

KAPITTEL 1

En økologisk musikkforståelse

Even Ruud

Norges musikkhøgskole og Universitetet i Oslo

Abstract: Music is conceptualized in a myriad of ways according to musicological traditions, epistemologies, cultural contexts, knowledge interests, and more. How music is conceived takes form when people are engaged in an 'artful practice' that weaves together music, words, acts, objects, meanings, perceptions and people. This article considers how the materiality of music, musical structures, musical semantics and, not least, how music(king) is practiced within a specific historical, cultural and practical context, determines how it is conceived and conceptualized.

Keywords: concepts of music, musical meanings, boundary object, music and consciousness, 'slow sociology'

Musikk er et lite ord som betegner noe som antar like mange former som det finnes kulturelle eller subkulturelle identiteter, skriver musikkforskeren Nicholas Cook (1998, s. 5). Dette gjenspeiles i de mange musikkforståelsene som dukker opp i musikkvitenskapen med dens mange deldisipliner. For å ta noen eksempler: Musikkhistorikerne forstår musikk som «verk» eller «performance», musikk sosiologien viser til musikk som «vare», og musikkpsykologene ser nå på musikk som kroppsbaserte «geste», for ikke å glemme musikkantropologene, som viser oss samfunn hvor musikk oppfattes og konseptualiseres ganske annerledes enn hos oss i Vesten, innenfor de idiosynkratiske kosmologiene og kulturelle praksisene som studeres. Musikkpedagogene og musikkterapeutene har tatt til seg Christopher Smalls begrep «musicking», og de har med det forkastet å se på musikk som et objekt. I stedet er musikk nå noe man «gjør», fortrinnsvis når man lytter til eller utøver musikk (Small, 1998, 2011).

Sitering av denne artikkelen: Ruud, E. (2020). En økologisk musikkforståelse. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 1, s. 13–26). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch1>
Lisens: CC BY 4.0.

I alle disse konsepsjonene, og de er atskillig flere enn de som er skissert her (se Ruud, 2016), handler det om å betrakte musikk ut fra ulike perspektiver, kulturelle posisjoner, fagtradisjoner, vitenskapelige paradigmer, epistemologier og kunnskapssyn – alle diskursene som gir musikken sin særlige innpakning. Bak dette mangfoldet av betegnelser har vi imidlertid tilsynelatende ikke problemer med å bli enige om at vi snakker om det samme, nemlig «musikk». På den måten er selve begrepet «musikk» et «flytende begrep», eller et «boundary object» som det heter i vitenskapssosiologien. Slike «boundary objects» kjennetegnes ved at de er plastiske nok til å kunne tilpasses lokale behov, men likevel tilstrekkelig robuste til å opprettholde en felles identitet på tvers av kulturer, skriver sosiologene Star og Griesemer (1989, s. 393).¹ Og slike tøyelige begreper gjør det mulig å kommunisere på tvers av smaks- og kunnskapsregimer, paradigmer og subkulturer (se også Ruud, 2020).

Nå kunne man, som den analytiske musikkfilosofen Jerrold Levinson (1990, s. 273) foreslår, skjære gjennom dette begrepsmangfoldet og heller forsøke å definere noen felles trekk ved vår vestlige musikkoppfatning. For det finnes mange «konsepsjoner» av musikk, skriver han, men disse fanger ikke opp noe *felles* tilgrunnliggende, dette som gjør at vi oppfatter noe som musikk, eller at vi hører forskjeller mellom musikk og andre mer tilfeldige lyder.

Nå finnes det flere bud på slike definisjoner. Populærmusikkforskeren Philip Tagg (2013, s. 44–45) foreslår at musikk er «that form of interhuman communication in which humanly organized non-verbal sound can, following culturally specific conventions, carry meaning relating to emotional, gestural, tactile, kinetic, spatial and prosodic patterns of cognitions». Levinson aksepterer noen av disse betingelsene, men synes at Taggs begrep

1 «Boundary objects are objects which are both plastic enough to adapt to local needs and constraints of the several parties employing them, yet robust enough to maintain a common identity across sites. They are weakly structures in common use and become strongly structured in individual-site use. They may be abstract or concrete. They have different meanings in different social worlds, but their structure is common enough to more than one world to make them recognizable, a means of translation. The creation and management of boundary objects is key in developing and maintaining coherence across intersecting social worlds» (Star & Griesemer, 1989, s. 393).

om «mening» er for vidt, og foreslår at det skal ligge en intensjon om å *berike* og *intensivere* våre erfaringer, altså ikke nødvendigvis bare de estetiske.²

Et pragmatisk begrep

Til tross for Levinsons analytiske grep kommer vi ikke utenom at vi fortsatt oppfatter musikk på vår særegne måte, ut fra vår posisjon i feltet eller kulturen. Det er vel en grunn til at musikken er blitt begrepsfestet så forskjellig. Måten musikk er brukt på, resepsjonen, den konteksten og den praksisen musikkbegrepet formes ut fra, kan fortelle oss noe om hva dette mangfoldet består i, om hvordan og når det oppstår. Kanskje vi *ikke* skulle spørre «hva» musikk er, men «når» og «hvor» musikken er. For det er gjennom den særegne bruken av musikk vi gir den sin spesielle mening og funksjon. Det er ved å delta i en spesiell *praksis* vi lærer å sette navn på musikken ved å gi den en spesiell konseptuell status – eller et metaforisk innhold. Dette på samme måte som Wittgenstein tenkte seg at ord får sin mening gjennom bruk. Hos Wittgenstein er praksis karakterisert som regelfølgende atferd, som filosofen Kjell S. Johannessen (1979) skriver. Og det er underforstått hos Wittgenstein hvordan brukssituasjonen har større krav på oppmerksomhet enn selve det estetisk-språklige uttrykket, og hvordan det er viktig å gripe brukssituasjonen med dens kompliserte og bakenforliggende karakter. Estetisk praksis innebærer nettopp «det å lære å beherske et visst repertoar av slike brukssituasjoner for estetisk-språklige uttrykk», skriver Johannessen (1979, s. 26). Det å mestre et språk er for Wittgenstein det samme som å lære å mestre en virkelighet. Det er dannelsen av de begrepene som er konstituerende for denne estetiske virkeligheten, som samtidig konstituerer den estetiske erfaringen. Det er en indre sammenheng mellom språkbruk og den estetiske erfaringen. I dette estetiske forholdet synes enheten mellom begrep og gjenstand å representere et slags grunnforhold, skriver Johannessen (Johannessen, 1979, s. 28; se også Ruud, 1992, s. 227–228).

2 «Music ... sounds temporally organized by a person for the purpose of enriching or intensifying experience through active engagement (e.g., listening, dancing, performing) with the sounds regarded primarily, or in significant measure, as sounds» (Levinson, 1990:273).

Ord, i dette tilfelle ordet «musikk», får altså mening gjennom de sammenhengene de brukes i. Det er gjennom måten ordet «musikk» viser seg på i praksis, at det gis en mening. Wittgensteins utsagn «something that we know when no one asks us. But no longer know when we are supposed to give an account of it» (Wittgenstein, 1967, s. 42, § 89) passer minst like godt på musikk som på språklige utsagn. Vår musikkunnskap er med andre ord en slags ferdighetskunnskap.

Det er ved å studere denne spesielle praksisen vi gjør det unike musikkbegrepet begripelig. Musikken antar en bestemt virkelighet for oss gjennom en slik meningsskapende praksis, hva (musikk)sosiologen Tia DeNora (i boken *Making sense of reality*) kaller «an artful practice», et begrep hun henter fra antropologen Garfinkel (DeNora, 2014). Dette er en praksis hvor handling, objekt, språk, assosiasjoner, minner med videre, innvevd i en kontekst, iscenesetter en bestemt virkelighet, betegnet her med et bestemt musikkbegrep. Slike praksiser kan studeres gjennom en «langsom sosiologi», med en etnometodologisk tilnærming.

La oss ta musikkterapien³ som eksempel. Den er et av de siste tilskuddene til musikkvitenskapen som tilfører ytterligere aspekter ved musikkbegrepet. Feltet avslører en «sverm» av begreper, et mangfold av forsøk på å kretse inn noe særegent ved musikkbruken innenfor en spesifikk musikkterapeutisk praksis. Når musikkterapeutene *improviserer* med brukerne, tenker de på musikk som en måte å kommunisere og samhandle med andre på. Musikk er «kommunikasjon og samhandling»⁴, kan det hete da. Her kunne godt Levinsons betoning av intensjonene «berike» og «intensivere» være anvendelige, selv om intensjonen bak de musikalske samhandlingene her går lenger i retning av å ville skape dialog og gjensidighet. Men det er vel blant annet fordi musikken her både beriker og intensiverer samhandlingene, at gjensidighet oppstår. Musikk forstått som «kommunikasjon» har da også blitt et akseptert musikkbegrep, ikke minst blant utøverne.

Når musikkterapeuten tar i bruk *lytting* til musikk som en psykoterapeutisk metode, kan det handle om å stimulere brukere til å skape bilder,

3 Se Store norske leksikon (<https://snl.no/musikkterapi>) for en kortfattet beskrivelse av musikkterapien, også for metodene knyttet til improvisasjon og lytting, som brukes som eksempler i det følgende.

4 Som var tittelen på min doktoravhandling fra 1987 (se Ruud, 1990).

assosiasjoner, kroppssopplevelser. Gjennom metoden «Guided imagery and music» («the Bonny method», på norsk «ledsaget musikkreise»⁵) (se Grocke, 2019), som er tuftet på «dyp og kroppsfundert musikklytting», oppstår ofte pregnante «bilder» («images») som kan anta metaforisk karakter når de knyttes an til eget liv og egne erfaringer. Engasjementet i musikken produserer metaforer. Musikk er nå en «metaforprodusent».

Vi kunne hente flere slike praksiseksempler fra musikkterapien. Når musikk tas i bruk for å skape fellesskap, slik det skjer når folk spiller sammen i orkester og band eller synger i kor, kan vi (med Bourdieu in mente) begrepsfeste musikalsk kunnskap og atferd som «sosial» eller «musikalsk» kapital. Når spesialpedagogikk danner ramme for musikkterapeutisk intervensjon, kan musikk bli til «oppmerksomhetsfangende lærefelt». Når de analytisk orienterte terapeutene improviserer, kan musikk begrepsfestes som «symbol», hvor symbolinnholdet er hentet fra de projeksjonene som deltakerne overfører til musikken, og så videre.

Et paradigmatisk bakteppe

Det som slår en når en går inn i et slikt felt, er hvordan musikkbegrep, praksis, verdi og vitenskapsteori ofte henger sammen. Det er forresten ikke alltid slik. Jeg har ofte tenkt at man ikke skal trekke slutninger ut fra hva (i dette tilfellet) musikkterapeuter sier, men hva de faktisk gjør. Det kunne forstås som om at mange utfører en praksis som er hensiktsmessig og vellykket, men som ikles forklaringer som er hentet fra teorier som ikke nødvendigvis gir god forståelse. Når vi i Vesten ikke beskriver virkeligheten ut fra kosmologier som ikke er fundert i en vestlig moderne rasjonalitet, har vi byttet ut dette med vitenskapelige paradigmer som noen ganger (over)styrer hvordan vi skal betrakte virkeligheten. På denne måten vil en musikkterapeut som er orientert mot læringsteori og behaviorisme, knytte seg an til positivistisk vitenskapsteori. Heri ligger kravet om observerbarhet, et sannhetskrav om observasjonenes og erfaringens overenstemmelse med «virkeligheten». Slik danner det seg lett et musikkbegrep – «musikk er organisert lyd» – der regulariteten i frekvensene kan

5 Se https://snl.no/ledsaget_musikkreise

observeres gjennom oscilloskopet. På liknende vis vil hermeneutiske posisjoner så vel som de kulturelt relativiserende og sosialkonstruktivistiske innspillene farge observasjoner og diskurser.

Vi kan skimte flere slike styrende paradigmer i musikkterapien. Et hermeneutisk tankesett vil rette oppmerksomheten mot musikk som metafor eller symbol, i et forsøk på å avkode hvilket meningsinnhold musikken er bærer av. Her vil en terapeutisk kontekst naturlig nok kretse om personlige projeksjoner som lett oppstår når det danner seg bilder eller forestillinger og kroppsopplevelser under musikklyttingen. Beveger vi oss ut av musikkterapien og inn i generell musikkvitenskap, kan imidlertid en estetisk-historisk kontekst for lyttingen sikte mot å avlese komponistens eller utøverens prosjekt. Innenfor et kritisk paradigme kunne man søke å forstå musikkens potensielle subversive eller bekrefte-rolle.

Disse tilnærmingene illustrerer godt hvordan forskjellige musikalske konsepsjoner peker på hvordan musikken er en rik og plastisk ressurs som kan tilpasses svært ulike praksiser, eller la seg forene med ulike vitenskapsteoretiske eller verdimesige orienteringer. En pragmatisk tilnærming spør nå også «how to do things with music?», som det heter i tittelen på en artikkel (Krueger, 2011).

Lag av mening

Om vi et øyeblikk isolerer selve musikken fra kontekst, altså studerer lydene i og for seg selv, finner vi mange kilder til meningsskapende erfaringer. Jeg går altså ut fra at hva som er med på å skape mening for oss, vil virke inn på hvordan vi begrepsfester musikken. Men det er ikke snakk om noen determinasjon. Vi snakker nå om hva de ulike lagene i musikken har å tilby som føringer, altså «affordanser» som det heter i den norske oversettelsen av den amerikanske persepsjonspsykologen James Gibsons (1979) nybegrep «affordances», og som krever at noen «approprierer» den betydningen som tilbys. Vi kunne snakke om fire slike lag av eller affordanser ved musikalsk meningsdannelse. I det følgende foreslås det at dette handler om materielle, strukturelle, semantiske og pragmatiske aspekter ved musikalsk meningsdannelse

Selve lydens, lydkildens eller instrumentets *materialitet* danner et utgangspunkt for menings- og begrepsdannelse, som når lyd gir semantiske assosiasjoner. Selv om det er lett å slutte fra lyd til tegn, kunne vi tenke oss en argumentasjon som gir «lyden i seg selv» status som meningsbærende, med andre ord en måte å tenke mening på hvor det ikke handler om representasjon, men om at vi blir kjent med personer og ting (som musikk) gjennom deres *kvaliteter*. Musikk, kunne vi si, handler ikke om å representere allerede eksisterende menneskelige kvaliteter, men om å skape interesse ut fra *intensiteter*. Den australske filosofen Claire Colebrook (2002) omtaler Gilles Deleuzes bok om Marcel Proust, og hvor Deleuze her klargjør et skille mellom ulike nivåer av tegn. Først og fremst posisjonerer Deleuze livet som fullt av tegn. Vi er godt kjent med hvordan musikk kan peke på verdier eller kobles til sosial *identitet* og hjelpe oss med å avkode sosiale og kulturelle posisjoner (Ruud, 2013). På dette tegnnivået ser vi på musikk som uttrykk for andre ting, som om musikk representerer noe utenfor seg selv – eller hva populærmusikkforskeren Philip Tagg kaller «parameters of paramusical expression» (Tagg, 2013, s. 268–270).

Men det er også, ifølge Deleuze, et nivå av tegn hvor vi ikke kan kjenne igjen hva som ligger bak tegnet. Hans eksempel er «kjærlighet», og som Claire Colebrook (2002) skriver, handler dette om en type tegn som ikke fører fra en ting til noe annet. Hva den elskede signaliserer gjennom kropp, gester, klær og bevegelse, er ikke så enkelt å forstå, skriver hun. Dette er en type tegn fra en helt annen verden, et tegn som åpner for det *virtuelle*, noe som ikke er gitt, men som vi bare kan forutse.

Men Deleuze opererer med ytterligere en type tegn – sensuelle tegn – som er spesifikke for kunsten. Disse kan være fargen («rødheten») i et maleri, klangen i musikk – forestill deg tonen fra en klarinett. For Deleuze handler dette også om hva det betyr «å lytte», noe som for ham innebærer at kunsten framviser *forskjeller* – den ultimate forskjellen – som konstituerer vår væren, som gjør det mulig å betrakte væren.

For Deleuze blir det altså feil å betrakte musikk som et uttrykk for en slags skjult mening, noe komponisten forsøker å si, et kodet budskap bak de musikalske strukturene. Klarinettens tone representerer potensialet en tone har til å bli en klang, makten til å klinge på en bestemt måte. Men

Deleuze stopper ikke her. Det finnes et ultimat tegnnivå som er knyttet opp til lydets materialitet. Klarinettonen viser oss veien til å erfare «essensen» i instrumentets klang. Og dette er ikke noe som «ligger bak» og er meningssskapende, men en enestående mulighet som aktualiseres i erfaringen, skriver Colebrook (2002), som plasserer denne kunstforståelsen innenfor Deleuzes omfattende filosofiske prosjekt.

I dette bildet dukker det opp flere meningssskapende lag i musikken. *Strukturelle* aspekter ved musikken kan tilskrives potensial for å tilby mening. *Forventningssskapende strukturer*, slik de studeres i tradisjonen fra musikkpsykologen Leonard B. Meyer (1956), både innenfor tonal vestlig kunstmusikk og innenfor populærmusikken (jf. Charles Keil, 1994), bidrar til å skape intensiteter. Ikke minst innenfor digitalt produsert populærmusikk har vi fått muligheter til å utforme mikrorytmiske lag som umiddelbart reflekteres i kroppsopplevelser (Brøvig-Hanssen & Danielsen, 2016). Vi berørte også *semantiske* aspekter ved musikken, vår tendens til å ville avkode de referansene som musikken kan tilby gjennom egne tegn, gitt en spesifikk kontekst. Alt i alt vil både musikkens materialitet så vel som syntaktiske og semantiske aspekter bidra til summen av musikalske affordanser, som er med på å gi musikken en bestemt verdi for oss.

Det pragmatiske nivået

Men så må vi tilbake til det pragmatiske nivået. Disse musikalske affordansene må approprieres, det vil si at vi tilegner oss mening gjennom en sosial praksis. Musikk fornemmes alltid i en eller annen kontekst. Denne konteksten er ikke nødvendigvis noe som først og fremst finnes *utenfor* opplevelsen, som en medskapende sosial ramme. Kontekst er innfelt i selve opplevelsen, som en del av lytteopplevelsen, eller den skapes samtidig som vi involveres i musikken. Vi er tilbake igjen i hva som ble omtalt som en «artful practice». «[R]ealities are often multiple, and they are realized through artful practice that weave together words, acts, objects, meanings, perceptions and people», skriver DeNora (2014, s. 125).

Den engelske musikkterapeuten Gary Ansdell (2014) har gitt et vesentlig bidrag til en økologisk musikkforståelse. Utgangspunktet er kjent idet

vi anerkjenner at musikalsk mening og begrepsdannelse vil skje innenfor triaden musikk–kontekst–person. Men som vi så, skjer interaksjonen også innenfor musikken selv, mellom de musikalske elementene. Det er i samspillet mellom det materielle, semantiske og strukturelle, slik det skjer i sosial praksis, at mening tilbys. Og fra persepsjonspsykologien vet vi hvordan avkodingen vil være avhengig av mange faktorer knyttet til lytterens musikalske og personlige biografi. Selve konteksten er ikke minst viktig. Hva slags konsert, begivenhet, geografi, rom, akustikk, servering, anledning, venner og så videre er med på å fargelegge konteksten? Det er ikke bare kommunikasjon mellom musikerne og publikum det handler om lenger. Også i dynamikken musikerne seg imellom, eller innad i publikumsgruppen skjer viktige interaksjoner som påvirker meningsdannelse. Her er det viktige sjangerforskjeller, noe som ikke minst gjør seg gjeldende innenfor den nye digitale delingskulturen. Det har oppstått en digitalisert delingskultur på mange konserter som i stor grad er med på å påvirke hva slags meningsopplevelse som skal bli utfallet. Som musikk- og medieforsker Yngve Kjus (2018) har påvist, er den nyeste smarttelefoniseringen av konsertopplevelser blitt til stor fornøyelse for noen og til irritasjon for andre konsertgjengere.⁶

Dette samspillet av alle mulige faktorer utgjør en spesiell økologi, et «rhizomatisk territorium» for å låne et uttrykk fra Deleuze og Guattari, hvor forskyvninger ett sted i feltet har konsekvenser for opplevelser og verdisettinger av musikken.

Bevissthetsfilosofi

Musikkpsykologer så vel som musikk sosiologer ser til bevissthetsfilosofien for å komme nærmere avkodingen, konstruksjonen eller – kanskje

6 To konserterfaringer fra desember 2019 i Firenze illustrerer dette. Den ene kvelden på en intim kirkekonsert (cirka 25 lyttere i kirken Santa Monaca) var det framføringer av kanoniserte arier fra operalitteraturen. Alle som forsøkte seg på å filme med mobilen, ble raskt rettesatt av en vakt, noen til og med gjentatte ganger. Dagen etter var det konsert med populærartisten Eros Ramazzotti i Nelson Mandela arena (med cirka 5000 tilhørere?) – og minst 4900 mobiltelefoner lyste opp salen. Veldig mange var opptatt av å legge inn konserten på Facebook, fortelle «venner» hva man var med på. Men det skal de ha: De fleste sang også med på alle låtene. For mer om den digitale konteksten for «konsert», se <https://snl.no/konsert>

bedre – kurateringen av musikkopplevelsen. Bevisstheten oppfattes da som en totalitet av inntrykk, tanker og følelser som konstituerer oss som bevisste værende. Samtidig kan vi snakke om ulike former for bevissthet, som kroppsbevissthet, språkbevissthet og så videre. Bevisstheten er samtidig konstant i forandring, den er objektorientert og intensjonal. Bevisstheten er også selektiv og søker etter kvaliteter i objektet som skal forfølges og undersøkes. Den britiske musikkpsykologen Eric Clarke (2011) tar utgangspunkt i oppfatningen om at bevisstheten opererer i to grunnleggende modi: en kjerne- eller primærbevissthet og en utvidet eller høyere ordens bevissthet. Det er denne siste formen for bevissthet som setter oss i stand til å være oppmerksom og reflektere over fortid og framtid, til å lage historier ut av hendelser og å skape narrative identiteter.

Musikksosiologen Tia DeNora (2013) kaller de to bevissthetsformene «varme» og «kalde». Den varme bevissthetsformen tilsvarer Clarkes primære bevissthet, den innebærer en kroppsliggjort og ikke-verbal måte å være i verden på. Denne primære bevissthetsformen legger likevel grunnlaget for et skille mellom hva som er «meg», og hva som ikke er meg. Selv om den kalde eller reflekterende bevisstheten av en høyere orden ikke er påkoblet, styres vi likevel av et verdisystem som gir oss tilbakemeldinger om hva som skjer i kroppen. Det er denne «varme» kjernebevisstheten som engasjeres når vi reagerer på rytmer, når vi danser, synger med, endrer låter i spillelisten eller frustreres over at musikken ikke passer til situasjonen.

Dette er reaksjoner som kan beskrives i ord, men som ikke er avhengig av ord for å oppleves. Slik sett kan vi snakke om en *musikalsk bevissthet*. Denne er en kroppsliggjort og umiddelbar bevissthetsform som skjer uten noen betydelig oppmerksomhet omkring musikkens rolle i å skape opplevelser og handlinger. Denne musikalske bevisstheten overvåker hva som skjer i musikken, den kan merke seg endringer og detaljer, og vi kan oppleve å bli totalt absorbert, oppleve flyt («flow») og transeliknende tilstander (se også Herbert, 2011).

Overgangen til en «betraktende» eller kjøligere bevissthet kan skje langsomt og handler ikke bare om musikalsk sansning og persepsjon, men om kontemplasjon, understreker DeNora. «Music here is an object that offers resources for knowledge production, for example through the

ways it may provide a template or metaphor», skriver hun (DeNora, 2013, s. 103). Som jeg beskrev ovenfor, kunne musikk forstås som en «metaforprodusent» fordi de mange bildene, assosiasjonene og kroppsfornemmelserne som oppstår under lyttingen, i en reflekterende bevissthetsform kan knyttes an til eget liv, til eksistensielle spørsmål eller hva som måtte dukke opp i bevisstheten når vi først begynner å kontemplere musikken. Om vi knytter dette an til Levinsons (2015) forståelse av estetisk lytting til musikk, skriver han at dette vil handle om en holdning som innebærer å ville fordype seg i musikken, eller med andre ord en objektrelatert holdning til musikk. Men han tilfører også kognitiv frihet til den holdningen, det vil si vår tilbøyelighet til å bruke fantasi, oppdage nye sider, utforske og knytte oss til musikken – hva han kaller «perceiving-as», «perceiving-in», «perceiving metaphorically», og «perceiving under a concept» (se Levinson, 2015, s. 19).

Så kunne vi spørre: Når blir lyttingen estetisk, terapeutisk eller eksistensiell? Det må vel skje på et eller annet punkt i overgangen fra primær til «sekundær» og kontemplerende bevissthet. Vi kobler på et verdisett som vil selektere musikalske kvaliteter og koble disse til en tankestrøm og assosiasjoner som i sum danner en meningsgivende opplevelse av musikken. Det er denne prosessen av «artful practice», som alltid skjer i en eller annen (økologisk) kontekst, som fører til en bestemt konseptualisering av musikk. Vi må gjerne koble på opplevelsen til vår kunnskap om en større historisk kontekst, la musikkverket danne utgangspunkt for et historisk narrativ.⁷ Eller vi kan la opplevelsen forbli i det private, i det terapeutiske rommet.

Instrumentalisme

Kanskje det er like greit å kutte ut denne kjøligere og mediterende formen for bearbeiding av musikken, og la bevisstheten arbeide musikalsk? Om vi forholder oss til musikken gjennom et bestemt konsept, kan vi lett tre inn

7 En annen (før)konserterfaring fra i høst illustrerer verdien av et slikt verkorientert musikkbegrep. For framføringen av Mahlers store *Symfoni nr. 8* i Den Norske Opera & Ballett i høst, ga Erling Gulbrandsen en glimrende innføring i og illustrasjon på hvordan dette musikkverket kunne belyse historiske og samtidige kulturelle, idémessige og musikalske strømninger.

i et instrumentelt forhold til musikken. Hvis vi har en bestemt hensikt å lytte ut fra eller bruke musikken til – om det er noe vi ønsker å oppnå – er vi vel ute av det kantianske nyttefrie forholdet til musikk. Alternativet er å dyrke selve *relasjonen* til musikk, som en påminnelse om at det som betyr noe for oss her i livet, er å ha tilgang til noen «kilder til resonans» – eller «axes of resonance» som det heter i den engelske oversettelsen av den tyske kritiske sosiologen Hartmut Rosa (2019) i boken *Resonance. A Sociology of Our Relationship to the World*. For her handler det om et siste tilskudd til den hundreårige tradisjonen med kritisk sosiologi, fra Simmel og Durkheim til Marcuse, Fromm, Horkheimer, Adorno, Habermas og Honneth. De fleste av disse er ganske misfornøyd med den retningen moderniteten har tatt, med instrumentalisme og byråkratisering, manglende anerkjennelse og kommunikasjon. Adorno gikk visst lengst i sin mismodighet og levnet lite rom for musikk utenfor den modernistiske tradisjonen.

For Rosa er det *relasjonen* til musikk som er viktig, ikke hvilken musikk vi snakker om. Konsertsalens Schubert så vel som arenaens heavy metal-konsert tilbyr oss resonante opplevelser – av mening, tilhørighet og samklang. Kunsten, og da særlig musikken i vår tid, skriver Rosa (2019), er blitt viktige kilder til «det gode liv», livserfaringer som sosiologene tidligere overlot til filosofene (estetikk) og psykologene (livskvalitet). Nå vil Rosa ha sosiologien på banen, og han følger opp sin tidligere kritikk av den utemede kapitalistiske vekstfilosofien som preger den økonomiske tenkningen i kapitalistiske så vel som i sosialistiske samfunn. En kritikk han for øvrig deler med den kritiske posthumanismen (se Braidotti, 2013), som går hardt til verks mot den antroposene – eller «kapitalosene» – tidsalderen vi lever i.

Nå ser altså Hartmut Rosa musikken – sammen med religion, andre kunstarter, natur og familie – som gjenværende kilder til et resonant liv der mye rundt oss ellers raseres av en rådende og ikke minst akselererende vekstøkonomi. Dette musikkbegrepet – musikk som en form for eksistensiell resonans – har i det minste det fortrinnet at det er forankret i en økologisk forståelse hvor samfunn, politikk og økonomi danner noen rammebetingelser som både (for noen) muliggjør og samtidig (for andre) stenger av for opplevelser av et godt liv. Samtidig advarer også Rosa mot å utvikle et instrumentelt forhold til musikk. Vi må investere tid og verdi i hva som skal gi oss resonans, det må virkelig bety noe for oss.

Et økologisk musikkbegrep

Vi kan altså ikke svare på hva musikk «er», men snarere forsøke å kretse inn «når» og «hvor» vi finner «musikk». Et økologisk musikkbegrep anerkjenner det kontingente i forsøket på å plassere hva vi opplever, under et bestemt musikkonsept. Meningsskapende prosesser – i en skapende praksis – involverer samspill mellom musikalske elementer. Tar vi konserten som eksempel, skjer det en utveksling mellom deltakerne, blant musikerne så vel som i publikumsgruppa, og nå ikke bare mellom publikum og musikere, men mellom publikum og andre som deler konsertopplevelser via sosiale medier. Holdninger, verdier og intensjoner er med på å farge opplevelsen. Alt dette er, innenfor en gitt kontekst, med på å danne opplevelsen. Når elementene i denne økologien faller på plass, forstår vi musikk som noe bestemt.

Referanser

- Ansdell, G. (2014). *How music helps in music therapy and everyday life*. Farnham: Ashgate.
- Braidotti, R. (2013) *The Posthuman*. Cambridge, England: Polity Press.
- Brøvig-Hanssen, R. & Danielsen, A. (2016). *Digital signatures. The impact of digitization on popular music sound*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Clarke, E. (2011). Music perception and musical consciousness. I D. Clarke. & E. Clarke (Red.), *Music and consciousness. Philosophical, psychological, and cultural Perspectives* (kap. 11). Oxford, England: Oxford University Press.
- Colebrook, C. (2002). *Understanding Deleuze*. New South Wales: Allen & Unwin.
- Cook, N. (1998). *Music. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- DeNora, T. (2013). *Music asylums. Wellbeing through music in everyday life*. Farnham: Ashgate.
- DeNora, T. (2014). *Making sense of reality. Culture and perception in everyday life*. London, England: Sage.
- Gibson, J. J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Grocke, D. (Red.). (2019). *Guided imagery and music: The Bonny method and beyond* (2. utg.). Dallas, TX: Barcelona Publishers.
- Herbert, R. (2011). *Everyday music listening. Absorption, dissociation and trancing*. Farnham: Ashgate.
- Johannessen, K. (1979). Kunst, språk og handling. I G. Danbolt, K. S. Johannessen & T. Nordenstam (Red.), *Den estetiske praksis* (s. 12–45). Oslo: Universitetsforlaget.

- Keil, C. (1994). Motion and feeling through music. I C. Keil & S. Feld (Red.), *Music grooves* (s. 53–76). Chicago: The University of Chicago Press.
- Kjus, Y. (2018). *Live and recorded: Music experience in the digital millennium*. London, England: Palgrave Macmillan.
- Krueger, J. W. (2011). Doing things with music. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 10(1), 1–22.
- Levinson, J. (1990). The concept of music. I J. Levinson (Red.), *Music, art, and metaphysics. Essays in philosophical aesthetics* (s. 267–278). Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Levinson, J. (2015). The Aesthetic Appreciation of Music. I J. Levinson, *Musical concerns. Essays in philosophy of music* (s. 17–31). Oxford: Oxford University Press.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: Chicago University Press.
- Rosa, H. (2019). *Resonance. A sociology of our Relationship to the world*. Cambridge, England: Polity Press.
- Ruud, E. (1990). *Musikk som kommunikasjon og samhandling*. Oslo: Solum.
- Ruud, E. (1992). Metropolitens lydspor – om musikken som kart over moderne livsformer. I O. A. Berkaak & E. Ruud (Red.), *Den påbegynte virkelighet* (s. 209–253). Oslo: Universitetsforlaget.
- Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget. (Opprinnelig utgitt 1997)
- Ruud, E. (2016). *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ruud, E. (2020). *Toward a sociology of music therapy. Health musicking as a cultural immunogen*. Dalla, TX: Barcelona Publishers.
- Ruud, E. (2020, 8. januar). Ledsaget musikkreise. I *Store norske leksikon*. Hentet fra https://snl.no/ledsaget_musikkreise
- Ruud, E. (2020, 9. januar). Musikkterapi. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/musikkterapi>
- Ruud, E. & Sunde, O. (2020, 8. mai). Konsert. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/konsert>
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Small, C. (2011). Prologue. Misunderstanding and preunderstanding. I F. Laurence & O. Urbain (Red.), *Music and solidarity. Questions of universality, consciousness, and connection. Peace and polity* (Bd. 15, s. vii–xviii). London, England: Transaction Publishers.
- Star, S. L. & Griesemer, J. R. (1989). Institutional ecology, ‘translations’ and boundary objects: Amateurs and professionals in Berkeley’s Museum of Vertebrate Zoology, 1907–39. *Social Studies of Science*, 19(3), 387–420.
- Tagg, P. (2013). *Music’s meaning. A modern musicology for non-musos*. New York: The Mass Media Music Scholars’ Press.
- Wittgenstein, L. (1967). *Philosophical investigations* (3. utg.). Oxford, England: Basil Blackwell.