafiske nedtegnning av fysiologiske prosesser og en bestemt emosjonell opplevelse, la oss f.eks. si av "glede", kan han ikke slutte videre hvilken *mening* forsøkspersonen tillegger opplevelsen av glede. Innen det forskningsparadigme det her er snakk om betraktes emosjoner ofte som essenser med et allment "opplevelsesinnhold". Ut i fra en antropologisk fortolkning av emosjoner kan vi imidlertid forstå emosjoner som strategiske "handlinger", som en måte å forholde seg til verden på. Med andre ord vil emosjoner peke mot konkrete relasjoner, situasjoner, hendelser og dermed være med på å forankre individet i kulturen, i en bestemt posisjon.<sup>7</sup> Det meningsinnhold som utledes av emosjoner kan således variere fra person til person, alt etter hvilken posisjon person har i forhold til musikken. Selv om emosjonene "er den samme" (?), kan de bety noe forskjellig for oss avhengig av situasjon og livsomstendigheter.

## Resepsjon

Musikalsk resepsjonsforskning har tradisjonelt vært et sentralt anliggende for musikkpsykologien. Spørsmålet om hvordan vi lytter til musikk, hva som betinger spesielle måter å lytte på, har gitt opphav en serie teorier og eksperimenter. Allerede i 1922 foreslo engelskmannen C. S. Meyer en typologi basert på fire måter å lytte på. Den "objektive" typen skulle være opptatt av musikk som lydfenomen, de som lyttet slik hadde en analyserende og kritiserende holdning til musikk, refererer Jørgensen (1989:35). Den andre gruppen, en "uttrykks-type", ville beskrive musikken med følelsesuttrykk. Til den tredje typen hørte de "assosierende", de som beskrev musikken som uttrykk for personer, hendelser og begivenheter, mens til den siste typen hørte de som ikke var opptatt av hva musikken uttrykte, men av hva de selv følte (ibid.: 30).

Den tyske musikkforskeren Hermann Rauhe begynner sin beskrivelse av ulike lyttemåter med hva han kaller den *ubevisste, atspredte lytting* (se Rauhe, 1975). Slik "lytting", finner gjerne sted i bestemte situasjoner som ved besøk i supermarkeder, på bensinstasjoner osv. Som vi har sett er denne musikken spesielt laget for at individet ikke skal konsentrere seg om musikken. En annen måte å lytte til musikk på, skriver Rauhe, er å rette oppmerksomheten mot rytmisk-motoriske komponenter i musikken. Såkalt *motorisk-reflektiv lytting* kjennetegnes ved at rytmiske komponenter i musikken blir omsatt til kroppslige bevegelser. Dette har sammenheng med den elektriske og opptakstekniske framheving av den rytmiske puls vi ofte finner i dagens musikk. Lytteren får rytmiske opplevelser på forskjellige plan, disse blir omsatt gjennom motorisk-reflektiv resepsjon til spenningsforløp i kroppen, noe som gir seg utslag i bevegelsesreaksjoner. Den tredje resepsjonsmåten Rauhe skisserer kaller han *assosiativ-emosjonell*. En slik lyttemåte kan karakteriseres ved at lytteren foretar en automatisk, ubevisst sammenkopling mellom musikken og egne tidligere opplevelser, erfaringer, minner og følelser. Det kan f.eks. være at lytteren forbinder sine opplevelser med innhold, tekst eller ord i musikkstykket, eller at musikken vekker minner om bestemte situasjoner lytteren har opplevd denne musikken i tidligere. *Empatisk resepsjon* likner på assosiativ-emosjonell lytting, men nå er lytteren bevisst hva han ønsker å oppleve med musikken. Mens lytteren under assosiativ-emosjonell lytting hadde sin oppmerksomhet rettet mot spesielle sider ved musikken (arrangementsteknikken, klangeffekter etc.), er den empatiske resepsjon rettet mot helheten i musikken. Selv om vi kan lytte "empatisk" til all musikk, er det særlig musikk med vekt på det klanglige, med flytende jevn rytmisk puls som er i stand til å sette lytteren i den stemning han ønsker seg.

Er den empatiske resepsjonen særlig rettet mot helheten i musikken, som en medtenkende, reflekterende lytting, omtaler vi dette som *strukturell resepsjon*. Vi har to former for strukturell resepsjon: Strukturell analytisk resepsjon retter oppmerksomheten mot detaljer i musikken, mens strukturell syntetisk lytting forsøker å sammenføre alle detaljer til et enhetlig system. Både ved empatisk resepsjon og ved begge former for strukturell lytting er oppmerksomheten hele tiden rettet mot det musikalske verket, objektet. Ved en annen måte å lytte på, *subjektorientert resepsjon*, ligger imidlertid tyngdepunktet i lyttingen hos lytteren selv, dvs. lytteren finner sine egne erfaringer, innstillinger og opplevelser gjenspeilet i musikken. Personen "speiler seg selv" i musikkverket, eller personen projiserer sine egne følelser, minner osv. inn i musikken. Den siste form for lytting Rauhe omtaler omfatter flere av de ovenfor beskrevne resepsjonskategorier. *Integrert lytting* omfatter både subjektorientert resepsjon og empatisk resepsjon foruten de forskjellige former for strukturell resepsjon. Også mere ubevisste former for lytting hører inn under dette begrepet. Ved integrativ lytting forsøker vi å forstå

de spesielle følelsesmessige virkninger som er framkalt av musikken, vi bestreber oss på å sette våre opplevelser i sammenheng med de musikalske strukturer slik disse kan oppleves i talløse formidlings-, funksjons- eller situasjonssammenhenger.

Som vi ser forsøker ikke Rauhe å knytte resepsjonskategoriene til sosial klasse eller bestemte kulturelle posisjoner. Styrken i hans teori blir at kategoriene nok fanger inn den individuelle variasjon vi møter, om vi først skulle lage et slikt kategorisystem. Det er imidlertid en begrensning ved teorien om kategorier blir helt frittflytende størrelser. Riktignok hevder Rauhe at lytteformen bestemmes både av strukturen i musikken, personlige forhold hos lytterne eller av de situasjoner lyttingen foregår i. For å føre denne forståelsen videre, må vi imidlertid forsøke å utvikle et begrepsapparat som mer konkret kan bestemme hvordan den kulturelle, sosiale eller historiske situasjon lytteren befinner seg innenfor er med på å prege lyttingen ved også å gi både form og mening til opplevelsen.

### **Informasjonsteori**

Informasjonsteorien hører med til et kompleks av teorier som regnes inn under en mer omfattende "kommunikasjonsteori". Informatjonsteorien ble utviklet for å studere en kommunikasjonskanals effektivitet med henblik på antall budskap som kunne overføres innenfor en gitt tidsenhet. Teorien var basert på matematisk sannsynlighetsteori. Shannon og Weaver, som i 1949 lanserte teorien ønsket å skille mellom tre nivåer i teorien. Et teknisk nivå, hvor man var opptatt av effektivitet i overføring av budskap, et "semantisk" nivå hvor man ville si noe om resepsjon av den intenderte mening, og et "effekt-nivå" hvor man var opptatt av budskapets eventuelle virkninger på mottakeren. Den matematiske delen av teorien omfatter bare det tekniske nivået, og selv om Shannon og Weaver sa de også ville si noe om de to andre nivåer, (f.eks. hvordan man kan måle hvordan eller i hvilken grad en lytter påvirkes av komponistens intensjoner), har de i praksis ikke kunnet belyse denne siden ved kommunikasjonsprosessen ved hjelp av informasjonsteorien.

"Informasjon" er noe som måles i termer av å redusere usikkerhet. Informatjonsteorien sier at komplekse fenomener er noe som har mye informasjon i seg. En "kode" er videre å forstå som informasjon som reduserer usikkerhet. Overført til musikk kan vi altså si at "enkel musikk", f.eks. barnesanger, har lite informasjon i seg. Vi kan med andre ord med stor sannsynlighet forutsi bevegelsene i en slik sang, det er liten usikkerhet med hensyn til det musikalske forløpet. Omvendt vil musikk av f.eks. Schönberg inneholde for mye informasjon for mange. Med andre ord vil det være vanskelig å forutsi hvor tolvtonemusikken vil bevege seg, usikkerheten er stor. For at vi skal redusere usikkerheten trengs mer informasjon, dvs. noe som reduserer usikkerhet. Kjenner vi den musikalske koden vil vi ha

tilegnet oss slik informasjon, musikken vil kunne oppleves fortrolig. Vi sier derfor at vi er blitt "kodefortrolige".

Begreper som "informasjon", "usikkerhet", "sannsynlighet" og "kode" kan være med på å kaste lys over musikalske prosesser i en lytteprosess. Ytterligere et begrep fra informasjonsteorien kunne omtales, nemlig "redundans". Vi vet at enhver overføring av informasjon kan forstyrres slik at budskap misoppfattes eller ikke når fram. Slik sier vi at det er støy i systemet som blander seg med mottakelsen av budskapet. Når det gjelder lytting til musikk, kan slik støy arte seg i form av dårlige akustiske forhold eller man kan regne psykologiske karakteristika ved lytteren som begrensende for hva som kan opptas av budskap. "Redundans" er dermed innført som betegnelse for gjentakelse av informasjon som allerede er til stede i budskapet. Redundans er derfor bortkastet i en kanal hvor det er lite støy. Slik ser vi at ved å øke redundansen har vi større sikkerhet for at budskapet vårt når fram. I musikken kan vi finne mange eksempler på hvordan komponister, ved å gjenta et element i musikken, kan tillate seg å øke kompleksiteten i andre elementer. Eksempelvis bruk av ostinat eller Alberti-bass kan tillate større kompleksitet på andre nivåer.

Selv om vi altså ser at begreper fra informasjonsteorien kan hjelpe oss til å få oversikt over kommunikasjonsprosesser, er det imidlertid viktig å påpeke noen begrensninger og ikke minst uklarheter ved informasjonsteorien. Det gjelder særlig om man ville forsøke å overføre begrepene på innholdsmessige sider ved musikken. Som vi kan se av den måten informasjonsbegrepet brukes på, oppstår det en uklarhet med hensyn til muligheten av å skape et objektivt mål for informasjon. Det er min påstand at selv på det "matematiske" nivå hvor man mener at teorien i første rekke har gyldighet, oppstår uklarheter med hensyn til hva som egentlig menes med "informasjon". Informasjon er, så vi, noe som det var mye av i kompleks musikk. Samtidig var informasjon noe som kunne brukes til å redusere usikkerhet. Har vi tilegnet oss en kode, har vi altså ordnet informasjon på en slik måte at den reduserer usikkerheten i foreliggende budskap. Slik sett vil hva som er "usikkert" eller hva som evt. måtte være et mest sannsynlig musikalsk forløp, være avhengig av iakttagernes spesielle erfaring, kultur eller kodefortrolighet. Informasjon kan slik sett bare bestemmes innenfor et gitt kulturelt system. Det er m.a.o. umulig å angi musikalsk informasjon som noe faktisk foreliggende uavhengig av iakttagere. Dette har konsekvenser i vitenskapsteoretisk sammenheng og skulle henge godt sammen med oppfatningen av hvordan våre verdier og interesser eller normer påvirker vår erkjennelse. I dette tilfelle vil altså verdier og interesser være å forstå som noe som er knyttet til musikalsk kompetanse.

Innvendingen har også konsekvenser for en annen viktig side ved musikalsk kommunikasjon. Med dette mener jeg at informasjon ikke er noe som objektivt kan knyttes til budskapet, men som i første rekke ligger i *relasjonen* mellom lytteren og



fenomenet. Slik blir det problematisk objektivt å definere "kompleks" musikk, som om kompleksitet er noe som utelukkende ligger i objektet. Om vi følger min argumentasjon, vil "kompleksitet" i betydningen usikkerhet være avhengig av iakttakerens koderepertoar. Med andre ord vil hva som er svært komplekst for noen personer kunne oppfattes som enkelt for andre. Denne innvending mot informasjonsteorien er viktig, fordi den viser at informasjonsteorien er med på å opprettholde eller gi en slags vitenskapelig skinn til teorier om forholdet mellom "enkel" og "kompleks" musikk, eller mellom "høy" og "lav" kultur, som om de var objektive enheter.

### **Musikalsk kommunikasjon**

Innenfor kommunikasjonsteorien kan vi spore to tradisjoner som hver bygger på sin spesielle fortolkning av kommunikasjonsbegrepet – kommunikasjon som transmisjon og kommunikasjon som ritual. Når det gjelder den førstnevnte forståelsen, sporer vi denne i tradisjoner som ser på kommunikasjon som overføring av budskap. Innenfor musikkforskninga møter vi tradisjonen i en modell som følger "musikalske budskap" fra de innkodes i musikalske tegn til de mottas av en lytter. Musikalsk mening er i denne modellen ofte uløselig knyttet til musikalsk struktur, og avkodningen bestemmes av musikkstrukturelle referanser. Innenfor en slik transportmodell er mening nedlagt i strukturen – lytterens oppgave er å "tappe" strukturen for mening.

For å finne et begrepsapparat som kan hjelpe oss til å gripe ulike sider ved de prosessene som er involvert ved musikalsk kommunikasjon, låner vi kommunikasjonsmodellen til lingvisten Roman Jacobsen, her referert etter Fiske (1982). Modellen er todelt. Først setter han opp de faktorene som konstituerer kommunikasjonen, seks i alt. For at kommunikasjon skal være mulig, må disse seks følgende faktorer være tilstede: En avsender eller et budskap sendes til en mottaker. Dette budskapet må referere til noe utover seg selv, noe Jacobsen kaller kontekst. Overført til musikalsk kommunikasjon må kontekst tolkes i vid betydning, dvs. at musikalske koder også kan referere til seg selv. Ytterligere to faktorer kommer til: med kontakt mener han den fysiske kanal og de psykologiske forbindelser mellom avsender og mottager. Den siste faktorer kaller han en kode.

Hver av disse faktorene bestemmer en forskjellig funksjon ved språket, skriver Jacobsen, og i hver kommunikasjonsakt kan vi finne et hierarki av funksjoner. Slike lager han en modell for å forklare de seks funksjonene.

	Referensiell	
Emotiv	Poetisk	Konativ
	Fatisk	

## Metalingvistisk

Den emotive funksjonen beskriver budskapetets forhold til mottakeren, vi bruker ofte ordet "ekspressiv" for å referere til det, skriver Fiske. Det er den funksjon budskapet har med hensyn til å kommunisere avsenderens følelser, holdninger, status, klasse; alle de elementer som binder budskapet til den spesielle avsenderen.

Den konative funksjonen viser til budskapetets virkning på mottakeren. Ved propaganda vil denne funksjonen være viktigst. Det samme gjelder for alle typer funksjonell musikk, mens den for andre typer av musikalsk kommunikasjon kan være underordnet. Den referensielle funksjonen, eller budskapetets "realitetsorientering", er klart prioritert innenfor den objektive faktiske kommunikasjonen. Dette er kommunikasjon som er opptatt av å være "sann" eller i overenstemmelse med fakta. Slik referensiell funksjon kan også tendensielt forekomme i forbindelse med musikalske kommunikasjon, i den grad kodene som brukes er konvensjonaliserte slik at musikken nærmest uttrykker en situasjon, hendelse, endog en historie (jfr. filmmusikk/reklamemusikk).

Den fatiske funksjonen har å gjøre med å holde kanalene åpne, bevare forbindelsen mellom de kommuniserende. Hensikten er å bekrefte at kommunikasjonen finner sted. For å gjøre kommunikasjonen fatisk benytter man gjerne redundante elementer i budskapet.

Den metalingvistiske funksjonen består i å identifisere den koden som brukes.

Den siste funksjonen er den poetiske, eller vi kunne si estetiske. Denne omfatter budskapetets forhold til seg selv, det "selvbespeilende" element.

Når kommunikasjon konsiperes som ritual, legges vekt på begrepets nær sagt arkaiske røtter – på norsk kjenner vi felles opprinnelse i ord som "kommunion," "kommun(e)," på engelsk "community," "communitas" (Turner). Innholdsmessig avleder vi termer som "deltakelse," "dele," "fellesskap." Kommunikasjon i en slik ritualbetydning handler ikke så mye om å sende budskap gjennom rom. Snarere handler det om å opprettholde et fellesskap, om å representere noen felles trosforestillinger (Carey, 1989:18).<sup>8</sup>

## Musikalsk kompetanse

Et av de helt sentrale forskningsområder innen musikkpsykologien har vært studier av musikalitet. Denne forskningen har i særlig grad vært rettet mot å finne musikalske talenter, ofte med tanke på å forutsi muligheter for å lykkes på et instrument. Slik har denne forskningen på mange måter bidratt til å mystifisere musikalitetsbegrepet, som om det utelukkende var enkelte mennesker som hadde denne særlige begavelsen. Et alternativ til både musikalitetsbegrepet og til denne

forskningen vil være å betrakte "musikalitet" som en kompetanse som alle mennesker har i varierende grad, på linje med språkevnen.

I tillegg til å fokusere på perseptuelle og motoriske ferdigheter som er knyttet til "musikalske" funksjoner, kan vi se "musikalitet" som en generell evne til å produsere mening eller betydning gjennom musikk. Slik kan vi betrakte musikalitet som en type "musikalsk kompetanse" som består av ferdighet til å beherske flere nivåer av koder. "Kode" står her for organiseringen eller sammenhengen av to områder av elementer betraktet henholdsvis som uttrykk og innhold. Musikksemiotikeren Gino Stefani (1987, a, b) skriver at en kode kan forstås som en *summativ sammenheng* mellom en musikalsk enhet og et kulturelt innhold, hvor begge allerede er konstituerte. Slik som f.eks. er tilfelle mellom et bilhorn og bilførerens praksis, eller mellom stumfilm og den musikken som akkompagnerer. Eller vi finner en *strukturerende sammenheng* mellom et område som allerede er konstituert og et annet som foreløpig er uformalisert og som derfor må ta sin struktur fra det første. Dette skjer f.eks. når et stykke kjent musikk brukes som filmmusikk. For det tredje kan en kode også *organisere sammenheng* mellom to områder som begge fremdeles ikke er formaliserte og som derfor må strukturere seg samtidig. Eksempelet Stefani bruker er dansekoder som modellerer og korrelerer gester og lyder slik at de korresponderer.

Bruken av begrepet "kode" tillater oss å forstå produksjonen av musikalsk mening på to grunnleggende måter. På den ene siden finner vi gjenkjennelse, identifisering og dekodning – bruken av koder som allerede er konstituerte og tilegnet. På den annen side finner vi innovasjon av koder i forhold til de ovenfor nevnte kategorier. Slik blir musikalsk kompetanse evnen til å identifisere og/eller etablere additive eller strukturerende sammenhenger og organisere sammenhenger mellom lydhendelser og den kulturelle omgivelse.

Å tilegne seg kompetanse for musikalske koder inngår i tilegnelsen av generelle koder, noe som omfatter perseptuelle skjema, holdninger og motivasjoner, opplevelseskategorier og grunnleggende konvensjoner som vi bruker til å oppfatte, konstruere eller fortolke alle erfaringer, inkludert lyderfaringer. Eksempelvis slike "logiske skjema" som vi anvender overfor "alt", dvs. kategorier som identitet, likhet, kontinuitet/diskontinuitet, ekvivalens, motsetning, symmetri, transformasjon, etc.

Det ligger viktige vitenskapsteoretiske spørsmål forbundet med antakelsen av slike "generelle koder". Det dreier seg om hvordan slike grunnleggende kategorier konstitueres, om de er et produkt av læring eller om de er medfødt. En diskusjon av slike spørsmål vikler oss gjerne inn i uløselige paradokser om vi ikke antar et slags biologisk ureduserbart punkt som en av forutsetningene for at læringserfaringer skal oppstå. Vi kunne f.eks. spørre hvordan en sosial situasjon kan danne forutsetning for at vi skal kunne oppfatte at noe er tenkt innenfor en bestemt orden, hvordan

forståelsen av denne orden danner forutsetning for å tilegne seg de punktueringsregler som igjen skriver lyden inn i de sosiale regelsett som definerer den til musikk (Ruud, 1986b). Jeg tror det er viktig å holde denne diskusjonen åpen, dvs. ha forståelse for hvordan det biologiske og det sosiale gjensidig forutsetter hverandre. Hvis ikke havner vi lett i en posisjon hvor det settes likhetstegn mellom en slags musikalsk og biologisk natur, hvor "det musikalske tegn" blir ikoniske avbildninger av f.eks. en "følelsesnatur" ikledd en bestemt dynamisk form. En slik argumentasjon fører sannsynligvis også lett inn i en form for semiotikk hvor mening avledes av struktur, hvor betydningen av sosial kontekst for forståelse av den musikalske meningsdannelse nedtones. Dette gjør det igjen umulig å forstå dynamikken bak innovasjonen av musikalske tegn og uttrykk, det som i sin tur setter det sosiale i spill.

En av problemene med å forklare musikalsk mening ligger i en forutforståelse som antar at musikk skal representere et eller annet. En slik representasjonsmodell forutsetter at musikalske strukturer er analoge representasjoner av noe utenforliggende eller underliggende dypere strukturer. "The principal issue in musical semantics is whether we can establish analogous equivalences between music and some essentially non-musical phenomenon." skriver den engelske musikkpsykologen John Sloboda, (1987: 58).

Vi må videre spørre hva som er hensikten med å tenke musikk analogt med språk, hva vi kan oppnå ved å legge en generativ grammatikk til grunn for forståelsen av musikken. En grunn kan være å vise hvordan både språk og musikk består av et sett med regler som er avledet av en tilgrunnliggende dypstruktur. Med andre ord at det er visse medfødte, biologiske (dyp)strukturer som gir opphav til evnen til å produsere setninger og musikalske fraser og at vi ved å studere elementene (fonologi) og deres sammenstillinger (syntaks), også kan si noe om hvordan mening oppstår (semantikk).

Gitt mangfoldet i lingvistiske og musikalske former, synes det urimelig å forvente at det finnes universelle trekk, skriver Sloboda. Et av argumentene for antakelsen av slike universelle trekk lyder imidlertid slik:

"Språkets rolle er å uttrykke tanker. Den menneskelige tankes form er medfødt og felles for alle mennesker. Dyp-strukturen i en ytring er nært forbundet med den tanken den representerer [...]. For å kunne gjengi tanken riktig er dette dypereliggende formet på bestemte måter. Med andre ord, fordi alle menneskelige prelingvistiske tanker har samme slags form, må de lingvistiske dypstrukturer som representerer dem ha samme form. For å omforme dypstrukturen til en setning, må personen omforme den inn i en lineær lydsekvens som tilfører lytteren den nødvendige informasjon. Disse transformasjonene er formet på en dobbel måte, dvs. både av selve

naturen til det taleapparatet som er felles for alle mennesker (og som bestemmer den generelle overflate- tilsynekomsten i en ytring), og av dypstrukturen som de skal bringe til overflaten [...].

Det første spørsmålet man må spørre seg er om det finnes noen enhet som har samme forhold til en musikalsk sekvens som en tanke har til en lingvistisk sekvens. En tanke er ikke i seg selv en lingvistisk sekvens ifølge den argumentasjonen som her er skissert. Den eksisterer uavhengig av språk og kunne blitt tatt i bruk av ikke-lingvistiske eller pre-lingvistiske mennesker. Finnes det noen form for mental aktivitet som kunne finne sted i vår psyke uten musikalsk kunnskap, og som på en eller annen måte kunne uttrykkes av en musikalsk sekvens? En slik aktivitet ville være en som fant sitt musikalske uttrykk i slike naturlige, likevel mangfoldige former som tibetansk sang eller barnerim. Et forslag er at den underliggende psykiske beredskap til grunn for musikk ligner det som ligger bak visse former for fortelling. I disse fortellingene er det spesifisert et startpunkt i form av likevekt eller hvile. Deretter introduseres en eller annen form for forstyrrelse som produserer ulike problemer og spenninger som må søkes løst. Fortellingen slutter med en tilbakevenden til likevektspunktet. Den underliggende representasjonen for musikk kunne betraktes som en svært abstrakt blåkopi av slike fortellinger, en slags *matrise* (mine ord, E.R.) som ivaretar bare de trekkene som er felles. Det å lære et musikalsk språk kunne slik betraktes som tilegnelsen av en måte å representere disse trekkene i lyd.<sup>9</sup>

Det er altså strukturen i dette argumentet som skal forfølges, selve den paradigmatisk oppstillingen som forutsetter strukturelle entiteter eller objekter på et dypere nivå og som kan representeres i en analog form innen en annen modus, det være seg språk eller musikk.

Sloboda synes å dele filosofisk grunnlag med Chomsky, idet han så klart opererer med en representasjonsmodell bestemt av en forestilling om et subjekt som representerer objekter. Denne grunnmodellen går tilbake til rasjonalismen, tradisjonen fra Descartes, Locke og Kant. Utaker (1982:197) kaller dette filosofiske grunnlaget for empirisme-rasjonalismen.

En formidler mellom denne lingvistikken og musikkteorien har vært komponisten og dirigenten Leonard Bernstein som i sin bok *The Unanswered Question* gir uttrykk for en slik ideologi.<sup>10</sup>

En slik musikalsk universalisme, om den søker sitt fundament i Chomsky's lingvistik, vil møte problemer nettopp der hvor den skulle ha innfridd et av musikkestetikkens dilemmaer: redegjøre for musikalsk mening. For selv om det kan gi mening å søke slike "substantive universals"<sup>11</sup> innenfor området fonologi og musikalsk struktur,<sup>12</sup> må vi ikke glemme at Chomsky, med utgangspunkt i boka *Syntactic Structures* hevdet at semantikken skulle falle utenfor lingvistikken.<sup>13</sup>

Nå representerer slike semantiske aspekter ved språket et slags "return of the repressed" i Chomskys teorier. Chomsky vikler seg inn i en mentalisme hvor "semantiske forhold, som leksikalsk innhold, (knyttes) til mentale størrelser i

individet (som begreper eller størrelser) – og disse må jo på en eller annen måte være direkte gitt for oss,”<sup>14</sup> skriver Utaker.

Alternativet til en slik meningsteori hvor et ord *har* en mening som vi kan beskrive og omtale (som dets riktige mening) finner vi hos Wittgenstein hvor ord *får* mening gjennom de sammenhengene de brukes i. At ord “får” mening betyr at det brukes, at det er hvordan ordene viser seg i praksis at de gis en mening.

Når Wittgenstein skriver “Something that we know when no one asks us, but no longer know when we are supposed to give an account of it,”<sup>15</sup> passer det minst like godt overført på musikk som på språklige utsagn. Dette vil si at vår språk (- eller musikkunnskap) er en ferdighetskunnskap.<sup>16</sup>

Inneforståthet med det musikalske tegnet viser en *enighet i livsform* som går forut for hver enkelt av oss som subjekter. Slik knyttes ikke bare det musikalske uttrykket til et objekt – et “noe” eller en virkelighet som den skal uttrykke – eller til et subjekt som har følelser eller tanker det vil uttrykke. Musikken kan slik sett ikke begrunnes ved noe utenfor det selv. Når vi sier at musikken knyttes til seg selv, mener vi at det brukes i bestemt sammenhenger som igjen viser dets innvevdhet i bestemte livsformer.<sup>17</sup>

For ikke å havne i en biologisk reduksjonisme, er det viktig å betone hvordan det er de ulike former for *sosial praksis* som danner “motivasjonen” for det musikalsk tegn. Dermed blir det heller ikke “tekstens kontekst” som er viktig på dette nivå i anvendelse av kode, men kjennskap til de assosiasjoner som er spunnet rundt ulike musikalske mønstre eller genre innenfor et kulturfellesskap. Den mening som musikken måtte få via sin tilknytning til genre eller historisk kontekst, kan prinsipielt endres eller suppleres når musikken inngår i en bestemt sosial samhandling eller praksis. Filmmusikken kunne også gi de beste eksempler på hvordan musikalsk mening knyttes til bestemte musikalske mønstre gjennom sin tilknytning til en bestemt genre eller innhold i bilde eller film. Enhver film som benytter seg av ferdigkomponert musikk, musikk som er brukt og kjent i andre sosiale situasjoner eller knyttet til en bestemt sosial praksis, vil kunne spille på en dette nivået av musikalsk kompetanse. Dette betyr prinsipielt at den mening som evt. måtte kunne konstrueres ut av en slik musikkulturell enhet, ikke er direkte avhengig eller avledbar av den musikalske strukturen, men av den sosiale praksis eller språklige diskurs som er spunnet rundt resepsjonen. Som også Stefani bemerker, har musikkforskere en tendens til å blande sammen den lingvistiske kompetanse som medlemmene av et visst musikkulturelt fellesskap har tilegnet seg med den grammatikalske kompetanse som oppstår som følge av musikalsk skolering og teoristudier.



## KAPITTEL TRE

# MUSIKKSOSIOLOGI

Musikksosiologien forsøker å gripe sammenhenger mellom musikk og samfunn, det være seg hvordan musikken er påvirket av samfunnet rundt seg, hvilken samfunnsmessige funksjoner musikken spiller eller hvordan sosiologiske kategorier som f.eks. verdier, ideologier og klasse spiller inn ved musikalsk atferd og opplevelse. Musikksosiologer kan arbeide med analyser av musikkverker og musikkhistorie, med spørreskjemaundersøkelser og intervjuer eller med teoretiske analyser av sammenhenger mellom samfunn, ideologier og musikk.

### **Faghistorie**

Betraktninger om forholdet mellom musikk og samfunn har fulgt musikkteorien helt fra antikkens første spekulasjoner. Opp gjennom musikkhistorien er slike betraktninger farget av de forskjellige perioders verdensanskuelse. Fra og med attenhundretallet vokser det fram interesse for statens, samfunnets eller skolens ansvar for musikkoppdragelse og musikkultur. Med framveksten av de elektroniske medier i vårt århundre har musikksosiologiens samtidig fått en interesse for å studere musikkvaner og holdninger slik de utvikler seg i forskjellige klasser og grupper av befolkningen.

Mens den siste type resepsjonsorienterte musikksosiologi ofte unnlater å gå nærmere inn på selve musikken, er det en sterk tendens innen musikksosiologien til å studere hvordan omgivende samfunn og kultur griper direkte inn i og former musikalske strukturer. Eller hvordan det omgivende samfunn er med på å sette rammer eller skape betingelser for musikalsk nyskaping. Slik finnes det en sterk musikkhistorisk rettet musikksosiologi som vil forsøke å skrive en musikkhistorie hvor komponist og musikkverk settes i sammenheng med aktuelle hendelser i samtiden, kulturelle strømninger eller større økonomiske og politiske sammenhenger. En svakhet ved mye av denne forskningen har vært at den så ensidig har vært knyttet til den vesteuropeiske klassiske musikken og således utelatt populærmusikken.



## Modernisering og differensiering

En innfallsvinkel til å forstå sammenhenger mellom musikk og samfunn er å ta utgangspunkt i sosiologiske begreper som "modernisering" og "offentlighet" for å undersøke om det finnes noen sammenheng mellom hva disse begrepene beskriver og musikken i samfunnet.

Byen er f.eks. ramme for erfaringen for noen av de sentrale modernitetserfaringer: anonymitet og pluralitet. Byen har alltid vært møteplass for mennesker med ulike bakgrunn og opprinnelse. Byene er sammen med massemediene bærere av en mentalitet hvor refleksjon over egen identitet går hånd i hånd med erfaringen av hjemløshet, om vi følger sosiologen Peter Bergers resonnement. Det er videre innen såkalte "offentlige miljøer" at vi opplever anonymitet og hvor reglene for samhandlinger er annerledes enn i hjemmet eller på arbeidsplassen.

Den svenske musikkforskeren Ola Stockfelt (1988) har utviklet et resonnement som klargjør denne sammenhengen mellom offentlig miljø og musikkbruk. Offentlige miljøer er i prinsippet miljøer som er åpne for alle, om vi vet å følge spillereglene, skriver Stockfelt idet han støtter seg til Habermas. Slike miljøer varierer imidlertid m.h.t. grad av eksklusivitet. M.a.o. vil visse miljøer, som moteforretninger eller eksklusive restauranter kreve spesiell kompetanse av oss om vi skal oppleve oss inkludert. Andre miljøer, f.eks. kjøpesenteret, krever ingen slik spesiell kompetanse og skulle være like tilgjengelige for alle.

Musikk som bakgrunnsfaktor brukes for å definere hvilke grupper som skal høre hjemme i ulike offentlige miljøer. Musikken fyller en viktig funksjon som er blant de faktorene som konstituerer den sosiale eksklusiviteten, som gjør det mulig for en aktør å bedømme hvilken type av sosialt agerende som kreves for å inngå i miljøet, skriver Stockfelt (ibid.: 147). I svakt ekskluderende miljøer, som f.eks. kjøpesentret eller på offentlige transportmidler, har musikken imidlertid mer funksjoner av å kompensere for uheldige sider ved miljøet, ikke minst støy. Stockfelt har lyttet seg gjennom moderne kjøpesentra og rapporterer om en instrumentering som omfatter varierte lyder i ventilasjonsanlegg, 50 Hz bassborduner fra belysningssystem, statisk nettbrum fra kjøle- og frysedikser, eller lyder fra rulletrapper, kassaapparater, kundevogner - eller fra kundene selv.

Alt i alt et umenneskelig lyd miljø med lyd som er fysisk vanskelig å oppfatte, som ultra- og infralyd, enstonige lange og langsomme "envelopes" inn og ut av hørbarhetssoner, lyd med overtonespektra som er vanskelig å høre sammen til en klangfarge eller samklang. Dette er en lydverden, som i motsetning til musikken ikke er intensjonal, den har oppstått tilfeldig, som resultat av manglende planlegging og omtanke for hvordan lyd virker inn på miljø.

I et slikt miljø blir musikken å oppfatte som en humaniserende faktor, om vi evner å velge musikk som ikke oppfattes fornærmende av brukeren. Musikken homogeniserer lydmiljøet, den representerer en type menneskelig logikk som kan gjøre det mulig å utholde miljøet. Slik er også musikken i kjøpesentraenes matvareavdeling situasjonsspesifikk og målgruppegenerell, for å holde oss til Stockfelts terminologi. Derfor kan også produksjonen av denne musikken domineres av de store etablerte bakgrunnsmusikkprodusenter som kombinerer musikkproduksjon med service for avspillingsutstyr. Stockfelt har også intervjuet en av de sentrale bakmennene i *Philips Background Music Service*, Theo van Leeuwen, som avslører hvordan han tenker med hensyn til valg av musikk. Følgende sitat skulle også fortelle noe om hvordan ideologien bak opererer:

"...we are always trend followers and never trend setters, so if there comes up a trend in music, then we have to incorporate it in a way in our programmes as well, you have to buy or to record music with a particular atmosphere. I've always refused, in general, to introduce punk recordings, for instance, not only for the musical value, but most, what makes it punk is the texts, the lyric, and those were...well, difficult that you can not use them in a wider audience so, that I rejected."

Denne "mainstreaming" står i kontrast til det ekskluderende musikkvalget som møter oss f.eks. i moteforretningene. Her profileres musikken for å signalisere en livsstil eller subkulturell tilhørighet som synkroniserer musikk med mote. Musikken er blitt målgruppespesifikk, men situasjonsgenerell i betydningen av at musikken like godt kan fungere som forgrunn for aktiv lytting som bakgrunn for annen aktivitet. Dette markedet er da også godt ivaretatt av lokale firmaer, freelance disc-jockeys eller av forretningen selv.

Med en økende differensiering av offentlige miljøer ser vi at behovet for en differensiert produksjon av bakgrunnsmusikk oppstår. Ved siden av den industrielt produserte muzak, musikk i radioen brukt som bakgrunnsmusikk, produseres bakgrunnsmusikken gjennom ferdigstilling av kassettbånd. Musikk velges ut, rettigheter kjøpes – pris og tilgjengelighet blir viktige kriterier.

Når "bakgrunnsmusikk" både kan være spesielt komponert musikk, musikk hentet fra radioene, eller spesielle kassettbånd med ferdiginnspilt musikk, blir det mer dekkende å hevde at "bakgrunnsmusikk" er en betegnelse for en *relasjon* mellom oss og musikken, en måte å lytte på, snarere enn en bestemt musikk. En relasjon hvor lytting til musikk er en av flere aktiviteter vi utfører samtidig - "där musiken inte står ensam i centrum för koncentrationen, utan ackompanjerar eller ackompanjeras av någon annan aktivitet eller något annat skeende" (ibid.: 143).

I stedet for å fordømme all bruk av bakgrunnsmusikk kunne vi med Stockfelt argumentere for å utvikle adekvate måter å lytte til denne musikken på. Ettersom

den er produsert og noen ganger arrangert med tanke på punktkonsentrasjon, kunne vi snakke om å bruke en lyttemodus som er tilpasset den spesielle musikalske strukturen. Det er vel også det som skjer i praksis, f.eks. når vi sitter på en flyplass og er avhengige av å snappe opp informasjon om flyavgang over høyttalerne samtidig som vi er omgitt av et lyd og støymiljø hvor musikkens harmoniserende virkning gjør slike opphold mer utholdelig. Om vi ser en slik evne til å tilpasse seg bakgrunnsmusikken i sammenheng med den generelle problemstillingen for denne teksten, kan den altså tas til inntekt for at utviklingen av moderne musikalske massemedier har medført større evne til kontekstbunden musikklytting. M.a.o. er resepsjon av bakgrunnsmusikk eksempel på at vi kan forandre lyttestrategi alt etter situasjonen, at vi har utviklet fleksibilitet i lytteforhold snarere enn å ha ødelagt evnen til å lytte.

### **Musikk som sosial ressurs**

Jeg skrev innledningsvis at en av de metodiske kravene som kunne stilles til en systematisk musikkvitenskap, var at den var åpen i forhold til å prøve ut flere paradigmer, her i betydningen musikkbegrep. Om vi f. eks. tenker oss at vi som i sosiologien legger størrelser som ressurser, aktører og handlinger til grunn for forståelse av samfunnet, kunne vi gjøre følgende tankeeksperiment. Ved å kalle lyd for råstoff eller musikk som en ressurs kunne vi studere hvordan en slik estetisk ressurs får betydning for produksjon, sosial organisering, nettverksdannelse.

Noen ville vel kanskje innevende at vi nå er fjernt fra musikkopplevelsens domene, at vi beveger oss ut av musikkvitenskapen og over i ren sosiologi. På den annen side skal vi huske hva som jeg innledningsvis skisserte som musikkvitenskapens og humanioras oppgaver, bl.a. å forstå hvilken betydning estetikken kan spille i samfunnet.

Nå er det i den senere tid lagt fram atskillige regnestykker som viser den sosialøkonomiske verdien av kunsten, f.eks. at musikklivet er en produksjonsfaktor som har noe å tilføre brutto nasjonalprodukt. Regnestykket legges ofte fram for å argumentere for kunstens betydning der hvor politikere har glemt å tenke utenfor økonomiens områder, og hvor det synes futilt å argumentere med kunstens egenverdi.

Det er jo nettopp et av problemene i dagens samfunn at mange ikke tenker på tvers av etater eller ser helhetlige løsninger. Eksempelvis vet vi at musikk spiller en betydelig rolle (en ressurs) med hensyn til å organisere mennesker i nettverk. Å inngå i nettverk bevirker tilhørighet og stabile relasjoner, noe som er svært viktig i vårt samfunn, ikke minst innenfor helsesektoren, f. eks. i sosialpsykiatrien. Ved å kategorisere musikk som en sosial ressurs, og ikke f.eks. som en estetisk opplevelsesfaktor, ser vi straks betydningen av musikk til å påta seg slike oppgaver i

samfunnet. Et problem ved en slik redefinering vil selvsagt være at enkelte grupper, vil reise seg til forsvar for kunstens estetiske rolle: kunsten skal ikke virke som terapi og sosialt lim, men grensesprengende og fornyende osv. Svaret på slike argumentasjoner er ja, hvorfor ikke begge deler. hvorfor kan ikke samfunnet ta opp i seg motstridende definisjoner og funksjoner?

### **Musikalsk samhandling som samfunnskunnskap**

Musikksosiologien synes å ha hatt problemer med å gripe betydningen av det rike musikklivet i samfunnet når den har vært for innleiret i den klassiske musikken, dvs. når den har fokusert på *musikkverkene* og uten for stor vilje til å studere hva musikken betyr generelt for folk flest. Et forsøk på å komme ut av denne situasjonen finner vi hos den engelske sosialantropologen Ruth Finnegan (1989) som har overført den amerikanske sosiologen Howard Beckers begrep om "art worlds" til musikklivet. Slik kan hun nærme seg de ulike grupperinger innen musikklivet for å studere hvordan forventninger, opplevelser, praksis er resultatet av tradisjoner og konvensjoner.

Overført til musikklivet handler disse kunstverdenene om en rekke sidestilte musiseringsformer, eller musikalske praksisformer som alle følger sine forskjellige regler. Det synes altså som om de ulike musikkulturene har sammenheng med pluralismen i livsverdenene, som det heter i sosiologien. Om vi sammenlikner rockefolket med jazzfolket, konserthuspublikummet med de som trives best med country and western, janitsjarbevegelsen med folkemusikkbevegelsen osv. oppdager vi snart at det handler om å praktisere en rekke konvensjoner m.h.t. hvordan du skal tilegne deg denne musikken, hvor og hvordan du skal lytte, hvilke rutiner som gjelder for konserter, hvordan du skal komponere, øve inn, hva som kan regnes for "musikk". Dette burde være kjent for de fleste av oss, selv om vi måtte ha vansker f.eks. med å anerkjenne at du kan ha et like nært og inderlig forhold til musikk om du omgås den i konsertsalen i en kontemplativ positur, eller om du svinger med i en øldrikkende og dampende kjellersal på en rockekonsert. Alle ønsker vi å stille opp verdihierarkier over klangidealer, framføringskonvensjoner og musiseringsformer. Tar vi f.eks. for oss et fenomen som å komponere, tenker vi gjerne først og fremst på noe som skal gjøres i ensomhet, med notepapir for hånden, helst med autorisasjon fra komponistforeningen. Ikke før inntil nylig har jazzmusikerne blitt anerkjent som nyskapende, originale komponister, hvor improvisasjonen som ledd i en "composition-in-performance" er i ferd med å vinne et slags hegemoni i sentrale deler av musikklivet. Nå gjenstår det bare at rockemusikera får anerkjennelse for sin helt spesielle "muntlige" og kollektive komposisjonspraksis, en tredje måte å nyskape musikk på.

"Pathways to urban living" er den mest dekkende karakteristikken Finnegan kan gi av all denne ustoppelige musiseringa. Hun er ikke fornøyd med å kalle musiseringsgruppene for "verdener", "grupper", "nettverk" eller musikalske "gemeinschaft". De musikalske tradisjonene er kulturelle former som er tilgjengelige for deltakerne, som veier inn i det kronglete bysamfunn mange lever i. Og det er ikke noe elendighetsbilde av byråkratiserte eller gjennomrasjonelle, kalde og umenneskelige relasjoner Finnegan møter på grasrotplan i musikklivet. Kanskje hadde det ensidig vært slik om vi ikke nettopp hadde hatt musikken og andre sosiale og kulturelle aktiviteter å søke sammen om, for å orientere oss i byrommet, for å skape varmere møtepunkter i hverdagen. For her har musikken det felles med en rekke andre fritidsaktiviteter at den skaper naturlige samlingssteder for storsamfunnets kanskje ellers noe rotløse, anonyme, rastløse deltakere.

Fra et forskningssynspunkt tar vi for lett på disse utallige ikke-musikalske funksjonene musikken tjener. For alle som deltar på grasrotplanet i musikklivet har disse sosiale verdiene sentral plass: det er ofte her at vennskap oppstår og leves ut, det er her vi sammenlikner oss med naboen, unnslipper husarbeidet en kveld i uka, får snudd oss litt rundt sånn i hverdagen, imponere medspillere, pleie noen forretningskontakter, tjene penger, bli beundret, tilfredsstille foreldre og venner osv. Denne muligheten til å leve ut sin sosiabilitet innenfor en relativ intim ramme, i en aktivitet som er høyt verdsatt ikke bare av deltakerne selv, men av samfunnet i sin alminnelighet, skaper betingelser for at deltakerne utvikler god identitetsfølelse. For dette er en livsvei man skaper seg sjøl, utenfor byråkratiske og regulerende instanser, et livsløp som inneholder de elementer av mening som er nødvendige for å skape større livskvalitet.

Finnegan understreker at musikk ikke bare er en ytterst sosial aktivitet, men at musikken forener mennesker med ulik sosial og verdimesig bakgrunn i et fellesskap. Kanskje i kontrast til så mye sosiologisk musikk- eller kulturforskning som ofte setter likhetstegn mellom sosial klasse og musikkpreferanser, eller som betoner hvordan musikklivet er delt opp i sterkt avgrensede grupper som ligger i krig med hverandre. Nå skal vi heller ikke betvile at Finnegan har funnet at det lokale musikklivet i virkeligheten er en slik sosial smelting, en møteplass i moderne byliv hvor folk kan presentere andre og mer personlige sider av selv, legge av seg yrkesroller og tre inn i intense og meningsfylte musikalske og sosiale forløp. Slik deler deltakerne de samme musikalske symbolene, kunne vi si.

For å låne argumenter fra antropologen Anthony Cohen (1985), som har skrevet innsiktsfullt om slike "communities" eller lokale samfunn, så understreker han hvordan vi godt kan dele et symbol selv om vi legger ulik mening i det. Med andre ord kan to mennesker som spiller samme musikk, og som i denne musikken finner et sentralt uttrykk for noe felles, noe som avgrenser dem fra andre

delkulturer eller (musikk)grupper i samfunnet, være ganske forskjellige i sitt verdisystem på sentrale områder. Det er vel dette som gjør musikken så godt egnet som symbol for å uttrykke noe felles – vi kan nemlig tre inn i dette fellesskapet, i en spesiell "art-world" uten følelse av å gi opp vår individualitet.

Alle disse sosiale funksjonene er likevel noe som musikken har felles med en rekke andre grasrotaktiviteter. Noe som ikke skulle gjøre musikklivet mindre interessant for sosialforskerne, da dette har vært et forsømt område av samfunnsforskningen, som jo på sin side synes mer opptatt av å vise oss at økonomiske institusjoner er de virkelig "virkelige" for oss.

Musikken skiller seg imidlertid ut fra fotballen på vesentlige måter. Det er noe ved musikken selv, musikken som estetisk objekt ville noen si, som transcenderer, eller som ikke kan la seg redusere til "det sosiale". "Det låter som musikk i mine ører" sier vi når vi skal tillegge noe vi har opplevd en ekstra verdi. Musikken er med andre ord generelt oppfattet som ladet med positive verdier på en helt annen måte enn andre fritidssysler, om det være seg blomsterbinding eller motorcross. Vi er enige om at musikken uttrykker en grunnleggende verdi uten at vi helt klarer å sette ord på hva musikken uttrykker. Vi tillegger faktisk musikken ikke mindre enn en slags evne til å begrunne verdier, til å fundere en sosial orden. Vi føler oss sogar truet når andre spiller "musikk" som vi oppfatter som "støy" eller meningsløse lyder.

Denne musikkens egenverdi er noe vi vanskelig kommer utenom. Samtidig gjør den musikken til et uunnværlig element når vi eller samfunnet skal bekreftes gjennom de talløse ritualer og seremonier vi iscenesetter: fra den store nasjonale feiringen 17. mai, som aldri kunne vært den samme uten alle korpsene, til gustjenestene, fødselsdagsselskapene, høytidene, selskaper, avslutningsfester, m.m. Alle er de nødvendige om vi skal oppleve livet som noe mer enn en tidløs strøm: vi trenger markeringer av anledninger, av tid. Vi trenger markeringer for å synliggjøre noen av de usynlige verdiene vi begrunner livet vårt med, eller vi trenger ritualer og forestillinger for å skape overganger, endringer, dynamikk i samfunnet. Og i alle disse for oss og samfunnet bekræftende og livgivende kontekster lar vi musikken ofte være rammen som skal markere begivenheten, avgrense handlingene fra det dagligdagse, overskride hverdagen.

Men musikken og musikerne har ikke bare denne viktige rollen med å skape et rom i det sosiale livet for å ramme inn visse hendelser som "ritualer". Musikken er også i stand til å fylle slike ritualer med sitt eget innhold, noe vi opplever i de utallige konsertsituasjonene musikklivet på alle plan gjennomfører. Og igjen er det snakk om å skape rom i livet vårt hvor vi kan overskride det hverdagslige, endre bevissthetstilstander til det mer intense, oppleve "dybden i det sosiokulturelle livet" som Victor Turner, en annen framtrædende sosialantropolog har omtalt slike "performances".

Igjen ville vel enkelte grupperinger fra det klassiske musikklivet si, ok. slik er det vel i konsertsalen, her kan vi virkelig få litt luft under sjela, se inn i de store dybder av uutgrunnelighet. Det er vel også få andre plasser i samfunnet som er arkitektonisk designet slik som konserthuset for å skape illusjonen om et rituellet rom (den store åpne plassen foran det monumentale bygget, garderoben hvor du henger av deg, trappene opp, stolene i en halvsirkel foran et podium, dirigenten foran en spesiell formasjon av musikere, konvensjonene rundt lytting og applaus, pauser og lavmælte samtaler m.m.). Om du kommer på innsiden i andre musikkulturer, finner du imidlertid den samme opplevelsen av musikk som noe som er i stand til å begrunne det som ikke kan sies med ord, følelsen av at musikken summerer opp det uutsigelige. Med andre ord har hele dette forsøket på legitimering overtoner av religiøsitet. Det handler ikke bare om musikk, men om følelsen av å transponere egne handlinger over i en dimensjon hvor deltakerne både kan miste seg selv og på samme tid skape og kontrollere sin egen opplevelse av verden omkring seg. Musikken blir symbolet for noe som ligger på utsiden av og over det daglige strevet. Samtidig blir musikken en kontinuerlig tråd av vanehandling som løper i og gjennom livet til dets mange lokale utøvere. Musikken er derfor ikke "nyttig" i en viss forstand, men en enestående måte å realisere og skape en tidløs blanding av fantasi og virkelighet, ritual og hverdagslighet, det hellige og det profane i vårt liv. Selv om musikalsk praksis er samfunnsmessig, dvs. avhengig av ulike konvensjoner og praksiser, er den samtidig kanskje på en helt unik måte et sted hvor folk kan virkeligjøre og overskride sin sosiale eksistens på, skriver Finnegan. Slik blir musikken en helt spesifikk måte å erfare verden gjennom, slik kan musikklivet som institusjon få samme betydning som religion og språk. Og slik må musikken og musikklivet tas på samme alvor som "næringslivet", "arbeidslivet", eller hva ellers aviser, politikere og samfunnsforskere måtte sette på dagsorden.

### **Kritisk musikk sosiologi**

Vi kan godt tenke oss at den musikken som omgir oss i samfunnet i dag har såkalte "ideologiske funksjoner". Kritiske sosiologer ville framheve den glatte underholdningsmusikken, deler av rock, og pop, muzak o.l. som godt egnet til å tilsløre motsetninger i samfunnet. Musikken har påtatt seg en smøringsfunksjon, den "skaper en illusjon om umiddelbarhet i verden, en illusjon om nærhet mellom de innbyrdes fremmedgjorte mennesker, om varme i den kalde uforminskede alles kamp mot alle", skriver Adorno et sted. Den fantasiens kraft som musikken kan utløse, blir av underholdningsindustrien kanalisert inn mot dagdrømmeri og virkelighetsflukt. Den sanselighet som framelskes knyttes til en kompensatorisk sansetilfredsstillelse, til flukt fra hverdagen.

Opp mot dette kunne vi spørre om musikken, og da den rene instrumental-musikken, kan innta en ideologikritisk funksjon, om det er trekk ved selve organiseringen av de musikalske koder som gir musikken en avslørende og frigjørende funksjon. Musikk sosiologen og filosofen Adorno synes å hevde dette ved å framheve den modernistiske, eksperimenterende tradisjon i vårt århundres musikk. Komponister som Schönberg og Webern, Stockhausen og Kagel problematiserer vår gjengse oppfatning av musikk og musikalsk form. Musikken avspeiler samfunnets disharmoni i stedet for å tilsløre den. Den grensesprengende musikk rommer videre et element av utopi i seg: den er et uttrykk for fantasiens evne til å forestille seg verden og hvordan den kunne fungere annerledes (se Ruud, 1983: 118f).

Som vi skal se levner ikke Adorno populærmusikken særlig evne til å fungere kritisk i forhold til samfunn og ideologi. Hva som imidlertid er blitt stadig synligere for populærmusikkforskningen er hvordan nettopp populærmusikken eller rocken er knyttet til våre hverdagserfaringer ved å ta stilling til, uttrykke, kommentere og påvirke aktuelle hendelser i samtiden.

Det er her vi kunne trekke inn begrepet "kulturell dominans". Med kulturell dominans menes her (med Hebdige, 1979) en situasjon hvor en provisorisk allianse mellom visse sosiale grupper kan utføre "total sosial autoritet" over andre grupper. En slik dominans behøver ikke skje ved hjelp av tvang eller ved direkte å pålegge andre bestemte idéer, men ved å vinne og forme enighet slik at makten i de dominerende klasser opptrer legitimt og naturlig. Kulturell dominans, eller "hegemoni" som det også heter i enkelte sammenhenger - er her ikke å forstå som noe som er gitt naturlig til en bestemt klasse, men noe som må vinnes, reproduseres og forlenges.

I denne sammenheng skal også flettes inn noen ord om begrepet "ideologi"- eller "verdensanskuelse". Hva vi kaller "verdensanskuelse" er noe som opptrer som naturlig, som uttrykk for noe "selvfølgelig". "Verdensanskuelse" er her ment i en slik betydning. Andre liknende uttrykk er "ideologi" (brukt nettopp på denne måten), "mentalitet" eller, i vitenskapen, "paradigme".

Hva som ønskes begrepsfestet med slike begrep, er en slags "common sense" som opererer ureflektert, "under bevissthetsnivået". Det er det spontane, gjennom-siktige, det "naturlige" ved vår tanke- og væremåte som skal innringes.

Samfunnet vil ofte domineres av en bestemt verdensanskuelse, en slags stilltiende overenskomst om hvordan "tingene skal være". Hva vi ofte er vitne til er at denne "enigheten" kan utfordres og brytes. Motstand overfor grupper som dominerer kan ikke alltid like lett avfeies eller automatisk innlemmes. De formene som hegemoniet ytrer seg igjennom kan dekonstrueres. Uttrykk kan "gjenerobres" og bli gitt en motsatt mening.



Hebdige (1979:15-19) poengterer hvordan vi særlig innenfor ungdomskulturene i etterkrigstiden kan studere hvordan ulike grupper på en bestemt måte signaliserer sammenbruddet i "enigheten" – presentert indirekte gjennom ulike "stiler". En liknende brytning vil finne sted mellom ulike musikkulturer i samfunnet, altså ikke bare i forbindelse med rock og pop.

Hva vi kan iakttå, skriver Hebdige, er en kamp mellom hvem som skal "eie" eller definere "tegnene". Hva vi med andre ord kan studere, er hvordan ulike objekter tas i bruk av ulike grupper for å gis en bestemt mening, hvordan en gruppe kan "stjele" et objekt fra en annen gruppe og gi det et nytt innhold. Hva vi kaller "stil" er med andre ord ladet med "mening". Gjennom en bestemt "stil" omformes betydningsinnhold, den "normale orden" forstyrres.

Hvis vi sier at musikk er knyttet til utforming av identitet, kan vi videre argumentere med at identitet kan bli stående i forhold til kulturell dominans, slik at enkelte vil definere sin identitet i forhold til eller i motsetning til idéer eller rådende livsstiler. Det er viktig her å betone at identitet trolig ikke kan forstås bare ut i fra seg selv, men ved å settes opp imot andre identitetsuttrykk. Valget av identitet og forholdet til uttrykk som besitter kulturell dominans vil variere, ikke bare i form, men også i intensitet. For noen vil nettopp det å markere forskjell til den livsstil som har hegemoni nettopp være selve kjernen i identitetsuttrykket.

Hvem som besitter kulturell dominans, f.eks. innenfor musikk, vil oppfattes forskjellig av ulike grupper. Hva vi ofte kan iakttå er at en musikalsk delkultur befinner seg i dialog med flere "referansegrupper" samtidig.

Hos oss i dag kunne vi si at vår offisielle statsfinansierte musikk, dvs. den såkalte seriøse klassiske musikken besitter kulturell dominans sammen med den kommersielle musikken båret fram av massemedier og plateselskaper. Men innenfor disse musikkulturene vil det igjen være kamp mellom ulike grupper. F. eks. om hvem som skal definere hvordan barokkmusik skal spilles. Eller hvilke rockegrupper som skal være normgivende innen et aktuelt tidsrom.

Musikkskribentene synes å spille en særlig viktig rolle i denne sammenheng. Gjennom adjektivbruk i plate- og konsertanmeldelser trekkes opp retningslinjer for smak eller "kvalitetskriteria". Gjennom utvalget av musikkgrupper, spalteplass som gis, skjer en slags "tegnsetting" som virker normgivende på musikksmak. Kampen om hegemoniet foregår slik ikke bare mellom de dominerende musikkgenre, men like mye innenfor de ulike genre (se Ruud og Kvifte, 1987).

### **Adornos idealtyper**

Selv om Adorno formulerte seg skarpt overfor de deler av den borgerlige musikkulturen som ble opphøyet til en slags "evige verdier", eller gitt en slags "fetisjkarakter", var hans avstandstagen fra jazzen og populærmusikken særlig

bitter. I det følgende skal vi drøfte nærmere Adornos "sosiologiske" betraktninger omkring ulike lyttertyper, eller idealtyper som det heter i hans forelesninger i musikk sosiologi.

For å ta opp tråden fra musikkpsykologiens behandling av "lyttemåter" kunne vi hevde at psykologenes individualiserende kategorier ikke fanger opp den sosiale eller kulturelle posisjon som måtte betinge eller være innleiret i bestemte typologier. Slik har sosiologene, og i den senere tid også musikkantropologene framsatt teorier om lytting eller forslag til mer omfattende typologisering. Blant disse har ikke minst Adornos forslag om "Hörtypologien" vunnet stor gjenklang i faglitteraturen.

Det handler for Adorno om å fange inn en rekke idealtyper - *ekspertlytteren, den gode tilhøreren, den utdannede lytter, ressentimentlytteren, jazzeksperten, underholdningslytteren* og *den musikalsk likeglade* (Adorno, 1962). Adorno understreker at det på ingen måte handler om empirisk bestemte kategorier, det er fra hans side et forsøk på å "strukturere et teoretisk felt" før en evt. undersøkelse. Adorno tar i det hele tatt en rekke nødvendige forbehold, typer glir ofte over i hverandre, de er på ingen måte kvantitativt likeverdige, de finnes ikke kjemisk rendyrket ute i populasjonen. Typene er likevel ikke vilkårlige uttenkt: "Sie sind Kristallisationspunkte, bestimmt von grundsätzlichen Erwägungen zur Musiksoziologie," heter det (s. 13). Særlig problematisk er det å sortere underholdningslytteren i én kategori, innrømmer Adorno. Det er vel også i forholdet mellom typologi og genre at Adorno får problemer med klassifikasjonen, i alle fall lest sånn i ettertid. Han lar lyttemåten langt på vei bli en funksjon av musikkstrukturelle forhold.<sup>1</sup>

Dette paradigmatisk utgangspunktet, hvor det altså er verket, den musikalske strukturen som bestemmer lyttemåte, illustreres godt i den første kategorien i Adornos typehierarki. Det er vel heller ingen grunn til å betvile eksistensen av hans "ekspert", lytteren som ved første gjennomhøring av Weberns strykertrio umiddelbart kan gjøre rede for formdelene. Her er nemlig lytteren med horisont mot "die konkrete musikalische Logik", som ved hjelp av "strukturell lytting" kan plassere forgangne, samtidige og framtidige musikalske øyeblikk slik at meningssammenhenger utkrystalliseres.

Dette medtenkende øret, som avslører verkets innerste tekniske detaljer er forbeholdt den sosiologiske kategorien "de ikke-fremmedgjorte", den forsvinnende skare av kompetente musikere, skriver Adorno. Vi som måtte falle av lasset her, befinner oss vel snarere i gruppen av "guten Zuhörers". Også denne lyttetyper er i stand til å lytte seg utover detaljene, kan spontant fullføre sammenhenger, begrunne sine smaksdommer og det ikke bare etter prestisjekategorier eller vilkårlige smaksdommer.<sup>2</sup> Også denne gruppe er imidlertid tallmessig i tilbakegang,

beklager Adorno. Å være en god lytter forutsetter nemlig en musikalsk kodefortrolighet som bare oppnås innen en homogen musikkultur.<sup>3</sup>

Og det er massemediene som i første rekke er skyld i dette forfallet.<sup>4</sup> På dette punkt i diskursen begynner det å ane oss at det snarere er en bestemt art kulturhygiene Adorno bedriver, en elendighetsdiskurs, snarere enn en adekvat beskrivelse av virkeligheten? Det som slår oss umiddelbart er det urimelige i at det ikke skulle finnes ekspertlyttere og gode tilhørere utenfor restene av et forsvinnende aristokrati. Og for å sette det på spissen. En personlig erfaring dukker opp fra mitt eget feltarbeid med hardrockband. Da jeg var med i platestudio under innspillingen av en demotape måtte jeg stadig melde pass overfor de detaljerte diskusjoner om grader av volum på basslyden, forhandlinger om forholdene mellom de horisontale lag i klangbilder. Jeg var rett og slett ikke i stand til å høre hva de snakket om. Riktignok ville Adorno her innvende at det dreier seg om evnen til å oppfatte detaljer, ettersom denne musikken selvsagt ikke har de samme arkitektoniske formkonstruksjoner som f.eks. i en symfonisk syklus. Om jeg (eller Adorno) hadde blandet oss inn i den diskusjonen hadde vi neppe plassert oss verken som eksperter eller gode lyttere: den populærmusikalske kompetansen ville ikke vært stor nok til å kvalifisere særlig høyt i dette hierarkiet. Dette forteller oss også at Adorno har laget sine kategorier eller "Hörtypologien" etter formen på en bestemt musikalsk kode slik at alle som ikke er skolert i denne koden nødvendigvis faller igjennom. Dette er omtrent like avansert som å lage en intelligenstest for analfabeter, en test som krever lese- og skriveferdigheter for å utføres. Viss Adorno virkelig hadde ønsket "å strukturere det teoretiske feltet" måtte han nødvendigvis ha kastet sitt teoretiske garn noe lenger enn til det høyborgerskapet og den ekspertkulturen han selv representerer.

Det som slik blir interessant i forhold til Adornos typologi er ikke utlegningene om lyttetyper, men hvordan han i sin diskurs setter kategorier av musikk opp mot hverandre: en type musikk som tilfredstiller hans musikkestetikk bygget på verdier av logisitet, materialutvikling, form og konstruksjon (jfr. Den nye musikkens filosofi) vis a vis den vulgære musikken, jazzen og populærmusikken hvor helheten ikke rommes i detaljene, hvor klisjéene råder sammen med det prefabrikerte, med retorisk tilføyen "kommersiell". For å holde oss til lyttetekategoriene skal jeg ikke gå for langt inn i denne diskursen her: et moment må imidlertid påpekes, nemlig det menneskesyn som kommer fram når Adorno plasserer jazzmusikeren som "pseudo-individualist". I Adornos hierarki plasseres eksperten og den gode lytter lik med det frie, uforvaltede menneske, individualisten som ikke lar seg underlegge noe tvang eller fremmedgjøring. Jazzmusikeren, har Adorno funnet ut, bygger sine improvisasjoner på tidligere innøvde fraser. Det er med andre ord bare et skinn av valg, skaperevne og individuell utfoldelse vi hører i jazzen, m.a.o. pseudo-

individualitet. Nå stemmer det nok at jazzfolk både øver og lærer formler, at improvisasjon og spontan skaperevne i jazzen er avhengig av kunnskap, innstudering, forberedelse. Slik må det nødvendigvis være innen alle kunstformer, selv om arbeidsformen, stilen og materialet er forskjellig. Slik blir også Adornos eksperter uautentiske pseudo-individualister, om han da ikke ønsker å innføre en spesiell type filosofisk idealisme, en medfødt musikalitet som utfolder seg utenfor historien, læring og akkulturasjon og som gjelder særskilt for et svinnende aristokrati.

## **Bourdieu**

Hvordan vi oppfatter musikken er avhengig av sosial kontekst, av de sosialiseringsbetingelser vi er underlagt. Det er mulig, slik som den franske kultursosiologen Pierre Bourdieu (1984), å se smak og holdninger til kunst i sammenheng med ulike sosiale klasser i samfunnet. Slik oppnår Bourdieu også å plassere vårt forhold til kunst og kultur som elementer i det sosiale maskineri som opprettholder og vedlikeholder de sosiale hierarkier. For Bourdieu blir det å tilegne seg kulturelle ytringsformer en form for kulturell kapital, som noe som er verdt å strebe etter og eie.

Kultursosiologen Lennart Rosenlund (1985:65-95) skriver i en omtale av Bourdieus kultursosiologi at systemet av makt- og symbolske relasjoner mellom sosiale klasser inngyter egenskaper på de konkrete individene som trer inn i dem. Rosenlund skriver videre (ibid. s. 83-84):

“Egenskaper som Bourdieu samler i et særskilt begrep - habitus - skal ikke forveksles med personlighetstrekk. Det er et system av disposisjoner som gjør at vi handler og tenker etter et helt bestemt mønster. Disposisjonene utgjøres av generaliserte tanke- og persepsjonsskjemaer, tolkingsprinsipper og verdissetinger, som vi bruker i alle de utallige sosiale situasjoner vi kommer opp i. Vi bruker dem når vi gir mening til det vi opplever - og til å handle “adekvat”. Vi erverver vår spesielle habitus, vårt system av disposisjoner, fra barnsben av, ved å oppholde oss i bestemte sosiale og kulturelle miljøer.”

Den “habitus” som er aktuell i forbindelse med musikalsk sosialisering handler om kulturell kompetanse. Å være besittelse av en slik habitus danner forutsetning for tilegnelse og overføring av kulturell kapital, for å kunne avkode og oppleve kunst. En slik habitus erverves gjennom sosialiseringen, i familien.

Det er en slik forankring av estetisk atferd i det sosiale som karakteriserer den franske kultursosiologen Pierre Bourdieus prosjekt. Slik heter det innledningsvis i hans hovedarbeid at sosiologien aldri er nærmere psykoanalysen enn når den omhandler "smaken". Og det er vel motstanden overfor å se hvordan ens egen

smak er omklamret av egen kulturell identitet han sikter til, en motstand som gjør seg særlig gjeldende når det er snakk om estetikk, området for de "undefinerbare essenser". Og det er heller ikke uten grunn at musikken særlig lar seg bruke i det sosiale spill som oppstår rundt avklaringen og markering av smaksforskjeller.

Eksempelene er mange, fra humanistenes insisteren på formalistiske avlesninger av kunstverker, semiotikernes sammenblanding av "struktur" og "betydning", alliansen med den "kulturelle elites" forsøk på å behandle "smak" som det sikreste tegn på "sann nobelhet", til sosiologenes - gjerne de med mye kulturell kapital - forsøk på benekte det sosiale i dette forskningens gjenstandsområde. Samtidig som man smiler over forsøket på å argumentere for en sammenheng som er så selvinnløsende.<sup>5</sup>

Utgangspunktet for Bourdieu er analyser av kulturstatistikk. Blant et utvalg på over tusen personer finner han klare sammenhenger mellom kulturell praksis og utdanningsnivå. Tydeligst kan korrelasjonen mellom kulturell praksis og utdanningsnivå eller kulturell kapital observeres når det er spørsmål om hvem som har komponert ulike musikkstykker. Slik deler populasjonen seg grovt sett i tre grupper: a) Den "legitime" smak, dvs. sansen for "kunstverkene", og det vil for musikkens vedkommende bety at preferanse for *Das Wohl-Temperierte Klavier*, *Kunst der Fuge* eller Ravels klaverkonsert for venstre hånd, øker med utdanningsnivå og er høyest i de deler av den dominerende klassen som er rikest på utdanningskapital. b) "Middle-brow"-smak, som verdsetter *Rhapsody in Blue* og *Ungarsk Rapsodi* eller sangere som Jaques Brel og Gilbert Beaud, er mer populær i middelklassen enn i arbeiderklassen eller blant de intellektuelle i overklassen. c) Populærmusikkulturen, i Bourdieus materiale representert ved *Blue Danube*, *La Traviata* eller *L'Arlesienne*, eller ved en sanger som Petula Clark, foretrekkes da heller ikke overraskende av arbeiderklassen.

Men det var altså ikke i første rekke disse funnene som i seg selv var interessante for Bourdieu; spørsmålet er hva denne intime tilknytningen mellom akademisk kapital betyr, på et område, musikk, hvor skolen altså ikke yter noe særlig med hensyn til kunnskapsproduksjon og forming av holdninger og kulturvaner. Bare å etablere en sammenheng betyr ikke at man har forstått eller forklart noe, skriver Bourdieu. Og han har mer å si om dette særlig når det gjelder musikk:

"...nothing more clearly affirms one's "class", nothing more infallibly classifies, than tastes in music. This is of course because, by virtue of the rarity of the conditions for acquiring the corresponding dispositions, there is no more "classificatory" practice than concert-going or playing a "noble" instrument (activities which, other things being equal, are less widespread than theatre-going, museum-going or even visits to modern-art galleries). But it is also because the flaunting of "musical culture" is not a cultural display like others:as regards its social definition, "musical culture"

is something other than a quantity of knowledge and experiences combined with the capacity to talk about them. Music is the most "spiritual" of the arts of the spirit and a love of music is a guarantee of "spirituality". One only has to think of the extraordinary value nowadays conferred on the lexis of "listening" by the secularized (e.g. psychoanalytical) versions of religious language. As the countless variations on the soul of music and the music of the soul bear witness, music is bound up with "interiority" ("inner music") of the "deepest" sort and all concerts are sacred. For a bourgeois world which conceives its relation to the populace in terms of the relationship of the soul to the body, "insensitivity to music" doubtless represents a particular unavowable form of materialist coarseness. But this is not all. Music is the "pure" art par excellence. It says nothing and has nothing to say. Never really having an expressive function, it is opposed to drama, which even in its most refined forms still bears a social message and can only be "put over" on the basis of an immediate and profound affinity with the values and expectations of its audience..... Music represents the most radical and most absolute form of the negation of the world, and especially the social world, which the bourgeois ethos tends to demand of all forms of art." (Bourdieu, 1984:18-19).

For å komme fram til en adekvat tolkning av meningen med en preferanse for f.eks. Das Wohltemperierte og "Venstrehåndskonserten", er det viktig å gjøre eksplisitt de mangeartede, motsetningsfylte meninger som et slikt verk påtar seg i et gitt øyeblikk både overfor totaliteten av sosiale aktører og spesielt overfor de kategorier av individer som de skiller ut eller som er forskjellige med hensyn til verkene. Til dette siste mener Bourdieu å vise til forskjeller mellom "nykommere" og "nedarvede".

Bourdieu reserverer seg mot å bli tatt til inntekt for en positivistisk lesning av kulturstatistikkene. Det er den sosiale verdien av handlingene han vil lese, sosial betydning (signifikans), ikke statistisk signifikans, ikke først og fremst fordelingen i befolkningen. Om positivistene sier han at de glemmer "the diversity of the social uses they (produktene) are put to." Ris er ikke først og fremst ris, men "rice pudding", "riz au gras", ris i sodd, karryris, for ikke å glemme brun "naturris". Det er ikke mulig å dedusere den sosiale bruken ut av tingen selv (unntatt f.eks. slankebrød), de fleste produkter avleder sin sosiale verdi fra den sosiale bruken som blir den til del. Spørsmålet som umiddelbart dukker opp i begynnelsen av Bourdieus tekst, er om det er mulig ved hjelp av hans metode å kunne si noe om denne bruken. Hvordan er det mulig å slutte fra statistikk til en fenomenologiske beskrivelse av de perspektiver som produserer ulik sosial mening? Klarer i det hele tatt Bourdieu å fange denne meningen slik den er omsatt i ulike subkulturer og representert i så ulike språklige uttrykk?

## **Den estetiske disposisjonen**

Det er "kulturaristokratiet" Bourdieu først setter søkelyset på. Han vil peke på vår praksis m.h.t. å forveksle substantiv med substans, ved å erstatte essensialisme og tilskrevet og tildelt verdi med opptjent verdi. Nå kan nettopp den essensialismen som kjennetegner adelen gjerne tjene som illustrasjon på den tilleggsverdi som gjerne følger med utdanning. Adelskapet behøver ikke vise sine fortrefeligheter gjennom handlinger, for denne "noblesse oblige" består oppgaven i å leve opp til sin egen essens. Titler eller utdanning avgir noe av den samme effekt. Til høyere grad, til større utstråling av generell kulturkunnskap, smak eller kunstforståelse. Og denne spesielle holdningstilegnelsen skjer snarere gjennom en "desinteressert tilbøyelighet", enn en bevisst, synlig anstrengelse. Vi beveger oss i områder av kulturen eller i skolens pensum hvor prestasjonene tilsynelatende ikke er så viktige. Det er heller snakk om "frynsegoder" som i første rekke tildeles de som er utstyrt med mye kulturell kapital fra hjemmet.

For Bourdieu blir kunsten en institusjon som ikke rettferdiggjøres av kunstverket selv, men gjennom den holdning eller persepsjonsmodus som må reproduseres av hver ny generasjon. Enhver essensialisme faller, intensjonen om å framstå som kunst springer ikke ut av kunstverket, men er å finne hos betrakteren. Det "estetiske blikk", som setter form over funksjon, må læres. Essensialismen forflyttes imidlertid fra verket til betrakteren. "Den rene smaken", framfor det vulgære spektakulære forbruk av kunst, er knyttet til dem som er adlet med en spesiell forfinet smak. Esteten, eller det rene blikket tilfaller ikke alle og enhver, som Ortega Y Gasset skriver - "...some possess an organ of understanding which other have been denied; that these are two distinct varieties of the human species. This new art is not for everyone, like Romantic art, but destined for an especialle gifted minority".<sup>6</sup>

Stravinskis musikk, på samme måte som Pirandellos skuespill, bærer i seg en sosiologisk kraft som skal tvinge "vanlige folk" til å se seg selv som de er, nemlig som bare en ingrediens i en sosial struktur, den trege materien i den historiske prosess, en sekundær faktor i det åndelige kosmos, utbroderer Bourdieu ironisk. Det "rene blikk" innebærer et brudd med den vanlige holdningen overfor verden, noe som sådann er et sosialt brudd. Det rene blikk kan bare defineres i forhold til et "naivt blikk" som er interessert i innholdet i den representasjonen. Et innhold som fører til at noen kaller "vakkert" representasjonen av vakre ting, særlig slike som taler direkte til sanser og følsomhet.

Den populære estetikken er på sin side grunnlagt på en slags kontinuitet mellom liv og kunst, formens underkastelse overfor funksjonen, fornektelse av den fornektelsen som er kunstens utgangspunkt. Kravet om deltakelse avskriver eksperimentene, symbolismen; man ønsker seg en kronologisk handling, personer å identifisere seg med. Man investerer en slags frivillig naivitet, en godhjertet godtroenhet som ikke aksepterer spesielle kunstneriske effekter hvis de ikke

glemmes raskt eller står i veien for substansen i verket. Arbeiderklasseseere protesterer overfor avantgarde framførelser f.eks. i tv, ikke bare fordi de føler at de ikke har noe behov for slike fancy spill, men fordi de noen ganger forstår at spillet avleder sin nødvendighet fra logikken i et produksjonsområde som ekskluderer seeren nettopp fra dette spillet. Med andre ord oppleves kunsten rett og slett et ønske om å holde de uinvidde på armlengdes avstand.

Den estetiske distansen viser seg ved å forskyve interessen fra innhold til form, mot de spesielle kunstneriske effekter som bare kan verdsettes relasjonelt, dvs. når de sammenliknes med andre verker. Avstand, desinteresse, likegyldighet, er perspektiver dyrket innen estetisk teori. Dette er samtidig tegn på at vi ikke ønsker å investere av oss selv og ta hendelsene alvorlig. Avstanden er fornektelse av enhver involvering, enhver overgivelse til en enkel forførelse og kollektiv entusiasme. Bourdieus statistikk viser oss hvordan denne estetiske holdningen så sterkt er knyttet til klasse og utdanning.

Nå kunne man problematisere Bourdieus sammenhenger mellom sosial klasse, kulturell kapital og estetiske blikk. Vi kan utvide begrepet "kulturell kapital" til å omfatte også "populærkulturell kapital", samtidig som vi spør om en estetisk, distanserende betraktning også er mulig overfor populærkulturens produkter. En slik "antropologisk vending" har også framført empiri og argumenter for at "det estetiske" ikke så entydig er knyttet til kunstobjekter eller sosial klasse, men er en erfaringsmodus som kan anvendes når virkelighet rammes inn i estetiske kontekster. Om vi slik løsner Bourdieus konstruerte sammenheng mellom klasse og resepsjonsmodus, uten å fornekte det prinsipielle i at det er sammenhenger mellom resepsjon og den sosiale, historiske eller kulturelle posisjon lytteren befinner seg i, nærmer vi oss en resepsjonsteori som tillater større fleksibilitet i de perspektivskifter som ledsager lytting til musikk.

## **Høy og lav kultur**

Et sentralt utgangspunkt for denne framstillingen er hvordan forholdet mellom såkalt finkultur og massekultur har endret seg. Hva som kjennetegner slike endringer er at kulturproduksjonen ikke lenger kan betraktes som et koordinert system, men inneholder en rekke samtidige valg som har destabilisert de tradisjonelle skiller mellom "high art" og massekultur. Hva vi kaller offentligheten omfatter ikke lenger en relativ homogen gruppe som gjennom felles utdanning produserer og sirkulerer de samme meninger. I stedet er dette "lesepublikummet" fragmentert inn i en serie av "leseoffentligheter." Hva vi kaller "kultur" er blitt et konfliktfylt område hvor kunstkategoriene såvel som offentligheten er mangfoldiggjort.<sup>7</sup>



Både innenfor estetisk og tilsvarende didaktisk teori synes mangel på teoretisering av framveksten av en slik fragmentert offentlighet å være påtakelig. Kunstpedagogikken f.eks., synes fortsatt å hvile på en kritikk av massekulturen som ikke lenger er holdbar. Jim Collins<sup>8</sup> oppsummerer noen forutsetninger for denne kritikken i seks punkter:

1) at kulturen kan anses å ha “sentra” utifra hvilke all kulturell aktivitet kan måles,

2) at all kulturproduksjon fungerer i overenstemmelse med et enhetlig “master system”,

3) at det innenfor et slikt system må formuleres en binær opposisjon mellom autentisk kunst (det beste som er sagt og skrevet av klassiske og avantgarde-tekster) og massekultur,

4) at førstnevnte er mangfoldig og differensiert fordi den lages av kunstnere, og den sistnevnte er udifferensiert fordi den produseres av maskiner og kulturindustri,

5) at den førstnevntes publikum også er mangfoldig fordi de er opplyste, mens den andres publikum bare er en masse, like identiske som den teksten som produseres,

6) at kulturkritikerens rolle hovedsakelig er evaluerende og hvor kriterier for autentisk kunst må defineres og forsvares overfor massekulturen, idet man legger vekt på kulturen som et slags “sammenhengende hele.”

Ved å studere selve produksjonsprosessen for estetiske symboler, kan vi se at mange av de forutsetninger som kritikken ovenfor hviler på ikke er holdbare. Dette gjelder påstander om sentralistiske tendenser, påstander om manglende mangfoldighet og differensiering. Hvis forskning kan vise at produksjonen av f. eks. rockmusikk er desentrale og differensierte, styrt av samme ideologi som annen kunstproduksjon, faller mange av de forutsetninger kritikken av massekulturen hviler på. Hvis vi i tillegg kan vise at det er kvaliteter ved massekulturen, eksempelvis at den kommuniserer godt med et stort publikum, evt. at den produserer symboler som også trekkes inn i og er virksomme i folks hverdagsliv, ser vi at populærkulturen representerer sentrale aspekter ved estetisk virksomhet.

## KAPITTEL FIRE

### MUSIKKANTROPOLOGI

Musikkantropologi eller musikketnologi handler om forholdet mellom musikk og den kulturelle sammenheng den opptrer i. Tradisjonelt er musikkantropologien oppfattet som studiet av musikken i fremmede eller utenomeuropeiske musikkulturer, og vi tenker oss gjerne at musikkantropologisk forskning beskriver og ivaretar instrumenter og musikkformer fra slike kulturer, samtidig som den forteller oss noe om hvilken funksjon musikken spiller i slike samfunn. I den senere tid har musikkantropologene også begynt å arbeide med hjemlige delkulturer og tyngdepunktet er forskjøvet fra å beskrive musikalske strukturer eller musikalske funksjoner til å fortolke hvilke *betydning* musikk og musikkopplevelser har for deltakere i forskjellige kulturer. De temaene som går igjen i musikkantropologisk litteratur er foruten beskrivelser av ulike musikkulturer og metodiske aspekter med musikkantropologisk forskning, bl.a. musikkens funksjoner, musikk som ritual, musikk som symbol, musikk og identitet m.m.

#### **Musikk som tegn, kode og kommunikasjon**

Spørsmålet "hva er musikk?" lar seg vanskelig besvare utenfor en eller annen fagtradisjon. Når musikkpsykologer og akustikere forsøker å svare fokuseres gjerne på at musikk består av enkelttoner og at tonen igjen består av bestanddeler som "frekvens, amplitude eller klangfarge", om vi holder oss til akustikkens fagspråk. Filosofer og estetikere viser på sin side til mer fenomenologiske "vesenstrekk" ved musikken, mens en bestemt type sosiologi løser spørsmålet ved å la musikk være det som folk flest oppfatter som musikk.

Om vi godtar at det ikke finnes en "riktig" måte å svare på, eller en fagtradisjon som evt. skulle være mer grunnleggende enn de andre, må vi velge mer pragmatiske argumenter for hvorfor vi gir en bestemt definisjon av musikk. I det følgende vil jeg argumentere for at musikk består av lyd som i første rekke kan karakteriseres ved at de oppfattes som *tegn* som har en *mening*. En begrunnelse for å velge en slik innfallsvinkel er at definisjonen gir oss mulighet til å studere samspillet mellom hvordan slike tegn eller lyder er organisert og de sosiale, historiske og kulturelle prosesser som er med på å gi tegnene en bestemt mening. Definisjonen tillater oss med andre det helhetlige og kritiske perspektivet på

musikken i samfunnet som jeg mente skulle være musikkvitenskapens oppgave å ivareta. Samtidig skal vi se at en forståelse av musikk som "sekvenser av meningsfylte tegn" lar seg studere innen de forskjellige musikkvitenskapelige delområder, fra akustikken til analysen. Videre vil jeg vise at en slik forståelse har bestemte konsekvenser for formidling og anvendelse av musikk i kommunikativt øyemed.

I stedet for å redusere "lyd" til "regelmessige svingninger", slik en akustikere gjerne er tilbøyelig til, velger vi å la "lyd" være en slags minst ureducerbare enhet. Vi kan oppfatte et utall av lyder, vi hører forskjeller på lyder eller vi kan organisere lyder i kortere eller lengre sekvenser. For i det hele tatt å velge noen lyder som viktigere enn andre, og som en forutsetning for å oppfatte at noen av disse lyden kan kombineres meningsfylt på bestemte måter, antar jeg at de er oppfattet som *kulturelle størrelser*, dvs. som *tegn*.

Selv om lyd, idet de blir kulturelle størrelser, aldri helt kan være tomme tegn, vil vi med varierende kompetanse for å lese musikalske tegn, oppfatte grader av mening når det gjelder forventninger om tegnenes innbyrdes sammenheng, foruten at vi har tilegnet oss varierende kompetanse med hensyn til hvilken utenommusikalsk mening vi klarer å dekode. Når tegn får slik både innen- og utenommusikalsk mening, er det etter bestemte regler eller koder. Det første koden vi lærer er sannsynligvis den regelen som forteller oss hvilke lyder som virkelig skal oppfattes forskjellige fra andre lyder. Etter hvert lærer vi koder som forteller oss hvordan lyder eller tegn kan kjedes sammen slik at bestemte forventninger oppstår. Foruten at koder er regler som forteller oss hvilke lyder eller tegn som hører sammen, hvilke som peker mot bestemte fortsettelser og således skaper forventninger, forteller kodene oss også hva de musikalske tegnene betyr. Med dette siste menes at vi etter hvert også hører hvilken sosiokulturell virkelighet de ulike musikalske tegnene hører hjemme i, vi lærer oss konvensjoner som forteller oss noe om sammenhengen mellom musikalsk stil og utenommusikalsk symbolikk.

Koder omfatter slik sett to slags regler. De er regler som viser oss sammenhenger mellom tegn, eller regler som viser sammenhenger mellom musikalske tegn og en sosiokulturell virkelighet

Om vi behersker begge disse sider av en musikalsk kode, kan vi snakke om kodekompetanse, eller om tegnfortrolighet. (Noen bruker også uttrykket kodefortrolighet). En slik kompetanse omfatter med andre ord både (intuitiv) kunnskap av organiserings av musikalsk materiale samt tegnenes symbolske dybde. Senere skal vi se at ettersom disse to sidene tilsammen handler om musikalsk stil, ser vi at dert er sammenheng mellom stil, organisering og symbolikk.

Det kan være meningsfylt å se på estetikk som en komponent ved hva vi kaller kultur. Estetikk kunne slik sett kjennetegnes ved helheten av gjenstander og resepsjonsprosesser som utløser en intens meningsproduksjon. Innenfor et slikt syn er kultur generelt forstått som meningsproduksjon, forsøk på å se sammenhenger og mønstre i samtid og hverdag, finne orienteringspunkter, forsøk på å knytte sin egen historie og tilstedeværelse til de uoversiktelige linjer i et framvoksende kulturlandskapet. Kultur kan forstås som prosess, noe vi er med på å skape. Kultur er konvensjoner og kodingsmekanismer som skal gjøre verden begripelig, forutsigbar, kontrollerbar – til et sted å være og bli til i.

Et slikt kulturbegrep – “common culture” kaller den engelske kulturteoretikeren Paul Willis det – legger vekt på kulturen som stedet hvor det foregår et symbolarbeid, et nødvendig arbeid på, med, gjennom symboler.<sup>1</sup> Estetikken handler også her mer om de meningsproduserende prosesser hvor vi tar stilling til og utleder mening av symboler rundt oss. Estetikk handler slik sett ikke om kvaliteter ved gjenstandene, verkene, tekstene, men om kvalitet ved levende symbolaktivitet.

En nødvendig presisering: Symboler er tegn som står for en betydning som ikke umiddelbart er entydig. Symboler er tegn som har potensielt mange betydninger. En rå vrenget gitar-klang betyr noe annet for meg enn for en heavy-metal musiker. Symbolinnholdet avhenger av lesers plassering, kunnskaper, kontekstforståelse, kort sagt: kulturell posisjon.

I vårt mediasamfunn har symbolmangfoldet økt, vi kan ikke lenger uten videre overskue alle tenkelige avlesninger av et symbol. Vi er omgitt av et tegnspill hvor musikk, bilder, moter, gjenstander, reklamer ustanselig transformerer meningsinnhold. Derfor går vi til estetikken, det er her vi har utviklet tradisjoner for avlesning av tegn og symboler. Men estetikken er heller ingen kodebok. Tegnprosesser er blitt for uoverskuelige – tegn viser til tegn, symboler skifter innhold.

Symboler kan sammenliknes med råvarer. Lyd, bilder, språk, gjenstander, klesplagg er råmateriale i en produksjonsprosess hvor det ferdige produktet er mening. Fritiden er blitt stedet for nødvendig arbeid med symboler, nødvendig fordi mening er uadskillelig knyttet til kommunikasjon og fordi kommunikasjon er fundamentalt knyttet til det å være menneske.

Estetikken blir den prosessen hvor vi utleder og skaper mening i møte med symboler. Bak denne estetikkforståelsen finner vi prosesser hvor intensiteter i opplevelsen er signal om at mening skapes. Denne estetikken er praktisk knyttet til dans og opplevelse og utforming av kroppen, til å fleipe og skrøne, dramatisere sosiale møter, ta sjanser, være skapende med samtalepråket eller utføre bevisst produktivt skapende arbeid på symbolene. Symbolene imiteres, tilegnes, velges, forkastes eller settes sammen på nytt for å gi rom for vår tilstedeværelse, vårt

perspektiv, vår stillingtaken, vårt uttrykk. Slik skaper vi et kulturelt rom – et prøverom for egen identitet, egen kontroll over livet, kontinuitet og tilhørighet.

Lyd og musikk er blitt en slags symboler i hverdagen som vi bruker til å orientere oss etter, til å ta stilling til verdier, til å forstå andre, til å finne ut av hvor vi selv hører hjemme. Kort sagt er musikken, og da ikke minst den etterhvert allestedsnærværende rocken blitt et viktig redskap til å forstå samtiden, til å forholde seg til endringsprosesser. Musikken har sammen med andre kommersielle varer, gjenstander, uttrykk og bilder fått en funksjon med hensyn til å plassere oss i forhold til hverandre, i forhold til kjønn, sosial bakgrunn, etnisk opprinnelse, verditilknytning, aldersgruppe. Kulturindustrien, de som produserer levende bilder, ukeblader, bøker, moter og musikk, overøser oss med symbolske råvarer som kan lades med mening og brukes av den enkelte konsument etter behov. Og som et alltid klingende lydspor bak dette nye symbolske landskapet klinger musikken.

Slik kan vi forstå musikk som en viktig symbolressurs. I stedet for utelukkende å se negativt på bruken av kommersielle produkter, slik kulturpessimistene ofte gjør, kunne vi si at det å lytte eller spille er handler om å produsere eller tilegne seg et arsenal av symbolmaterialer Dette er særlig noe unge mennesker bruker til å skape sitt eget liv ut i fra. Gjennom å studere hvordan vi gjennom et aktivt forhold til musikk og andre symboler, hvordan f.eks. rockeband mestrer og skaper musikalske former, kan vi forstå nærmere fenomenet symbolkreativitet: det nødvendige arbeidet på symboler vi alle må utføre hver dag. Rockebandet er slik sett stedet hvor kommersiell lyd opptas, endres, inngår i nye sammenhenger. Musikkerne produserer symboler, de fornyer, vedlikeholder og formidler de råmateriale lytterne selv skaper mening ut i fra.

Når musikken, eller her rocken, er viktig som en fritidsbeskjeftigelse, er det fordi fritiden er stedet for et slikt uformelt, men nødvendig symbolarbeid. Nødvendig fordi det er her mening produseres og hvor man (re)produserer hvem man er og hva man kan bli. Det er i fritiden vi må utføre dette nødvendige arbeidet med å øke vår forståelse for symboler, vår symbolkompetanse.

### **Lytting som "strategiske bevegelser".**

Vi har tidligere i kapitlene om musikkpsykologi og musikk sosiologi omtalt fenomenet med lytting, resepsjonskategorier eller idealtyper (Adorno). Samtidig har vi sett hvordan spørsmålet om musikalsk betydning kan bestemmes ut fra en bestemt lyttertologi, dominansen av en bestemt resepsjonsmåte i møte med ulike typer av musikk. Vi skal her sette opp en modell for hvordan lytting med tilhørende avkoding av mening kan foregå. Mange av de tidligere teorier om

lyttetyper og resepsjonskategorier gir ikke nok rom for å forstå den type fleksible og evt. selektive lytting vi tvinges til i forhold til moderne lydlandskap. Teorier som tar høyde for å si noe om hvordan vi lytter til musikk og evt. hva som kan være funksjoner og virkninger av slik lytting, må i det hele tatt ta utgangspunkt i musikkens funksjoner i forbindelse med moderne massemedier og ikke overse den kompetansen som mediene spiller på og som vi alle utvikler i samspill med mediene.

I stedet for å snakke om resepsjonskategorier, typologier, idealtyper o.l. synes mer hensiktsmessig å kategorisere lyttemåter som strategier. Dette ikke minst fordi det er problematisk å plassere individer utelukkende innen en typologi, eller redusere typologier til sosiale klasser. Betegnelsen "resepsjonskategori" kan også gi oss inntrykk av at vi er mindre fleksible med hensyn til hvordan vi lytter til musikk, selv om, som vi skal se, teorier om hvordan lytting kan betegnes i forhold til ulike resepsjonskategorier nok gir rom for variasjoner hos en og samme person overfor evt. samme musikkstykke.

Nå skal det også framheves at også Adorno, i artikkelen "On Popular Music", til tross for sitt angrep på populærmusikken, antyder det prosessuelle i all lytting, dvs. innrømmer lytteren en viss mulighet til fritt å velge strategi uavhengig av det musikalske materialet. Adorno går imidlertid ikke så langt som den amerikanske musikkantropologen Steven Feld (1984). For Feld dreier det seg om et fullstendig paradigmatisk skifte i forhold til teorier som legger vekt på hvordan det er formelle trekk ved musikken som bestemmer måten vi lytter på. Med sin teori om lytting som "strategisk fortolkende bevegelser" understreker han det prosessuelle ved all lytting. Og antropologens utgangspunkt er selvsagt at alle lydstrukturer er sosialt konstruerte på en dobbelt måte, både fordi de er oppstått gjennom en sosial konstruksjon og gjennom den mening de får via en sosial fortolkning.

"Interpretation of a sound object/event (that is, of a construction), is the process of intuiting a relationship between structures, settings, and kinds of potentially relevant or interpretable messages. When we first listen we "lock in" and "shift" our attention, so that the sounds polarize toward structure or history in our minds. The immediate recognition is that sounds are contextual and contextualizing, and continually so. We attend changes, developments, repetitions - forms in general - but we always attend to form from a vantage point of familiarity or strangeness, features which are socially constituted through our experiences."

Feld framhever hvordan tolkning alltid er en aktiv prosess selv om vi ubevisst, intuitivt eller rent banalt forbinder strukturer med områder av potensielt mulige eller relevante budskap. Lydhendelser trekker min fortolkende oppmerksomhet mot avlesning av potensiell mening i forhold til en eller annen kontekst. De kontekstualiserende trekkene innebærer en dialektisk lytting i forhold til aspekter

ved musikken som form-innhold, musikalsk - utenommusikalsk. De "fortolkende bevegelser" Feld omtaler innebærer at lytteren utvikler valg og setter sammen bakgrunnskunnskap:

"Interpretive moves involve the action of pattern discovery as experience is organized by the juxtapositions, interactions, or choices in time when we encounter and engage obviously symbolic objects or performances. These interpretative moves - regardless of complexity, variety, intensity, involvement - emerge dialectically from the human social encounter with a sound object or event."

Slike fortolkende trekk eller bevegelser foregår selvsagt ikke i noen bestemt rekkefølge eller kan klassifiseres innen et hierarki. Et sted må vi begynne og Feld omtaler først såkalte "locational moves", dvs. at vi lokaliserer lyden/musikken i forhold til hva som for oss måtte være kjent eller ukjent, m.a.o. en slags første grovsortering med hensyn til hva slags lyd/musikk dette måtte være. Dernest kunne vi tenke oss at vi foretok oss bestemte kategoriserende aktiviteter, dvs. at vi forbinder det vi har hørt med en bestemt klasse fenomener, jeg ville kanskje si musikalsk genre. I denne prosessen inngår videre at vi assosierer noe med denne bestemte kategorien. Dette vil være særlig viktig når det gjelder filmmusikk, som jo ofte bygger sin virkning på det forventningspotensiale som er innebygget i en bestemt musikalsk genre, dvs. filmmusikalsk kode. I lytteprosessen vil også inngå visse refleksjoner, m.a.o. vil vi f.eks. forbinde hva vi lytter med bestemte personlige eller sosiale betingelser eller liknende omstendigheter vi har hørt denne musikken i. Et viktig ledd i slike bevegelser er også den evaluerende fortolkningen, skriver Feld (s. 8).

In a sense then, interpretative moves act roughly like a series of social processing conventions by locating, categorizing, associating, reflecting, and evaluating at and through moments of experience. Such conventions do not fix a meaning; instead they focus some boundaries of emergent and fluid shifts in our attentional patterns as we foreground and background experience and knowledge in relation to the perceived sound object/event. Meaning then is momentarily changeable and emergent, in-flux as our interpretive moves are unravelled and crystallized.

### **Et antropologisk paradigme**

Den amerikanske sosialantropologen Sherry Ortner innførte i sin tid uttrykket "summerende symbol" for å betegne symboler som innen en kultur på en følelsemessig sterk og kanskje unyansert måte summerer hva kulturen betyr for deltakerne. Klarer vi f.eks. å fange inn hva korset betyr for kristenfolket, flagget for nasjonalfølelsen, eller for dens saks skyld en Beethovensymfoni for den klassiske musikkulturen, skulle vi samtidig ha sagt noe vesentlig om hva deltakerne i

kulturen anser for vesentlige verdier, normer, handlinger i sin kultur. Det er innenfor en slik tradisjon den norske antropologen Odd Are Berkaak (1989) befinner seg når han i sin kulturanalyse av rocken forfølger dominerende opplevelsesformer og tolkingsmønstre.

Er det mulig å finne et sett av verdier, holdninger, følelser som er felles for den brokete rockekulturen, spør Berkaak? Ligger det til grunn blant rockefolket en bestemt livsfølelse, en felles grunnleggende orientering overfor verden? I hvilken grad kan vi snakke om et fellesskap, et "community" av rockerne. Det er med andre ord snakk om å bestemme hvilke relasjoner, identiteter og hendelser som betones i rockens livsverden. Rocken forstås slik ikke bare som en musikkform, men som et helt kulturelt system, som en "tolkningshorisont" (Schütz) innenfor kollektivet og utgjør en annen måte å orientere seg på i forhold til fellesskapets symboler.

Berkaaks forsøker å begrunne hvorfor en ny referenseramme kan vinne status som mer relevant i forhold til omgivelsene, noe han søker ved å bestemme den erfaringsmodellen som ligger til grunn for deltakerne i rockens fellesskap. Det første skrittet blir således å undersøke de elementære resepsjonskategoriene som er virksomme i opplevelsen av stiluttrykk og begrunne hva som gjør dem betydningsfulle for intern meningsdannelse.

Det felles utgangspunkt for rockerne springer ut av den opplevelsen som Marcuse formulerte som "the Great Refusal", opplevelsen av en virkelighet som ikke samstemmer med individets forventning til eget liv. "Selv når alle kulturelle symboler er tatt i bruk sitter individet igjen med en restkategori av uttrykksbehov som ikke kan angis ved noe tegn. Det forekommer en forskjell eller avvik i den enkeltes bevissthet mellom uttrykksbehov og uttrykksmuligheter", heter det hos Berkaak. Språket oppleves ikke lenger å være en fast og entydig referanse mellom denne virkeligheten og den objektive verden utenfor. Det finnes ikke lenger tillit til språket, språket blir en barriere mellom den enkelte og fellesskapet.

Det er Derridas "fravær", restkategorien av opplevelse som ikke finner sin anvisning i foreskrevne tegn, den lille forskjellen mellom den kommuniserte virkelighet og det opplevde/intenderte virkelighetsbilde, som rocken som prosjekt skal uttrykke og integrere i det kulturelle repertoaret gjennom den estetiske erfaringsprosessen, skriver Berkaak. Prosjektet er felles med den modernismens forsøk på å sprengte seg ut av overdeterminerte kulturelle former og å skape nye sammenstillinger av foreliggende uttrykks-elementer. Prosjektet retter seg mot Tradisjonen og resultatet av moderniseringsprosesser i samfunnet: det er frykten for anonymisering som skaper angst snarere manglende identifikasjon.

Men det er også motsetninger mellom den virkeligheten man ser rundt seg og det språket man er tilbudt for å tilegne seg denne virkeligheten. Sosialisering settes



av rockerne lik med feilinformasjon, forvrengning av språk, fortegnelse av inntrykk, forurensing gjennom medier og autoriteter. De prekodete forskrifter og forventninger i den etablerte orden representerer ikke bare meningsløsheten, men sogar et voldelig og umoralsk utviklingsprinsipp. Sivilisasjonens ubehag oppleves illegitim i forhold til "det menneskelige".

Slik opplever rockeren en prekær identitet, en følelse som forsterkes i en kulturell situasjon som gjennom sekulariseringen har opphevet transcendens og latt den repressive trivialiteten råde, for å låne et uttrykk fra sosiologen Peter Berger. Dette leder rockerne ut i holdninger som fører til tilbaketrekning fra den etablerte orden og inn i en outsider posisjon.

Rockeren blir å betrakte som en "trickster", en eventyrlig figur med formål å utforme og opprettholde et kulturelt rom hvor det umulige og det "urealistiske" kan gi seg til kjenne, dyrkes og oppleves. Til rollen ligger å utforske områdene mellom kategoriene, til å forvirre og flykte fra samfunnsstruktur og den kulturelle orden. Berkaak innfører her begrepet "risikosone" for å betegne den antinomiske "tilpasningen" rockeren tvinges ut i, besatt av en følelse av fremmedhet og meningsløshet som samtidig gir ubegrensede muligheter for egen skapende handling. Personen sitter tilbake med en flytende og udestimert kulturopplevelse som gir en grenseløs frihet fra kulturens ideologiske fordringer.

Berkaak forsøker videre å innkretse de dominerende "forestillinger om personen" som er rådende i rockens erfaringsverden. Nok et begrep fra Schütz trekkes inn; ved å bestemme "den essensielle relasjon" som forholdet mellom "ungdom", ikke som aldersgruppe, men som "root metaphor" for det "ubesudlede" og "rene" i evig kamp med det "voksne". Sistnevnte blir stående som metafor for det fatale sviket i tilværelsen. Slik blir rocken en "revolt into innocence", ungdom blir bilde på en ideal livsform i tilpasningen mellom individ og tradisjon og gir således erfaringsmessig substans til friheten. Opp mot denne uskyldstilstanden oppleves det ondes problem som knyttet til forestillingen om de overindividuelle institusjonenes overdeterminering av individets bevissthet og handlingsbeskrivelse, ondskapen er å hindre individet i å lytte til sin egen stemme, skriver Berkaak. Slik får også djevelen en egen status i denne fortellinga: på faustisk maner knyttes "sympathy for the devil" til selve energikilden i det egne selv.

Rockens forestilling om personen kommer tett opp til en av hippietidas store forfatteridealer, Herman Hesse, og hans utlegning av egenviljen: "Det finnes en dyd, en eneste dyd som jeg er svært glad i. Den heter egenvilje", skriver Hesse, (Berg-Eriksen 1989). Bak rockens mythos ligger vel også noe av Nietzsches filosofiske prosjekt med hensyn til å relativisere kunnskaper og kategorier, ikke la seg dupere av historien og andres makt, det samme prosjekt som forøvrig driver fram denne type antropologi vi her møter og som nå anvendes på en sentral musikkultur.

Det er også nærliggende å slutte at når man avviser språket og rasjonaliteten må man finne fram til andre essenser som begrunner liv og handling. Berkaak finner disse i rockekulturen som forkusering på emosjonelle impulser utenfor konvensjonell logikk eller fornuft. Slik knyttes autenticitet, troverdighet, til forestillingen om det umiddelbare, den spontant utlevde følelse. "Det gyldige uttrykket skal komme "naturlig" fra en sfære utenfor den rasjonelle orden: "alt det som flyter rundt", hvor den naturlige enhet hersker. "Den Store Greia" som individet er plagget til gjennom gitaren framstår som et mysterium tremendum som samtidig er altomsluttende og representert i den enkeltes indre rom og hvor det gyldige uttrykk skal strømme ut fra", fortolker Berkaak. Hjernen og intellektet må stenges av for at det naturlige skal slippe fram, det gjelder i platestudioet såvel som på scenen, det gjelder i komposisjonsprosessen og selvsagt i improvisasjonen.

### **Musikkopplevelse, emosjoner og diskursteori**

Som vi så under kapitlet om musikkpsykologi, står studiet av musikkopplevelsen sentralt i den systematiske musikkvitenskapen. Videre så vi hvordan en positivistisk tilnærming, med vekt på polygrafiske målinger av elektriske prosesser i kroppen, ikke kunne si noe om musikkopplevelsens betydning for lytteren. Vi vet samtidig hvor nært musikk er knyttet til følelser eller emosjoner. Spørsmålet er om vi kan si noe mer om musikkopplevelsens betydning, eller hva musikk betyr, ved å studere de emosjoner musikken utløser ved hjelp av fenomenologi og diskursteori.

Som de to antropologene Abu-Lughod og Lutz (1990:1) peker på, er følelser i vår kultur knyttet til et bilde av noe indre og gitt faktisitet ved at de er knyttet til selve kroppen. De oppleves som private, universelle (i betydningen ikke tillærte) og vanskelig kontrollerbare. Emosjoner oppfattes som psykobiologiske prosesser som svarer på tverrkulturell variasjon i omgivelsene, selv om de bevarer en robust essens uberørt av det sosiale eller kulturelle (ibid. s. 2)<sup>2</sup>

Vi kan imidlertid stille spørsmål ved den opposisjonen vi skaper mellom tanke og følelse, om ikke emosjonskategorien peker mot en type opplevelse hvor tanke og følelse går opp i hverandre, med andre ord at følelsen ikke er "ren" i betydningen "fri for kultur eller tanke." Åpner vi for et slikt perspektiv kan vi knytte et bånd mellom de følelser musikken skaper i oss og den kulturelle posisjonen vi lytter ut i fra. Slik blir musikk ikke et universelt "følelsenes språk," men en emosjonell diskurs med bestemte intensjoner.

Det essensialistiske synet på emosjoner karakteriseres ved troen på at både form og innhold på de emosjoner vi opplever antas å være prediktable størrelser oppstått gjennom psykobiologiske prosesser. En spesiell opplevelse antas å stimulere identiske emosjoner hos alle mennesker, skriver Abu-Lughod og Lutz (ibid. s. 2).

Innenfor de forskjellige musikalske trossystemer, eller estetikker, finner vi forskjellige utforminger eller vektlegginger av forholdet mellom musikk og følelser: fra absoluttismens reaksjons overfor romantikkens universalisering av musikken som emosjonelt språk til L.B. Meyers omtalte kompromiss med hensyn til å skape en absolutt ekspresjonisme. Går vi til rocken ser vi at emosjonens betydning er både oppdatert og oppgradert innen samtidens populærmusikk (se Berkaak, 1989).

Innenfor en romantisk konsepsjon betraktes emosjoner som en slags kreativ energi som trekkes fram når vi skal betone avstanden til det fremmedgjorte. Eller som Catherine Lutz skriver:

Here, the unemotional or disengaged is seen as an unnatural or cultural mode of being. While emotional response is still taken to be natural, the evaluation attached to the natural have taken on a much more positive tone. In the Romantic tradition, the natural (including emotion) is depicted as synonymous with the uncorrupted, the pure, the honest, the original. Nature and emotion are seen as fountains of high truths, while culture, conscious thought, and disengagement are all viewed as disguise, artifice, or vice – as themselves the limitations which are more commonly seen as characteristic of nature and emotion. When emotion is seen as natural in this positive sense, thought and its offshoot, social speech, come to be seen as less authentic and less “really real.” It is only uncognized, unexpressed emotion that is truly natural, then, as it has not been reached and disturbed or warped by cultural conventions for the conscious experience or display of emotions. (Lutz, 1988:68)

Innenfor den tidligere omtalte transport-modellen for kommunikasjon har man i musikkforskninga sett en tendens til å tenke seg at slike emosjonelle essenser, som en slags naturlige fakta, overføres fra komponist til noter, fra noter til utøver, gjennom instrument via (elektro)akustiske kanaler og over til en lytter. I den senere tid har det framstått teorier som vil knytte emosjoner til forløpet av pre-programmerede nevrofysiologiske prosesser. Slike naturaliserte emosjonelle prosesser, eller “sentiske tilstander,” som det heter hos Clynes (1990), kan overføres til musikk i en nær sagt umodifisert form. Dynamikken i en emosjon som f.eks. “sorg,” skulle ifølge denne teorien være nedlagt i oss uavhengig av kultur. Når emosjonen aktiveres, vil dynamikken bak ytre seg på en universell måte – til tross for forskjeller i ytre form. Vi er i stand til å lese emosjoner på tvers av kulturer. Musikk blir å forstå som et slags “sentisk speil,” et “mind-body window” som gir oss unik tilgang til kroppsprosessene.

Slike transportmodeller hviler ofte på en bestemt epistemologi. Innen vitenskapsteorien er nettopp “speil-modellen” typisk for positivismens eller empirisismens forsøk på å beskrive verden “som den er”:

A metaphor frequently employed for this view of reality is the *mirror*. What science says about a particular phenomenon is seen as *mirroring* or *reflecting* that phenomenon within the real world. Scientific statements are believed, in the positivistic view of reality, to be simple refinements of observation. They are straightforward generalizations from facts or data, which are held to be reliable descriptions of events in the real world. (Samuel, 1990: 20)

En alternativ epistemologi tar utgangspunkt i en "kart"-metafor, hvor en vitenskapelig teori snarere er å forstå som ett av flere mulige kart over "virkeligheten." Som vi vet behøver et kart ikke være mindre "sant" om det er laget i målestokken 1:10 enn i 1:100, om det viser geologiske formasjoner snarere enn veier og bebyggelse. Det kritiske spørsmålet er hva vi ønsker kartet skal gjøre for oss, om vi skal på fjelltur eller finne fram i storbyen.<sup>3</sup>

Det er denne epistemologiske modellen som kommunikasjonsteoretikeren Carey anvender når han beveger seg vekk fra den omtalte transport-modellen for kommunikasjon.

Reality is not given, not humanly existent, independent of language and toward which language stands as a pale refraction. Rather, reality is brought into existence, is produced, by communication—by, in short, the construction, apprehension, and utilization of symbolic forms.<sup>4</sup> Reality, while not a mere function of symbolic forms, is produced by terministic systems — or by humans who produce such systems — that focus its existence in specific terms. (Carey, op. cit.: 25).

Om vi overfører denne argumentasjonen til vår forståelse av forholdet mellom musikk og emosjoner, ser vi at vi ikke må forveksle vår omtale av emosjonen, med "emosjonen selv," om vi får bruke et slik uttrykk. Sagt på en annen måte vil den emosjonelle kommunikasjonen gjennom musikk langt på vei være en kulturell diskurs om emosjoner. Musikk er med andre ord en kulturell form som hjelper oss med å definere det indre landskapet vi kaller emosjoner.<sup>5</sup>

"Emosjoner" er en så uklar størrelse at selve diskursen om hvordan musikk kan frambringe følelser blir et forsøk på intersubjektiv bestemmelse av følelseskategorier, på å kommunisere omkring noen indre tilstander (se også Ruud 1990: 322-323).

Møte med fortolkende antropologi og særlig den nye emosjons-antropologien, (Rosaldo, Lutz, Abu-Lughod) betyr en presisering av emosjonsbegrepet. Emosjoner blir her oppfattet som diskursive praksiser som informerer oss om hvordan vi opplever oss selv, konstituerer oss selv som personer i en gitt kultur. Den nye emosjonsantropologien er knyttet til analyser av "diskurser om emosjoner" eller "emosjonelle diskurser." Slik får selve diskurs-begrepet en spesiell metodisk relevans.

Diskursbegrepet er brukt på så mange måter at det er umulig å gi en presis definisjon. Termen “diskurs” markerer en tilnærming til språket som noe “talt” og “brukt” snarere enn en statisk kode som kan analyseres atskilt fra sosial praksis. Man legger videre vekt på pragmatikk snarere enn semantikk.

Selv om “diskurs” til en viss grad assosieres med talen, er begrepet vanligvis brukt for å antyde at man tenker på verbale produksjoner som er mer formelle, utbroderte eller kunstneriske enn hverdagssamtalen. Eksempler på slike klassiske diskursformer finner vi med dikt, sanger, klagesanger, bønner, myter eller verbale dueller. Andre legger igjen vekt på den muntlige kvaliteten ved språket, særlig dets dialogiske karakter. Andre igjen bruker diskursbegrepet for å omfatte også det ikke-verbale, som musikk, gråt/skrik, det “usagte” i tidligere ytringer eller de nærværende uartikulerte forestillinger når vi skal ta i betraktning hvordan vi mennesker skaper mening.

En litt mer teoretisk ambisiøs måte å bruke termen på er i Foucaults betydning å utføre et teoretiske arbeid med hensyn til å refigurere de to termene diskursbegrepet erstatter: kultur og ideologi.<sup>6</sup> Foucault definerer også diskurser som “praksiser som systematisk former de objektene som de omtaler.”

“For the final work discourse is meant to do, as social theory, is to suggest a concern not so much with meaning as with a kind of large-scale pragmatics. Taking texts and talk and all sorts of other social practices as productive of experience and constitutive of the realities in which we live and the truths with which we work, this approach also considers how power might produce discourses as well.” (Abu-Lughod og Lutz, op. cit. : 9–10)

Denne forståelsen av diskursbegrepet likner den sosiolingvistiske. Den går likevel utover denne forståelsen ved å ta i betraktning den lokale, motsigelsesfylte og fragmenterte karakteren til diskurser og ved å insistere på at diskurser ikke bare kan forstås i relasjon til sosialt liv, men til makt. Bruken av diskursbegrepet signaliseres at man er trett av å behandle språket som om det ganske enkelte reflekterte tanke eller erfaring. Samtidig insisteres på at alle de produksjoner i et nærsamfunn som kunne betraktes som ideologiske eller kulturelle kan analyseres som sosial praksis, knyttet til maktrelasjoner på samme måte som sosiabilitet.

En diskurs blir i praksis det samme som en bestemt situert sosial praksis av mennesker som snakker, synger, forteller eller skriver til og om hverandre – en slik diskurs blir utgangspunktet for studiet av emosjoner. Forskningen retter seg enten mot diskursen om emosjoner eller mot emosjonelle diskurser, dvs. diskurser som har et eller annet affektivt innhold eller virkning. Den diskursive vendingen innebærer detaljerte, empiriske studier av konvensjoner, poetikk og retorikk, foruten argumenter *om* og *med* emosjonelt innhold.

The focus on discourse allows not only for insight into how emotion, like the discourse in which it participates, is informed by cultural themes and values, but also how it serves as an operator in a contentious field of social activity, how it affects a social field, and how it can serve as an idiom for communicating, not even necessarily about feelings but about such diverse matters as social conflict, gender roles, or the nature of the ideal or deviant person...(Abu-Lughod og Lutz: 11)

Heller enn å betrakte emosjoner som ekspressive hjelpemidler, må vi forstå emosjonelle diskurser som pragmatiske handlinger og kommunikative forestillinger. Samfunnsvitenskapens mer generelle interesse for hvordan språket implementerer sosial virkelighet faller sammen med interessen for hvordan emosjoner er sosiokulturelle kjennsgjerninger. Hvis emosjoner er sosiale fenomener er diskurs avgjørende for å forstå hvordan de blir konstituert, skriver Abu-Lughod og Lutz (s. 11)<sup>7</sup>

Selv om det understrekes at emosjoner er "skapt" i språket, betyr ikke dette at kroppen ikke er med. Kultursosiologen Bourdieu har utviklet begrepet "body hexis" (Bourdieu, 1977) som viser til at emosjoner er kroppsliggjort uten at de dermed nødvendigvis er "naturlige." Bourdieu definerer *body hexis* som et sett av kroppsteknikker og kroppsholdninger som er lærte vaner eller dypt rotfestede disposisjoner som både reflekterer og reproducerer de sosiale relasjonene som omgir og konstituerer dem. Slik kan vi se at emosjoner, som kulturelle produkter, reproduceres i individene i form av kroppsliggjort erfaring. Å lære hvordan, når, hvor og av hvem emosjonen skal iscenesettes innebærer å lære et sett av kroppsteknikker som omfatter ansiktsuttrykk, gester og kroppsholdninger.<sup>8</sup>

Denne måten å oppfatte emosjoner på går tilbake til fenomenologien og fikk sin forsøksvise presisering hos Sartre i hans avhandling om emosjoner. I innledningen til sin emosjonsteori formulerer Sartre en kritikk av den psykologien som behandler emosjoner som fakta. I en slik positivistisk kontekst blir emosjoner studert som andre psykologiske "fakta," løsrevet enhver forståelse av hvordan fenomenet "emosjoner" henger sammen med vår generelle måte å være i verden på, eller har sammenheng hvordan bevisstheten konstituerer virkeligheten. Sartre griper tilbake til Husserl og fenomenologien og søker å forklare emosjoner som en bestemt måte å organisere bevisstheten på. Med andre ord vil han nærme seg emosjonens "transcendentale essens" som det heter i denne type filosofi.

"We are, therefore, in a situation which is the reverse of that of the psychologist, since we *start* from the synthetic totality that is man and establish the essence of man *before* making a start in psychology." (Sartre, 1948:26)

For Sartre blir studiet av emosjonen et ledd i å skissere en filosofisk antropologi. Han spør ikke bare etter hva emosjonen er, men hva den kan lære oss om det å være menneske – som jo nettopp har som kjennetegn å kunne la seg bevege.

For å oppfylle sitt positivistiske program søker psykologien å behandle psykiske tilstander på en slik måte at de løsrives fra spørsmål om betydning, hva f.eks. emosjoner betyr for den som opplever. Hvis vi spør denne type psykologi om hva en spesielle emosjon betyr, får vi ikke noe tilfredsstillende svar, skriver Sartre. For fenomenologien, derimot, er ethvert menneskelig faktum, i betydningen en ny erfaring, i sin essens betydningsfull. "If you remove its signification, you remove its nature as human fact. The task of a phenomenologist, therefore, will be to study the signification of emotion." (ibid.: 28)

Og hva betyr så det? At noe betyr noe, betyr at det indikerer noe annet, og det indikerer dette på en slik måte at vi ved å utvikle forståelsen av denne betydningen vil finne fram til nøyaktig hvilke fenomener som indikeres. Poenget for et slikt emosjonsstudium blir nettopp å gjøre denne betydningen eksplisitt. Emosjonen er en organisert eksistensform, den viser til en bestemt relasjon mellom oss og verden:

"It has a meaning; it signifies something. And by that we do not mean only that it presents itself as a pure quality; it sets itself up as a certain relationship of our psychic being with the world, and this relationship, or rather our consciousness of it, is not a chaotic connection between the ego and the universe. It is an organized and describable structure" (ibid.: 39).

Sartre bestrider at emosjoner skulle være enkle psykiske korrelater overfor indre fysiologiske kroppstilstander, slik William James foreslo i sin emosjonsteori. En slik teori kan ikke forklare nyansene i følelseslivet stilt overfor de kvantitative polygrafiske mål. Teorien gir heller ikke mening når vi kan se at samme generelle kroppslige opphisselsestilstand gir opphav til kvalitativt forskjellig opplevde emosjoner som sinne og glede. Her kunne føyes til at vi også kan ha emosjonelle opplevelser til musikk selv om de fysiologiske reaksjoner er fraværende, f. eks. etter inntak av beroligende medikamenter (se Ruud, 1990: 261–262).

Emosjoner oppstår når våre handlemuligheter er blokkerte. Men vi gråter ikke fordi vi er triste eller føler tristhet inne i oss: det er denne mekanistiske forståelsen Sartre vil erstatte ved å innføre finalitet. Med andre ord tjener emosjonen til å oppnå en bestemt hensikt – vi gråter fordi vi vil substituere eller fornekte atferd eller opplevelser vi ikke lenger kan utholde. Emosjonen får en funksjonell rolle.

Men ikke slik som i psykoanalysen, argumenterer Sartre videre. En emosjonsteori som instisterer på at emosjonelle tilstander betyr noe, må søke denne betydningen i bevisstheten selv, ikke i årsaksforhold knyttet til f.eks. ubevisste for-

trengte opplevelser. Det er bevisstheten som gjør seg selv bevisst og som beveges til dette av behov knyttet til en indre betydning, skriver Sartre (ibid.:67).

Slik blir emosjonen for Sartre i første rekke en måte å forstå verden på. Emosjonen er en transformasjon av denne verden. Når våre handlemuligheter er blokkerte søker vi å forandre verden, dvs. å leve som om forbindelsen mellom gjenstander og deres muligheter ikke ble styrt av deterministiske prosesser, men av magi. Emosjonen endrer våre intensjoner, vi blir i stand til å få øye på et nytt objekt eller betrakte det gamle på nye måter. Vi har å gjøre med et fenomen hvor kroppen er styrt av bevisstheten, slik at kroppen endrer sitt forhold til verden for at verden skal kunne endre sine kvaliteter.

De fysiologiske endringer i kroppen *betyr* ikke noe, de representerer derimot *alvoret* i emosjonen – de er trosfenomener. Emosjoner er ikke bare atferd, de er atferd av en kropp i en bestemt tilstand. For å tro på magien er det nødvendig å være i kroppslig ulikevekt.

Bevisstheten må ikke forstås slik at den projiserer den affektive betydningen over på verden rundt seg. Den *lever* den nye verden den akkurat har etablert.

Et halvt sekel etter Sartres fenomenologiske emosjonsteori understreker Lutz og Abu-Lughod ytterligere de uheldige konsekvenser av det essensialiserende syn på emosjoner. Nytt er imidlertid at kontekst nå konkretiseres og synliggjøres via empiri.

Lutz og Abu-Lughod forkaster det essensialiserende syn av følgende årsaker. For det første, hvis følelser betraktes som en slags emosjonelle essenser, blir den mest pålitelige måten å studere dem på via introspeksjon. En slik framgangsmåte vil trekke oppmerksomheten bort fra sosialt liv og dets mulige implikasjoner for selve emosjonsspråket. Videre hindrer det oss i å se hvilken rolle emosjonelle diskurser spiller i sosiale samhandlinger. Dernest forsterker essensialismen antakelsen om universalitet i formene til bestemte emosjoner, i deres mening (sinne i en kultur betyr det samme som i en annen) samt i de emosjonelle prosesser (f.eks. at emosjoner er primært intrapsykiske og utsatt for maskering, undertrykkelse og kanalisering). Ikke minst medfører essensialismen et problem med hensyn til at emosjoner er usynlige; ved at vi alle opplever universelle emosjoner tar vi gjerne emosjoner for gitt.

Når antropologene skal behandle slike antakelser om universalitet velges ofte relativiserende strategier, dvs. man studerer emosjoner slik de opptrer i andre kulturer. Poenget ved slike ofte fortolkende studier er ikke å finne ut hvordan kulturelle variable idéer om emosjoner kan fortelle oss om andre "dypere" psykologiske prosesser, men snarere si noe om hvilke implikasjoner slike idéer har for sosial atferd og sosiale relasjoner. F. eks. vise hvordan lokale oppfatninger av emosjoner låner fra bredere kulturelle tema og reflekterer i sin ideologiske form



ulike former for de innfødtes sosiale forbindelser. Slike undersøkelser viser at forskjeller i måte å snakke om emosjoner på kan spores tilbake til sosial struktur snarere enn til et område av autonom ideologi.

Foruten å relativisere vil en annen strategi være å historisere emosjonene. Det vil innebære å underkaste diskursen om emosjoner, selvet og subjektiviteten en gransking over tid, betrakte dem under spesielle sosiale omstendigheter og historiske øyeblikk for å se om og i tilfelle hvordan de har endret seg, skriver Abu-Lughod og Lutz (s. 5).

Et godt eksempel er Foucaults arbeider om seksualitetens historie, hvor han ønsker å vise hvordan emosjoner ble konstituert i sin nåværende form, som fysiologiske krefter, lokalisert inne i individet, noe som støtter vår følelse av å være unike samtidig som de skal gi oss tilgang til en slags indre sannhet om selvet. Foucault skriver i bind 2 av seksualitetens historie at han ønsker å analysere

*“the practices by which individuals were led to focus their attention on themselves, to decipher, recognize, and acknowledge themselves as subjects of desire, bringing into play between themselves and themselves a certain relationship that allow them to discover, in desire, the truth of their being.”* (Foucault, 1990:5)

Foucault har sett at det i de forskjellige historiske periodene ikke alltid er de samme delene av oss selv eller vår atferd som er relevante for etisk bedømmelse. I vårt nåværende samfunn er imidlertid hovedområdet for moralitet, den delen av oss selv som er mest relevante for moralitet, våre følelser. Følelser kan spille denne rollen fordi de for samtiden konstituerer kjernen i selvet, selve setet for vår individualitet.

En tredje tradisjon i studiet av emosjoner er å studere de rike sosiale situasjoner emosjoner opptrer innenfor, med andre ord fokusere på sosial diskurs. Det er dette som er blitt varemerke for antropologenes kulturanalyse: *“through close attention to ethnographic cases, the many ways emotions gets its meaning and force from its location and performance in the public realm of discourse”* (Abu-Lughod og Lutz, op. cit.:7)

### **Kulturrelativisme som program**

Et svært sentral vitenskapsteoretisk tema som synes å løpe tvers igjennom alle musikkvitenskapens delområder er spørsmålet om relativitet og rasjonalitet. Hvis vi et øyeblikk foregriper noen av diskusjonene om musikkpedagogikken, finner vi her som et aktuelt problem hvilke musikkgenre som skal danne basis for musikkundervisning. Et sentralt undervisningsprinsipp er nettopp å ta utgangspunkt i musikkulturell identitet. Dette prinsippet er ikke bare et pedagogisk-

psykologisk triks, et stykke motivasjonspsykologi eller et musikkpedagogisk bondefangeri med hensikt å lede barnet inn på en vei som fører fra det barnslige, det folkelige og til det høykulturelle. I målsettingen for musikkplanen for grunnskolen (M87) slås det fast at et av målene er å styrke identitet. For at undervisningen virkelig skal bli en slik støtte for kulturell identitet og ikke bare en mellomstasjon til andre og i pedagogens øyne "høyere" kunstformer, er det nødvendig å gjennomdrøfte spørsmål om kvalitet, om kulturell relativisme og verdier. Det sier seg at prinsippet om å styrke kulturell identitet nødvendigvis må føre til en avhierarkisering av musikkformene, vi er tvunget til å godta at andre musikkulturer er likeverdige med hensyn til hva de kan tilføre menneskelivet i form av verdier.

Det er dette som skal drøftes i det følgende. Først vil jeg gjennomføre en argumentasjon basert på et "sterkt kulturell relativistisk program". Dernest spør jeg om ulike typer av musikk og samspillsaktiviteter er å betrakte som ulike kulturelle former og i hvilken grad slike former kan oppfylle ulike kulturelle, personlige eller samfunnsmessige behov. Når musikkantropologien har beveget seg fra å beskrive instrumenter og musikkformer eller kartlegge musikkens funksjoner i samfunnet til å studere musikkopplevelser i ulike samfunn og delkulturer, har den sett at mennesket har en forunderlig evne til å skape mening ut av form. Med andre ord er det stadfestet at musikalsk mening ikke er noe som er bundet til musikalsk struktur og som kommuniseres eller overføres automatisk til en lytter. Dette kulturanalytiske funn og etter hvert også premiss for kulturforskningen, tilsier at vi skaper betydninger i det musikalske materialet vi omgås, vi lar den klingende strukturen danne metafor for eller symbolisere viktige temaer i kulturen. Et slikt syn på kultur kan føres tilbake til antropologen Clifford Geertz, som med sitt essay om hanekampen på Bali la grunnlaget for noen viktige innsikter (Geertz, 1973). Et sentralt sted i essayet skriver han:

"Like any art form - for that, finally, is what we are dealing with - the cockfight renders ordinary, everyday experience comprehensible by presenting it in terms of acts and objects which have had their practical consequences removed and been reduced (or, if you prefer, raised) to the level of sheer appearances, where their meaning can be more powerfully articulated and more exactly perceived. The cockfight is "really real" only to the cocks - it does not kill anyone, castrate anyone, reduce anyone to animal status, alter the hierarchical relations among people, or refashion the hierarchy; it does not even redistribute income in any significant way. What it does is what, for other peoples with other temperaments and other conventions, Lear and Crime and Punishment do; it catches up these themes - death, masculinity, rage, pride, loss, beneficence, chance - and ordering them into an encompassing structure, presents them in such a way as to throw into relief a particular view of their essential nature. It puts a construction on them, makes them, to those historically positioned to appreciate the construction, meaningful - visible, tangible, graspable - "real," in an

ideational sense. An image, fiction, a model, a metaphor, the cockfight is a means of expression; its function is neither to assuage social passions nor to heighten them (though, in its playing-with-fire way it does a bit of both), but, in a medium of feathers, blood, crowds, and money, to display them."

Hanekampen får sin estetiske funksjon i et samspill mellom sin dramatiske form, sitt metaforiske innhold og sin sosiale kontekst, skriver Geertz videre, i det han henter argumenter fra nyere estetisk teori om hvordan kunst, ikke minst musikk (Langer) kan komme til å symbolisere livserfaring. Ved å vise hvordan sosial kontekst kan være med på å utforme det metaforiske innholdet i opplevelsen av en dramatisk form, tilfører Geertz imidlertid estetikken selv en viktig impuls: innholdet utledes ikke direkte fra formen, men tilføres ut fra mottakerens inneforståthet og avlesning av kontekst. Om vi overfører argumentet til en debatt om hva musikk uttrykker, ser vi at i prinsippet skulle enhver musikalske form eller genre kunne dramatisere tilhørernes livserfaringer, forutsatt da en viss grad av inneforståthet med den musikkulturen musikken er vevd inn i.

### **Estetikk, relativisme og rasjonalitet**

Det er slike antropologiske posisjoner som har gitt opphavet til den rasjonalitetsdebatt som føres i mange forskningsmiljøer i dag. Om vi overfører noe av denne debatten til estetikk eller her spørsmål om kvalitet og verdi i musikken (se kap. om musikkestetikk), vil vi framtvinge noen viktige diskurser om forholdet mellom den "høye" og "lave" musikken. Utgangspunkt for en doktrine om relativisme kan også være (i) observasjonen av at det er forskjellige oppfatninger av et emne, og (ii) en overbevisning om at hvilke av disse oppfatninger som finnes i en gitt kontekst er avhengig av eller relativ i forhold til de omstendigheter som omgir brukerne (se Barnes og Bloor, 1982). Et tredje trekk ved relativismen er at den krever hva som kunne kalles for et "symmetri"- eller "ekvivalens"-postulat. Overført til musikkulturforståelse kunne vi si at den estetiske ideologien som ligger til grunn for heavy metal kulturen, og den som styrer opplevelsen av klassisk musikk har like mye for seg, eller de tar begge "feil".

Det er selve den måten man forstår dette ekvivalenspostulatet på som definerer en bestemt form for relativisme. Nå sier det seg at en posisjon som påstår at estetikken bak heavy metal klassisk musikk er like "sanne", får problemer når to representanter fra disse musikkulturene lytter til f.eks. en Mozartsymfoni, og den ene vil påstå at musikken er uttrykk for "den høyeste sannhet", mens den andre opplever Mozart som "råtten". (Å si at alle påstander er like "gale" skaper selvsagt et uholdbart paradoks for relativismen selv.) Det ekvivalenspostulatet som Barnes og

Bloor velger går derfor ut på at all tro er likeverdig med hensyn til årsaken til sin troverdighet.<sup>9</sup>

Det er et slikt empirisk program Geertz har gjennomført. Og når et slikt program gjennomføres med hensyn til musikk, er det heller ikke umulig å vise at den type skjellsettende erfaringer som det klassiske musikkfolket opplever i konsertsalen, ikke er mere gjennomgripende enn hva en rocker kan oppleve foran videoen til Van Halens konsert "Live without a net".<sup>10</sup> De to opplevelsene betyr selvsagt ikke det samme, opplevelsene er imidlertid like i sin form i den grad de begge f.eks. uttrykker "transcendens", følelsen av å stå overfor noe stort, ubeskrivelig "vakkert" eller "groovy", sublimt, grensesprengende, "sinnsvakt panser" (se Berkaak og Ruud, 1990, 1992). Det estetiske vokabularet er selvsagt forskjellig, opplevelsen av det grensesprengende kan imidlertid tyde på at noe felles "estetisk virksomt" er satt i spill. Om vi undersøker nærmere utviklingshistorie, kulturell kontekst og evt. intensjonalitet for de to opplevelsformer kan vi godt etablere begge som like troverdige. Det er ingen grunn til å tro at den ene opplevelsen er av mindre betydning enn den andre, ihvert fall om vi foreløpig snakker om "eksistensiell betydning" for den enkelte deltaker i musikkopplevelsen. Begge typer opplevelser forankrer individet i sin kultur gjennom å sørge for å ramme inn sentrale utenom-musikalske mytologier og ideologier, det være seg om de bekrefter samfunnet eller er subversive. Slik sett kunne vi gå fra den ene musikkulturen til den andre og stadig finne hvordan lyttere innenfor ulike estetiske systemer (eller musikalske livsverdener) lar musikk metaforisere dramatiske livsomstendigheter eller symbolisere følsomme temaer. Eller dramatisere slike kulturelle tema på en måte som stadfester dem, viser dem fram eller endrer dem. Slik sett vil kulturanalytisk forskning gjøre det umulig å opprettholde det hierarki mellom musikkformene som råder ute i samfunnet i dag, eller på lengre sikt (?) opprettholde den klassiske musikkens hegemoni som gjør at så stor prosent av statsbudsjettets musikkbevilgning tilføres den klassiske musikken.

Følger vi Barnes og Bloor et stykke videre i deres argumentasjon for et sterkt relativistisk program i vitenskapen, skal vi imidlertid se at vi må utvide argumentasjonsgrunnlaget til å omfatte de musikalske formene. Med argumentet om at alle estetiske trossystemer står likt med hensyn å kunne forklares, står vi overfor en type filosofisk monisme. En slik estetisk relativisme legger med andre ord vekt på hva som er identisk ved to typer estetiske opplevelser. Rasjonalister som forkaster en slik relativisme gjør det ved å insistere på en form for dualisme. De vil holde fast ved skillet mellom sant og falskt, rasjonelle og irrasjonelle trosforestillinger og insistere på at tilfellene (Mozart og Van Halen) er grunnleggende forskjellig fra hverandre. Følgelig må også de to forklaringene som blir gitt i hvert tilfelle også være av forskjellig slag.

En måte å argumentere på kunne være dogmatisk å påstå at opplevelsen av Mozart er en "estetisk opplevelse" grunnet i Mozarts musikk i seg selv, mens "estetikk-liknende" opplevelser av heavy metal må forklares sosial-psykologisk, ettersom de ikke kan forklares ved å vise til musikken. Det er også mulig at det er enklere å gjennomføre en slik argumentasjon når det gjelder vitenskap, f.eks. ved å vise til at de "lovmessigheter" som naturvitenskapen avdekker er utledet av en "naturens orden" som er uavhengig av tilfeldigheter i kultur og sosial kontekst. Slik vil disse lovmessigheter kunne avdekkes før eller senere, forutsatt at man følger en vedtatt vitenskapelig metode. Jeg skal ikke gå nærmere inn på et slikt positivistisk-rasjonelt perspektiv, den senere tids vitenskapeteoretiske debatt har vist svakheter i den positivistiske dualismen, noe som ikke minst har ført debatten om estetiske grunnlagsproblemer fram i en frontposisjon i vitenskapsdebatten. I diskusjonen mellom Mozart-fans og Van Halen-fansen har jeg (som relativist og jazz-fan) ingen problemer med å se at den ene kan ha like rett som den andre, at ikke bare de andres, men også mitt eget standpunkt er kontekstbundet (Her løper imidlertid relativismen inn i et paradoks som gjør det umulig å påstå at relativismen standpunkt er sant. Hvis det er kontekstbundet kunne vi like godt ha hevdet noe annet osv.) For relativisten har det heller ingen mening å påstå at en estetisk standard eller en trosoppfatning skulle være mer sann enn en annen. "Because he thinks that there are no context-free or super-cultural norms of rationality he does not see rationally and irrationally held beliefs as making up two distinct and qualitatively different classes of thing", skriver Barnes and Bloore.

Det er ved dette punkt i argumentasjonen at rasjonalismens fortalere vil begrense relativismens kunnskapssosiologiske utsagn til å gjelde studiet av "troverdighet" (credibility) og påstår at dette ikke har betydning for validitet (ibid.: 28). Validitet oppnås ved å vise til beviser og årsaker og er forskjellige fra de omstendigheter som fører fram til en bestemt trosforestilling. Man må altså skille mellom omstendighetene bak en bestemt oppfatning og spørsmålene om årsaken. Kunnskapssosiologien kan slik sett beskjefte seg med årsaken til at folk har forskjellige trosforestillinger og oppfatninger, snarere enn hva som evt. måtte være "evidencing reasons" for å pleie slike trosforestillinger. Men denne friheten som rasjonalistene innvilger seg holder ikke mål, argumenterer Barnes og Bloor.

"The reason is that it would be difficult to find a commodity more contingent and more socially variable than ...."evidencing reasons". What counts as an 'evidencing reason' for a belief in one context will be seen as evidence for quite a different conclusion in another context." "There is no question of the sociology of knowledge being confined to causes rather than "evidencing reasons". Its concern is precisely with causes as "evidencing reasons". (s. 29).

Men rasjonalistene kan bringe argumentasjonen et skritt videre og hevde at argumentene ovenfor bare gjelder med hensyn til hva som bare tilsynelatende er årsaker, snarere enn hva som virkelig er årsakene. Sosiologene blander validitet med troverdighet, hevdes det, idet man insisterer på å opprettholde et skarpt skille mellom validitet og troverdighet. Det er også et kjennetegn ved estetikken at den forsøker å begrunne sin gyldighet ved å vise til seg selv, m.a.o. oppheve betingelsene for sin betydning.<sup>11</sup>

Å forsøke å løsrive validiteten fra troverdighet er imidlertid en fiksjon. Rasjonalisten vil før eller senere også blande validitet med troverdighet, ved å vise til en bestemt klasse av fornuftsgrunner som hevdes å bære sin egen troverdighet i seg selv: "they will be visible because they glow by their own light". Overført til den musikkestetiske debatten vil slike fornuftsgrunner gjerne peke mot trekk ved musikken selv. Den estetiske teoriens gyldighet (altså ikke bare troverdighet) er å finne ved henvisning til bestemte strukturelle særtrekk ved musikken, heter det. Hvordan det går når vi forsøker å gjennomføre en slik argumentasjon med utgangspunkt i musikken skal vi se i kapittelet om musikkestetikk, hvor vi har valgt å drøfte L.B. Meyers diskusjon om kvalitet og verdi i musikken (Meyer, 1967).

### **Musikk som kulturell form**

En måte å betrakte musikklivet på kan være å se på de ulike genrene som kulturelle former. Med en slik musikkulturell form har vi å gjøre med en måte å organisere, uttrykke og oppleve musikk på som ut fra en bestemt historie, tradisjon og nåtidig praksis gir muligheter til å formidle og motta et bestemt innhold. Som vi har sett er det problematisk å lage et hierarki med hensyn til verdien av individuell opplevelse om vi sammenlikner folks bruk av disse kulturelle formene, særlig med tanke på hva den enkelte skaper av følelsesmessige intensiteter, av verdier, stemninger, assosiasjoner, kroppslige reaksjoner. Med andre ord vil de individualpsykologiske dimensjonene være felles til tross for forskjeller i musikalsk stil. Men vi kan også møte eksempler på at f.eks. musikere må sprengte en form etter hvert som de finner at den ikke lenger kan ivareta deres personlige uttrykk. Dette skjer ikke bare når en klassisk komponist ønsker å utvikle det musikalske materialet eller de musikalske former slik at nytt innhold kan bearbeides. Det kan også skje når en folkemusiker føler at de formene folkemusikken har å tilby ikke kan romme den livsfølelse som tvinger seg på – slik at man må kanalisere uttrykket inn i f. eks. i jazz eller klassisk. Vi kan med andre ord si at det i de enkelte former, på grunn av de tradisjoner som er formet rundt skaping og resepsjon, har dannet seg en så rigid ramme eller kontekst at det på mange måter oppleves som gitt hvilke personlige eller sosiale funksjoner den kan ivareta.

Viss vi f.eks. forsøker å spørre etter hvilke verdier den klassiske musikken ivaretar og hvilke begrensninger som måtte ligge i denne musikken forstått som en slik kulturell form, kunne vi argumentere følgende: Den klassiske vest-europeiske musikken vil som alle andre musikkformer ivareta sterke behov for følelsesmessig identifikasjon, den kan derfor tilby å danne målramme for hele spekteret av personlige følelser. Som alle andre musikkformer kan den tjene til å gi følelse av høydepunkt, av livsmening og retning, av transcendens. Men dette må den dele med andre musikkformer. Holder vi oss på det individualpsykologiske plan, vil opplevelsen av klassisk musikk også gi spillerom for regresjon, for dagdrøm og virkelighetsflukt, for fantasireiser og rekreasjon. Sosialpsykologiske funksjoner tjener denne musikken når den tilbys høystatusgrupper mulighet for kulturell identitet, eller habitus, slik Bourdieu beskriver det. Dette betyr at musikken – ikke på grunn av seg selv, men på grunn av sine lyttere – lett oppfattes som en del av den rådende klasse i samfunnet, som del av maktapparatet, eller som en del av den økonomiske makten som i økende grad sponser denne musikken. Dette har selvsagt betydning for hvordan og hva denne musikken kommuniserer til andre sosialgrupper, m.a.o. vil dette være med på å prege den kulturelle form denne musikken skaper.

Den klassiske musikken har på grunn av sine historiske tradisjoner muligheter til å skape en opplevelse av historien, følelsen av å leve innenfor en genealogisk tid, dvs. et uavgrenset tidsrom. Den klassiske musikken inderliggjør eller emosjonaliserer vårt forhold til historien, og kan på den måte også skape en mer konkret følelsesmessig opplevelse av historien enn hva som kan oppnås f.eks. ved å lese om historie. Dette gir selvsagt den klassiske vest-europeiske musikken en særlig verdi framfor andre musikkformer i vårt samfunn, en verdi som i seg selv er med på å rettferdiggjøre den statlige støtte den mottar.

En side ved dette er at denne musikken også kan få overordnede nasjonale funksjoner. Et godt symfoniorkester gir status til Norge som nasjonalstat og det kan reise ut i verden og representere oss på en helt annen måte enn et rockeband. Det hviler en aura av soliditet, av tyngde og varighet over en institusjon som symfoniorkesteret, noe som selvsagt er godt å ha i ryggen for enhver som ønsker å hale iland eksportkontrakter. Etersom en god del av repertoaret er romantisk, eller sogar nasjonalromantisk, vil nasjonal identitet konstrueres og vedlikeholdes av dette repertoaret. Men fordi store deler av repertoaret deles av andre land, faktisk snart hele verden, ligger også mulighetene til rette for utvikling av en global eller internasjonal musikkultur med basis i vesteuropeisk kunstmusikk. Dette er en ambisjon denne musikken forøvrig ser ut til å dele med den mest kommersielle rocken.

En annen egenskap ved den klassiske musikken er at den ivaretar selve den håndverksmessige tradisjonen som en rekke andre musikkformer i vårt samfunn har nytt godt av eller lever i gjensidig symbiotisk forhold til. Slik sett danner den et musikalsk "metaspråk", en måte å reflektere over og igjennom musikk på, på samme måte som f.eks. filosofi eller vitenskapsteori kan være det "meta-språk" vi bruker til å tenke over dagligspråket eller vitenskapelig praksis med. Med hensyn til dette siste er det særlig den modernistiske tradisjonen innen musikken som ivaretar slike sider ved kunstmusikken og som har fått denne verdien legitimert gjennom f.eks. Adornos estetikk. Ettersom våre viktigste institusjoner for kunstmusikk bare dårlig ivaretar slike interesser, er det opprettet en egen institusjon som ivaretar denne kulturelle formen, dvs. foreningen Ny musikk.

Det er imidlertid en rekke andre funksjoner eller verdier den klassiske musikken ikke kan ivareta, og som ivaretas bedre av andre musikkulturelle former. Om vi holder oss til nasjonal identitet, ligger det f.eks. begrensninger med hensyn til å tematisere regional eller lokal identitet. Det er i hvert fall min erfaring at folk flest lettere identifiserer seg med en Henning Sommeroe eller Lillebjørn Nilsen om de vil la musikken danne ramme for opplevelse av naturen på Møre eller i Oslo. På grunn av det historiske repertoaret vil jeg også mene at den klassiske musikken vanskeligere kan gripe fatt i aktuelle temaer i samtiden, i tidens "puls". De samtidskomponister som forsøker dette vet vi har problemer fordi modernismens formspråk har satt musikken på avstand fra vanlige menneskers hverdag. Dette har enten persepsjonsmessige forklaringer, koden er rett og slett for komplisert, eller det har med sosial identifikasjon å gjøre. Vi skal heller ikke bebreide folk for å blande fordommer inn ved avlesning av musikalske uttrykk. Det er det samme den klassiske musikkverdenen så ofte gjør når den bedømmer f. eks. rocken. Sett fra en bestemt posisjon vil den klassiske musikken oppfattes rett og slett for solid, med for mange sikkerhetskopier, alt for tydelig innskrevet i rådende ideologi og maktforhold i samfunnet til at den er troverdig. Mange unge mennesker med forståelig (og sunn) skepsis og mistro til autoriteter vil søke seg forbilder andre steder i kulturen, gjerne i outsideren, i individet som har falt utenfor og således unndratt seg konvensjoner og forskrifter som de fleste av oss er låst inn i. I en slik posisjon vil det være nødvendig å ha flere identifikasjonsvalg. Selv om Arve Tellefsen eller Sidsel Kyrkjebø nok er troverdig for store deler av vårt folk, er det som kjent store grupper som vil ha andre forbilder å bygge sin individualitet på.

Om vi sammenlikner den klassiske musikken med populærmusikken med hensyn til hvordan de står i forhold til regional eller lokal identitet, eller i forhold til sosial identifikasjon, finner vi som nevnt forskjeller i funksjoner. Når det gjelder et så diffust begrep som "tidsånd", rommer dette selvsagt svært mye: Sikkert er det at f.eks. rocken på langt vei tematiserer viktige spørsmål i samtidskulturen, ikke bare



rent politiske eller slike som går på personlig autonomi, men temaer som har å gjøre med f.eks. teknologi, miljø, framtid, kjønnsidentitet. Rocken er med på å bidra til at mange unge kan formulere et personlig verdihierarki med reflekterte standpunkter til en rekke sentrale temaer, fundert i livsopplevelse som er formet gjennom musikk. Slike personlige eller eksistensielle opplevelser kan selvsagt ikke avskrives som mindreverdige. All den stund neppe bare en musikkform i samfunnet er i stand til å tilfredsstille alle slike funksjoner, må vi - som samfunn, og som en del av vår kulturpolitikk akseptere og støtte variasjonen i musikklivet.

Vi må samtidig ha lov til å drive kritikk av musikkformene, av musikkulturelle former som har en tendens til å bli til stive organisasjoner, institusjoner hvor opplevelsene blir så forutsigbare at det estetisk særegne forsvinner og bare feiringen av selve formen står tilbake.

Det ville være en trist kultur om de bærekraftige formene stivnet. Det er derfor viktig å kritisere de former som av økonomisk nød lar selve den økonomiske vinningen bli hovedhensikten, dvs. der hvor verken materialet eller formen gir rom for utforskning av samtidens temaer, og det musikalske materialet blir stoff for ren dagdrøm. Men denne kritikken vil kunne ramme alle former, om det er klassisk, folkemusikk, jazz eller rock.

Dette forsøket på å argumentere fram verdier i forhold til musikkgenre som kulturelle former, viser oss at den posisjonen vi argumenterer ut i fra, m.a.o. vårt eget verdisystem formet ut fra vår spesielle livsomstendighet, ofte vil virke bestemmende inn på hvilken betydninger vi tilskriver de ulike musikalske eller kulturelle former. Dette forteller oss samtidig at det er selve diskursen om musikk som til syvende og sist vil kunne avgjøre hvilken verdi den skal tilskrives. Dette har igjen å gjøre med makt. Studiet av diskurser om musikk forteller og avslører slik sett noe om maktrelasjoner i samfunnet.

### **Resepsjon og kulturell posisjon**

Som en foreløpig oppsummering på dette kapitlet skal det framheves for det første at de analytiske redskapene som må anvendes i studiet av musikken innenfor et slikt antropologisk paradigme må være tverrfaglige. Som vi har sett klarer musikkvitenskapen å gi presise beskrivelser av sentrale musikalske stiluttrykk. Utvidet med semiotiske og fenomenologiske studier vil vi også kunne fange inn meningsaspekter ved musikken. Imidlertid ligger det en begrensning i slike metoder med hensyn til hvor inneforståtte vi som analytikere er med hensyn til den kulturelle koden som omgir musikken.

Ved å trekke inn antropologiske perspektiver ser vi at resepsjon av musikk er vevet inn i et større kulturelt eller politisk felt, hvor avlesning ikke følger mekanisk av pre-etablerte konvensjoner, men utledes i samsvar med posisjon og intensjon hos

lytter. Lytting er med andre ord å forstå som en strategisk handling snarere enn en mekanisk avlesning. Eksempler har viset hvordan notene ikke nødvendigvis er det primære analyseobjekt, selv om forståelse av stil og kunnskaper om stilhistorie selvsagt hjelper til å tydeliggjøre stilelementer. Antropologien viser at musikkanalyse kan handle om resepsjonshistorie, og at mening i musikken ikke er immament, men at mening er avhengig av kulturelle posisjoner, formet gjennom verkets resepsjonshistorie. Vitenskapsteoretisk ser vi hvordan vi ved å utvide perspektivet for analyse skifter verdiposisjon. Slike tverrfaglige analyser får sin verdi ved at de beskriver den diskursen som fører til at posisjoner formes (Foucault).

## KAPITTEL FEM

# MUSIKKPEDAGOGIKK

Musikkpedagogikken er definert som "vitenskapen om forholdet mellom musikk og mennesker og den målrettede didaktiske påvirkning ved hjelp av musikk fra førskolealder til voksenalder" (Benum, 1978). Definisjonen omfatter forholdet mellom musikk og mennesker i videste betydning, alle situasjoner hvor vi er utsatt for en bevisst påvirkning gjennom musikk i en eller annen form. Musikkpedagogikken ønsker å klargjøre betingelsene for en slik påvirkning, hvordan en slik påvirkning er mulig, om den er ønskelig, eller når den er nødvendig. Musikkpedagogikken omfatter overveielser om undervisning i og formidling av musikk.

Musikkpedagogikken befinner seg også i et grenseland mellom musikkvitenskapen og samfunnsvitenskapen, dvs. pedagogikken og psykologien. Til sentrale områder av musikkpedagogikken finner vi diskusjoner om målsetting for undervisning og formidling, refleksjon om forholdet mellom målsettinger og ulike formidlings- og undervisningsmetoder. Den pedagogiske psykologien drøfter gjerne spørsmål om f.eks. læring, motivasjon og kreativitet i forbindelse med musikkundervisning.

I vår sammenheng er det viktig å spørre hvilket forhold musikkvitenskapen skal ha til musikkpedagogikken. Både musikkestetisk forskning om musikkbegrepet og sosiologisk og antropologisk forskning om musikkens bruk, funksjoner og betydninger vil være viktig for hvordan vi planlegger undervisning i og formidling av musikk.

### **Tverrfaglighet**

En konsekvens av musikkpedagogikkens omfattende prosjekt er dens avhengighet av kunnskap fra mange fagområder: pedagogikk, musikkvitenskap, psykologi, sosiologi og antropologi. Også filosofien, særlig vitenskapsteorien blir sentral med hensyn til hva slags kunnskap vi ønsker å legge vekt på og hvordan vi skal tilegne oss slik kunnskap.

Sentralt i forbindelse med all formidling og undervisning i musikk står spørsmålet om musikkens egenart. Når målsettinger skal diskuteres og metoder

utprøves, vil vår oppfatning av musikkens særlige karakter virke inn på våre valg. Slik sett vil musikkpedagogikken finne en naturlig plass innen musikkvitenskapen. Innenfor musikkvitenskapen vil særlig emner fra den systematiske musikkvitenskapen oppleves å henge nært sammen med musikkpedagogiske spørsmål: musikkfilosofi og musikkestetikk vil gi oss kunnskaper til refleksjon om musikkens egenart, musikkpsykologien gir oss forståelse av betingelser for opplevelse og kommunikasjon av musikk, sosiologien og antropologien bidrar til å skape større forståelse av hvordan kultur, samfunn og historiske forhold virker inn på musikk og dermed vår bruk av musikken.

Men også emner fra den historiske musikkvitenskapen vil være viktige. Analyser av musikk og de metoder som er utviklet til å nå større forståelse av musikkverker, vil ofte få direkte konsekvenser både for utøvende virksomhet og for vår presentasjon av musikk.

Ettersom musikkpedagogikken er opptatt av forholdet mellom musikk og mennesker, vil særlig slik kunnskap fra psykologi og sosiologi som belyser de allmenne betingelser for utvikling, opplevelse og atferd være viktig. Med dette menes her særlig de biologiske, personlige og samfunnsmessige forhold som virker med i enhver formidlingssituasjon (se Pauli Jensen, 1977). Det skal også understrekes her at antropologien, med sin innsikt i hvordan kulturbakgrunn preger opplevelse av verden, vil spille en stadig viktigere rolle også for musikkpedagogikken.

Pedagogikken, med sin forskning i undervisningsspørsmål og oppdragslære vil, selvsagt være et sentralt forankringspunkt for musikkpedagogikken. Det er også herfra at musikkpedagogikken vil hente mange av sine begreper, sin måte å formulere spørsmål og svar på.

Vi kunne si at alle disse kunnskapsområdene, i samvirke med vår oppfatning av sentrale vitenskapsteoretiske og verdimesige spørsmål, danner bakgrunn og forutsetning for formidling av musikk gjennom valg av undervisningsmetoder. Det er i første rekke disse kunnskapsområder som skal gjøre valgene våre bevisste, peke på muligheter og begrensninger når vi vil gripe forandrende inn i forholdet mellom musikk og mennesker. Slik sett blir ikke bare refleksjonen før og omkring musikkpedagogisk praksis en del av musikkpedagogikken, men også praksis selv. Ved å gjøre valg av praksisformer avhengig av en bevisst forforståelse av og igjennom de ulike skisserte kunnskapsområder, unngår vi imidlertid å se vår praksis som en ren "teknisk" utøvelse". Musikkpedagogikken blir slik ikke en knippe standardiserte metoder vi kan velge og vrake imellom, men snarere et forsøk på å reflektere over forholdet mellom musikk og mennesker.

## **Fra praksis til teori**

Et fullt studium i musikkpedagogikk omfatter erfaring med praktisk musikkundervisning (praksis), tilegnelse av forskjellige metoder (metodikk), drøftinger av forholdet mellom metoder og målsettinger (didaktikk) og arbeid med begrunnelser for målsettinger (teori). Musikkpedagogisk praksis kan omfatte alt fra arbeid med formidling av musikk i skolekonsertsammenheng, undervisning i ulike instrumenter, dirigering av kor, gruppearbeid med skapende klasseromsmetodikk eller instruksjon av rockegrupper. Praksis handler om å anvende en eller annen metode i direkte kontakt med elever.

Musikkmetodikk handler om å lære undervisningsmetoder, dvs. systematiske arbeidsformer med tanke på å følge en bestemt progresjon mot et ønsket mål. Også musikkmetodikken er svært differensiert. Selv om du har lært barnekormetodikk bør du kanskje ha ekstra metodikkundervisning i ungdomskor om du vil mestre denne elevgruppen. Likedan bør du ha kjennskap til repertoar, teknikk og øveformer for akkurat det instrumentet du måtte ønske å undervise i. Eller om du vil arbeide i skolen, finnes det en rekke metoder og musikkpedagogiske systemer for innlæring av noter, rytmer, melodier eller skapende virksomhet.

Det er her et fag som didaktikk kommer inn, et fag som skal hjelpe oss til å foreta overveielser i forhold til hvilken undervisningsmetode vi skal velge i forhold til den målsetting vi har eller det vi vet om den målgruppen vi skal undervise. Musikk fagdidaktikk vil slik ta opp spørsmål om verdien av skapende undervisningsaktivitet, om vi skal bruke rockegruppa som læringsmetode eller om wienerklassisismen skal være tema for akkurat åttende klassetrinn. Og grunnlaget for å ta slike avgjørelser skulle bygge på musikkpedagogisk teori, om hva vi vet om barns generelle og musikalske utvikling, om musikkens funksjoner i samfunnet, om massemedienes påvirkninger eller ikke minst kunnskap om verdier og innsikt i de etiske modeller vi til syvende og sist må velge etter.

## **Målsettinger**

Musikkpedagogikken skal være det sted hvor vi sammenfatter kunnskap om musikk, musikkens virkninger og funksjoner, samtidig som vi spør hva vi ønsker med musikk, hvilken mål den skal tjene mennesker og samfunn. Slik sett burde musikkpedagogikken være en helt sentral del av musikkvitenskapen; kanskje den disiplin som kommer nærmest forsøket på å definere fagets virksomhetsidé?

Vi skiller i pedagogikken mellom overordnede mål (formål) og delmål. I det følgende tar vi opp til drøfting de overordnede mål for musikkfaget, idet vi ser nærmere på hvilke forutsetninger slike overordnede eller generelle mål hviler på.

Det er mulig å redusere den mangfold vi møter i målsettingsparagrafer til tre sentrale posisjoner. Vi kan slik snakke om en musikkentrert (evt. fagsentrert,

kultursentrert), en elevsentrert (evt. person-, individsentrert) og en samfunns-sentrert målsetting.

Men en fagsentrert eller kultursentrert målsetting mener vi den som tar utgangspunkt i musikken, eller selve objektet for musikkundervisninga. Ved å ta utgangspunkt i at det i musikken ligger nedfelt verdier som i seg selv er av betydning å formidle, kan vi skape en målsetting som setter "oppdragelse til" musikk i sentrum. Vi skal se at det innenfor en musikksentrert målsetting ligger flere mulige innfallsporner for musikkundervisninga. En person- eller individsentrert musikkundervisning vil snarere betone at musikken har en almendannende virkning, eller at det gjennom musikkundervisning kan komme i stand en "estetisk oppdragelse" som virker formende inn på elevens personlighet. Vi møter gjerne utsagnet "eleven i sentrum" i forbindelse med slike målsettingsbestrebelse, eller vi snakker om oppdragelse gjennom musikk.

Med en samfunnssentrert målsetting forskyves vekten i retning av å betrakte musikk som en levende faktor i samfunnslivet. Dette betyr å belyse hvilke funksjoner musikken kan ha i samfunnslivet, samt kritisk belyse de krefter som virker inn på utforming av vårt musikkliv og våre musikkvaner. Mens den kultur- eller musikksentrerte målsettinga gjerne er historisk orientert, og den individsentrerte orientert mot (utviklings)psykologi, vil den samfunnssentrerte musikkundervisninga måtte støtte seg til musikk sosiologien.

For nærmere å illustrere hva som mener med disse tre dimensjoner i målsettinga kan vi se på utformingen av målsettingen i den nåværende Mønsterplan for grunnskolen (M87) (1987): Under avsnittet om MÅL heter det at

"undervisningen i musikk skal ta sikte på

- å utvikle evnen til å oppleve, uttrykke og vurdere musikk
- å skape større innsikt i musikkens historie, grunnmateriale og uttrykksmåter
- å fremme interessen for aktiv musikkutfoldelse og utløse og kultivere skapende krefter
- å fremme personlig vekst og vise hvordan musikken kan formidle kontakt, trivsel og samhørighet
- å styrke elevenes opplevelse av sosial tilhørighet, kulturell og nasjonal identitet
- å gi forståelse av og innsikt i hvordan musikk blir brukt i ulike sosiale, kulturelle og historiske sammenhenger."

Vi ser her at det første og andre strekpunktet klart illustrerer en musikksentrert målsetting, mens det fjerde strekpunktet gjennom å betone personlig vekst og musikkens evne til å formidle kontakt, trivsel og samhørighet er uttrykk for elevsentrerte mål. Siste punkt er igjen tenkt som et forsøk på å styrke refleksjonen om musikkens funksjoner i samfunnet.

Slik målformuleringer vil alltid være et uttrykk for en bestemt argumentasjon i en bestemt historisk situasjon. Slik vil vi kunne etterspore såkalte tidstypiske forskyvninger (Myhre, 1978:19). Å framheve det almindennende aspekt ved musikkundervisninga til fordel for det musikkspesifikke kunne f.eks. kalles en tidstypisk forskyvning. En viktig oppgave må være å se hva som kan rettferdiggjøre en slik forskyvning, evt. om det er mulig å stille opp prinsipielle retningslinjer for målsettinga for musikkundervisninga.

### **En åndspedagogisk vending**

Med framveksten av reformpedagogikken i slutten av forrige århundre ble man i større grad enn tidligere opptatt av barnet og dets behov. Det enkelte individs egenart og forutsetninger for å lære kom i forgrunnen for det pedagogiske arbeid. Dette førte igjen til en reaksjon i begynnelsen av vårt århundre. Ved å legge så stor vekt på barnets behov mente enkelte pedagoger nå at det "saklig-kulturelle innhold mistet sin egenverdi og skapende utfordring, og ble degradert til å oppfattes som et middel til å tilfredsstille individets behov" (Myhre, 1978:20). Det ble videre lagt vekt på nødvendigheten av å møte et kulturområde på dets egne premisser.

Vi finner innenfor fagområdet musikk en slik holdning gjenspeilet kanskje særlig innenfor to områder: musikkhistorie- og instrumentalundervisninga. For å illustrere hvordan en slik kultursentrert holdning, som kom til å prege hva vi kaller en åndsvitenskapelig retning i pedagogikken, gir seg uttrykk innenfor musikkundervisninga, gjengir jeg den tyske filosofen og sosiologen Adornos klart framstilte mål for musikkundervinga (Adorno, 1958, sitert etter Poul Nielsen, 1965):

"Det er musikkpedagogikkens oppgave å lære eleven virkelig å forstå musikkens språk og dermed betydelige musikalske kunstverker; å lære eleven å gjengi og realisere slike verdier i den utstrekning det er nødvendig for forståelsen av dem, å fremelske sansen for kvalitets- og nivåforskjeller, og å lære eleven, nettopp gjennom en fintmerkende registrering av musikk som fysisk sansemessig fenomen, å forstå den indre åndelige holdning som er ethvert musikalske kunstverks mening. Bare gjennom denne prosessen, gjennom opplevelse av selve verkene, ikke ved en selvtilstrekkelig, "blind" musisering oppnår musikkpedagogikken å fylle sin funksjon."

Sentralt for musikkpedagogen innenfor en slik tradisjon blir å fremme elevens indre musikalske forestillingsevne, å lære ham å "forestille seg musikk så konkret og nøyaktig som den klinger i virkeligheten".

Som de viktigste pedagogiske midler framhever Adorno a) selvstendig utøvelse av musikk, helst på klaver, b) lytting til musikk, foruten c) analyse. Det er ikke små krav Adorno setter til en musikkoppdragelse, og jeg skal ikke her komme inn på de åpenbare vansker vi ville møte ved å gjennomføre et slikt ensidig program i skolen.

Går vi nærmere inn på premissene for Adornos pedagogiske teorier vil vi finne at "musikken som klingende realitet" bare er legemliggjørelsen av en indre eller høyere idé (Nielsen, 1965). Det er med andre ord en filosofisk grunnholdning preget av Hegel og idealismen vi her møter hos Adorno.

En slik grunnholdning tar noen ganger (ikke nødvendigvis hos Adorno) en form hvor det forutsettes at det ved siden av vår virkelighet finnes en høyere, overnaturlig verden av evig og mystisk karakter (se Pauli Jensen, 1977). Musikkpedagoger som forsvarer denne varianten ser gjerne at komponistene, i motsetning til "vanlige" mennesker, har særlige forutsetninger for å få innsikt i denne overnaturlige virkelighet. Ved siden av komponisten finnes det utøvere som i kraft av en "iboende" musikalitet kan formidle komponistens innsikt videre. I sammenheng med dette musikkynet finner vi ofte synspunkter som betoner at musikken primært er noe mystisk og ikke-humant, at musikk som sanselig, kroppslig og sosial aktivitet er noe lavere eller sekundært, at musikk er et ahistorisk fenomen, eller at musikken skyldes de store eneres virksomhet (eliteteori) (ibid.: 24).

I vitenskapsfilosofien kan slike synspunkter tilbakeføres til en såkalt "objektiv idealisme" som har røtter i antikkens filosofi, f.eks. Platon. Vi kan imidlertid også finne atskillige eksempler i utsagn fra musikkpedagoger som i musikken ser en slags åndelig kommunikasjon mellom fortidens "mestere" og dagens lyttere. I motsetning til den "objektive idealismen", som henviser til noe som eksisterer ovenfor eller utenfor menneskelige handlinger, tar disse idéene utgangspunkt i at musikken er et resultat av menneskelig aktivitet. Denne "subjektive" idealismen tenderer imidlertid mot å betrakte musikalsk skapen som en prosess isolert fra komponistens personlige og sosiale forhold. Musikalsk virksomhet har ifølge denne posisjonen sitt utspring i at isolerte "åndelige" eller mentale prosesser som lever sitt evige og avsondrede liv i komponistens hode. Musikken blir en slags "sjelesprog" som gir uttrykk for evige og uforanderlige mentale lover. Musikkpedagogens viktigste mål blir i denne sammenheng å åpne for en kommunikasjon mellom fortidens "mestere" og dagens lyttere.

### **Musikk som almindannelse**

Som jeg har bemerket omtales musikk som et almindannende fag. Slik kan vi i musikkpedagogisk debatt møte utsagn om at "musikk er like almindannende" som andre skolefag. Hva skjuler seg egentlig bak dette begrepet?

Reidar Myhre (1978) skriver at begrepet "almindannelse" dukket opp i pedagogisk terminologi første gang på midten av 1700-hundretallet. På denne tiden i europeisk kulturhistorie var innflytelsen fra antikk og særlig gresk kultur stor og som en følge av denne interessen oppsto en "nyhumanistisk bevegelse". Sentralt i denne tradisjonen stod tanken om å utvikle en allsidig, harmonisk personlighet.



Gjennom tilegnelse av språk, diktning, historie og kunst ble mennesket dannet og hevet seg opp til en høyere og sannere form for menneskelighet – til det egentlige, universelt gyldige menneskelige, skriver Myhre.

Imidlertid blir et slikt "aristokratisk-estetisk" dannelsesbegrep møtt med motstand etter hvert som vi nærmer oss vår tid, og vi kan derfor i dag finne flere ulike tolkninger av begrepet "almendannelse".

En gruppe pedagoger ser ut til å legge stor vekt på at eleven gjennom undervisningen først og fremst skal tilegne seg kunnskaper. Gjennom fagene og stoffet skal elevene tilegne seg et korrekt verdensbilde eller stoffet skal i seg selv vekke og engasjere elevene. Mens slike teorier, som i pedagogisk teori omtales som formale, har sitt tyngdepunkt i stoffet eller innholdet i undervisningen, finner vi en gruppe teorier som tar utgangspunkt i utviklingen av elevenens evner. De såkalte "evneformalistene" legger hovedvekten på at eleven gjennom en almindannelse skal utvikle sine fysiske og psykiske evner og anlegg. En gjenspeiling av slike teorier finner vi hos musikkpedagoger som legger hovedvekten på at undervisning i musikk kan bidra til å utvikle elevens konsentrasjon og oppmerksomhetsevne, iaktakelsesevne og dømmekraft, utvikle følelseslivet og styrke sosiale egenskaper. En annen retning innen formalismen finner vi blant de pedagoger som i undervisningen ser en mulighet til å utvikle elevenes arbeidsmetoder, selve evnen til å lære.

En tredje fortolkning av almindannelsesbegrepet finner vi hos pedagogen Klafki (Myhre, 1978) som forsøker å sammenfatte disse to retningene. Både undervisningsstoffet (det objektive) og elevens evner (det subjektive) er to vesentlige deler av samme helhet. I og med at eleven tilegner seg de grunnleggende kunnskaper i et fag har eleven tilegnet seg et redskap til å forstå et stykke av virkeligheten med. Dermed kunne vi også si at elevens evner og anlegg er utviklet samtidig som det har lært en metode til å lære mer.

### **Samfunnssentrerte mål**

"Det finst" sprenglært toskskap, og det finst fokeleg visdom" skriver filosofen Jon Hellesnes (1969). Utsagnet henspiller på det skillet vi kan finne i samfunnet vårt mellom utdanning og dannelse. Vi starter, gjennomfører og avslutter en utdanning. Dannelse har derimot verken noen begynnelse eller slutt. Vi utdanner oss i musikk, til dyktige håndverkere på instrumentene eller til utøvende kunstnere. Gjennom undervisning i pedagogikk får vi kunnskap om hvordan vi skal formidle våre ferdigheter. Dette hører med til vår utdanning.

Dannelse har ikke med tilegnelsen av teknisk kunnskap å gjøre, om pedalbruk og bueteknikk. Dannelse har å gjøre med vår selvforståelse som musikkpedagoger, vår evne til å reflektere over musikken og vår egen plass i samfunnet. Dannelse er

vår evne til å problematisere vår egen formidlersituasjon, eller i dypere forstand, å sette spørsmål ved samfunnet som helhet og dermed vår egen funksjon i samfunnet.

### **Musikkundervisning som reformpedagogikk**

Alternative pedagogiske bevegelser insisterer på en pedagogikk som ligger nærmere opp til barnets behov, de setter temaer som kropp, prosess, selvrealisering o.l. opp mot hva de oppfatter som tvang, disiplinering eller fremmedgjøring. Innenfor musikkundervisninga er det lett å peke på hvordan ferdighetstrening fører til muskelskader, hvordan disiplinering medfører at uttrykk hemmes, noteopplæring til at gehøret forsømmes osv. I tillegg slutter mange unge å spille, etter tre-fire-fem år med instrumentalundervisning er det andre prosjekter i ungdomsalderen som prioriteres.

Det er lett å finne argumenter for en prosessorientert musikkundervisning som setter barnekultur og kreativitet i sentrum, som betoner trivsel og menneskelige verdier innenfor en prestasjonskultur hvor de beste skal siles ut til oppgaver i det profesjonelle musikklivet.

Det er i reaksjonen overfor de formal-abstrakte trekk ved musikkundervisninga at kravet om en tvangsfri musikkpedagogikk, om en spontan utlevelse av "de musiske" finner sin anvendelse. Musikkpedagogikken har i mange år funnet sin legitimitet gjennom å hevde at kunsten som sådan er en nødvendig brekkstang overfor livløs virkelighet, at kunsten framstår som mulighet for å erfare egentlighet, garantere for autenticitet i erfaringen. Nå vender denne kritikken seg mot kunstpedagogikken selv: tvangen i øvingen, intellektualisering gjennom notelæringen, disiplinering i ferdighetstilegnelsen, kontroll og mekanisert læring, ukritisk tradisjonstilegnelse og formalisering av uttrykk framstår som selve symbolet for kolonisering av barnets frie sjelskrefter. Med dobbel styrke retter kritikken seg mot kunstpedagogikken; nettopp fordi denne skulle levere modeller for erfaringen av det umiddelbare, oppleves sviket så sterkt.

Det hentes kraft fra en reform- eller selvrealiseringspedagogikk som helt fra begynnelsen av attenhundretallet har stått i motsetning til rådende pedagogiske prinsipper. I dag finner vi denne nyromantiske strømning innen alternativpedagogikken, utformet som kulturkritikk innen miljøer som vil formulere alternative svar overfor moderniseringa. Sentralt i disse bevegelser er vekten på subjektiv selvrealisering (barnlig produktivitet, selvregulering, autonomi, spontanitet) som mottrekk overfor den herskende kulturs grunntendens til instrumentalistisk selvobjektivering. Denne selvrealisering er nettopp en romantisk idé, en ekte moderne idé, som

"afgrænser et eget område for følsom subjekterfaring over for alle andre områder, den er innovativ, anti-tradisjonalistisk og lader erfaringer, som subjektet én gang har gjort, forældes hurtig. Alt rives hen foran den individuelle berørtheds domstol, enhver erfaring må underkaste sig spørsmålet, om den virkelig er et autentisk udtryk for det egne, individuelle eller det kollektive selv og fremfor alt: om den stadig er det, om den ikke allerede er stivnet til en overflade, er blevet uautentisk, forældet og umoderne.

Subjektivitet, sensibilitet, spontanitet, autenticitet, kreativitet, produktivitet, levende natur, inderlighed, egentlighed, egensindighed, eksistens, ærlighed, ægthed, ekspressivitet, og naturligvis berørthed og mange andre lignende ord er i familie med selvrealisering." (Brunkhorst, 1987:48).

Motstykket heter selvobjektivering, fremmedgjørelse og tingliggjørelse som er frambrakt gjennom objektivisme og instrumentalisme. Selvrealiseringspedagogikken viderefører den romantiske kulturkritikken i inderlighetens og subjektivitetens navn, skriver Brunkhorst. For å avverge den pedagogiske kolonialismen går man i allianse med barnekulturens indre produktivitet og egensindighet som representanter for de opprørske potensialer i subjektiviteten. Når slik subjektivitet frisettes avverges byråkratisering og teknokratisering, ødeleggelse av menings-sammenhenger, de ytre maktenes grep om de unges hode, sjel og livsverden.

Som vi ser setter denne selvrealiseringspedagogikken fingeren på et ømt punkt i det moderne oppdragelsessystem, nemlig dets selvdestruktive dynamik. Meningen og formålet med en instrumentalistisk selvobjektivering skulle nettopp være å befri mennesket fras "naturtvangen" (Marx). De nyromantiske reformpedagogene peker på at denne emansipasjonsprosessen via selvobjektivering har endt opp med å bli det stikk motsatte - tingliggjøring og fremmedgjøring med tap av frihet.

## KAPITTEL SEKS

### MUSIKKESTETIKK

Musikkestetikken er det delområdet av musikkvitenskapen som spesielt tar opp spørsmål i forbindelse med musikkens "vesen" og mening, eller mer generelt musikkens plass i oppfatning av virkeligheten. Til musikkestetikken regnes også drøftinger av prinsipper for tolkning og vurdering av musikk og musikalsk framføring, eller spørsmål om det "estetisk særegne" i musikk. Som vi forstår vil mange av musikkestetikkenes spørsmål kunne drøftes og delvis besvares innenfor mange av de andre delvitenskaper i musikkvitenskapen, eksempelvis musikkpsykologi og antropologi. På den annen side husker vi at sentrale spørsmål i vitenskapsteorien var avhengige av verdimeslige holdninger som ikke kunne la seg besvare ut fra en naiv undersøkelse av "fakta", men var avhengig av forskerens stillingtagen til bestemte menneskesyn eller livssynstradisjoner. Slik er det også med musikkbegrepet, noe som gir musikkestetikken en særlig plass innenfor musikkvitenskapen. Dette da under forutsetning av at musikkestetikken tar opp i seg spørsmål om musikalsk representasjon, grunnlaget for dannelse av musikalske kategorier, drøfting av forholdet mellom kategoridannelse, verdier og menneskesyn i en gitt historisk og kulturell kontekst.

En annen begrunnelse for å inkludere et kapittel om musikkestetikk i denne sammenheng er å vise hvordan musikkestetiske spørsmål forholder seg til forskning innen andre deler av den systematiske musikkvitenskapen, f. eks. musikkpsykologi og musikkantropologi.

#### **Hva omfatter et musikkssyn?**

Sentralt i diskusjonen om musikkssynet står spørsmålet om musikkens "språkkarakter", hvor vidt musikk kan uttrykke, artikulere, formidle et "noe". Ofte deles musikkestetikerne inn i dikotomiene "formalister" og "referensialister" eller "absoluttister" og "ekspresjonister". Formalister og absoluttister skulle slik hevde at musikalsk mening ligger "i musikken selv", mens referensialister og ekspresjonister argumenterer for at musikken uttrykker et innhold som kan hentes fra en utenommusikalsk kontekst. Som imidlertid musikkpsykologen Meyer (1956) har vist, behøver det ikke være noen motsetning mellom det å hevde at musikken kan uttrykke noe, og at denne mening samtidig er bundet til organiseringen av de

musikalske strukturer selv, slik vi så i kapitlet om musikkpsykologi. Sentrale stikkord for Meyers psykologiske estetikk er "iboende mening" (embodied meaning) og "absolutt ekspresjonisme". Med andre ord vil tendenser i organisering av det musikalske materialet lede til forventninger hos mottakeren. Når disse forventninger innfris, utsettes eller vi opplever noe helt uventet, reagerer vi med følelser.

### *Absolutt musikk*

Musikkestetikerens Hanslick blir gjerne tatt til inntekt for et formalistisk eller absoluttistisk musikk-syn når han betoner musikkens manglende utenommusikalske referenser. I anknytning til Hegeliansk tankegods ser Hanslick en vesentlig forskjell i "dass in der Sprache der Ton nur ein Zeichen, d.h. Mittel zum Zweck eines diesem Mittel ganz fremden Auszudrückenden ist, d.h. als Selbstzweck auftritt" (Hanslick 1922, sitert etter Baethge, 1979:112). Hanslick ser i musikken "die Selbständige Schönheit der Tonformen", mens det i språket er tale om "die absolute Herrschaft des Gedanken über den Ton als blosses Ausdrucksmittel" (ibid.).

Musikken er altså ikke språk i betydningen "ordspråk", noe det ikke er urimelig å hevde. Spørsmålet er bare hvilke konsekvenser man trekker av dette. evt. hva som kommer ut av en nyansert diskusjon.

### *Absolutt ekspresjonisme*

For det er heller ikke urimelig å hevde at musikken er i stand til å artikulere et "noe". All den stund musikk, som organisering eller kategorisering av lyd - er i stand til framvise forskjeller (i informasjonsteoretisk betydning), vil en mottaker potensielt kunne avlese disse forskjeller som informasjon. Informasjon oppfattet som "forskjell" innebærer imidlertid ikke at denne informasjonen eller disse forskjeller avleses med en gitt betydning. Den "betydningen" vi velger å lese ut av disse forskjellene være avhengig ikke bare av strukturelle forhold ved musikken, men den totale biografisk-kulturelle kontekst mottakerens resepsjon skjer innenfor. Men altså før forskjellen omskrives til betydning, før "estetisk erfaring" representeres til språk, skulle det være mulig å omtale musikken som "absolutt".

Spørsmålet er imidlertid om en slikt betraktning bare er et teoretisk tilfelle. Dette fordi det er umulig å kommunisere omkring en slik "ren" eller "absolutt" erfaring uten å bruke språk; og med språket er forskjellene omskrevet til betydninger. Når vi skal forsøke å si noe om dette "absolutte" nivået i musikken, vikler vi oss lett inn i paradoksale utsagn, slik f. eks. Adorno nærmer seg i sine formuleringer om musikkens språk-karakter: Musikken likner språk, de enkelte figurer kan oppnå tegnverdi ved at de gjennom konvensjonalisering absorberer en bestemt signalverdi. Denne musikkens "annen natur" setter Adorno opp mot det "absolutte"

nivå i musikken, det som setter i gang et spill av betydninger, men som ikke selv kan fanges inn av noe (verbal)språklig (Adorno, 1978)

Vi kan på denne bakgrunn hevde at det synes å være en forskjell mellom en diskurs som dogmatiserende slår fast at musikk f.eks. er "uttrykk for det uutsigelige" og en diskurs som forsøker å holde fast ved det mangetydige ved musikk, musikkens evne til å sette i spill mangeartede betydninger.

På samme måte blir det en forskjell mellom ekspresjonister som påtvinger musikken et bestemt budskap, innhold, betydning, og de som fastholder de musikalske strukturer som potensielt betydningsbærende, men som lar det være opp til avkoderen å bestemme hvilken konkret og språkfestet betydning musikk-opplevelsen re-representeres i.

Innenfor denne form for "absolutt ekspresjonisme" kunne gjerne undersøkelsen av iboende mening danne en betingelse for meningsopplevelse – en slags logisitet, følelse av at en bestemt orden styrer den musikalske prosess og gir retning til forventninger som dannes. Imidlertid kan slik iboende mening eksplisitt omskrives eller innskrives i en diskurs om betydning. For å gripe innholdet i slike estetiske ideologier, måtte vi rette søkelyset mot avkoderens kontekst for å lære noe om den verdisyn som re-produseres når det kommuniseres omkring estetiske erfaringer.

## **Representasjon og kontekst**

Det synes nødvendig for musikkvitenskapen å finne en generell tilknytning til vitenskapsteori, ikke minst med tanke på å sprengte den tradisjonelt musikkteoretisk sentrerte og positivistiske beskrivelse av musikkverket. Særlig når det som her er snakk om å diskutere musikkestetiske problemer, som "mening", "innhold" og "betydning" og i en tverrfaglig sammenheng å undersøke hvordan mening oppstår, forskyves og nedfelles, blir det nødvendig å søke nye metoder.

Semiologi og semiotikk har i de senere år framstått som samlende teoretiske eller hermeneutiske perspektiv med hensyn til studiet av musikalsk betydning. Betegnelsene "semiologi" - "semiotikk" stammer fra to ulike tradisjoner innen "tegnforskningen". Det er lingvisten Ferdinand Saussure som har gitt opphavet til den retningen som kalles "semiologi", mens den amerikanske filosofen Pierce gjerne regnes som grunnleggeren av semiotikken. I dag brukes gjerne "semiotikk" som en betegnelse for hele "tegnfilosofien", selv om altså ulikheter i oppfatninger gjerne til å spore tilbake til forskjeller mellom de opprinnelige semiotiske og semiologiske prosjekter.

En del av de semiotiske analysene (arven fra Saussure/semiologien) begrenser "kontekst- problemet" til å bli et spørsmål om tekstens kontekst "det vil si hvordan det øvrige paradigmatisk/syntagmatiske felt er med på å bestemme meningen". Spørsmålet er imidlertid hvordan studiet av "teksten i seg selv", som "struktur" eller

"felt" kan gjøre rede for meningsaspektet hos avkoderen. Om vi tenker oss den semiotiske diskurs bestående av fortolkninger fra det ene ytterpunkt - ren tekstlesning - til det andre - ren resepsjonsforskning, befinner den systematiske musikkvitenskapen seg nok nærmere den sistnevnte tradisjon. Dette fordi vi i forbindelse med musikkanalyse ofte møter "avvikende dekoding", det at ulike lyttegrupper dekode samme musikk så forskjellig.

Det synes klart at hvilken interesse man har av musikksemiotikken virker inn på hva man vektlegger. Ønsker man å bruke semiotikken til å si noe generelt om musikalsk semiosis, for dermed å kunne slutte noe alment om "musikkens vesen", "musikkens funksjoner", er det trolig man vil plassere seg annerledes i det omtalte kontinuum enn om man f.eks. ønsket å lage en teori om dekoding av f.eks. populærmusikk. En framtrædende populærmusikkforsker som Philip Tagg er f.eks. mer optimistisk med hensyn til hva musikkvitenskapen kan tyde av innkodet mening i musikken idet han skriver: "Nevertheless, however promising the results of reception tests may seem at this stage, it is ultimately by studying the sounding object ("the channel") that musicologists can contribute most extensively to the semiotics of popular music." (Tagg, 1987:8).

En dansk litteraturforsker, Torben Kragh Grodal (1988), har i en artikkel drøftet forholdet mellom betydning og estetisk analyse hvor han skriver:

"Problemet med den Saussurske tegnopfattelse ligger ikke primært i representationsforestillingen, men derimot i, at den bare beskriver den gjennomsosialiserte kommunikasjon, en kommunikasjon hvor alle deltakere har fått bygget opp identiske koplinger mellom uttrykk og innhold, mellom uttrykk og representasjon." (s. 79)

"Strukturalister og poststrukturalister (Derrida, Paul de Man) snakker begge om språk og betydning, og dermed tilsynelatende om samme fenomener. Men faktisk taler de om to polære og komplementære aspekter av uttrykket, henholdsvis om uttrykkets sosiale og kommunikative aspekt og om dets individuelle, ekspressive aspekt. De to aspekter forutsetter hverandre gjensidig, og spiller bestandig sammen. Det forekommer innlysende å hevde, at stadig flere mennesker blir inndratt i stadig mere omfattende kommunikasjonssystemer, fra kunstmuseer med tilhørende kataloger og kommentarer til internasjonale litterære systemer. Og samtidig tilnærmes livsvilkårene globalt av den sosiale utvikling. Det er således sterke krefter som arbeider for å skape kommunikasjon, skape kollektive representasjoner og identiteter. Men det forekommer like så innlysende å hevde, at der er sterke krefter som trekker i den motsatte retning. Dels er enkeltindividerne blitt løsrevet fra tidligere samfunns mere snevre kommunikasjonssammenhenger med tilhørende kontekster. Dels skaper samspeillet mellom de moderne mangfoldigheter av forskjellige uttrykkssystemer ved gjensidig interferens en stadig strøm av individuelle eller lokale innovasjoner. Den periode i 20erne og 30erne hvor begreper som ensretning, gleichschaltung,

oppstod, var samtidig preget av et mylder av betydningseksperimenter, der konstruerte nye betydninger bl.a. ved en dekonstruksjon av gamle betydningssystemer."

Hvorfor er det motsetninger mellom de to forklaringssystemer. Jo, foreslår Kragh Grodal, en del av forklaringen ligger i de sterke ideologiske vurderinger som knyttes til motsetningen mellom å oppfatte betydning som et sosialt fenomen som reproduseres integrert i sosiale systemer overfor å betrakte betydning som et individuelt eller subindividuelt fenomen preget av stadig kreativt betydningsarbeid.

"Så lenge et kunstverk besitter ekspresjonens underbestemte henvisning, så lenge oppleves det med spent liv. Kommunikasjonens bestemmelse av uttrykket ses derfor som en avspending av kunstverket, som dreper det dynamiske, det utsigende og kreative subjekt ved å la det oppstå som blotte spor i en objektiv-ytre og statisk verden. Det anede og gåtefulle er for mange mere tiltrekkende enn det åpenlyse. Kommunikasjonen, fastleggelsen av betydning - enten i form av entydighet eller i form av systematisk flertydighet, endrer opplevelsens karakter. Den framkaller nå bestemte tankebaner og forestillinger. Fra et privat mottagersynspunkt kan man velge utelukkende å beskjefte seg med ekspresjonen, den umettede, underbestemte henvisning, der for mange er innbegrepet av det estetiske. Fra en videnskapelig synvinkel må man imidlertid foreta en helhetsbeskrivelse af de estetiske fenomener, både beskrive deres effekt og beskrive de kommunikative betydningssystemer hvori denne effekt skapes. Subjektivitet og intersubjektivitet er komplementære, men funksjonelt sammenhengende systemer."

Spørsmålet er hva som er ønskelig: at vi lærer oss å lese musikk som en tekst, med en klar mening. Eller: at man lærer seg å lese en kontekst med mange tolkningsforslag. Noen ganger det ene, kanskje oftest det andre.

Når dette er sagt skal det understrekes at med en slik tverrfaglig holdning står man i fare for å forlate musikkvitenskapen, estetikken og semiotikken til fordel for resepsjonspsykologisk forskning eller kulturanalyse. Et vesentlig siktepunkt med en disiplin som systematisk musikkvitenskap blir derfor å forsøke å bevare spenningen mellom tekst og kontekst, for å se om det er mulig å forstå musikalsk meningsdannelse uten å ta hensyn til strukturen i teksten, eller hvordan man skal gjøre rede for teksten, strukturen innenfor en teori som legger avgjørende vekt, ikke bare på hvordan kontekst bestemmer innholdet i dekodningen, men i tillegg i det hele tatt bestemmer hvordan vi oppfatter noe som "struktur" eller "tekst". Med andre ord "re-presenterer" musikalske opplevelser.

Musikken kan på et visst beskrivelsesnivå betraktes som et perseptuelt felt, som oppmerksomhetsskapende klanglige mønstre slik de utfolder seg i tid/rom framfor oss. Dette er "musikk" (i presens) før opplevelsen er omskrevet og plassert i språklige kategorier. Denne "musikken" kan ikke beskrives i andre enn "musikalske"



termer uten å miste denne presens-karakter. Verbale omskrivninger betyr å plassere "musikken" i fortid. Slike omskrivninger vil alle ha relativ verdi i forhold til den klingende musikk, dvs. ingen slik beskrivelse, omskrivning eller re-presentasjon kan gjøre krav på absolutt gyldighet (musikk er "egentlig" ... osv.)

Møte med musikk resulterer i opplevelser eller i estetiske erfaringer. Det er slike erfaringer som i den påfølgende diskurs søkes å navnsettes. Det er denne navnsettingen som noen ganger utvikler seg til en sammenhengende teori, en estetisk teori.

Det er viktig å holde fast ved at musikken er i stand til å produsere slike erfaringer vi har problemer med å navnfeste eller utsi. Dette peker på et viktig trekk ved musikk eller generelt estetiske budskap – evnen til å produsere nye erfaringer eller opplevelser av "intensiteter" som det ikke alltid finnes ferdige språklige kategorier for. En estetisk erfaring produsert av musikken innebærer mulighet for å skape en ny opplevelseskategori, dvs. potensielt å erfare verden på en ny måte.

Idet vi setter navn på en estetisk erfaring, har vi synliggjort en verdi. I det øyeblikk vi re-presenterer opplevelsen og skriver den inn i språket, har vi konkretisert noe som i utgangspunktet var skjult for andre, noe ukommunisert. Musikken blir struktur som bærer fram i det ytre dette "noe" vi kan peke på og benevne. Det usagte blir språkfestet. Samtidig konvensjonaliseres musikken og gis en slags språkarakter.

Idet vi utvendiggjør det "uuttalte rom", idet vi bærer "det unevnelige" fram i en diskurs, skrives den estetiske erfaring inn i en kulturell sammenheng. Den estetiske erfaringen blir del av en sosial samhandling, den blir til kulturelt tema. Selve benevnelsen blir verdiutsagn, forsøk på å plassere det unevnelige som del av et kulturelt fellesskap. Benevnelsen blir ikke lenger bare synliggjøring av erfaring, den blir erfaring plassert i et sosialt rom, innenfor et kulturelt fellesskap. Plasseringen blir samtidig markering av posisjon i det sosiale rom. Benevnelsen blir kulturelt tema. Slik kan estetikk leses som tydeliggjøring av kulturelle temaer.

Utgangspunktet for å forstå musikk og musikkopplevelser kan være at vi aldri kan beskrive musikken "som den er", at vi på grunn av språket alltid står overfor en formidlet verden.

En slik posisjon faller inn under den filosofiske vending i hermeneutikken, en utvikling som er beskrevet som en videreføring og reaksjon overfor den tradisjonelle hermeneutikken. Denne filosofiske vendingen er først og fremst utformet av Heidegger og Gadamer og hevder alment at all erkjennelse er språklig formidlet og bærer tidens merke. Foreliggende tekst plasserer seg under betegnelsen hermeneutikk, med andre ord benytter jeg meg generelt av hermeneutisk teori og metode. Nå er uttrykkene "hermeneutisk teori og metode"

svært mangetydige og en avklaring er nødvendig. Nå finnes det innen hermeneutikken ulike tradisjoner og tyngdepunkter. Det kunne skilles mellom hermeutikk som metode (Schleiermacher, Dilthey), filosofisk hermeneutikk (Heidegger, Gadamer), eller dybdehermeneutikk (Habermas, Ricoeur).

Vitenskapsteoretikeren Nils Gilje (1987) skriver at selv om den filosofiske hermeneutikken knytter seg til noen av de tradisjonelle tesene fra Schleiermacher til Dilthey, blir disse gitt en ny karakter av Heidegger og Gadamer. "Schleiermachers utvidelse av hermeneutikken fra å gjelde tolkning av spesielle kanoniske tekster til alle tekster og alt som kan "leses" som tekst, får en ny vri med tesen om at filosofisk hermeneutikk tematiserer de universelle vilkår for forståelse som sådan.", skriver Gilje (ibid. s. 10). Gilje skriver videre at den filosofiske hermeneutikken har rettet skarp kritikk mot den tradisjonelle hermeneutikkens "romantiske" oppfatning av mening og forståelse. Det er tesen om at tekster, kunstverk og institusjoner kan oppfattes som "uttrykk" for noe "indre" som blir kritisert som romantisk og psykologisk. Mens "Verstehen" for det 19. århundres hermeneutikk var en form for innfølende rekonstruksjon, finner f.eks. Gadamer denne metodologiske hermeneutikken naiv fordi den ikke tar temporal og historisk distanse tilstrekkelig alvorlig: vi kan ikke gjenerfare historien slik tidligere historiske personer opplevde den fordi vi aldri kan kvitte oss med den horisont av for-dommer som styrer enhver forståelse.<sup>1</sup>

Gilje (1988) skriver at denne historisitetstesen har radikale konsekvenser for den filosofiske hermeneutikkens syn på forståelse. Han skriver videre:

"I kraft av vår historisitet gir det ikke mening å si at kunnskap og forståelse impliserer en stadig bedre representasjon av virkeligheten. Vi "ser" aldri noe i et historisk vakuum, men alltid ut fra et perspektiv som er formet av fortiden og som bærer med seg en implisitt interesse for fremtiden. Følgelig oppfatter vi alltid noe som noe." (s. 22)

En konsekvens av en slik forståelse kan bli at de språklige representasjoner vi benytter oss av når vi skal si noe om musikalske strukturer, ikke bare refererer til musikken selv, men er valgt med henblikk på å kommunisere noe om referentens ståsted eller plassering i forhold til verdier, normer, myter. Med andre ord vil et studium av musikkforståelsen kunne ta som forutsetning at det språket vi velger når vi omskriver eller representerer musikken, tjener som avgrensningsforsøk, strategier til å tydeliggjøre verdimeslige forhandlinger mellom referenten og omverdenen.

En slik innfallsvinkel har på mange måter samme utgangspunkt som den amerikanske musikkfilosofen David Burrows (1988), når han forsøker å sirkle inn noen av de forvandlingsprosesser som skjer ved vår representasjon av musikk.

Burrows hevder at hensikten generelt med å re-presentere noe (framstille på nytt), og da ikke bare musikk, er "appropriation for new purposes". En slik appropriering eller tilpasning må nødvendigvis medføre denaturalisering og omforming av originalen, ved å assimilere eller tilpasse musikken til et tegnsystem som er under brukerens kontroll, eksempelvis språk. Burrows skriver videre:

"Anything of any human interest or relevance at all will be picked up, at least by language, but, generally speaking, objects that most urgently need representing are those that in their original state are too vast, or too vague, fleeting, threatening, or inaccessible - or any combination of these - to be satisfactory possessed and dealt with. Representation of such objects lends them such virtues as accessibility, permanence, or harmlessness as may be characteristic of some medium not their own,...(...) In any case representation puts things within our grasp, it makes them vicariously controllable and possessable."

Et slikt utgangspunkt leder Burrows inn i en fenomenologiske analyse av noen av de paradoksale forhold som møter oss når vi skal si noe om "musikkens vesen". Jeg skal ikke følge denne fenomenologiske bestemmelsen av musikk her, snarere kunne vi tenke oss at en "antropologisk vending" ville være interessant som bakgrunn for å lese det verdigrunnlag som f.eks. musikkforskere bygger sitt musikksyn på.

Om man inntar et slikt "relativistisk" standpunkt, blir "kontekst" og "intensjon" viktig å bestemme for å forstå det aktuelle musikkbegrep som anvendes. Med å trekke inn "kontekst" mener jeg at det er den sammenhengen musikkbegrepet brukes i eller er preget av som gjør den aktuelle begrepsbruken forståelig. Med "intensjon" mener jeg at musikkbegrepet er valgt for å gi musikken en bestemt funksjon, rettferdiggjøre en bestemt praksis. "Musikk er kommunikasjon og samhandling" sier musikkterapeutene og skaffer seg på den måten et musikkbegrep som gir forklaringsverdi til den terapeutiske anvendelsen av musikk.

Musikken framskaffer det "uutalte rum" som muliggjør innskrivning av ulikeartede meninger. På dette potensielt "polysemiske" nivå kan musikalske strukturer forstås som *mulighetsføringer*, ikke som strukturer som avgir en bestemt mening. Hvilken mening som avleses, eller bedre "innleses", kan forstås som kontekstavhengige. Det vil si at det må være mulig å etterspore den mytologi som produserer en bestemt avlesning. Vi ser her igjen en overgang fra estetikk til antropologi.

Men slik ser vi at "det estetiske" aldri kan forstås "helt ut" ved hjelp av f.eks. antropologi. Det vil alltid være heftet "noe" ved det "estetiske feltet" som produserer de forskjelligartede eller nye innlesninger. Den dagen musikken ikke har en slik "utsagnskraft" at den ikke setter i verk en slik aktivitet, har vi ikke lenger å gjøre med "estetikk", men med noe annet, kanskje "signaler". Og med signaler mener jeg

en type tegn hvor det ikke er snakk om å presentere mulighetsføringer, men gitte måter å avlese "det tegnbærende" på. Musikken har ikke estetiske funksjoner lenger, men ideologiske.

Så lenge vi ikke kommer "ut av språket" er det umulig å beskrive "egentligheten" ved musikk uten at vi er tilbake på et presens- nivå, dvs. der hvor "musikk" "er" musikk. Vi er med andre ord inne i et språkspill.

### **L.B. Meyers argument om kvalitet og verdi**

Som vi så i diskusjonen om relativismen, kan vi få problemer med å definere "kvalitet" om vi innenfor et relativistisk program finner at alle kan ha like gyldige grunner for å hevde motstridende synspunkter om et kunstverk. Spørsmålet er tatt opp av musikkpsykologen L. B. Meyer som i en diskusjon om kvalitet og verdi i musikken gir et bidrag til denne musikkestetiske problemstillingen ut fra et musikkpsykologisk teoretistandpunkt.

Meyer tar utgangspunkt i spørsmålet om det ikke kan stilles opp visse tekniske kriterier for hva som utgjør et godt musikkstykke. Selv foreslår han at "konsistens i stil", "et enhetlig system av forventninger og sannsynligheter", "en viss klarhet i 'grunnleggende intensjoner'", eller "variasjon" og "enhet", på en eller annen måte er forbundet med kvalitet. Imidlertid oppstår problemer om vi bare bruker slike argumenter: en enkel melodi som "Twinkle, twinkle little star" (Jeg er trett og går til ro) oppfyller disse kriteriene like bra som Bachs h-moll messe. Lengde, størrelse eller kompleksitet som sådann kan heller ikke i seg selv sies å utgjøre kriterier på kvalitet - f.eks. kunne vi hevde at noen av Brahms mindre klaverstykker er bedre arbeider enn f.eks. hans 4. symfoni. Meyer er imidlertid overbevist om at kvalitet og verdi i musikken har noe med musikalsk syntaks å gjøre. Han sammenlikner derfor følgende to fugetemaer:

Disse to temaene er ikke like gode, skriver Meyer idet han setter seg fore å beskrive hva forskjellene består i. Og forskjellen består i første rekke i at Bachs fugetema når sitt mål via en rekke omveier:

"The Bach theme moves down slowly with delays and temporary diversions through related harmonic areas. It establishes various levels of melodic activity with various potentials to be realized... The Geminiani theme, on the other hand, moves directly - or almost directly - to its goal. The second measure is chromatic and contains a potential for different modes of continuation. Of these the return to the B is certainly the most probable, but only slightly so. However, once the B is reached, the descent to E seems almost inevitable. And when the theme falls to this obvious consequent with neither delay nor diversion, it seems like a blatant platitude, a musical cliché."

Slik vil Meyer få fram at verdi/kvalitet har noe å gjøre med å aktivere en musikalsk impuls som viser tendenser mot et mere eller mindre bestemt mål, og som møter midlertidig motstand og hemning eller blokkering av disse tendensene. Vi kan f.eks. gjøre Bach temaet banalt ved å skrive det om på følgende måte:

På denne måten vil Meyer vise hvordan *informasjonsteorien* kan brukes til å si noe om forholdet mellom verdi og musikalsk struktur. Ettersom motstand, eller mer generelt, avvik, pr. definisjon er forstyrrelser i den målrettede tendens i en musikalsk impuls, vil slike avvik minske sannsynligheten ikke bare for en spesiell konsekvens, men for en musikalsk hendelse i det hele. Ved å gjøre dette skapes økt informasjon. Meyer konkluderer med at hva som skaper eller øker informasjonen som et musikkstykke inneholder, øker dens verdi. Siden informasjon har noe med usikkerhet å gjøre, kan vi også si at usikkerhet er forbundet med verdi. Meyer spør så videre etter hva som er den fundamentale forskjellen mellom sofistisert kunstmusikk og primitiv, i betydningen, enkel, musikk. Den primitive musikken definerer han ved et mindre repertoar av toner, disse tonenes avstand til tonika er mindre, vi finner en god del repetisjon selv om det alltid er litt variasjon. Forskjellen mellom kunstmusikk og primitiv musikk ligger i hastigheten hvormed de ulike tendensene tilfredsstilles. Det primitive søker umiddelbar tilfredsstillelse for sine tendenser om disse er biologiske eller musikalske. Heller ikke kan det primitive tolerere usikkerhet. For Meyer er selvpåført tendens til hemning eller blokkering av

impulser et tegn på modenhet, noe som igjen har relevans med hensyn til å vurdere verdi.

Men er ikke dette en vel puritansk analyse, spør Meyer. Hva med musikkens evne til å vekke i oss rotfestede assosiasjoner, følelser eller sensuelle opplevelser. Både øyeblikkelig tilfredsstillelse og utsatt tilfredsstillelse er behagelig og begge er verdifulle, skjønt de ikke nødvendigvis er *like* verdifulle, svarer han. Videre, verdi refererer til en kvalitet i den musikalske opplevelsen, den er verken iboende i det musikalske objektet i seg selv eller i lytteren. Verdi oppstår som et resultat av en transaksjon mellom lytteren og musikkstykket innenfor en objektiv tradisjon.

Meyer vil imidlertid unngå den relativismen som alltid er til stede når musikkopplevelsen trekkes inn for å avgjøre verdien. For å utvikle argumentasjonen videre, sier han at det er mulig å skille mellom tre aspekter ved det å glede seg over musikk: det *sanselige*, det *assosiativt-karakteriserende* og det *syntaktiske*. Selv om alle musikkstykker til en viss grad involverer alle disse tre elementene, vil noen stykker legge mer vekt på enkelte aspekter enn andre. På den ene siden av en skala kunne vi tenke oss en form for øyeblikkelig tilfredsstillelse av et sensuelt utbrudd av ukontrollert energi som hadde bygget seg opp over tid. På den andre siden av skalaen finner vi utsatt tilfredsstillelse som er oppstått etter persepsjon av og reaksjon på de syntaktiske forbindelse som former en musikkopplevelse, om den er intellektuell eller emosjonell. Det assosiative kan komme inn ved begge sider. Det kan farge den sensuelle gleden eller forme våre forventninger.

Er så de forskjellige aspekter ved vår musikkglede like verdifulle? Er et musikkstykke som primært appellerer til vår sanselige/assosiative del av opplevelsen like verdifull som den som taler til den syntaktisk-assosiative? Hvis vi spør om et poparrangement av Beethovens niende symfoni er like godt som originalen er det ikke vanskelig å svare. Men hva hvis vi spør om Debussys "Faunens ettermiddag" er like god musikk som Beethovens niende? Vi kunne svare at de er begge gode på sin måte, men da havner vi i en relativistisk posisjon igjen. For Meyer vil også skille mellom "god" musikk og "stor" musikk, og for å oppnå dette vil han at den "store" musikken gjør noe med oss, dvs. den bidrar til å utvikle oss som individer. Meyer har festet seg ved et sitat fra sosialpsykologen G.H. Mead:

"It is only by coming to grips with these difficulties and overcoming them and by making choices and decisions which each of us must make that the self becomes aware of itself, becomes a self. Only through our encounters with the world, through what we suffer, do we achieve self-realization as particular men and women."

Slik knytter Meyer en tråd fra opplevelsen av det syntaktiske element i musikk til individueringsprosessen: det er gjennom vår vurdering av alternative muligheter og

ved en retrospektiv forståelse av forbindelsen mellom de musikalske hendelsene at vi blir klar over vårt selv (leads to self-awareness), at vi blir til individer. Derfor er den syntaktiske responsen mer verdifull enn de responser som fører til at ego oppløses og mister sin identitet i vellystige dagrømmer. Derfor er musikalske verk som involverer avvik og usikkerhet bedre enn de som tilbyr mer øyeblikkelig tilfredsstillelse. Andre musikkopplevelser er selvsagt verdifulle, men de er av mindre verdi, skriver Meyer.

Her kan det være grunn til å skyte inn at det nødvendigvis ikke behøver å være syntaktiske forhold ved musikken som gjør at folk går inn i prosesser som fører til at de blir oppmerksomme på sitt selv, sin individualitet. Vi kunne godt tenke oss at musikk som appellerer til det sanselige-emosjonelle kan trenge lettere ned i det ubevisste, eller føre lytteren inn i en fantasi som både er truende, full av usikkerhet og som ved å utholdes kan føre til styrking av ego, større selvbevissthet m.m. Viss det er denne individualisering som er garanten for verdi, er det ikke noe én til én forhold mellom syntaks, evne til å utholde usikkerhet og personlig modning. I hvert fall løser ikke denne type argumentasjon relativismens problem: eksempelvis har svært mye rockemusikk til hensikt å skape kaos, antistruktur gjennom intensivering av enkle syntaktiske musikalske formler. Forstått innenfor en antropologisk teori om liminalitet, vil mange typer enkel syntaktisk musikk kunne forsterke opplevelsen av liminalitet, av å leve i en usikker overgangstilstand. Nå sier riktignok Meyer i en viktig fotnote helt innledningsvis at hans utlegninger ikke er ment å skulle omfatte noe annet enn vesteuropeisk klassisk musikk fra renessansen og framover. Men ettersom hans teori legger så avgjørende vekt på sammenhengen mellom musikalsk struktur og musikalsk verdi, vil argumentet om "manglende kompleksitet" lett kunne brukes til å stemple andre, særlige muntlige musikkulturer som mindre verdifulle.

Meyer var ikke helt ferdig med sin argumentasjon. Han har tidligere sluttet at det ikke er noen nødvendig sammenheng mellom informasjonsmengde, kompleksitet i et verk og verkets verdi. Noen ganger, skriver han, f.eks. i forbindelse med Schuberts Lieder eller kortere klaverstykker av Chopin, er det nettopp enkelheten som gjør inntrykk på oss og som ser ut til å skape verdien eller kvaliteten. Dette fordi informasjon ikke bedømmes i absolutte, men i relative termer. Vi vurderer ikke bare mengden av informasjon i et verk, men også forbindelsen mellom "stimulus input" og den faktiske "output" av informasjonen. Meyer mener det ser ut til å virke et slags prinsipp om "psykisk økonomi" som får oss til å sammenlikne mengden eller forholdet mellom de musikalske midler som er investert i forhold til informasjonsmengden eller utbyttet som produseres ved denne investeringen. De verker som bedømmes som gode gir mye tilbake. De verker som gir lite utbytte finner vi bombastiske:

"Hence two pieces might, so to speak, yield the same amount of information but not be equally good because one is less elegant and economical than the other. On the other hand, a piece which is somewhat deficient in elegance may be better than a more economical piece because it contains substantially more information and hence provides a richer musical experience".

Hvordan det objektivt sett er mulig å avgjøre hva som er best ut fra rene syntaktiske mål, sier ikke Meyer. All den stund "musikalsk informasjon" er noe som opplevelses forskjellig alt etter lytterens erfaring, kompetanse eller kodefortrolighet, kan det ikke være noe enveis forhold mellom rik syntaks og opplevelse av usikkerhet, eleganse eller økonomi, ville relativisten hevde. Det er mulig at eksemplet med de to fugetemaene er godt nok til å eksemplifisere syntaktiske forskjeller mellom to genre- og stilmessige like musikalske hendelser. Skulle vi imidlertid sammenlikne på tvers av genre eller stil, eller på tvers av forskjellige musikalske kulturer eller sosio-musikalske kompetanser, får vi problemer med å opprettholde et slikt matematisk begrep om "informasjon". "Kompleksitet" er ikke noe som i første rekke er bundet til musikalsk struktur eller syntaks, men til lytterens avlesning, ville en relativistisk posisjon hevde. Og denne avlesning er kontekstavhengig, dvs. at det er lytteren som definerer eller perspektiverer hva som skal trekkes inn av umiddelbar omgivende musikalsk kontekst. På samme måte som eskimoene har en rekke begreper i språket sitt for snø, vil graden av musikalsk erfaring og kompetanse øke evnen til å produsere kompleksitet i det musikalske materialet. Kompleksitet er med andre ord ikke noe som ligger iboende i strukturen, men som produseres av en lytter, ville relativisten argumentere.

Meyer mener å ha enda noen trumfkort på hånden idet han vel aner at syntaks i seg selv aldri kan avgjøre denne striden. Han tyr derfor til innholdssiden. For når vi snakker om "storhet" (greatness) i musikken, skriver Meyer, omtaler vi en kvalitet som går utover det syntaktiske. Vi betrakter her en annen orden av verdier hvor "self-awareness" og individualisering springer ut av de kosmiske usikkerheter som gjennomtrenger den menneskelige eksistens: menneskets følelse av at fornuften ikke strekker til i et usikkert univers, følelsen av isolasjon i en indifferent og likegyldig natur, menneskets ubetydelighet stilt ansikt til ansikt med skaperverket.

"These ultimate uncertainties - and at the same time ultimate realities - of which great music makes us aware result not from syntactical relationships alone, but from the interaction of these with the associative aspect of music. This interaction, at once shaping and characterizing musical experience, gives rise to a profound wonderment - tender yet awful - at the mystery of existence. And in the very act of sensing this mystery, we attain a new level of consciousness, of individualization".



Og slik reduseres Debussys verk til å bli "excellent" mens Beethoven rykker opp i mesterklassen, som et stort (great) verk: "... the greatest works would be those which embody value of the highest order with the most profound - and I use the word without hesitation - content," konkluderer Meyer.

Nå kunne det være greit å forlate Meyer her, akseptere hans forsøk på å lage hierarkier innenfor den klassiske musikkhistorien. Ut i fra vår relativismediskusjon må vi imidlertid spørre om dette argumentet rammer andre musikkgenre. Og her må vi igjen innrømme samfunnsforskeren retten til å vise at denne følelsen av at musikk skaper transcens dukker like villig opp ved f.eks. rock og jazz, som ved klassisk. Den religiøse dimensjonen ved musikk, følelsen av at grenser sprenges, at det sublime eller hva vi kaller det oppstår, synes å være gjennomgående ved flere musikkformer og kommer særlig fram når f.eks. musikere snakker om musikken sin (se Finnegan, 1989, siste kap.)

Avslutningsvis plasserer Meyer sin argumentasjon i forhold til hva han kaller "moral value" og "individual value". Selv har han vært ute etter å argumentere for individuell verdi: "Individual values are concerned with experience as it relates to particular men and woman", skriver han. Han erklærer seg uengig med f.eks. marxistisk estetikk som beskjeftiger seg med moralske verdier:

"moral values deal with what will probably be good or bad for men taken as a group...For a concern with moral values such as the social sciences exhibit (and their inductive-statistical method makes this all but inevitable) leads to a normative, relativistic view in which values change from culture to culture and from group to group within the culture....Lastly, in contending that the ultimate value of art lies in its ability to individualize the self, I am conscious of my opposition to those who, like Plato, Tolstoy, and the Marxists, would make aesthetic value a part of moral value.

Hvis det imidlertid forholder seg slik at opplevelsen av usikkerhet, kompleksitet, av lidelse og sublimitet er noe som ikke overføres uten videre fra syntaks til lytter, men som produseres av en lytter i en bestemt kulturell kontekst i møte med organiserte lyder, kan ikke Meyers individuelle verdier være universelle, allmenngyldige. Slike musikkopplevelser er derimot situasjons- og kulturavhengige, de er i sitt innhold avhengige av tid og sted i historien. De er relative i forhold til strukturen i lyden. Spørsmålet er om det finnes andre veier å argumentere langs, som kan gi større sikkerhet eller sannhet om estetiske spørsmål.

En kritikk av Meyer kunne fokusere på hvordan hans posisjon leder ut i en åndsvitenskapelig tradisjon hvor "opplevelsen" av musikk knyttes til det subjektivt-idealistiske. Den "individuering" eller "selfawareness" som hans lytting til stor musikk skal lede til er en "dannelse i ånden" snarere enn i handling. Etersom

Meyer tvinges til å la opplevelse være styrende med hensyn til kvalitet, har han ingen argumenter for å hevde at klassiske verker står kvalitativt over enkelte av lavkulturens frambringelser. Når vi skal utforme verdigrunnlag, mål og retningslinjer for musikkforskning, blir vi derfor nødt til å insistere på å trekke inn lokale standarder for estetisk kvalitet.

### **Stil, genre og estetiske kvaliteter**

Definisjoner av musikalsk stil er ofte sentrert rundt formale, eller ytre iakttakbare trekk ved organiseringen av musikken. Leonard B. Meyer snakker et sted om stil som "replication of patterning ... that result from a series of choices made within some set of constraints" (1979:3). En slik tradisjonell forståelse av stilbegrepet fører musikkforskeren til å lete fram mønstrene i de musikalske parametrene. Denne holdningen er også overtatt innen populærmusikkforskningen. Slik finner også denne f.eks. at ulike varianter av bluesformen er resyklert i ulike perioder; vi finner karakteristiske trekk ved harmonikken som vampganger, en spesiell Beatles-harmonikk, innslag av modalitet etc. Eller om vi fokuserer på det rytmiske, vil vi kjenne igjen organisering av rytme fra back-beat, stress-beat, disco-beat til reggae og funk. Slik har også populærmusikkforskningen etterhvert utviklet kataloger over de musikalske parametrene som gjør denne musikken identifiserbar. Forskjellige improvisatoriske personalstiler fra James Brown til Jimi Hendrix er indeksert i forhold til melodiske eller klanglige variabler.

Som vi har sett ble avlesningen av stil for Meyer innfall til forståelsen av sammenhenger mellom emosjon og mening i musikken. Lytterens respons kan oppfattes som tillærte vaner; lytteren oppfatter og forstår det intrikate nettverket av "implicative relationships" og opplever verket som et kompleks av "felt probabilities." Opplevelsen av forventninger i det musikalske stilforløpet danner forutsetning for opplevelse av mening.

Det er to svakheter ved denne teorien. For det første er Meyers teori knyttet til og særlig relevant i forhold til musikk som bygger på "arkitektoniske" formprinsipper, der hvor forventning oppstår i oppbyggingen av identifiserbare spenningsforhold. Dernest avideologiserer Meyer begrepet "mening" ved å allmenngjøre det. Mitt utgangspunkt er at opplevd musikalsk mening alltid er konkret til stede for mennesker i en bestemt kulturell kontekst. Mening er ikke "ren" eller "naturlig" (selv om den selvsagt oppleves slik), men "kulturell" og farget av mottakerens intensjoner og posisjon i kulturen.<sup>2</sup>

I tillegg til at stil kan bestemmes som "gjenkjennbar form," kan vi også legge vekt på de ubevisste og ekspressive sidene ved "stil," den "holdning" eller mere upresist den "estetikk" som kommer fram i og med valg av en spesiell form— "the universe of discourse within which musical meanings arise" (Meyer, 1967:7). Stil

betraktes innenfor et slikt bredere perspektiv mer som en prosess eller en praksis. Perspektivet skifter fra isolert å betrakte musikalske stiler eller ulike praksiser m.h.t. å skape og formidle lyd til hvordan denne praksis blir kulturelt definert og sosialt kategorisert. Studiet av musikalsk stil får til hensikt å gripe de interaksjonsprosesser som oppstår i diskursen omkring denne lyden. Meyers diskursbegrep blir slik meningsfull når omtalen av stil ikke bare handler om en ren musikalsk diskurs, et spill med musikalske mønstre, gjentakelser og gjenkjennelse, men om den kognitive og emosjonelle diskurs som går hånd i hånd med musikkopplevelsen. Og som igjen er en del av og bare kan forstås innenfor en større språklig, sosial eller kulturell kontekst.

Den kraften som utgår fra musikken og som gjør at den forankrer oss til kulturen eller skaper en meningsfull klangbunn for opplevelse av historie og samtid, stammer ikke fra strukturell mønsterdannelse, men fra de *avvikene* vi opplever. Går vi nærmere inn på det språk og de begreper folk bruker for å beskrive denne "kraften," er det i forbindelse med jazz og rock snakk om termer som "sving" og "groove." En nærmere bestemmelse av fenomener som "groove" og "sving" måtte nettopp fokusere på hvordan musikken ikke mekanisk følger grunnpulsen, men danner irregulære avvik. Dette er ikke strukturelle avvik, brudd med eller utsettelse av forventninger (Meyer), men prosesser som gjør at vi opplever musikken "out of tune" eller "out of time."<sup>3</sup> "Participatory discrepancies" heter denne performanceestetikken hos musikkforskeren Charles Keil (1987), for å holde oss i hans terminologi.

Keil utviklet sin kritikk av Meyers "emotion and meaning in music" ved å legge hovedtyngden på "motion and feeling through music". Han skriver her innledningsvis:

"Meyer's relative failure to extend his generalizations to styles outside the Western stream stems in part, at least, from the fact that syntax and syntax alone provides the core of his theory; that is, he develops his thesis by first examining the forms of music, a succession of tones, and then relating this form via psychological principles to meaning and expression. This procedure assumes that for analytic purposes music can be fixed or frozen as an object in a score or recording, and it implies not only a one-to-one relationship between syntactic form and expression but a weighting in favor of the former factor to the detriment of the latter. This tight equation of form and expression that for Meyer equals "embodied meaning" yields excellent results when applied to the generally through-composed and harmonically oriented styles of our own Western tradition and in fact it is with only a few reservations that we can extend the equation to the evaluation of this music, saying, "Music must be evaluated syntactically" (Meyer, 1959, p. 496). When, however, this equation and the corresponding evaluative criteria are applied to non-Western styles or to certain Western compositions *in performance*, we often find that something is missing" (Keil, 1966: 337 - 338).

En av utfordringene ved å studere musikalsk samtidskultur er at den domineres av musikk som er konstruert ut fra "orale" musikktradisjoner snarere enn den klassiske musikkens arkitektoniske strukturer. Dette betyr at stor vekt legges på bruk av formler og faste fraser, standardkjemaer, repetisjoner o.l. (se Ong, 1982). Nå er det, som jeg har antydnet, selvsagt ingen ting i veien for å studere "musikalsk stil" i populærmusikken som et sett av harmoniske, rytmiske, melodiske, klangmessige etc. kjennetegn. Spørsmålet er imidlertid om det er slike kjennetegn som gir det beste innfall til studiet av musikalsk mening.

Rockkritikeren Andrew Chester har også forsøkt å begrepsfeste dette musikkestetiske vannskillet mellom høy og lav: Den klassiske musikken konstitueres gjennom "extensional forms" – den bruker konstruksjonsprinsipper som tema og variasjon, kontrapunkt og tonalitet som middel til diakron og synkron utvidelse av atomære musikalske idéer. Rocken, som de øvrige orale musikkformer bygger på "intensional development":

In this mode of construction the basic musical units (played/sung notes) are not combined through space and time as simple elements into complex structures. The simple entity is that constituted by the parameters of melody, harmony and beat, while the complex is built up by modulation of the basic beat. (Chester, 1990: 315)

Det er i møte med slike orale eller intensiverende formprosesser rocken har utviklet sin egen terminologi. Om vi aksepterer nødvendigheten av å beskrive musikken ut i fra de lokale standarder vi møter, og altså gir avkall på et slags overordnet og objektivt perspektiverende musikkvitenskapelig blikk, melder spørsmålet seg om hvilken musikkteori vi skal velge å beskrive musikken med. Vi må skifte ut musikkteoriens kjente musikalske parametre med kategorier hentet fra den opplevelsesverden som kontekstualiserer opplevelsen. Og her er det altså musikkvitenskapelig mer udefinerbare rytmiske og klanglige variable som "groove," "swing," "trøkk" – eller klangvariabler og estetiske kategorier som "vreng" og "panser" – som kommer i fokus.

Keil forsøker å fange inn opplevelsen av "groove" med begreper som "vital drive" eller "subjective pulse." I jazzen bestemmes denne grooven gjerne ved henvisning til trommeslageren, dvs. hvordan cymbalspillet håndteres i forhold til grunnpulsen (jfr. begreper som å spille "on top" eller "lay back"). Keil vil altså flytte tyngdepunktet fra "embodied meaning" til "engendered feeling," det er de improviserte, spontane, gestliknende musikalske prosesser som skaper mening og verdi i musikken. "Music, to be personally involving and socially valuable, must be "out of time" and "out of tune," skriver Keil (1987: 275). Det er avvikene (discrepancies), de

prosesser som gjør at "det svinger" og som inviterer oss til å delta, og å involvere oss i musikken, som fokuseres.

Feld (1988:74) skriver at en "groove" refererer til en intuitiv følelse av "stil som prosess," en persepsjon av en syklus i bevegelse, en form eller et organiserende mønster som avsløres, et stadig tilbakevendende cluster av elementer. Slike konsistente, sammenhengende formale trekk blir ett med innholdet. De er også enestående eller igjenkjennbare på den måten de former innhold på for å artikulere seg spesielt i denne formen. Groove og stil er destillerte essenser, krystalliseringer av sammenfallende forventninger i tid.

Instantly perceived, and often attended by pleasurable sensations ranging from arousal to relaxation, "getting into the groove" describe how a socialized listener anticipates pattern in a style, momentarily able to track and appreciate subtleties vis-a-vis overt regularities. It also describes how a seasoned performer structures and maintains a perceptible coherence (...). "Getting into the groove" also describes a feelingful participation, a positive physical and emotional attachment, a move from being "hip to it" to "getting down" and being "into it." "A groove" is a comfortable place to be.

Slike "participatory discrepancies" kan være knyttet enten til prosess eller tekstur. Mens "groove" (eller "drive," "swing," "push") er knyttet til prosess, er f.eks. "sound," "klangfarge," "arrangement" knyttet til det tekstuelle avvik. Våre rockemusikere bruker eksempelvis termer som "vring," "clean," "halvclean" for å illustrere slike klanglige "participatory discrepancies."

Slike tekstuelle avvik er av sentral betydning og vil konnotere og metaforisere utenommusikalske temaer av sentral betydning for denne rockens posisjonering. Innenfor moderne klangteknologi er lyden nøye knyttet til opplevelsen av autenticitet. Enhver rockegitarist er minst like skolert i å plassere seg på en skala fra ren til rå lyd som å spille skalaer.

Både Meyer og Keil tar utgangspunkt i iboende eller strukturelle forhold ved musikken, hva vi kunne kalle selve den temporære relasjonen mellom musikk og bevissthet. Men i stedet for å fetisjere dette forholdet ved å skrive det inn i en estetik om "det aboslutte" i musikken, ønsker særlig Keil å knytte trådene mellom opplevelse av musikalsk mening til den alltid medfølgende sosiale dimensjon. Som Lucy Green (1988: 26-37) påpeker er dette umiddelbare forholdet mellom bevissthet og musikk bare *tilsynelatende* uten en sosial eller symbolsk dimensjon. Når vi i det hele tatt er i stand til å isolere musikalske parametre fra en større kulturell kontekst, er dette å betrakte som logiske eller formelle øyeblikk. I slike øyeblikk unndrar vi musikken den meningen den har i kraft av å være et historisk objekt. Musikk er ikke bare en serie med lyder som refererer til hverandre i tid, musikk er alltid et historisk,

kollektiv definert objekt. Det å gripe tegnobjektets materielle side eller lese dens sosiale definisjon kan ikke utføres som to atskilte øyeblikk. Begge prosesser står i et gjensidig avhengighetsforhold.

Slik blir all musikk oppfattet innenfor "a web of signification," hvor vi ikke minst i forbindelse med sosialisering gjennom mediene utstyres med en "praktisk (musikalsk) bevissthet."<sup>4</sup> En slik bevissthetsform, som skulle operere mellom en rent ubevisst (sublim) lytting og en reflektive holdning, vil gjennom de umiddelbare kategoriserende handlinger posisjonere all musikk i forhold til et større meningsfelt.

"Stil" er slik en sentral overgripende kategori: vi kan ikke etablere en meningsfull relasjon til det musikalske materialet om vi ikke forutsetter at det er den sosialt definerte kategorien "musikk" det handler om. Stilfortrolighet muliggjør dannelse av forventning, opplevelsen av avvik eller bekreftelse av tendenser. Samtidig assosieres en bestemt stil inn i et større sosio-musikalsk felt. Ut fra vår bestemte kulturelle posisjon oppleves stilens tegn bærende materiale som henvisninger til eksempelvis sosiale klasser og grupper eller kulturelle posisjoner. Vi leser stil som om det handler om innfrielse av verdier, om livsorienteringer eller bredere sosiale holdninger.

### **Musikalsk praksis, konvensjoner og livsformer**

Et teoretisk premiss for et slikt studium av musikk og estetikk er som tidligere omtalt eksistensen av hva sosiologien Howard Becker kaller kunstverdener.<sup>5</sup> Med dette tenkes på hvordan kunstlivet er organisert rundt ulike konvensjoner som styrer produksjon, organiseringsformer, estetiske ideologier og konsumpsjonsmønstre innen forskjellige kunstarter (film, musikk, ballet etc.) eller publikumsgrupper.

Et slikt sosiologisk kunstsyn plasserer kunsten eller hva som er vakkert innenfor hva Bennet kaller "a negotiated reality system."<sup>6</sup> Med dette mener han at i et sosial univers hvor det finnes mange virkeligheter også vil finnes en rekke versjoner av hva som er vakkert. Ikke bare vet vi at oppfatninger av hvilken estetikk som er gjeldende er noe som bestrides. Hva som måtte være kulturanalysens oppgave var å se nærmere på hvordan slike estetikker konstitueres som en integrert del av enkeltmenneskers livsformer.

For å utdype denne forståelsen kan vi søke støtte i Wittgensteins filosofi, nærmere bestemt den utlegning som vi finner hos den norske kunstfilosofen Kjell Johannessen. I stedet for å snakke om ulike konvensjoner, knyttet til ulike kunstverdener, innføres begrepet estetisk praksis. Hos Wittgenstein er praksis karakterisert som regelfølgende atferd. Johannessen skriver at det er underforstått hos Wittgenstein hvordan brukssituasjonen har langt større krav på oppmerksomhet enn selve det estetiske-språklige uttrykk, og hvordan det er viktig å gripe bruks-

situasjonen med dens kompliserte karakter og bakenforliggende tause viten. Estetisk praksis innebærer nettopp “det å lære å beherske et visst repertoar av slike brukssituasjoner for estetisk-språklige uttrykk.”<sup>7</sup> For Wittgenstein innebærer det å mestre et språk det å lære å mestre en virkelighet. Å mestre bruken av språk i estetiske sammenhenger, skriver Johannessen innebærer det å beherske det mangfold av holdninger, ferdigheter og forutsetninger som utgjør den estetiske virkelighet. Viktig i denne sammenheng er å forstå hvordan selve dannelsen av de begreper som er konstituerende for den estetiske virkelighet samtidig konstituerer den estetiske erfaring. Det er med andre ord en indre sammenheng mellom språkbruk og estetisk erfaring. I estetiske forhold synes *enheten* mellom begrep og gjenstand å representere et slags grunnforhold, skriver Johannessen.<sup>8</sup>

Som vi så i kapitlet om musikkpsykologi står vi overfor alternativet til en meningsteori hvor et ord *har* en mening som vi kan beskrive og omtale (som dets riktige mening). Hos Wittgenstein *får* ord mening gjennom de sammenhengene de brukes i. At ord “får” mening betyr at de brukes, at det er hvordan ordene viser seg i praksis at de gis en mening.

En slik teori om sammenheng mellom språkspill, estetisk praksis og estetisk erfaring, åpner opp for en prosesuell forståelse av forholdet mellom estetiske gjenstander, former og strukturer og de ulike mulige representasjoner. Når kunstverkenes materielle former anses som mulighetsbetingelser for estetisk erfaring, snarere enn som determinerende i forhold til opplevelsen, kan vi se representasjonen som en manifestasjon av virksomme krefter i et større kulturelt felt. For musikken er i særlig grad et åpent symbol. Det betyr at vi kan legge forskjellig mening inn i musikken, samme musikk kan komme til å bety forskjellige ting for forskjellige mennesker. Kanskje nettopp fordi musikken kan påta seg å være et slikt åpent, og ikke minst fleksibelt *kart over virkeligheter* – verdier, holdninger, identiteter, moraliteter, mentaliteter – er den blitt så viktig i moderne, fragmenterte samfunn. Når musikk kan være nyttig som et slikt affektivt-kognitivt kart, kan det videre ha sammenheng med at det er et *kontekst-følsomt* kart, en matrise som fanger opp mening, endrer seg, tilpasser seg og lar seg avgrense: musikken organiserer og artikulerer mening i en alltid skiftende sammenheng.

### **Kvaliteter ved de estetiske symbolene**

Avslutningsvis skal jeg kommentere bruken av estetikk-begrepet med særlig referanse til spørsmålet om det ikke er kvaliteter ved symbolene, dvs. selve musikken, som gir de en egen slitestyrke som estetiske symboler. Vi kunne altså spørre om det ikke finnes enkelte trekk ved selve den estetiske teksten, om det finnes estetiske strukturer som gir opphav til bestemte virkninger, om det er indre trekk som oppfordrer til estetiske prosesser osv.

Viktig i denne sammenheng er hvordan symbolske gjenstander på en vellykket måte medierer sosiale og symbolske meninger og slik framskaffer muligheter for generering av en meningsprosess hvor estetikk funderes i hverdagen.<sup>9</sup> Symbolske gjenstander inneholder ikke selv dette estetiske fullt ferdig formet, kunne vi hevde. De kan bare gjøre seg håp om å skaffe til veie noen av råmaterialene for denne muligheten i det symbolarbeidet lytteren utfører. Spørsmålet blir hva som bestemmer i hvilken grad symbolene er i stand til å mediere denne muligheten.

For det første er det ikke tilstrekkelig at den estetiske "teksten" inneholder rene anerkjente estetikker, men oppleves som symbolsk råmateriale for mottakerens eget arbeid med symboler. Symbolelementene i teksten eller gjenstanden må være åpne m.h.t. å tillate leseren, lytteren og seeren rikelig albuerom for å gjøre sine egne utvalg og approprieringer av symboler og meninger. Det må være en slags homologi mellom de symbolske ressursene og meningene i teksten og de forskjellige verdiene, "focal concerns," meninger og beskjeftigelser vi finner hos mottakeren, skriver Willis.<sup>10</sup> Men formidling av mening kan ikke i seg selv garantere en skapende generering av estetiske prosesser. For at dette skal skje må vi forutsette en midlertidig integrering av tekst og sanselighet, mellom den estetiske teksten og prosesser i symbolarbeidet hos mottakeren.

Willis innfører et dialektisk begrep, "integral circuiting", som skal formidle mellom prosesser og strukturer i selvet hos mottakeren og elementer i teksten. Når denne integrerende prosessen kommer i stand, vil både tekst og leser forandre seg. Prosessen gir makt til leser/seer/lytter og medfører at symbolene settes sammen på nytt, at meninger blir rekonponert og rekombinert. Dette kan være en rent mental og emosjonell operasjon hvor en for øyeblikket oppjustering av tidligere erfaring og persepsjon tillater ny verdsetting av teksten. Dette for igjen å produsere ytterligere en dialektisk nyordning av meninger "innenfor teksten".

Vi kunne videre spørre hva det er med teksten selv som kan oppmuntre til en slik "integral circuiting"? Her må vi være så åpne at vi kan tenke oss estetiske virkninger av "dårlige" gjenstander. Folk kan bruke slike dårlige gjenstander på overraskende måter – noen ganger trenger vi slike for å bryte ned eller ut av gamle feller og vaner.

Ikke dessto mindre er det grunn til å anta at en bestemt oppstilling av symboler i noen tekster og gjenstander vil ha en større sjanse til å produsere vedvarende kreative responser for noen grupper enn for andre. Vi finner her en estetisk spenning mellom noen av tekstens konstitutive symboler. Disse spenningene har å gjøre både med forbindelsen mellom og den spesielle naturen til individuelle symboler. Det uvanlige og kreative valg av kombinasjoner, eller rekombinasjoner av kombinasjoner av symboler, reflekterer kanskje på en eller annen måte arbeidet til en tidligere estetisk prosess.



Willis understreker at det ikke finnes autonome gjenstander som er i stand til å påføre oss sine egne indre verdier. Det vil alltid foreligge en omstendighet som endrer det enkelte tilfelle, vi finner alltid en kontekst som endrer teksten. Det tradisjonelle synet på estetikk, hvor de estetiske virkninger er bygget inn i teksten, som en universell egenskap ved formen, holder ikke for Willis. Dette synet plasserer all kreativitet hos artist og omstendigheter ved den materielle produksjonen; resepsjon og konsumpsjon av kunst blir fullstendig bestemt av estetisk form, som noe som reflekterer hva som er tidløst kodet inn i teksten. Willis anliggende er å påpeke i hvilken utstrekning "mening" og "virkning" kan variere alt etter sosiale sammenhenger som omgir konsumpsjon, hvordan ulike former for dekoding blir bestemt av ulike typer symbolsk kreativt arbeid. Lyttere, seere og lesere utfører sitt eget symbolarbeid på teksten og skaper slik sitt eget forhold til de tekniske midlene som styrer reproduksjon og overføring. For musikk læreren skulle det være kjent hvordan den unge seer er alfabetisert i forhold til musikkvideoens form; når det lyttes til populærmusikk er det med en innforstått kjennskap til historie og genrer. Slik kunnskap vil selvfølgelig tilføre mening til musikken. Det som fra et perspektiv kan klassifiseres som banalt og begrenset, må forstås opp i mot en lytterkontekst som er rik og mangfoldig. Denne produktive resepsjonen vet vi også for mange er starten på en sosial praksis som fører til egne produksjoner; rockebandet eller dansegruppa, videoproduksjoner og dikt. Slik blir prosesser avledet fra resepsjonen brukt som råmaterialet for nye prosesser.

Folk bringer sine egne identiteter med seg når de handler og forbruker kulturelle varer, de har med seg erfaringer, følelser, sosiale posisjoner og sosialt medlemskap. Slik bringer de med seg et nødvendig symbolsk påtrykk, ikke bare for å gjøre de kulturelle varene forståelige, men også bruke disse varene til å finne ut av de motsigelser som møter oss på skolen, i arbeidet, i nabolaget, som medlemmer av kjønn, etnisk gruppe, klasser og aldersgrupper. Resultatet av et slikt nødvendig symbolarbeid kan være helt forskjellig fra alt som måtte være tenkt kodet inn i de kulturelle varene i utgangspunktet.

## REGISTER

- absolutt ekspresjonisme; 67  
 absoluttisme; 67  
 absoluttister; 94  
 Abu-Lughod og Lutz; 67, 69-70, 73, 74  
 Abu-Lughod; 69  
 Adorno; 47; 49; 50; 62; 80; 88; 95; 96  
 akustikk; 18; 58  
 antropologisk musikkbegrep; 16  
 art-world; 43, 45  
 assosiasjonisme; 22  
 autonome reaksjoner; 25; 26
- Bach; 102,103  
 Baethge; 95  
 Barnes og Bloor; 76; 77; 78  
 Barthes; 102  
 Beatles; 109  
 Becaud; 53  
 Becker; 43  
 Beethoven; 105  
 behaviorisme; 23  
 Bengtsson; 9  
 Bennet; 113  
 Benum; 84  
 Berg-Eriksen; 66  
 Berger; 40,65  
 Berkaak; 64; 65; 66; 67; 76  
 Bernstein; 37  
 body hexis; 70  
 Bohr; 28  
 Bourdieu; 51; 52; 53; 54; 70; 80  
 Brahms; 102  
 Brel; 53  
 Brown; 109  
 Brunkhorst; 92  
 Burrows; 101
- Carey; 34; 68  
 Chester; 110  
 Chomsky; 37  
 Chopin; 106  
 Clark; 53  
 Clynes; 68  
 Cohen; 45
- Dahlhaus; 15; 16  
 Debussys; 105; 107  
 Derrida; 64  
 Descartes; 37
- didaktikk; 86  
 Dilthey; 100  
 diskursbegrepet; 69  
 diskurser; 16  
 diskursteori; 66
- Einstein; 28  
 ekspresjonister; 94  
 Elster; 13; 14; 15  
 emosjoner; 28  
 emosjons-antropologi; 69  
 empirisme; 22, 68  
 empirisme-rasjonalismen; 37  
 essensialisme; 73  
 estetikk; 60  
 estetisk praksis; 113
- fagdidaktikk; 86  
 Feld; 62; 63; 111  
 fenomenologi; 58  
 fenomenologi; 66  
 filmmusikk; 63  
 Finnegan; 43,44; 46; 107  
 Fiske; 33  
 formalister; 94  
 forventninger; 20; 59  
 Foucault; 69; 73; 74; 83  
 fysiologiske forandringer; 24
- Gadamer; 100  
 Gasset; 55  
 Geertz; 75; 76  
 Geminiani; 103  
 gestaltfaktorer; 19  
 Gestaltpsykologi; 20; 22  
 Gilje; 100  
 Gramsci; 12  
 Green; 112  
 Gregersen og Køppe; 28
- Habermas; 40  
 habitus; 52; 80  
 Hanslick; 95  
 Harrer og Harrer; 24; 25  
 Hebdige; 47; 48  
 Hegel; 89  
 Heidegger; 100  
 Hellesnes; 91  
 Helmholtz; 22  
 Hendrix; 109  
 Hesse; 66  
 Humaniora; 3  
 Husserl; 71
- idealismen; 89

- idealtyper; 62  
 identitet; 74  
 ideologikritisk; 47  
 Informasjonsteori; 30  
 informasjon; 31  
 informasjonsteori; 104  
 intertekstualitet; 16
- Jacobsen; 33  
 James; 72  
 Johannessen; 113  
 Jørgensen; 29
- Kagel; 47  
 Kant; 37  
 Keil; 110; 111; 112  
 Klafki; 90  
 kode; 31; 34; 59  
 kodeförtrolighet; 59  
 kodekompetanse; 59  
 koderepertoar; 32  
 koherensprinsippet; 14  
 kommunikasjon; 32,67  
 kommunikasjonsmodell; 18  
 kommunikasjonsteori; 30  
 konstruktivistisk teori; 13  
 kontekst; 16  
 korrespondanseteori; 14  
 kritisk teori; 10  
 kultur; 60  
 kulturell dominans; 47  
 kulturell kapital; 51  
 kulturell kompetanse; 52  
 kulturrelativistisk program; 74  
 kultursosiologi; 52
- Langer; 75  
 livsverden; 16; 43  
 Locke; 37  
 loven om prägnanz; 21  
 Lundin; 24  
 Lutz; 67; 69  
 Lutz og Abu-Lughod; 72  
 lyttemåter; 29; 49  
 læringspsykologi; 18
- Marcuse; 64  
 Marx; 92  
 massemedier; 62  
 Mead; 105  
 mekanistisk oppfatning; 18  
 mening; 58  
 menneskerettighetene; 11  
 menneskesyn; 10
- mentalitet; 48  
 Meyer; 21; 29; 67; 79; 94; 102; 103; 104;  
 106; 107; 108; 109; 112  
 modernisering; 65  
 modernismen; 65, 80  
 monisme; 77  
 Mozart; 76; 77  
 Mursell; 23  
 musikalitet; 18; 34  
 musikalsk evne; 18  
 musikalsk kompetanse; 34  
 musikalsk persepsjon; 18  
 musikkantropologi; 58  
 Musikkmetodikk; 86  
 musikkopplevelsen; 18, 24  
 musikkpedagogikk; 74  
 musikkpreferanser; 44  
 musikkpsykologi; 62; 102  
 musikk sosiologi; 62  
 musikk syn; 89  
 musikkverket; 15  
 Myhre; 88; 90
- naturalistisk menneskesyn; 11  
 nevrofysiologi; 18  
 Nielsen; 88; 89
- objektiv idealisme; 89  
 Ong; 110  
 Ortner ; 64
- paradigme; 15; 48  
 Pauli Jensen; 85; 89  
 persepsjon; 19  
 persepsjonspsykologi; 18  
 personalistisk menneskesyn; 11  
 Pierce; 96  
 Pirandello; 55  
 Plato; 108  
 Platon; 89  
 polygrafen; 28  
 polygrafiske målinger; 24; 25  
 positivismen; 27; 68  
 positivistisk; 13; 77  
 positivistisk vitenskapsteori; 11  
 positivistiske program; 71  
 Pythagoras; 18
- rasjonalitet; 74  
 Rauhe; 29; 30  
 Ravels; 53  
 reduksjonisme; 27  
 redundans; 31  
 referensialister; 94  
 reformpedagogikken; 88

relativisme; 104  
 relativitet; 74  
 representasjon; 19  
 representativ offentlighet; 12  
 resepsjonsforskning; 29  
 resepsjonsmåte; 62  
 Revers; 26  
 Rosaldo; 69  
 Rosenlund; 52  
 Ruud; 35; 47; 69; 72; 76  
 Ruud og Kvifte; 49

Samuel; 68  
 sannhetsteori; 13  
 sannsynlighetsteori; 30, 31  
 Sartre; 71; 72  
 Saussure; 96  
 Schleiermacher; 100  
 Schönberg; 31  
 Schönberg; 47  
 Schuberts; 106  
 Schütz; 64; 65  
 Seashore; 23  
 Seashore ; 22  
 selvrealiseringspedagogikk; 92  
 semiotik; 52  
 sentiske tilstander; 68  
 Shannon og Weaver; 30  
 Sloboda; 36; 37  
 Smedslund; 20; 23  
 Sommeroe; 81  
 sosialpsykologi; 18  
 Stefani; 11; 12  
 Stefani ; 34  
 Stockfelt; 40; 42  
 Stockhausen; 47  
 Stravinskij; 55  
 Stumpf; 22  
 subjektive idealisme; 89

Tagg; 97  
 tallforhold; 18  
 tegn; 58  
 tegnfortrolighet; 59  
 Tolstoy; 108  
 tolvtonemusikk; 31  
 tonepsykologi; 22  
 Turner; 34; 46

universalitet; 73  
 usikkerhet; 31  
 Utaker; 37  
 utenommusikalsk mening; 59

Van Halen; 76; 77

van Leeuwen; 41  
 vitenskapsteori; 13

Watson; 23  
 Webern; 47  
 Weberns; 50  
 Willis; 115  
 Wittgenstein; 113

## LITTERATUR

- Abu-Lughod, L. og C.A. Lutz (1990): "Introduction: emotion, discourse, and the politics of everyday life." I Lutz and Abu-Lughod (eds.) *Language and the politics of emotion*. Cambridge University Press, Cambridge, s. 1-24.
- Adorno, Th. W. (1944): "On Popular Music". *Studies in Philosophy and Social Sciences*, Bind IX, s. 17-48.
- Adorno, Th. W. (1962/68): *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Rowohlt, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Adorno, Th. W. (1969): "Zur Musikpädagogik". I *Dissonanzen*, Vanderhoeck & Ruprecht in Göttingen, Göttingen, 4. Ausgabe, s. 102 - 120.
- Adorno, Th. W. (1978): "Musik og sprog - et fragment". I Poul Nielsen: *Musik og Materialisme*. Borgen, København, 1978.
- Baethge, Wilhelm (1979): "Der Kommunikationsprozess auf dem Gebiet der Musik". I Bimberg m.fl. (utg.) *Handbuch der Musikästhetik*. VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig.
- Barnes, B. og D. Bloor (1982): "Relativism, Rationalism and the Sociology of Knowledge". I Hollis og Lukes (eds.) *Rationality and Relativism*. Basil Blackwell, Oxford.
- Bengtsson, Ingmar: "Musikvitenskap". Artikkel i Cappelens Musikkleksikon. Cappelen, Oslo.
- Bengtsson, Ingmar (1973): *Musikvetenskap - En översikt*. Esselte Studium, Stockholm.
- Benum, Ivar (1978): "Musikkpedagogiske aspekter". *Norsk Musikk Tidsskrift*, nr. 3.
- Berkaak, Odd Are (1989): *Erfaringer fra risikozonen: Opplevelse, utforming og traderingsmønster i rock and roll*. Institutt for Sosialantropologi, UiO.
- Berkaak, Odd Are og Even Ruud (1990): "Kunstideologier og sosiale relasjoner i et rock and roll band." I Frønes og Deichman (utg.) *Kulturanalyser*. Gyldendal.
- Berkaak, Odd Are (1990b): "Barnet, språket og 'den andre stemmen': - om forankring av identitet i samtidskulturen." *Sosiologi i dag*, nr. 1, 1990
- Berkaak, Odd Are og Even Ruud (1992): *Den påbegynte virkelighet*. Universitetsforlaget. Under utgivelse.
- Bourdieu, Pierre (1977/1972): *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Bourdieu, Pierre (1984): *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press, Mass.
- Brunkhorst, Hauke (1987): "Alternativ pedagogik og nyromantisk kulturkritikk". I Berg (utg.): *pædagogikk & modernitet*, Hans Reizels Forlag, København.
- Burrows, David (1988): "How well does music survive our representations of it?" I *Studia Musicologica Norvegica* 14.
- Carey, James W. (1989): *Communication as Culture. Essays on Media and Society*. Unwin Hyman, Boston.
- Chester, Andrew (1990/1970): "Second Thoughts on a Rock Aesthetic: The Band." I Frith og Goodwin (eds.): *On Record*. Routledge, London, s. 315-320.
- Clynes, Manfred (1990): "Mind-Body Windows and Music." I Werner Pütz (hrsg.) *Musik und Körper. Musikpädagogische Forschung, Band 11*. Verlag Die Blaue Eule, Essen.
- Dahlhaus, Carl (1982): "Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft." Kap. II i Dahlhaus og de la Motte-Haber (utg.) *Systematische Musikwissenschaft. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Band 10. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden.
- Eggebrecht, H.H.: (1974): "Grenzen der Musikästhetik", sitert etter Reinard Schneider: "Musikästhetik/Anthropologie - Vermittlungsversuche" i Schneider (hrsg.) *Anthropologie der Musik und der Musikerziehung*, Bosse, 1987.
- Elster, Jon (1987): "Tolkning - kunst eller vitenskap?" *Nytt Norsk Tidsskrift*, nr. 2, s. 52 - 83.

- Feld, Stephen (1984): "Communication, music, and speech about music". *Yearbook for traditional music*, s. 1 - 18.
- Feld, Steven (1988): "Aesthetics as Iconicity of Style, or 'Lift-up-over sounding': Getting into the Kaluli Groove." *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 20. Part 1.
- Finnegan, Ruth (1989): *The Hidden Musicians. Music-Making in an English Town*. Cambridge University Press, Cambridge.
- I Fjord Jensen, Johan (1987): "Den femte kompetence. Humaniora i det postindustrielle samfund." *Forskning og framtid*, nr. 2, 6 årg.
- Foucault, Michel (1990): *The Use of Pleasure. The History of Sexuality*, Vol. 2. Vintage Books, Random House, New York.
- Fritze, Christa (1979): *Die Förderung der auditiven Wahrnehmung bei schulschwachen Schülern im Primärbereich*. Gustav Bosse Verlag, Regensburg.
- Geertz, Clifford (1973): *The Interpretation of Cultures*. Basic Books, Inc., New York
- Gilje, Nils (1987): *Hermeneutikk i vitenskapsteoretisk perspektiv*. Senter for vitenskapsteori. Skriftserien nr. 6, Universitetet i Bergen.
- Goodwin, Andrew (1990/1988): "Sample and Hold. Pop Music in the Digital Age of Reproduction." I Frith og Goodwin (utg.). *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. Routledge, London, s. 258-273.
- Green, Lucy (1988): *Music on deaf ears. Musical meaning, ideology and education*. Manchester University Press.
- Gregersen, Frans og Simo Køppe (1985): *Videnskab & Lidenskab*. Tiderne Skifter, København.
- Grodal, Torben K. (1988): "Tendenser i nyere fiktionsanalyse: Kommunikation, ekspression og historisering". *Kultur og Klasse* 61, nr. 1, maj, 1988.
- Harrer, G. og H. Harrer: "Music, Emotion and Autonomic Function", i Critchley and Henson (red.) *Music and the Brain*.
- Hebdige, Dick (1979): *Subculture: The Meaning of Style*. Methuen & Co, Ltd. New York.
- Jacobsen, B., K. Schnack og B. Wahlgren (1979): *Videnskabsteori*. Gyldendal, København.
- Jensen, Jørgen Pauli (1977): *Musikens psykologi og sociologi*. Munksgaard, København.
- Jørgensen, Harald (1982): *Fire musikalitetsteorier*. Aschehoug, Oslo.
- Keil, Charles (1966): "Motion and Feeling through Music." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 24, 3.
- Keil, Charles (1985): "People's Music Comparatively: Style and Stereotype, Class and Hegemony." *Dialectical Anthropology*, no. 10.
- Keil, Charles (1987): "Participatory Discrepancies and the Power of Music." *Cultural Anthropology*, Vol. 2, 3.
- Lundin, Robert (1967): *An objective psychology of music*. The Ronald Press Company, New York.
- Lutz, Catherine A. (1988): *Unnatural Emotions*. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Meyer, L. B. (1956): *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press, Chicago.
- Meyer, L.B. (1967): "Some Remarks on Value and Greatness in Music". *Music, the Arts and Ideas*. The University of Chicago Press, Chocago.
- Meyer, L.B. (1979): "Toward a Theory of Style." I Berel Lang (ed.), *The Concept of Style*, University of Pennsylvania Press.
- Meyer, L.B. (1967): "Meaning in Music and Information Theory." I *Music, the Arts, and Ideas*. The University of Chicago Press, Chigago, s. 5 - 22.
- Myhre, Reidar (1978): *Innføring i pedagogikk - 2*. Fabritius, Oslo.
- Mønsterplan for grunnskolen*, Aschehoug, 1987.
- Nielsen, Poul (1965): "Adornos musikpædagogik". *Dansk Musiktidsskrift*, nr. 6, s. 173- 176.

- Ong, Walter J. (1982): *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Methuen, London.
- Pauli Jensen, Jørgen (1977): *Musikkens psykologi og sosiologi*. Munksgaard, København.
- Revers, W.J. (1975): "Das Problem der Interpretation bei polygraphischen Untersuchungen des Musikerleben", i Harrer *Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie*.
- Rosaldo, Renato (1989): *Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis*. Beacon Press, Boston.
- Ruud, Even (1986): "Music as Communication—a Perspective from Semiotics and Communication Theory." I Ruud (ed.) *Music and Health*. Norsk Musikforlag, Oslo.
- Ruud, Even (1990): *Musikk som kommunikasjon og samhandling*. Solum Forlag, Oslo.
- Ruud, Even (1983): *Musikken - vårt nye rusmiddel?* Norsk Musikforlag, Oslo.
- Ruud, Even (1990): *Musikkdidaktikk, esteikk og rasjonalitet*. IMT, UiO. 105s.
- Ruud, E. og T. Kvifte (1989): *Musikk og identitet*. IMT, UiO.
- Samuel, Geoffrey (1990): *Mind, Body and Culture. Anthropology and the Biological Interface*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Sartre, Jean-Paul (1948) *The Emotions. Outline of a Theory*. The Wisdom Library, New York.
- Sloboda, John A. (1987): *The Musical Mind. The cognitive psychology of music*. Clarendon Press, Oxford, Reprinted with corrections.
- Smedslund, Jan (1967): *Innføring i psykologi*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Stefani, Gino (1985): "Per una educazione musicale nonviolenta". I *Competenza musicale e cultura della pace*. Editrice CLUEB, Bologna, 1985.
- Stefani, Gino (1987): "A theory of musical competence". *Semiotica*, Vol. 66, nr. 1/3, 1987.
- Stefani, Gino (1988): *Per Una "Carta dei diritti umani musicali"*. Stensil, Bologna 1.9.88.
- Stefani, Gino (1989): "Cultura musicale per la pace". I *Musica con coscienza*. Edizioni paoline, Torino.
- Tagg, Philip (1987): *Reading Sounds. An Essay on the Soundscape and, music, knowledge and Society*. Working papers from IASPM, Nordich Branch.
- Thoresen, Lasse (1980): "Musikk som tegn og struktur." *Ballade* nr. 3/80.
- Utaker, Arild (1982): "Språk, språkevne og språkhandling: Til kritikken av den generative grammatikkens filosofi." *Norsk Filosofisk Tidsskrift*, nr. 3/4, 17. årgang, s. 195 – 223.

---

## HENVISNINGER

### INNLEDNING

<sup>1</sup> se Fjord Jensens artikkel "Den femte kompetence. Humaniora i det postindustrielle samfund".

<sup>2</sup> For å sikre dette må vi utvikle institusjonelle ramme, "der i maksimal grad sikrer dialektikken imellem den høyest mulige funktionsbevidsthed om de kommende kommunikative opgaver og behov og den høyest mulige frihed for institutionerne til at utvikle deres eget læreindhold", skriver Fjord Jensen (ibid.:50)

<sup>3</sup> Hvis ikke de humanistiske kompetanser oppfattes som en almmendannelsesenheter og i stedet utvikler seg til spesialiserte kompetanser, forfaller de hver for seg til forskjellige former som instrumentalitet, skriver Fjord Jensen (ibid.: 52): "den historiske humanisme til isolationismen i den gammelhumanistiske miljøer, den kommunikative humanisme til værdivilkårlig teknokrati, den kreative til et fra de historiske erkendelser udspaltet entertaineri, og den kritiske til en indholdstom radikalitet."

## KAPITTEL EN: MUSIKKVITENSKAPENS DELOMRÅDER

<sup>1</sup> Følgende støtter seg til Bengtsson 1973: 70 ff.

<sup>2</sup> se Jacobsen, Schnack og Wahlgren, 1979: 77

## KAPITTEL TO: MUSIKKPSYKOLOGI

<sup>1</sup> Som psykologen Rubinstein (Fritze, 1979:11) betoner, kan vi i den individuelle persepsjonsorganisering se "en gjenspeiling av personens totale reale væren ... Den menneskelige persepsjon er en erkjennelsesform betinget av samfunnet gjennom den historiske utvikling av menneskeheten ... Vi oppfatter verden gjennom den samfunnsmessige prisme."

<sup>2</sup> (Fritze, op. cit. s. 12)

<sup>3</sup> Gestaltpsykologiens program:

a. Bevisstheten inneholder organiserte helheter med meningskvalitet og verdikvalitet. Opplevelsesmessig er disse fenomene ureduserbare data, som vi kan beskrive og forklare bare ved å gå utover vår direkte erfaring.

b. De opplevde helhetene organiseres automatisk på en slik måte at man ikke kan forklare resultatet ut fra egenskaper ved de isolerte delkomponenter. To prikker, en vertikal og en horisontal strek innenfor en sirkel gir en umiddelbar opplevelse av et ansikt.

c. Det foreligger en isomorfi mellom bevissthetsfenomenene og de underliggende nerveprosessene. Isomorfi betyr formlikhet. Hvis en person f.eks. ser en sirkel, så vil man ut fra dette postulere en sirkelliknende prosess i hjernen." (Smedslund, ibid.).



---

<sup>4</sup> Jan Smedslund (1967) skriver at empirismen var tilløp både til psykologisk teori og til en teori om vitenskapelig metode. Som psykologisk teori hadde denne empiriske retningen ifølge Smedslund følgende hovedtrekk:

"a. Det ble lagt stor vekt på sansningen, siden den representerte det primære utgangspunkt for alle psykologiske prosesser.

b. Elementer. I analogi med naturvitenskapelig tenkning og ut fra filosofiske premisser førte empirismen som oftest til en leting etter de elementære delene i sansningen, "sanseatomene". Eksempler på slike hypotetiske elementer kunne være blå-het, lydstyrke, salt-het, terpentinlukt, osv.

c. Assosiasjoner. Hovedantakelsen i empirismen var at elementer som forekom i nær sammenheng i tid eller rom eller som lignet hverandre, ble knyttet sammen (assosiert), og derved dannet de mer kompliserte opplevelsesenheter.

d. Bevisstheten og bevissthetselementene ble hovedgjenstanden for psykologisk interesse, og man var i liten grad klar over at mange mentale prosesser foregår uten bevissthet.

e. Empirismen var i høy grad en teori om det enkelte menneskesinn som ble betraktet som et uavhengig og isolert fenomen. Man la liten vekt på betydningen av sosiale faktorer."

<sup>5</sup> Stumpf atskiller seg litt fra sine empiristiske forgjengere i og med ideen om at en sammenblanding av atskilte toner skaper en opplevelse som er forskjellig fra summen av dens deler, et syn som foregriper de senere gestalt-begreper. Dette henger sammen med Stumpfs tilknytning til filosofen Brentano.

Denne siste, som gjerne står som en forløper til fenomenologien, angrep ideene til de britiske empirister om at bevisstheten kan analyseres til et innhold, dvs. sansninger, forestillinger og følelser. Mentale "handlinger" er den fundamentale kategori. Vi opplever fornemmelser, men hva som er grunnleggende er selve den aktiviteten vi framviser når vi ser farger, former og objekter, hører lyder etc. Bevissthetens aktivitet idet den drømmer, sanser, forestiller etc. er psykologiens virkelige objekt, heter det.

<sup>6</sup> For en utfyllende framstilling henvises til Jørgensen, 1982.

<sup>7</sup> se også kap.6, også Ruud 1991.

<sup>8</sup> "If the archetypal case of communication under a transmission view is the extension of messages across geography for the purpose of control, the archetypal case under a ritual view is the sacred ceremony that draws persons together in fellowship and commonality. [...] It sees the original or highest manifestation of communication not in the transmission of intelligent information but in the construction and maintenance of an ordered, meaningful cultural world that can serve as a control and container for human action."(Carey, ibid.: 18-19)

<sup>9</sup> se Sloboda 1985, s. 20

---

<sup>10</sup> "And if that goal can be attained, and the universality principle proved, it can turn out to be a timely and welcome affirmation of human kinship," (Bernstein---11)

<sup>11</sup> Bernstein, op. cit.:11)

<sup>12</sup> for eksempler, se Sloboda

<sup>13</sup> Utaker, 1982: 206

<sup>14</sup> ibid.: 206

<sup>15</sup> Wittgenstein, 1967: 42 (§89)

<sup>16</sup> Utaker, s. 214

<sup>17</sup> for en parallell om språket, se ibid. s. 216

#### KAPITTEL TRE: MUSIKKSOSIOLOGI

<sup>1</sup> ....objektive strukturelle Beschaffenheiten der Musik determinieren doch wohl die Hörreaktionen. Der Kanon, der die Konstruktion der Typen leitet, bezieht sich darum nicht, wie bei bloss subjektiv gerichteten empirischen Erhebungen, lediglich auf Geschmack, Vorlieben, Abneigungen und gemessenheit oder Unangemessenheit der Hörens ans Gehörte. Vorausgesetzt ist, das Werke ein in sich objektiv Strukturiertes und Graden der Richtigkeit wahrgenommen und erfahren werden kann."(s. 14)... "Darum scheint die Differenzierung der musikalischen Erfahrung mit Rücksicht auf die spezifische Beschaffenheit des Gegenstands, an der das Verhalten ablesbar wird, die fruchtbarste Methode, um in jenem Sektor der Musiksoziologie, der die Menschen und nicht die Musik an sich behandelt, über Trivialitäten hinauszugelangen." .... "Die Deutung des musikalischen Gehalts entscheidet sich in der inneren Zusammensetzung der Werke... (s. 15).

<sup>2</sup> "Aber er ist der technischen und strukturellen Implikationen nicht oder nicht voll sich bewusst."

<sup>3</sup> "Etwas dieser Art wird bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein in höfischen und aristokratischen Zirkeln überlebt haben" (s. 17).

<sup>4</sup> "Mitschuldig ist selbstverständlich der Verfall der musikalischen Initiative des Nichtprofessionellen unterm Druck von Massenmedien und mechanischer Reproduktion".

<sup>5</sup> Det er dette paradokset Bourdieu tar fatt på. Han vil forklare hvorfor forbindelsen med utdanningskapital er så sterk akkurat på de områder hvor det pedagogiske system svikter – estetikken: Hvordan er forbindelsene er mellom grupper som opprettholder et antagonistisk forhold til kulturen er avhengig av de betingelser de selv har tilegnet seg sin egen kulturelle kapital og markeder hvor de kan avlede mest profitt ut av denne kapitalen. "Det er ingen vei ut av dette kulturspillet, og ens egen sjanse til å objektivere dette spillets sanne natur er å

---

objektivere så fullstendig som mulig de samme operasjoner som man tvinges til å bruke for å oppnå en slik objektivisering", skriver Bourdieu.

Paradoksets kjerne består i at dette kulturspillet er beskyttet mot objektivisering gjennom alle de delvise objektiviseringer som aktørene involvert i spillet utfører på hverandre: akademikere kan ikke gripe den objektive virkeligheten i denne samfunnsetetikken uten å gi avkall på deres eget grep om den egentlige meningen med deres egen aktivitet: det samme gjelder for opponentene, legger Bourdieu til, idet han betegner spillet som "Loven om gjensidig gjennomsiktighet og refleksiv blindhet." Objektiviseringene er alltid tvunget til å bli delvise og derfor gale så lenge de ikke makter å inkludere det perspektivet man selv snakker ut i fra. Slik ødelegges muligheten for å konstruere spillet som en helhet. Kampen mellom de ulike synspunkter er å forstå som symbolske aggresjoner som øker i intensitet når de framføres i vitenskapens navn og hvor man i uuttalt fortieelse unnlater å peke på strukturen i de objektive posisjoner som er kilden for det synspunktet hver av motstanderne kan ha av hverandres posisjon og som bestemmer formen og styrken i hver gruppes tilbøyelighet til å presentere og motta en gruppes delvise sannhet som om den var den fulle redegjørelse for det objektive forholdet mellom gruppene.

<sup>6</sup> se også Price, 1989

<sup>7</sup> se Collins 1989.

<sup>8</sup> *ibid.* : 8

#### KAPITTEL FIRE: MUSIKKANTROPOLOGI

<sup>1</sup> se Willis, 1990

<sup>2</sup> "Tied to tropes of interiority and granted ultimate facticity by being located in the natural body, emotions stubbornly retain their place, even in all but the most recent anthropological discussions, as the aspect of human experience least subject to control, least constructed or learned (hence most universal), least public, and therefore least amenable to sociocultural analysis." (Abu-Lughod and Lutz, 1990:1).

<sup>3</sup> "Since any particular piece of territory (in the analogy, any piece of reality) has a potentially infinite number of significant features, we can never be sure of including the information relevant to all possible requests within a given map. Similarly, any scientific theory represents a selection of aspects of reality and omits other aspects. This selection corresponds to the mapping conventions by which it is decided that certain aspects of the territory are to be represented and others ignored. The discovery of a radically new theory can be likened to the invention of a new mapping convention, which displays interconnections that could not be properly represented on the old maps" (Samuels, *ibid.*: 21).

---

<sup>4</sup> Carey sier i en fotnote at dette synet ikke innebærer at det er språket som konstituere den virkelige verden: "I wish to suggest that the world is apprehensible for humans only through language or some other symbolic form." (ibid.: 35).

<sup>5</sup> "Since we (...) do not have access to the inner life of other persons, and therefore no way of knowing if our emotions are the same as are felt by other members of our culture, we will need "objects" in the outer world to "point to" in order to identify and categorize the differences in this inner landscape" (Ruud, 1986:188).

<sup>6</sup> Abu-Lughod og Lutz skriver at kulturbegrepet er blitt problematisk fordi det opererer med et skille mellom et område av ideer og forestillinger og materielle virkeligheter og sosiale praksiser - et skille som brukerne av diskursbegrepet ønsker å problematisere. Videre synes kulturbegrepet å konnotere en viss sammenheng, uniformitet og tidløshet i meningssystemet til en gitt gruppe og fungerer på den måten som begrepet "rase" ved å identifiserere fundamentalt forskjellige, essensialiserte og homogene sosiale enheter (som når vi snakker om "en kultur"). På grunn av disse assosiasjonene kan kulturbegrepet få oss til å se bort i fra områder der det står strid om mening, fra retorikk og makt, motsigelser. Kulturbegrepet fikserer også grensene mellom grupper på en falsk og absolutt måte. Ideologibegrepet har også fått betydninger som mange anser som uheldige. I sin marxistiske betydning (som alternativ til kulturbegrepet) har det sin styrke i at det virker mindre samlende eller enhetlig enn kulturbegrepet. Det kan pluraliseres innenfor et gitt samfunn og det er alltid knyttet til historisk spesifikke sosiale grupper som man antar fra begynnelsen av er opptatt av kamp om motstand og dominans. Men her er også skillet mellom ideer og den materielle og sosiale virkelighet stor. Hva som er mer problematisk er at den setter opp en implisitt motsetning, idet den denoterer en mystifiserende eller i det minste en motivert og interessebundet visjon av verden og en slags uinteressert, umotivert og objektiv sannhet som er oppnåelig enten for en klasse eller den kritiske samfunnsviter.

<sup>7</sup> "Emotion should not be viewed, as our quotidian perspective might suggest, as a substance carried by the vehicle of discourse, expressed by means of discourse, or "squeezed through", and thereby perhaps distorted in, the shapes of language or speech. Rather we should view emotional discourse as a form of social action that creates effects in the world, effects that are read in a culturally informed way by the audience for emotion talk. Emotion can be said to be *created in*, rather than shaped by, speech in the sense that it is postulated as an entity in language where its meaning to social actors is also elaborated." (ibid.:12)

<sup>8</sup> "The principles embodied in this way are placed beyond the grasp of consciousness, and hence cannot be touched by voluntary, deliberate transformation, cannot even be made explicit; nothing seems more ineffable, more

---

incommunicable, more inimitable, and, therefore, more precious, than the values given body, *made* body by the transubstantiation achieved by the hidden persuasion of an implicit pedagogy, capable of instilling a whole cosmology, an ethic, a metaphysic, a political philosophy, through injunctions as insignificant as 'stand up straight' or 'don't hold your knife in your left hand'." (Bourdieu, 1977:94)

<sup>9</sup> "It is not that all beliefs are equally true or equally false, but that regardless of truth and falsity the fact of their credibility is to be seen as equally problematic. The position we shall defend is that the incidence of all beliefs without exception calls for empirical investigation and must be accounted for by finding the specific, local causes of this credibility."

<sup>10</sup> Eksemplet er selvopplevd, dvs. fra "feltarbeid", ikke hypotetisk.

<sup>11</sup> Slik gir f.eks. den tyske musikkfilosofen Eggebrecht følgende karakteristik: "Ästhetische Musik ist das Gebilde, dessen Intentionen es ist, die Begründigung seines Daseins in seiner sinnlichen Medialität selbst zu haben, so nämlich, dass nicht nur die inhaltlichen Intentionen (die 'Bedeutungen'), sondern auch die Bedingungen, aus denen es entsteht, und die Zwecke, für die es entsteht, aufgehoben werden in die Identität des musikalischen Sinnes mit sich selbst." (Eggebrecht, 1974, sitert etter Schneider, 1987).

## KAPITTEL SEKS: MUSIKKESTETIKK

<sup>1</sup> Fenomenologien skulle være egnet til å undersøke en type problemstillinger som å klargjøre forholdet mellom lyd og opplevelse, forskjeller mellom syn og hørsel, evt. hva som er lydens og musikkens egenart. Eller som en måte å nærme oss klingende musikk eller opplevelsen av denne. Vi trenger med andre den type systematiske refleksjon omkring slike framgangsmåter som fenomenologien tilbyr. Jeg oppfatter semiotikken som en bred "kulturell" eller teoretisk bevegelse som forener ulike typer studier av "tegn", som sier noe om bruken av koder for å konstruere betydning. Semiotikken er mer en generell teori om forholdet mellom språk og virkelighet enn en konkret metode til å studere betydningsdannelse. Dvs. der hvor semiotikken går over i lingvistikk kan man kanskje snakke om en semiotisk metode. Fenomenologien anser jeg som en mer systematisk refleksjon over selve opplevelsen, en type nærlesning av fenomenet "før" det skrives inn i en større kontekst. Fenomenologien ligger "nærmere" selve persepsjonsakten der hvor antropologien ligger nærmere kulturen og språket. Hermeneutikken er det metodiske fristedet som tillater tolkning og refleksjon over forforståelsen, mens semiotikken er feltet som holder studiet av ulike tegnsystemer opp mot hverandre.

---

<sup>2</sup> "Because culture and power are always at play with one another, social analysts have learned to inspect not only what was said but also who was speaking to whom under what circumstances" (Rosaldo, 1989: 214).

<sup>3</sup> Det er i begge tilfeller snakk om et spill med forventninger - muligens to forskjellige slags spill. Meyer teori om forventning kan kritiseres fordi den legger for stor vekt på lineære forløp (se Green, 1988, Kap. 2). Om vi samtidig anerkjenner at strukturelle særtrekk i populærmusikk gir opphav til forventninger, blir det ikke lenger mulig å opprettholde et skarpt skille mellom to slags estetikker - en for klassisk musikk og en for folkelige musikkformer. Det er snarere snakk om en estetikk for musikk som er fiksert i noter og en estetikk for framført og opplevd musikk.

<sup>4</sup> Uttrykket er hentet fra sosiologen Giddens, sitert etter Green, 1988.

<sup>5</sup> Becker 1982

<sup>6</sup> Bennet, 1980: 10

<sup>7</sup> Johannesen, 1979: 26

<sup>8</sup> *ibid.*:28. Eller som det heter et annet sted (*ibid.* :33): "...den estetiske praksis står i et avhengighetsforhold til de begrepskonstituerende praksiser som utgjør grunnlaget for å lære å beherske dagligspråket og de ferdigheter som knytter seg til det å utføre språkinvolverende handlinger i dagliglivet."

<sup>9</sup> Begrepet "hverdagesestetikk", eller "grounded aesthetics" (Willis) impliserer at kunstsymboler angår menneskers liv i deres umiddelbare hverdag. Implisitt i begrepet ligger også en kritikk overfor tradisjonelle kunstinstitusjoner og formidlingsprosesser fordi de ofte ikke kommuniserer med store grupper (se Willis 1990).

<sup>10</sup> *op. cit.* s. 154