

## KAPITTEL 6

# Musikkfilosofiske tankekonstellasjoner om musikalsk mottakelighet og språk

*Henrik Holm*

Steinerhøyskolen i Oslo

**Abstract:** This essay focuses on two themes: man's receptivity to music, and the verbalization of musical experience in a philosophical context. I begin with the listener's attraction to music and then move on to longing as a basic concept in understanding musical receptivity. In the philosophy of music, the aesthetic-musical experience is of central importance to being able to verbally express what happens in the meeting between music and listener. Three central philosophers of music, Nietzsche, Adorno and Jankélévitch, all address the possible language character of music, although they do so in different ways and with different aims. I expand on some thoughts of these philosophers that open up for three different constellations of thought about the path from the aesthetic-musical receptivity to music to the philosophical verbalization of man's attraction to music.

**Keywords:** music and language, longing, aesthetic experience, musical attraction

*Lidenskapen for musikk er en innrømmelse. Vi vet mye mer om en fremmed som gir seg hen til den, enn om en vi ser daglig og som er uimottakelig for den.*

—Emil Cioran (s. 1988)

## Musikkfilosofisk tenkning i en akademisk kontekst

Er det mulig å tenke musikk ut fra en forutgående tilhørighet mellom tenkning og musikk? Hvor befinner tenkningen seg når den tenker om musikk?

Sitering av denne artikkelen: Holm, H. (2020). Musikkfilosofiske tankekonstellasjoner om musikalsk mottakelighet og språk. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 6, s. 95–109). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch6>  
Lisens: CC-BY 4.0.

Hva i musikken er det som blir tenkt over? Det finnes ingen klare svar på disse spørsmålene. Jeg tror det har med å gjøre at musikk i svært liten grad har blitt tenkt. Musikkfilosofi som fagdisiplin fremkaller en fornemmelse av at det finnes mye tenkning om musikk. Tilhørigheten mellom tenkning og musikk har sjelden vært gjenstand for tenkningen som sådan. Jeg vil gå så langt som å hevde at så lenge tenkningen over slektskapet mellom tenkning og musikk ikke er etablert som det man kan kalle et eget oppholdssted for tenkningen, er musikkfilosofi et overflatisk fenomen. Hvordan kan man komme på sporet av det utenkte og utvikle en tenkning om det som er utenkt?

Jeg tror en refleksjon over menneskets mottakelighet for musikk muligens kan være et første refleksjonsskritt i retning av å tenke tilhørigheten mellom tenkning og musikk.<sup>1</sup> Med mottakelighet mener jeg en utviklet sensitivitet for musikk. Uavhengig av om det kan bli såkalt verifisert av empirisk forskning, tror jeg på en dyp affinitet mellom høysensitivitet som et psykisk utbredt fenomen og mottakelighet for musikk. Denne affiniteten gir grobunn for musikkfilosofisk tenkning som er nær musikken. Tenkning som er nær musikken, og mottakelighet for musikk, er begreper som gjensidig kan gjennomtrengte hverandre når man er på sporet av tilhørigheten mellom tenkning og musikk.

Denne artikkelen beviser ingenting og beror ikke på kjensgjerninger, men er en tankens refleksjonsvei inn i det som utløser den musikalske erfaringen: mottakelighet og tiltrekning. Når jeg snakker om den musikalske erfaringen, beror det på et negativt ontologisk premiss: Det er umulig å si hva musikk er. Det finnes ingen direkte vei fra erfaringen til verken språkliggjøringen av erfaringen eller til musikkens væren i seg selv. Derfor ser jeg det som grunnleggende i musikkfilosofisk tenkning å være forsiktig med begrepsdefinisjoner som beskrivelse av den musikalske erfaringen.

I «Essayet som form» (Adorno, 1997, bd. 11, s. 9–33) finner vi den adekvate språklige tilegnelsesmetodikken for musikkfilosofisk tenkning. Her skriver Adorno om at essayet har en «affinitet til den åpne åndelige erfaringen» (Adorno, 1997, bd. 11, s. 42). Med det mener han at essayet ikke følger normene for en vitenskapelig objektivitet, men formidler saken den snakker om ved bevisst å trekke inn fortolkerens egen subjektivitet. Det

---

<sup>1</sup> Det er den såkalte klassiske musikktradisjonen som i denne artikkelen utgjør den musikalske referanserammen.

gjør ikke det som blir sagt, mer uforpliktende. Det sier heller tvert imot noe om saken det skrives om: Musikalsk interpretasjon krever en essayistisk fremstillingsform for i det hele tatt å kunne bli beskrevet. Kanskje man kan si det dithen: Musikkfilosofisk tenkning knytter seg til essayet som form for å få tak i tilhørigheten mellom tenkning og musikk.

Essayet som form for musikkfilosofisk tenkning motarbeider implisitt overtroen på at forskning og akademisk tilnærming må føre til såkalte positive resultater. Nødvendigheten av en kritisk bevissthet kan aldri ta form som et positivt vitenskapelig resultat. Og negativitet som sådan trenger en form for tenkning som kan bevege seg på grensen av det som kan ta form som vitenskapelig verifisering. Essayet som form muliggjør heller, som Adorno beskriver overbevisende i sitt essay, at tenkningen kan bevege seg i konstellasjoner. Musikkfilosofisk tenkning tar form som utarbeidelse av ulike tankekonstellasjoner. Det er et ønske at nettopp denne konstellasjonstenkningen skal fremgå av foreliggende essay, når jeg forsøker å beskrive ulike sider ved mottakeligheten for musikk, og hvordan mottakeligheten kan relateres til tre ulike konstellasjoner i spenningsforholdet mellom musikalsk erfaring og språk. At subjektive elementer inngår i både erfaringen og språkliggjøringen, er en forutsetning som ikke gjør musikkfilosofien mindre akademisk. Og selv om kriteriene for gyldigheten av denne tenkningens utsagn ligger i dem selv, og ikke i et empirisk forhåndsbestemt materiale, er det ikke mindre akademisk å betegne denne typen innsikt som en egen form for kunnskap. Det ville overskride dette essayets form å gå nærmere inn på spørsmål rundt epistemologien til musikkfilosofiske utsagn. En dyptgripende begrunnelse for å se på tankens arbeid med estetisk erfaring – og dermed innlemmelsen av subjektivitet som premiss for objektive utsagn – som et kunnskapsgenerende og ikke minst kritisk felt ligger for meg på ulikt vis hos tre av klassikerne i nyere filosofi: Heidegger, Wittgenstein og Adorno. I foreliggende tekst er det Adorno jeg drar nytte av.

## **På sporet av mottakelighet for musikk**

Når et menneske er mottakelig for noe, betyr det at er noe i dette mennesket som er åpent for innflytelse utenfra. Er man mottakelig for bakterier, blir man fort syk. Mottakeligheten er her et utslag av at

motstandsdyktigheten står på prøve. Det gjelder også i psykologisk forstand. Er jeg mottakelig for noe, rører det ved meg som aktivt og passivt vesen. Jeg gir meg hen til det jeg er mottakelig for, eller jeg lar meg bli mottakelig for noe. Mottakeligheten opphever med andre ord ikke viljen. Uavhengig av hvordan viljen styrer oppmerksomheten mot mottakeligheten, er det ingen tvil om at mottakeligheten som sådan kan utløse en forandring i mennesket. Innflytelse gjør noe med oss. Mottakeligheten viser at mennesket til en viss grad er et åpent vesen. Vi er åpne for innflytelse. I denne sammenhengen er hørselen et godt eksempel. Vi hører lyder om vi vil eller ikke. Øret er et åpent organ som mottar lyd utenfra. Hva vi hører, er avhengig av det som skjer rundt oss. Vi kan ikke skru av hørselen, slik som vi kan lukke øynene. For Kant var denne kjensgjerningen et argument mot musikk (Kant, 2009, s. 212–221).

Hva betyr det egentlig å være mottakelig for musikk? En første tilnærming kan være å se på den begrepslige omverdenen til mottakeligheten. Mottakelighetens nære begreper er for eksempel motstandsløshet, svakhet, sarthet, sensitivitet og berøring. Alle disse begrepene sier noe om mennesket som et sårbart vesen. Vi er ikke vanskelig å forstyrre, vi er ikke vanskelig å vippe av pinnen, vi er vesener som kontinuerlig reagerer på innflytelse med følelser. Det er denne følsomme fellesnevneren for begrepene i mottakelighetens omverden som åpner et slags rom for å snakke om menneskets disposisjon for å forstå musikk. Musikk utløser noe i oss umiddelbart, og gåsehud kan være dens mest umiddelbare ytring.

Musikkfilosofi som tar utgangspunkt i mottakelighet, tiltrekning og tilhørighet, må etter min mening binde seg og forplikte seg på tiltrekningen i den musikalske erfaringen som en tilbakevendende referanseramme. En slik forpliktelse betyr at det er musikken som er krysningspunktet for ulike tankekonstellasjoner. Denne forpliktelsen medfører en henrykkelse over det som skjer i musikken. En slik bevegelse, fra musikken til tanken, kan man kalle en ekstase. Musikkfilosofisk tenkning er derfor ekstatiske i sin tilhørighet til musikken. Musikken tiltrekker seg samtidig den tenkende oppmerksomheten og legger premissene for de veier tenkningen går. Kombinasjonen av henrykkelse og tiltrekning kan man betegne som *Eros*. At det ligger et erkjennelsespotensial i dette, har Adorno påpekt tydelig:

Ultimately, aesthetic comportment is to be defined as the capacity to shudder, as if goose bumps were the first aesthetic image. What later came to be called subjectivity, freeing itself from the blind anxiety of the shudder, is at the same time the shudder's own development; life in the subject is nothing but what shudders, the reaction to the total spell that transcends the spell. Consciousness without shudder is reified consciousness. That shudder in which subjectivity stirs without yet being subjectivity is the act of being touched by the other. Aesthetic comportment assimilates itself to that other rather subordinating it. Such a constitutive relation of the subject to objectivity in aesthetic comportment joins eros and knowledge. (Adorno, 2013, s. 437)<sup>2</sup>

Nettopp fordi det erotiske er knyttet til erkjennelse, dreier musikalsk tiltrekning seg ikke nødvendigvis om en hedonistisk tilnærming. (Å tenke musikalsk tiltrekning er ikke et forsøk på å sublimerer en hedonistisk holdning til musikalsk erfaring. Selv om hedonismen muligens er et karakteristisk trekk ved hvordan musikk brukes av mange, er det ikke det som her skal forsvares.) En tenkning som både er henrykket og tiltrekkes av musikken, oppgir sin autonomi i møtet med musikken. Musikkfilosofisk tenkning er heteronom i sin forpliktelse til musikken som sin relasjon til noe annet enn seg selv, men dette andre er dog noe som kan bli gjenstand for en intellektuell tilegnelse. Det er det andres makt, altså musikken, som fører tenkningen. Det er ikke subjektets selvhevdelse som kjenner en musikkfilosofisk tenkning, men musikken som gir den tenkende musikkfilosofen fornemmelsen av at det tenkes i ham eller henne. Musikken trer inn som drivkraft og bestemmelse av tankens innhold. Tanken kommer, paradoksalt sett, på utsiden av seg selv, uten å forlate sine begrensinger i møtet med musikken.

---

2 I original, *Ästhetische Theorie* (Adorno, 1997, bd. 6, s. 489): «Am Ende wäre das ästhetische Verhalten zu definieren als die Fähigkeit, irgend zu erschauern, so als wäre die Gänsehaut das erste ästhetische Bild. Was später Subjektivität heißt, sich befreiend von der blinden Angst des Schauers, ist zugleich dessen eigene Entfaltung nichts ist Leben am Subjekt, als dass es erschauert, Reaktion auf den totalen Bann, die ihn transzendiert, Bewusstsein ohne Schauer ist das verdinglichte. Jener, darin Subjektivität sich regt, ohne schon zu sein, ist aber das vom Anderen Angerührtsein. Jenem bildet die ästhetische Verhaltensweise sich an, anstatt es sich untertan zu machen. *Solche konstitutive Beziehung des Subjekts auf Objektivität in der ästhetischen Verhaltensweise vermählt Eros und Erkenntnis*».

Det oppstår en interessant musikkfilosofisk tenkning der inntrykket av musikken nærmest blir for sterkt. Man bergtas av musikken. Slik som møtet med den andres blick kan være så sterkt at vi raskt ser ned, slik kan møtet med musikk være. Møtet med musikken blander tanken før klarheten eventuelt måtte tre frem.

Musikkfilosofisk tenkning kan forbli i fenomenet som utgjør tiltrekningen og mottakeligheten for musikk. Fenomenologiske beskrivelser av møtet mellom menneske og musikk gir innhold til begrepet «estetisk erfaring» som et av kunstfilosofiens grunnleggende begreper. Spørsmålet er om musikkfilosofien som tankegang må nøye seg med fenomenologiske beskrivelser, eller om den kan våge seg ut på spørsmålene om hvorfor det er slik at mennesket er mottakelig og tiltrukket av ulike musikalske uttrykk. Begir den musikkfilosofiske tenkningen seg inn i et slikt spørsmål, blir den til en diskusjon om ideer. Spørsmålet blir da: Finnes det en idé om mennesket som kan si noe bestemt om tilhørigheten mellom musikk og menneske? Jeg mener å finne en slik idé i Schellings antropologi, slik den særlig har fått sin form i de såkalte Stuttgarter Privatvorlesungen fra 1810 (Schelling, 2016). Uten å kunne gå nærmere inn på denne innholdsrike forelesningen i dens fylde av tanker og begreper trekker jeg frem en tanke som jeg anser kan si noe om hvorfor mennesket er mottakelig for musikk. Dette er en metafysisk tanke som ikke kan stadfestes som et empirisk utsagn om hvordan mennesker opplever musikk, men som artikulere en sammenheng mellom musikkens klang og menneskets mottakelighet for denne klangen. Tanken lyder som følger:

Det mørkeste, og derfor det dypeste i menneskenaturen, er lengselen, liksom sinnets indre tyngdekraft, derfor i sin dypeste tilsynekomst, er tungsinn. Gjennom dette blir spesielt menneskets sympati med naturen formidlet. Også det dypeste i naturen er tungsinn; også den sørger over et tapt gode, og ved alt liv henger det en ikke ødeleggbare melankoli, fordi det har noe uavhengig under seg.<sup>3</sup> (Schelling, 2016, s. 49, min oversettelse)

---

3 «Das Dunkelste und darum Tiefste der menschlichen Natur ist die Sehnsucht, gleichsam die innere Schwerkraft des Gemüts, daher in ihrer tiefsten Erscheinung *Schwermut*. Hierdurch besonders die Sympathie der Menschen mit der Natur vermittelt. Auch das Tiefste der Natur ist *Schwermut*; auch sie trauert um ein verlorenes Gut, und auch allem Leben hängt eine unzerstörliche Melancholie an, weil es etwas von sich Unabhängiges *unter sich hat*» (Schelling, 2016, s. 49).

Den tanken jeg trekker ut fra dette sitatet, er at menneskets lengsel er en metafysisk begrunnelse for hvorfor nettopp musikk taler så dyptgripende til oss. Denne tanken er en idé som på ingen måte opphever det negative ontologiske premisset jeg var inne på som forutsetning for musikkfilosofisk tenkning. Men den kan anlegges som forståelseshorisont for musikkalsk mottakelighet.

Ifølge Schelling er lengsel og den menneskelige ånds egenkraft («Selbstkraft») kunstens verktøy. Disse utgjør realiteten i kunsten og samtidig elementet som unndrar seg en fullkommen beherskelse. Det er tyngdekraften som arbeider i mennesket, og som forbinder det med naturen. Kunst blir til når tyngdekraften som det reale prinsipp møter sjelens idealitet. For Schelling er sjelen det rene i mennesket, noe som konkretiserer at mennesket har noe udødelig i seg. Dermed er kunstverket et uttrykk for sammensmeltingen av det som trekker ned (tyngdekraften og lengselen som dens åndelige uttrykk), og det som trekker opp (sjelen som det evige i mennesket).<sup>4</sup> Sagt på en annen måte: «Men det høyeste i kunsten er også en gjensidig gjennomtrenging av det reale og det ideale»<sup>5</sup> (Schelling, 2016, s. 55, min oversettelse).

Schellings forståelse av kunstverket er realidealistisk. En slik idé kan brukes i musikkfilosofisk tenkning for å forklare noe av det som berører mennesket dypest i møtet med musikken. Vil man ta musikk på alvor og forankre den i forståelsen av mennesket som et mottakelig vesen, kan etter min mening musikkfilosofien ikke unnvære å trekke inn metafysiske ideer. Denne dog altfor kort gjengitte, men dog sentrumsfokuserede tanken av Schelling kan bringe den musikkfilosofiske tenkningen på sporet av menneskets tilhørighet til musikk. Lengselen som beskrivelse av noe i mennesket skaper et tankerom for å tenke musikkens resonans i mennesket: Hvordan kan musikken gi uttrykk for lengsel og samtidig gi følelsen av en oppfyllelse av det mennesket lengter etter? Et slikt spørsmål åpner opp for å forstå menneskets lengsel fra ulike musikalske perspektiver og for å skrive musikken inn i

4 Det vil sprengre rammen av denne artikkelen å gå nærmere inn på en filosofihistorisk kontekstualisering og en filosofisk problematisering av disse begrepene.

5 «Das Höchste in der Kunst ist aber auch die Durchdringung des Idealen und Realen» (Schelling, 2016, s. 55).

håpets horisont. Mottakelighet for musikk som uttrykk for lengsel viser mennesket som et svakt vesen. Det berører ved menneskets manglende evne til å forherde seg fra ytre innflytelse. Men ved å ta del i musikk får svakheten et uttrykk. Uten å kunne gå nærmere inn på dette har jeg lyst til å ta opp en mulig innvending mot å forankre mottakeligheten for musikk i menneskets lengsel. En slik innvending kan ta form som en historisk refleksjon: Er ikke denne metafysiske tanken kun et utslag av en romantisk tankebevegelse, hvor Schelling utvilsomt var en viktig figur, og en reduksjon av musikalske uttrykk til nettopp kun å gjelde musikk som på en aller måte uttrykker lengsel? Er ikke hele ideen som sådan et hjelpeløst forsøk på å allmenngjøre erfaringen av for eksempel Robert Schumanns klavermusikk? På overflaten kan en slik innvending ha slagkraft (og mange er de som bruker den som bortforklaringsformel), men ved nærmere ettertanke er den selv overflatisk i sitt utsagn. Den glemmer at ethvert utsagn om musikk beror på en eller annen slags erfaring av musikk. Utsagn om musikk impliserer subjektivitet, men begrenser seg ikke til å være innenfor en individuell ramme. Essayet som form yter rettferdighet mot spenningen mellom subjektivitet og objektivitet i musikkfilosofisk tenkning. Selv om ideen om mottakeligheten og lengsel som dens antropologiske grunn utvilsomt kan forstås som romantisk, vil jeg hevde at menneskets tilhørighet på en aller annen måte kan tilbakeføres til lengselen. Hva som ligger i lengselen, er ikke noe musikkfilosofisk tenkning kan definere eller begrense til kun å gjelde Schumann og co. Begrepet har åpne kanter og motsetter seg enhver form for terminologisk fiksering. Som Adorno er inne på, er det en overtro å gå ut fra at begrepene i seg selv er betydningsløse, og at de trenger en terminologisk og definatorisk fiksering for å kunne bli brukt i en vitenskapelig sammenheng. Den essayistiske tenkningen går derimot ut fra at begrepene alltid og implisitt er konkretisert i språket. Derfor innfører essayet begrepene nærmest intuitivt og lar dem blir presisert i relasjon til hverandre (Adorno, 1997, bd. 11, s. 20). Adorno har med hele sitt musikkfilosofiske verk vist at tenkning med en slik essayistisk metodikk ikke mister sin forpliktende karakter. Den åpner til og med opp for og muliggjør metafysisk tenkning som inngangsport til den estetiske erfaringen av musikken.



## Tankekonstellasjoner: språket som produsent og medium for musikalsk mottakelighet

Etter å ha åpnet opp for mottakeligheten i noe dypt menneskelig og ha forankret den antropologisk med hjelp av Schelling i menneskets lengsel vil jeg spørre hvilken rolle språket og begrepsdannelsen har i musikkfilosofisk tenkning. Jeg vil trekke inn sentrale musikkfilosofiske tenkere som Nietzsche, Adorno og Jankélévitch for å åpne ulike rom der musikalsk mottakelighet tenkes. Nietzsche er viktig for å komme på sporet av en tenkning der språket inngår som et medium mellom musikk og lytting. For ham er språket en vesentlig kategori i beskrivelsen av den musikalske erfaringen. Adorno og Jankélévitch kan man lese paradigmatisk som to helt forskjellige måter å språkliggjøre musikalsk erfaring på. Adorno står for en tradisjon som tar utgangspunkt i musikkens *språklichkeit*, imens Jankélévitch i språkets medium vektlegger musikkens *ulikhet med språket*. Begge er de eksempler på musikkfilosofisk tenkning som en eksplisitt tilrettelegging av det som møter den tenkende i møtet med musikken, reflektert i språkets medium. Ved å trekke inn disse tre filosofene vil jeg artikulere tre ulike konstellasjoner for hvordan en refleksjon over musikalsk mottakelighet nødvendigvis impliserer en refleksjon over språket som både produsent og medium i den musikalske erfaringen.

For Nietzsche er språket et uttrykk for en fundamental trang i mennesket. Språket er et estetisk urfenomen som tjener til å gjøre verden mer lik mennesket (med andre ord: antropomorfistisk). Vi tilrettelegger verden i og med språket. Nietzsche beskriver denne tilretteleggingen slik: I språket bruker vi metaforer. De er fortolkende tilegnelser av virkeligheten. Nietzsche forestiller seg dannelsen av metaforer som en prosess. En nerveimpuls utløser et bilde, og bildet blir til lyd. Formidlingsprosessen er ubevisst og helt ulogisk. Den moderne rasjonalitetskulturen har ifølge Nietzsche glemt at den har sitt opphav i en slik ulogisk og ugjennomtrengelig prosess. Etter hvert samler vi metaforene til begreper. Vi setter dem i relasjon til hverandre. Begreper er symbolske sammenfatninger av metaforene. Fordi de ikke er sanselige, har de ingen utpreget kraft. Ord er «tonetegn for begreper, begreper er mer eller mindre bestemte betegnelser for gjentatte fornemmelser som kommer sammen og danner fornemmelsesgrupper» (Nietzsche, 1999, bd. 5, s. 221–222, min oversettelse).

Begreper muliggjør at vi kan få oversikt. Vi konstruerer sammenhenger med begreper, og med det øker vi vår makt over virkeligheten. Å fortolke virkeligheten betyr å legge den til rette for oss. Nietzsches dramatiske innsikt er at vi med språket skaper oss en verden som tilsvarende våre behov. Dette er noe som selvfølgelig gjelder hvordan vi velger å tilrettelegge vår forståelse av musikk. Et av Nietzsches dypeste musikkfilosofiske spørsmål i et slikt henseende er: Hvorfor føler vi at musikken forteller noe om oss som vi ikke helt greier å snakke om? Nietzsche fant svaret i poesien. Musikk er ikke en kunst som har sitt opphav i seg selv. Den er sprunget ut av poesien. «Musikkens urgamle forbindelse med poesien har lagt så mye symbolikk inn i den rytmiske bevegelsen, i styrken og svakheten i tonen, at vi er av den oppfatning at musikken taler direkte til det indre og kommer fra det indre» (Nietzsche, 1999, bd. 2, s. 175, min oversettelse). Musikken er ikke et tonespråk hinsides språket. Gjennom språket har vi evnen til å fatte meningssammenhenger som ikke er språklige. Vi legger språket inn i musikken, derfor fremstår den som meningsfylt for oss. Dette er en prosess som den enkelte ikke råder over, men som er noe som fremgår av vår kulturelle og biologiske arv. Vi blir nærmest født inn i en verden der musikk fremstår som umiddelbart forståelig. Det er grunnen til at musikken betyr så mye for oss. Med en slik tenkning vil Nietzsche avsløre sin egen hengivenhet til musikken. Han er mennesket som så lenge har trodd på musikkens umiddelbare budskap. Men i tråd med sin genealogiske tenkning, der han prøver å komme til bunns i opphavet til hva vi mennesker mener er selvsagt, avdekker han musikken som et kulturelt produkt av poesens rytme, klang og toner. Han har avslørt sin sjels store kjærlighet. En slik språkfilosofisk tilnærming til musikk har mye for seg. Den søker ingen identitet mellom språk og musikk, men skaper en forståelse for hvordan språket former musikkerfaringen. Uavhengig av om Nietzsches genealogiske argument er riktig, peker den henimot lyttebetingelser som gjør at vi lytter til musikken akkurat slik vi lytter. Forholdet mellom språk og musikk er gjensidig. Det er ikke bare den musikalske erfaringen som i ettertidens refleksjon krever en språkliggjøring, men det er språket som legger betingelser for den musikalske erfaringen. Språket arbeider med oss, før og imens vi lytter. Dermed er språket med på å skape mottakelighet for musikk. Med Nietzsche kan man overveie om

det kanskje nettopp er språket i musikken som utløser en tiltrekning hos det lyttende mennesket og dermed viser at enhver lytting er historisk forankret.

En annen måte å tenke musikk og språk på enn med Nietzsches genealogi av den musikalske erfaring er Adornos tanke om musikkens språklikhet («Sprachähnlichkeit»)<sup>6</sup>. Den er mer teoretisk anlagt, men beror uten tvil, som hos Nietzsche, på mottakeligheten for musikken.<sup>7</sup> Uten språket er musikken for Adorno (1997, bd. 16, s. 252) «et kaleidoskop» av klanger. Det er språklikhet som gjør at musikken kan forstås og intellektuelt bli gjenstand for en filosofisk-kritisk refleksjon. Verkets eksplikasjon er muliggjort av musikkens språkarakter. Her ligger samtidig musikkens erkjennelsesverdi. Wellmer<sup>8</sup> (2009) har tenkt denne tanken om musikkens språklikhet et skritt videre ved å la den bli den forenende punktet som henger sammen ulike former for kunst. Dans, bilde, teater, litteratur og musikk kommer sammen i språklikheten. Poenget er at ethvert kunstnerisk medium trenger de andre uttrykkene for å kunne være i stand til å bli artikulert. Her oppstår det et tverrfaglig rom der de ulike kunstgreinene kan ha innvirkning på hverandre. Både Adorno og Wellmer har en dyp affinitet til Hegels (1986) tese om at musikk er et begrepsløst språk. Musikk kommuniserer ifølge Hegel subjektets inderlighet i et språk som ikke kan uttrykkes av språket, men som forstås av språkbegavede vesener (Hegel, 1986, s. 214). Når det gjelder musikkens språklikhet, er den noe som ikke bare for gjelder for musikken som resultat av en formprosess av et bestemt musikalsk materiale, men noe som har med resepsjonen av musikken å gjøre. Musikken trenger språket som et tradisjonsbærende element. Språket muliggjør en tilgang til et musikkverkets interpretasjonshistorie og ikke minst

6 En grunnleggende tekst om dette er det lille fragmentet «Musik und Sprache» (i Adorno, 1997, bd. 16, s. 251–256).

7 Se for eksempel Adorno: «Den som ikke overlater seg til musikken helt fra de første taktene med et barns følelse når forhenget går opp: hva vil skje der, og da ikke er beredt til å bli med, selv når det som viser seg ikke tilsvarer forventningene, den [person, H.H.] har ikke evnen til kritikk» (i Adorno, 1997, bd. 19, s. 577, min oversettelse). Originaltekst: «Wer einem Kunstwerk nichts vorgibt, wer sich nicht einer Musik bei den ersten Takten überlässt mit dem Gefühl des Kindes, sobald der Vorhang sich hebt: was wird da jetzt geschehen, und dann nicht bereit ist mitzugehen, selbst dann wenn das Erscheinende seinen Erwartungen widerstreitet, der wird zur Kritik nicht befähigt sein.»

8 Dette er en gjennomgående tanke i hans bok.

lyttehistorie. Språket bærer musikkens kulturelle kontekst og plasserer den lyttende implisitt inn musikkverkets lyttedefelleskap. Dette er Adorno (2006) inne på i *Minima moralia*:

Den troen estetikerne har utbredt om at kunstverk skulle kunne forstås direkte ut fra seg selv når de ble gjort til gjenstand for umiddelbar anskuelse, holder ikke stikk. Denne troen har på ingen måte sin grense ved et verks kulturelle forutsetninger, det «språket» det har, som bare den innvidde kan følge. Tvert imot, der selv ingen slike vanskeligheter stiller seg i veien, forlanger kunstverket mer enn at en overlater seg til det. Den som vil finne *Flaggermusen* skjønn, må vite at det er *Flaggermusen*: moren må ha forklart at det ikke handler om et dyr med vinger, men om en maskerade; en må i den forbindelse erindre at det ble fortalt: i morgen kan du bli med på *Flaggermusen*. Å stå i tradisjonen betyr: å erfare kunstverket som bekreftet, gyldig; i det ta del i reaksjonene hos alle dem som tidligere så det. Hvis det engang faller bort, fremstår verket i all sin nakenhet og feilbarlighet. Handlingen forvandles fra ritual til idioti, og musikken blir hul og flau der den før var en kanon av meningsfulle vendinger. Det er virkelig ikke så skjønt lenger. På denne bakgrunn henter massekulturen sin rett til adaptasjon. Svakheten ved all tradisjonell kultur, utenfor dens tradisjon, gir et påskudd til å forbedre og dermed barbarisk skamfere den. (Adorno, 2006, s. 255)

Noe av det mest vesentlige Adorno sier med denne ytterst klare aforismen, er at musikk er omgitt av en slags – historisk betinget – språklig aura. Det finnes ingen umiddelbar anskuelse av et verk uten den språklige forståelseshorisonen verket har. Dermed er verkets tradisjon, ja lytte-tradisjon av essensiell betydning for å kunne forstå verket. Når resepsjonen av verket mister denne språklige auraen og tradisjonen, står det i fare for å bli videreført av en tradisjonsløs resepsjon, der verket reduseres til å være en vare og noe som kan tjene som material for barbarisk skamfering eller kommersiell tilrettelegging. Å bevare musikkverkets språklige aura betyr å gi lyttere muligheten av å tre inn i en lyttertradisjon. Å lytte til et verk krever kunnskap. Det betyr ikke at man leser programheftet ved en orkesterkonsert, men at man har et fortrolig forhold til verket som historisk referanseramme. Adornos eksempel om *Flaggermusen* taler for seg selv: Språkets aura skaper horisonen for mottakeligheten for musikken. Å løsrive mottakeligheten fra dette, er å redusere verket til

å være en gjenstand for underholdning og velbehag. På en annen måte enn i Nietzsches genealogi er det musikkens språklighet som lager et rom for å tre inn i verkets epistemologiske dybder. Det er annerledes hos Jankélévitch.

Jankélévitchs musikkfilosofi har sitt implisitte fundament i det jeg innledningsvis kalte et negativt ontologisk premiss: Vi kan rett og slett ikke si hva musikk er. Språket og tanken som sådan har ingen umiddelbar tilgang til musikken. Språket kan aldri gjengi musikken. Musikk kan ikke transporteres fra et medium til et annet uten å miste seg selv. I musikkfilosofisk tenkning er det derfor viktig å utvikle et kritisk forhold til språket i musikalske kontekster. Finnes det andre måter å tilnærme seg det store temaet språk og musikk på enn gjennom musikkens språklighet og språkets aura? Jankélévitch er, med språket dog som medium, en motpol til den begreplige tilnærmingen i arven fra Adorno. La meg trekke frem en refleksjon fra hans mangfoldige verk *Music and the ineffable* (Jankélévitch, 2003). For Jankélévitch er det problematisk å forstå musikk som et språk, nettopp fordi det forutsetter at forstanden logisk sett er det førstegitte i musikkerfaringen. Det er som om man har forstått noe før man lytter til musikken. Mottakeligheten for musikk er i en slik tenkning språket, noe som for Jankélévitch er et utslag av en rasjonalistisk tenkning. Mennesket vil med en slik tenkning beherske sangen, det er ikke sangen som behersker mennesket. I sin musikkfilosofi forsøker Jankélévitch å bevare musikken fra rasjonalistiske og hermeneutiske overgrep. En av hans grunnleggende tanker er at det ikke finnes noen logisk koherens i musikkerfaringen. Derfor kan ikke musikk forstås som et språk. Musikken er antialogisk i sin klanglige realisering. Den inviterer ikke til en samtale, men determinerer den som lytter. Uten noen slags form for beviser overfalles det lyttende mennesket. Den fortryller oss og objektiverer vår svakhet. Selv om Jankélévitch ikke bruker begrepet tiltrekning, er dette helt klart en beskrivelse av den tiltrekningen musikken utløser hos dem som er mottakelig for den. Man er ikke likestilt som lytter. Kommunikasjonen er umiddelbar og enveis: Vi blir hypnotisert av den. Å være på sporet av musikkens fortryllende virkning og la den være gjenstand for en musikkfilosofisk tankegang om musikkens poesi i sin forgjengelighet er, sammenfattende sagt, Jankélévitchs forsøk. Musikk symboliserer dypst

sett menneskets forgjenglighet, noe som på sin side stemmer tenkningen melankolsk. Noe av det vakreste og mest interessant hos Jankélévitch er hvordan han utvikler sin tenkning med hjelp av besnærende eksempler fra musikkhistorien. Eller for å si det på en annen måte: Denne musikkfilosofien er musikalsk i sitt vesen. Den fremstår i sitt filosofisk-poetiske språk som tankeklang. Her har Jankélévitch levert et unikt bidrag til musikkfilosofisk tenkning som gir grobunn for å språkliggjøre den erotiske tiltrekningskraften i musikken. Språket er for Jankélévitch overhodet ikke en produsent for musikalsk mottakelighet. Musikkens «språk» begynner hinsides språket. Og dermed har han sagt, uten å kunne si det eksplisitt, noe om hva som ligger i musikalsk tiltrekning.

## Tankens opphold i musikken

Jeg begynte tankebevegelsen med å antyde hvorfor essayet er noe mer enn en skrivestil i musikkfilosofisk tenkning. Med Adorno valgte jeg å se på essayet som en form for musikkfilosofisk tenkning. Med et slikt rammeverk kan musikkfilosofisk tenkning åpne for å tenke i konstallasjoner istedenfor å søke etter resultater. En slik form for tenkning muliggjør et slags tankens opphold i musikken, som ivaretar både en nærhet og en distanse til den musikalske erfaringen. Begrunnelsen ligger i språket som produsent og medium av musikalske erfaringer. Å tenke musikalsk mottakelighet og tiltrekning fra ulike språkfilosofiske perspektiver om det gjensidige forholdet mellom musikk og språk begrenser ikke tenkningen til det påviselige, men fører den til ideer. Ideen om lenselen som antropologisk referanse for musikalsk mottakelighet og tiltrekning er dette essayets idé, som naturlig nok krever en oppfølging som går ut over rammen av det herværende essayet. Men ideen som sådan gir rom for ulike konstallasjoner, der musikkfilosofisk tenkning kan komme på sporet av det man kan kalle musikkens betydning for det lyttende mennesket.

Essayet er skriveformen som kan tillate seg å våge seg inn på appellen. Derfor vil jeg avslutte dette resultatløse essayet med en tanke om aktualiteten i denne tenkningen jeg har forsøkt å tegne opp i korte trekk. I et kulturfilosofisk perspektiv finnes det grunn til nettopp å bevare mottakeligheten for musikk som et argument for ikke å forsøke å viske vekk

alt som har med avmakt, svakhet og skjørhet å gjøre. Sagt på en annen måte: Går vi inn i en slags trans- eller posthumanistisk tidsalder der vi bevisst og ubevisst legger fortidens forståelse av mennesket bak oss, mister vi muligens mottakeligheten for svært mye av den musikken som har gitt utallige mennesker et dypt erfaringsinnhold i flere århundrer, og som fortsatt i dag fyller konsertsaler og hjem med musikk. Musikken har skapt en dyp eksistensiell tilhørighet for det lyttende mennesket. Ved å ta del i erfaringen av et kunstverk trer man inn i en erfaringshorisont der andre har erfart og eventuelt også språkliggjort sider ved musikken før oss. All lytting er derfor historisk fundert, selv om musikkens uttrykk blir oppfattet som umiddelbar idet den klinger.

## Referanser

- Adorno, T. W. (1997). *Gesammelte Schriften in 20 Bänden* (Bd. 1–20). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (2006). *Minima moralia* (A. Linneberg, Overs.). Oslo: Pax forlag.
- Adorno, T. W. (2013). *Aesthetic theory* (R. Hullot-Kentor, Overs.). London, England: Bloomsbury.
- Cioran, E. (2008). *Das Gesamtwerk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hegel, G. F. (1986). *Vorlesungen über Ästhetik III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Horkheimer, M. (1988). *Gesammelte Schriften 4, 1936–1941*. München: Fischer Verlag.
- Jankélévitch, V. (2003). *Music and the ineffable*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Kant, I. (2009). *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Meiner.
- Nietzsche, F. (1999). *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (Bd. 1–15). Berlin: de Gruyter.
- Schelling, F. W. J. (2016). *Stuttgarter Privatvorlesungen*. Hamburg: Meiner.
- Wellmer, A. (2009). *Musik und Sprache*. München: Carl Hanser Verlag.