lokalt i 'musikalske omgangsformer', og at også den "klassiske" musik og koncertform er at forstå som en musikalsk omgangsform med særlige kendetegn som 'musikkens satslighed' og musikoplevelsen som en abstrakt kontemplation af et musikalsk objekt.

I **Vagn Holmboes** artikel - "Musik i perspektiv - fodnote til en situation" perspektiveres den moderne kompositionsmusik dels historisk dels i relation til nutidens andre musikformer. Herunder behandles spørgsmålet om kvalitet og værdi: Er det meningsfuldt at tale om, at nogle musikformer besidder en immanent kvalitet og værdi mens andre musikformer kun kan betragtes som underholdningsprodukter uden musikalsk værdi? eller er det mere givtigt at se på musikkens "folkelighed", som det der kan give enhver musikalsk kvalitet.

Peter Fuur Andersen har som udgangspunkt for sin artikel - "Musik og livsform" - den musikalske udvikling i den sene modernitet. Denne udvikling lader bl.a. musikkens mangfoldighed træde frem og sætter derved spørgsmål ved den traditionelle musikfilosofis måde at bestemme musikken på. Som alternativ foreslås en musikfilsofisk refleksion, der tager mangfoldigheden alvorligt og betragter musikken i den kontekst, som med et begreb lånt fra den wittgensteinske sprogfilosofi kaldes for 'livsformen'.

I artiklen "Musik - menneske - filosofi" argumenterer **Hans Goetz** for, at musik skal forstås i relation til den menneskelige væren, som bl.a. består i opfyldelsen og tilstedeværelsen af en række fundamentale 'ontiske behov', som er forskellige fra de psykiske og fysiske behov. Musik er, som 'ontisk behov' et aspekt af den menneskelig kreativitet, som den manifesterer.

Michael Busk-Jepsen foretager i sin artikel - "Musik og følelser" - ud fra en wittgensteinsk orienteret sprogfilosofi et opgør med den forestilling at musik er eller repræsenterer følelser Følelser er dog et aspekt af sproget omkring musik; det udgør et særligt 'idiom'.

Endelig spørger **Peter K. Westergaard** i sin artikel "Filosofiens musikalske takt - et rekonstruktionsforsøg", om der består en forbindelse mellem filosofisk stilistik og musik; om man så at sige kan tale om, at sprog og musik kan være det samme i den forstand, at begge fænomener peger mod et grundliggende aspekt af den menneskelige væren, og at dette kan give sig udslag i "musikalsk" tænkning. Eksemplet er den sene Ludwig Wittgenstein og hans efterladte manuskripter og bemærkninger bl.a. om musik og musikkens relation til filosofi og sprog.

Karolines Kulokk

Carl Erik Kühl

Forbemærkninger

I min artikel "Musikalske Omgangsformer" (se p. 130, note 2) forsøger jeg at udvikle en teori om det musikalske fænomens natur. I nedenstående artikel - "Karolines Kulokk" - (fra 1978) forsøger jeg at udvikle et paradigme for denne teori. Da de to artikler på denne måde er så nøje forbundet med hinanden, vil der i det følgende blive givet et kort resumé af nogle pointer i "Musikalske Omgangsformer".

Artiklen "Musikalske Omgangsformer" har to ansatser:

1) Den første ansats er 1970'ernes herskende videnskabsteoretiske parole om at "se tingene i en historisk-samfundsmæssig sammenhæng". Denne parole forenede også megen musikologisk videnskabsteoretisk refleksion. Så kunne man i øvrigt være vildt uenige om, hvorledes denne sammenhæng i grunden skulle etableres. - Imidlertid havde man ofte et temmeligt ubekymret forhold til musikkens egen natur og egnethed som historisk subjekt. Man stillede sig groft sagt kritisk-reflekterende over for det historiske, *ikke* over for dét, man ville sætte i historisk sammenhæng. Man medtænkte ikke sit eget musik-begreb som selv værende en historisk abstraktion. - Dette gælder også, hvor en sådan kritisk tænkning yder sit bedste, f.eks. hos Adorno.

2) Den anden ansats er *modernismen.* Den musikalske modernisme - evt. også mødet med fremmede musikkulturer - har bibragt os den erfaring, at det musikalske fænomen ikke lader sig bestemme som en blot specifikation af det lydlige. Hverken tone eller metrum[1] er nødvendige ingredienser i et lydforløb, for at dette skal kunne gælde som musikalsk. Og de karakteristika, der evt. måtte omfatte al musikalsk lyd, omfatter overhovedet al lyd. Det der gør lyden musikalsk - det, der giver lyden dens *musicitet* - er ikke i første omgang dens udformning, men den måde, vi møder den, forholder os til den, i videste forstand: *omgås* den.

I begyndelsen af *Sein und Zeit* gør Heidegger rede for, hvorledes mennesket grundliggende omgås tingene *registrerende* og *brugende*. (I Heideggers egen terminologi: *Dasein* forholder sig til *das Seiende* i dets *Vorhandenheit* og *Zuhandenheit*.) Han beskriver, hvorledes den registrerende omgangsform i den europæiske metafysiske tradition har opretholdt sit primat ontologisk så vel som epistemologisk. Og han påviser kritisk, hvorledes det dybest set er den registrerende omgangsform, der konstitueres ud fra (ved en reduktion af) den brugende omgangsform - ikke omvendt.

Men der en tredje mulighed, som Heidegger ikke beskæftiger sig med i *Sein und Zeit*, som jeg har valgt at kalde "den *dvælende* omgangsform". Den dvælende omgangsform

[1] - for nu at polemisere mod Strawinsky!

konstitueres - lige som den registrerende omgangsform - ved en suspension af praksis. Den praktiske omgang med tingene har et sigte uden for sig selv; den dvælende omgangsform er sit eget sigte. Det praktiske subjekt udfolder sig på vej mod et mål. Det dvælende subjekt udfolder sig, idet vejen og målet bliver ét. - Også den registrerende omgangsform konstitueres ved en suspension af praksis. Men hvor det registrerende subjekt stiller sig *over for* tingene, tager det dvælende subjekt ophold *ved* tingene. Praksis *tager* sin tid. Tiden i den registrerende omgangsform *forløber*. Men dvælen *er* sin tid, den dvælende tid er *øjeblikkelig*.

Når denne triade appliceres på det lydlige, bliver den dvælende omgang med lyden til den *musikalske omgang* med lyden. Lyden bliver musik, for så vidt den indtager lydens plads i det totale musikalske omgangsfænomen. Og musikhistorien må skrives som de musikalske omgangsformers historie.

Et særtilfælde blandt musikalske omgangsformer udgøres af *den kontemplative omgangsform*. Den bestemmes som subjektets lyttende fordybelse i lydforløbet i dettes satslige konkretion, dvs. i dets skikkelse af et satsforløb. Musikken er det, der *opføres* for det lyttende subjekt og herved konstitueres som æstetisk objekt. I sin topiske form udgør den kontemplative omgangsform et grænsetilfælde for så vidt, som subjektet er reduceret til et punkt anskuende vendt imod en udstrakt genstand. Konkretiseringen af det musikalske fænomen bliver lig med konkretiseringen af det satslige fænomen. (Forskellen på at omgås - og det vil væsentlig sige: at danse - vals og tango er mere end forskellen på en valsesats og en tangosats. Og forskellen på at synge morgensang og synge aftensang er mere end forskellen på de respektive satser. Men forskellen på at omgås - og det vil væsentlig sige: at lytte til - Mahlers 2. symfoni og Mahlers 3. symfoni er lig med forskellen på Mahlers 2. symfoni og Mahlers 3. symfoni.) I den kontemplative omgangsform er således indbygget en bortseen, en abstraktion fra - eller om man vil: en forglemmelse af - det musikalske fænomen som omgangsfænomen.

Selv om den kontemplative omgangsform udgør et grænsetilfælde, er det musikkens fremtræden i netop denne omgangsform - musicitetens fixering som sats -, der har fungeret som (det forudforståede/underforståede) paradigme i størstedelen af musikforskningen, også når denne har beskæftiget sig med andet end den såkaldte kunstmusik. Men et grænsetilfælde er et dårligt paradigme - i det mindste så længe det benyttes uden blik for den abstraktion, der konstituerer det.

I

Når den kontemplative omgang med musikken allerede i sin topiske form udgør et grænsetilfælde[2], må selve det musikalske omgangsfænomen - såvel som det musikalske fænomen overhovedet - bespørges gennem et andet paradigme. Et teoretisk paradigme er et godt paradigme, når det er godt for den teori, det er paradigme for. Og som sådan er det godt, når det gør det teoretiske apparatur anskueligt i selve det eksemplificerende udkast. Vi har ikke mere end en ansats til en teori om musikalske omgangsformer. Derfor kan vi ikke direkte afgøre, om dette eller hint er et godt teoretisk paradigme, og positivt konstruere os til et sådant kan vi slet ikke. I stedet vil vi forsøge os med en analyse af et musikalsk omgangsfænomen, der med største tydelighed afviser at lade sig bestemme gennem strukturtrækket 'satslighed'[3]. Og vi vil forsøge at karakterisere afvisningens egen orden.

Den norske sæterjente lokker for koen: I dag er denne praksis på retur. Sæterdriften praktiseres vel stadig i det inderste Norge, men den er ikke selvfølgeligt integreret i småsamfundenes husholdning. Den er i nogen grad selvvalgt, ikke et kår for livet. Det kan sikkert ikke betale sig at drage til sæters om sommeren med fem-seks køer, og det er nok alt for kedeligt. Men når sæterjenten ikke længere findes, kan hun heller ikke lokke for koen[4].

Vi må altså begynde ved abstraktionen, ved grammofonpladen (RCA FEP 6) udgivet i samarbejde med Norsk Rikskringkastning. På første bånd lokker Karoline Bergseth fra Nord-Odal for sin ko. Hun og to andre kvinder er fotograferet på pladeomslaget; men Karoline Bergseth er den eneste, der har sine dyr (to køer) med på billedet. I alt seks personer lokker og synger på pladen; men kun når Karoline Bergseth lokker for sin ko, høres samspillet. De andre giver snarere lytteren et nummer - og dermed abstraktionen en tand til. Måske er der et dyr, måske ikke, det kan i hvert fald ikke høres på pladen. Karoline Bergseths ko kan høres. Den har en klokke, som ringer, når dyret bevæger sig. Man kan høre, at den nærmer sig: at det lykkes for Karoline Bergseth at lokke koen til sig ved sin sang.

---

[2] Se min artikel "Musikalske Omgangsformer", *Norsk Filosofisk Tidsskrift* nr. 4, 1974. Vigtigst er her p. 240-44.

[3] Se ibid.

[4] Sæterdrift og transhumance praktiseres stadig mange andre steder i Europa. For øvrigt behøver dyrelokket som musikalsk omgangsform ikke at være forbundet med sæterdriften (eller transhumancen) som livsform og økonomisk form. *Vi* studerer det udtrykkeligt i en sådan sammenhæng, men man kan rejse ud og træffe det i andre sammenhænge.

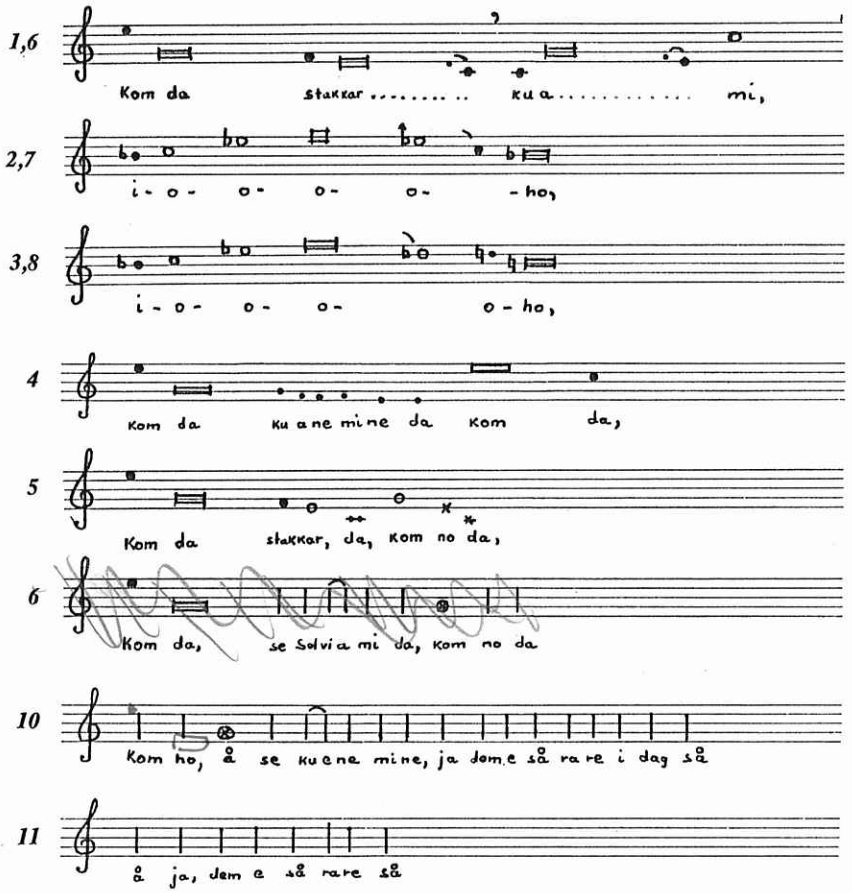
Bevares, det hele kan meget vel være iscenesat. Det satslige forløb kan udkomme i samme skikkelse på mange måder. Man kan tage Karoline og koen med i studiet og erstatte fjeldtonen med syntetisk efterklang. Stikke til koen, når man vil, at den skal bevæge sig. I stedet for at lade koen nærme sig Karoline, kan man lade en mikrofon nærme sig koen. Og - nok så praktisk - man kan lade koen blive hjemme og lade janitsharen skifte fra Mahlers 7. symfoni. Man kan lade klokkestemmen forholde sig spontant besvarende til Karolines sang. Eller man kan lade det hele finde sted som aflæsning - realisering - af omstående partitur (se side 133). Hvis partituret er en tilstrækkelig minutiøs nedskrivning af lyden af den autentiske tildragelse, og realiseringen tilstrækkelig minutiøs i sin aflæsning af partituret, så kommer den satslige efterligning logisk nok til at lyde nøjagtig som det, den efterligner. I alle de nævnte tilfælde hører vi, hvordan et norsk kulokk (fra den og den egn, under de og de omstændigheder, etc.) kan lyde og måske faktisk lød ved en bestemt lejlighed. Kun i ét tilfælde - nemlig ved live-optagelsen - *gengives* vi lyden af en sæterjente, der lokker for sin ko. Og hvis vi vil høre en sæterjente lokke for sin ko, må vi selv *være til stede* i landskabet.

Begrebsmæssigt svarer Karolines kulokk mindre til Beethovens femte symfoni end til den og den koncert med Beethovens femte symfoni på programmet: Man kan - i det mindste en skønne dag - lave en fuldkommen syntetisk forklarelse af, *hvordan* koncerten lød. Man kan *gengive* lyden af et bestemt orkester, der ved en bestemt lejlighed spillede og gjorde ved på den og den måde. Og man kan høre koncerten ved at overvære den, *være til stede* i landskabet, være til stede i det rum, hvori der musiceres, in casu koncertsalen. - For øvrigt er det klart, at samfundsmæssiggørelsen af den elektroniske medieproduktion slår ud i mediespecifikke musikalske omgangsformer. Historisk set begynder mikrofonen med at *aflure* situationen for efterhånden at *integreres* i den. I dag *indspiller* man musik, som overhovedet ikke findes - og finder sted - på anden måde end gennem *afspilningen*. (Denne spaltning mellem produktion og konsumption af musikken er ingen trussel mod musikken som satslighed, derimod griber den dybt ind i musikken som omgangsform, i menneskers forsamling omkring den musikalske tildragelse.)

Det væsentlige er nu, at symfoniens egnethed som kontemplationsobjekt - dens indplacering i en kontemplativ omgangsform - principielt er uafhængig af, om subjektet overværer koncerten, lytter til gengivelsen eller til en syntetisk substitut. Anderledes med Karolines kulokk, som vel lader sig satsligt kontemplere, men ikke er tilegnet et kontemplerende subjekt eller historisk indskrevet i nogen kontemplativ omgangsform. Som sådan erfares Karolines kulokk kun af det subjekt, der er til stede i landskabet og overværer tildragelsen.

At abstrahere betyder nutildags at se bort fra. Vi ser bort fra noget og ser desto klarere, hvad der bliver tilbage. Abstraktionen kan være bevidst: man kan kende og give sine grunde for at se bort fra netop dette og lade hint tilbage. Eller den kan være ubevidst:

Karoline Bergseth's kulokk



Forklaring af notationen:

- Meget lang tone
- Lang tone
- Kort tone
- Meget kort tone
- Talesunget stavelse med vanskelig identificerbar tonehøjde
- Talesunget stavelse

hermed sigtes ikke så meget til dulgte processer som til muligheden af det simple forhold, at man allerede ved det første blik har abstraheret. Abstraktionen kan være forfalskende og vildledende: man tager genstanden for noget andet, end den væsentlig er, tager den for overhovedet at have den væsensstruktur, den måske netop ikke har, eller tager den ud af en sammenhæng. Men abstraktionen kan også være afdækkende og belysende: man skærer igennem til en kerne, som er sagens egen, og kaster i selve gennemskæringens moment lys på sammenhængen. Enhver socialiserings- eller dannelsesproces handler - handler også - om at se og at lære at se. Men man kommer ikke til at se noget uden at se det *som* noget bestemt, og man kommer ikke til at se det bestemte som sådan uden at se bort fra noget andet. Derfor rummer processen altid et abstraktionsmoment, som specificerer processen snarere end resultatet; eller som specificerer resultatet, for så vidt det specificerer processen. Abstraktionen - god eller dårlig - udføres altså ikke bare af den enkelte, af det enkelte anskuende medlem af en verdensorden. Abstraktionen kan være en - selv uset - betingelse for at se og dermed for at deltage i såvel et mindre fællesskab som i hele samfundslivet.

Vi må dog endnu et skridt videre - eller tilbage. For oprindeligt og bogstaveligt betyder abstraktionen ikke at *se* bort, men at *trække* bort. Og medens enhver tale om bortseen begrænser sit genstandsfelt til seende væsener, så kan også sager uden for dette felt fortrække sig, trække sig bort, trække sider af sig selv bort eller ligefrem forstille sig. Tingene kan i selve deres fremtræden - ja, i selve deres fremtræden som det, de er - lægge sider af sig selv bag sig selv, skjule det, de også er, fortrække sig fra deres plads i andre sammenhænge og dermed lægge selve disse sammenhænge i mørke. Det mest velkendte eksempel giver Marx i sin bestemmelse af værdiens substans, som "abstrakt arbejde". Der gives i en vis forstand ikke arbejde, som ikke - ikke *også* - er konkret, dvs. udført ved en bestemt lejlighed, af bestemte mennesker etc. Og alligevel er det abstrakte arbejde - arbejdet som arbejde slet og ret - historisk virksomt og virkeligt under værdilovens udfoldelse. Det væsentlige er nu, at det ikke er det enkelte analyserende eller anskuende subjekt, som for analysens eller anskuelsens skyld udfører abstraktionen. Ejheller er det en kollektiv synsmåde - en mere eller mindre reflekteret enighed mellem samfundsmedlemmerne - der konstituerer abstraktionen. Men i og med at varen foreligger som vare - dvs. foreligger i et system af varer, vareproduktioner, vareproducenter, varebrugere etc. - er abstraktionen et faktum.

På lignende måde er den satslige musik givet med en - for satsligheden specifik - abstraktion. Bevares, vi der omgås musikken kan også *anlægge* abstraktionen på musik, der ikke er satslig i sin musicitet. Men når det historisk drejer sig om musik, der netop

bliver musik i og ved sin satslighed, er det ikke os, der anlægger abstraktionen[5]: musikken *"har"* den allerede.

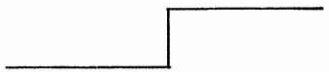
Måske har al musik sin abstraktion. *Hvis* musikken først bliver musik gennem sin særlige indplacering i menneskelig praksis, *og* hvis den musikalske omgang med det lydlige fænomen bare kan eksistere som en kulturs tradition, for så vidt den antager en form - lader musiceringen gå op i en form -, *da* hører abstraktionen allerede til konstitueringen af det musikalske fænomen.

II

Nu drejer det sig ikke om at tænke abstrakt, men om at tænke abstraktionen selv. Abstraktionen finder kun sted for så vidt landskabet allerede meddeler den et sted. Også musiceringens abstraktioner har deres topologi. For at komme nærmere til forståelsen heraf, vil vi gå lidt til en side med et eksempel.

Vi vil forsøge at beskrive en *bevægelse*. En bevægelse i et landskab får sin bedste redegørelse i en følge af direktiver for den, som vil følge bevægelsen. I vort eksempel begynder vi med at give tre direktiver - og præsentere en tegning:

Eks. 1



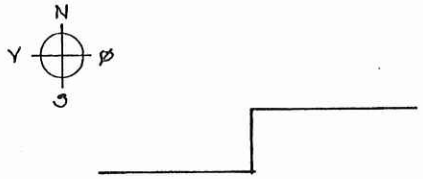
1) Gå et vist mål (2,5cm, k, så langt som det og det) i en vis retning!
2) Gå derpå 2/5 så langt 90° mod uret!
3) Gå derpå samme mål i samme retning som under 1)!

Landskabet, vi her færdes i, er den geometriske plan. Vor færden er altså af en egen åndelig natur. Intet menneske har nogensinde levet i dette landskab; nærmest kom vel Archimedes, der så døden som en forstyrrelse af sine cirkler, tegnet i sand. Geometri betyder egentlig "jordmåling". Men for at lære sig jordmålingens kunst måtte de gamle hæve sig højt over det forefaldne jordiske. Det var en abstraktion med vingesus. Fra de rene former vendte de tilbage og så i deres marker, deres huse, deres brød vage urene

[5] I alt fald ikke direkte. Og kun indirekte i den helt specielle forstand, at vi som deltagere i det *totale* samfundsliv holder abstraktionens sammenhæng og dermed abstraktionen selv ved lige.

efterligninger af det, hvorom den geometriske nødvendighed først lod sig prædicere. Dog, herefter lod mangt og meget i skyggeriget sig bedre håndtere.

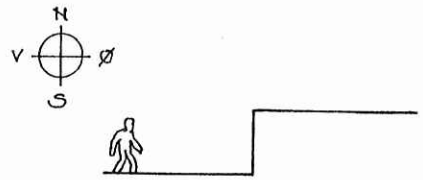
Eks. 2



1) Gå et vist mål mod øst!
2) Gå derpå 2/5 så langt mod nord!
3) Gå derpå samme mål mod øst som under 1)!

Bevægelsen har stadig ikke fundet sit *sted* på jorden, men den har fået jordisk *retning*. Selv om det hele fremdeles kan være en kridtstreg på en tavle, så handler eksemplet i givet fald om en tavle, der ligger vandret og har en bestemt orientering (f.eks.) i forhold til kompasnålen og dermed til alt andet, som har en orientering i forhold til kompasnålen.

Eks. 3



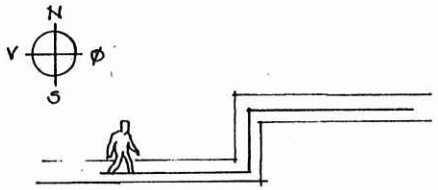
1) Gå 1000 skridt mod øst!
2) Gå derpå 400 skridt mod nord!
3) Gå derpå 1000 skridt mod øst!

Ordet 'gå' har nu fået sin bogstavelighed tilbage. Efter en tid lang (eks. 1-2) at have været verbum for subjektets bevægelse overhovedet, har ordet på ny fået kød. Landskabet er blevet befolket. Og "et vist mål" er blevet et mål i termer for dem, der vandrer i landskabet.

Tegningen kan i øvrigt aflæses på to måder. Enten (a) som *formen* for enhver bevægelse, hvor en person i fladt terræn går 1000 skridt mod øst, 400 mod nord og 1000 mod øst; eller (b) som den *gang*, hvor den og den person gik 1000 skridt mod øst, 400 mod nord og 1000 mod øst. På den sidste måde finder bevægelsen endelig *sted*.

Herefter drejer det sig om at gøre noget ved dette sted, lægge det ud som et sted i en verden. Vi lader det ske i to faser.

Eks. 4



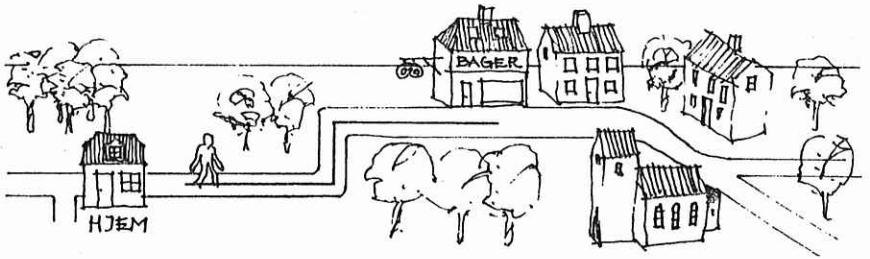
1) Følg vejen (den vej, du står på; X-vejen mod Y-by; etc.)
2400 skridt!

Den bevægelse, der i tredje (og for den sags skyld også første og anden) omgang måtte udstykkes i tre dele, gribes nu i ét direktiv. Hvor ruten før måtte specificeres på et mere "figurligt plan", er den nu blevet noget "særligt": Der løber allerede en vej i landskabet, og direktivet er et direktiv om at følge den. Ruten er rute for den, der følger direktivet om at følge vejen. Eller: Ruten er rute for den, der følger vejen. Eller: Ruten er vejen.

Man kunne forsyne tegningen med træer og huse, lygtepæle og postkasser - måske også med sol og skyer. Om man gør det eller ikke, er et spørgsmål om landskabets og tildragelsens genkendelighed, ikke om iscenesættelsens rum. Man kunne også sætte et skilt: "Gråbølle Bygade". Bevægelsen foregår et bestemt sted. Men om dette bestemte sted er et os bekendt eller et os ubekendt sted, er uvæsentligt for forståelsen af bevægelsens rum.

Nu giver vi imidlertid aktøren et ærinde, og da må landskabet fyldes ud.

Eks. 5



1a) Gå hen til bageren!
eller 1b) Gå hen til bageren efter brød!
eller 1c) Gå hen til bageren efter morgenbrød!
etc.

Endelig er bevægelsen kommet til verden! Aktøren har fået et ærinde, og lod dette sig bare udpensle på en tegning, ville en verden komme til syne. Gennem ærindets vilkår, redskaber og nødvendige sammenhænge med andre ærinder lader et mægtigt system af henvisninger sig udrede.

Direktivet "Gå hen til bageren!" gives åbenbart til en person, der forstår at følge en dertil - dvs. for fodgængere eller trafikanter slet og ret - indrettet vej for at nå sit mål, skønt skyggen af en fugls flugt kan aftegne en kortere rute. Måske går han ad Gråbølle Bygade, fordi det er den korteste vej i tid, dvs. den hurtigste vej. Måske vil han ikke træde i Jens Hansens blomsterbed eller forcere 1,50 meter liguster, måske er vejen flankeret af privat grund, som en fugl vel kan svæve over, men som en fremmed mand ikke må betræde. Måske mangler aktøren bare lidt fantasi for at træde udenfor det vanlige.

Direktivet "Gå hen til bageren efter brød!" viser allerede hen til en ny handling, en ny bevægelse. Vi må forudse, at aktøren efter at have fået et godt greb om brødposen begiver sig på vej tilbage til det sted, hvor han modtog direktivet. Og vi har grund til at tro, at han går samme vej tilbage. Vejen frem og tilbage er den samme, siger Heraklit, men det gælder selvfølgelig ikke for den, der benytter sig af muligheden til samtidig at tage sig en promenade i solskinnet. Samtidig er det klart, at vi befinder os i en verden, hvor folk spiser brød, og hvor samfundshusholdningen i nogen grad er splittet op efter arbejdsdelingens princip. Én person - eller en enkelt husholdning - producerer brød for mange andre. Vi sender aktøren afsted til bager*en*. Der findes altså kun én. Eller: der findes kun én, hos hvem *vi* plejer at købe vort brød.

Sender vi ham udtrykkeligt af sted efter morgenbrød (altså c-varianten af direktivet: "Gå hen til bageren efter morgenbrød!") har vi desuden givet en henvisning til tidspunktet på døgnet, (et system af) måltider, og alt hvad dette igen kan implicere.

Og således kan man fortsætte. Hvad der normalt ville ligge implicit i konteksten til direktivet, kan i en vis udstrækning flyttes ind i selve direktivet. Og hvad der ikke kan flyttes ind i selve direktivet, kan ekspliceres i regibemærkninger. Handlingsrummet er grundliggende det samme.

Således når vi altså frem til rummet for bevægelsen i dens fulde konkretion. Vi har ikke gjort rede for denne konkretion, men vi har anvist rum for den.

Vi kan så læse tilbage igen, læse i abstraherende retning og ende med den geometriske plan. På en måde har vi stadig at gøre med en og samme bevægelse, på en anden måde skifter bevægelsen både art og identitet med landskabet. Fra bevægelse og rum slet og ret til handlingens og historiens "Lebenswelt" - og tilbage igen.

Visse filosofiske kontroverser kan vel siges at finde emne i rummenes prioritering. De ville dog ikke spille nogen rolle i vor sammenhæng, hvis ikke de netop knyttede an til vigtige iagttagelser omkring rummenes natur:

A) På den ene side noteres det, at det anskuende subjekt er frit stillet i aflæsningens abstraherende momenter, at dette betyder en anfægtelse af aflæsningens objektivitet, og at objektiviteten i den forstand bare er sikret i det rum, der er så abstrakt, at ingen yderligere abstraktion er mulig. Men netop fordi abstraktionen fra rum til rum betyder en afbrydelse af tolkningsmuligheder - en afvikling af betydninger - når den eller nærmer den sig efterhånden stedet for konstateringen af uomtvisteligheder. Uomtvisteligheder kaldes også for "positive" sagforhold, og placerer man sin epistemologiske vægt i den ende, får man undertiden betegnelsen "positivist".

B) På den anden side noteres det, at det kun er i anskuelsen, subjektet kan vælge abstraktionsniveau, kan vælge rum. I praksis vælger jeg ikke selv, om jeg vil tolke det forhåndenværende som en pengeseddel, et stykke papir eller et objekt med blotte fysiske/fysikalske bestemmelser. (Insisterer jeg derpå som en anden Kong Gulerod, kommer jeg snart til også korporligt at mærke en forskel!) Anskuelsen er ganske vist selv en form for praksis, men et grænsetilfælde og uden praktisk primat. Endvidere: abstraktionen - anskuelsens abstraktion - begynder dér, hvor det anskuende subjekt tiltræder abstraktionen. Men netop i dette moment er subjektet stillet overfor *fænomenet* i dets fulde konkretion; dvs. subjektet *er* i konkretionens rum, selv om han selvfølgelig aldrig kan opfatte det konkrete i sin udfoldede helhed. Betoner man på denne måde fænomenets eget rum, får man undertiden betegnelsen "fænomenolog". Fremhæver man dette rum som værende den verden, hvori subjektet selv lever og projekterer sine abstraktioner, kaldes man undertiden "hermeneutiker".

Det enkelte rum har sin egen syntaktiske konsistens og enhed. Den enkelte iagttagelse er ved det iagttagedes eget væsen forpligtet overfor andre iagttagelser i samme rum, lige som den iagttagelse, der ikke griber ind i et sådant system, overhovedet ikke kan gøres i det pågældende rum. (Dét er selvfølgelig selve meningen med at tale om fem (eller flere) forskellige rum for bevægelsen i stedet for bare at tale om fem (eller flere) forskellige måder at beskrive en bevægelse på!) Når den rette linie mellem begyndelsespunkt og slutpunkt for bevægelsen i det første rum altid er $\sqrt{4,16}$ gange det anvendte mål, så ligger dette ikke som et analytisk apriori i de anvendte begreber, men beror som et syntetisk apriori på, at disse begreber er begreber *om* noget, der i sit væsen begribes *i* et rum, der specificerer geometrisk nødvendighed. Og når samme rum vel giver plads for (eksempelvis) *afstanden* mellem begyndelsespunkt og slutpunkt for bevægelsen, men ikke for (eksempelvis) *strabadserne* ved at gennemføre bevægelsen, så beror det på, at det overhovedet ikke kan rumme mennesker, ærinder og forhindringer for gennemførelsen af ærinder i sig. - Omvendt er det klart, at rummet for bevægelsen i dens

fulde konkretion ikke unddrager sig den geometriske nødvendighed. Abstraktionsakten forklares netop ved, at geometrien godt nok "gælder" i dagligdagen, samtidig med at planen, den rette linie, den rette vinkel, den fuldkomne cirkel og alt det, hvorom geometrien først formuleres, ikke "findes" - ikke "viser sig" - i dagligdagen. Geometrisk nødvendighed er altså en form for praktisk nødvendighed, har også praktisk betydning; men omvendt er det ikke ethvert aspekt af handlingen og historien, som tillige kan udlægges geometrisk. De to rum grænser ikke op til hinanden som spisestue og dagligstue, men ligger indeni hinanden som skuffen i kommoden, kommoden i stuen, stuen i huset. Dette gælder for øvrigt for et hvilket som helst par af de rum, vi ovenfor skitserede. Det første rum er indeholdt i det andet, som er indeholdt i det tredie, som er indeholdt i ... etc.

III

I hvilken slags rum bevæger musikken sig? Eller mere præcist: i hvilken slags rum bevæger musikken sig *som musik*? Tilføjelsen er vigtig. Spadsereturen til bageren kan vel iagttages i den rene bevægelses abstrakte rum, men derved mister den samtidig sin natur og identitet som spadseretur. På samme måde kan musik forstås i et rent akustisk rum, men ikke *som* musik. Akustisk nødvendighed er på ingen måde noget, musikken kan sætte sig ud over. Tværtimod kan akustikken i en vis forstand blotlægge den musikalske stoflighed, sige noget om nødvendige strukturer i det stof, som al musik forholder sig formende til. Men musikken er ikke musik i det akustiske univers. Og akustisk indsigt i musikalsk lydlighed findes kun, når den akustiske praksis forstår sit objekt (konstitueret) som et abstraktum og kender konkretionen.

Ethvert rum for musik er et rum for de mennesker, der omgås musikken. Det er klart nok, når vi blot primært tænker musikken som musicéren i stedet for som sats. Og for et sådant primat er tidligere givet belæg. Men det betyder, at vi i forsøget på at bestemme musikkens rum i pendants til rækken af eksempler ovenfor, tidligst kan begynde, hvor landskabet for bevægelsen overhovedet er blevet befolket (eks.3).

Derefter er der mange muligheder. Vi skitserer et par stykker:

1) I *Himmerlandshistorien* "Jørgine" - "Himmerlandsk Musik" hed den oprindeligt - skildrer Johs. V. Jensen et bondebryllup, endda på to måder. Afsnittet "Brylluppet" handler om et *bestemt* bryllup, som ikke er Jørgines, men hvor Jørgine er med og skæbnemærkes: Men hele historien begynder med afsnittet "Bryllupsmarschen", hvor forfatteren giver konturer af brylluppets *form*, for det, et bryllup på egnen hver gang er, for så vidt det er et bryllup. Brylluppets årstid, aprilsk forår, og bryllupsmarschen er det, han først slår ned på.

I agestolen i vogntogets forreste vogn sad han, klarinetmanden, og spillede den ilende rullende og farende *køremarsch*, mens man hastigt nærmede sig kirken. Når brudetoget

på kortere strækninger bevægede sig til fods, slog han over i den adstadige og vægtige *gåmarsch*. Med Johs. V. Jensens egne ord var disse marscher "...en institution, overleveret fra fædrene, et bryllup kunne ikke tænkes uden enten den ene eller anden af dem." Det er melodierne, han taler om - melodierne som satser eller skema for satser eller som skema for iværksættelse af melodierne. Men idet musikken netop bestemmes som *institution* bindes den melodiske udfoldelse i formen for den totale situation, i den totale omgangsform, som følgelig bliver en musikalsk omgangsform.

Brudetoget nærmer sig kirken: Situationen, brylluppet, kan altså - iflg. Johs. V. Jensen - ikke tænkes uden dette musicerende moment. Og omvendt kan denne musicéren ikke tænkes uden det himmerlandske brudetog, uden bondebryllup. Musikkens rum er således ganske omfattende i dette tilfælde, landskabet ganske rigt. Årstiden, det sociale gøremål, naturen; og ved den enkelte lejlighed spiller klarinetmanden op til den konkrete udformning og udfoldelse af dem alle.

2) Anderledes med Mendelssohns bekendte bryllupsmarsch. For det første *er* værket slet ikke nogen bryllupsmarsch fra Mendelssohns hånd. Dét betyder nu ikke noget for værkets duelighed i situationen - ja, det er vel ligefrem karakteristisk for omgangsformen, at det ikke betyder noget. Musikken er musik *til* et bryllup snarere end *i* et bryllup: Brylluppet kan tænkes uden musikken og musikken uden brylluppet, selvom tanken om den ene vanemæssigt vækker tanken om den anden.

For det andet har vi her at gøre med en bryllupsmarsch, hvis oprindelige identitet overhovedet er satslig. Som sådan drejer det sig om et *stykke* musik, et lydligt forløb herfra og dertil, en sats, et værk, som man kan lytte til, opleve, kontemplere uden derved at lade det klingende hele gå op i et større hele. Alligevel er det klart, at satsen, når den spilles i kirken, ikke indgår i nogen kontemplativ omgangsform. Bryllupsmarschen som sats knytter sig til bryllupsmarschen som virksomhed: til det, at brudeparret efter ritualet *marscherer* ned ad kirkegulvet, ud af kirken. Herved opgiver satsen sin satslige identitet. F.eks. ville det jo være et pokkers - eller måske just et guddommeligt - tilfælde, om Mendelssohn er nået til den afsluttende fermat, netop som kirkedøren lukkes bag brudefølget. Ikke fordi det ikke skulle kunne lade sig gøre at ordne den side af sagen uden overjordisk deltagelse. Man kunne jo tælle takterne, beregne skridtlængden, indstudere forløbet som en vagtafløsning foran Buckingham Palace. Men i praksis - i *denne* musicérende praksis - er det op til organisten at forlænge, forkorte eller iøvrigt modificere satsforlægget på en sådan måde, at der er Menddelssohn-sound hele vejen ud.

At marschere ud af kirken efter endt vielse til tonerne af Mendelssohns bryllupsmarsch: På den *ene* side er musikkens rum alligevel mere omfattende, mindre abstrakt end rummet for en rent kontemplerende omgang med musikken. Omgangsfællerne spiller alligevel sammen med landskabet. Organisten spiller op til brudeparret. Brudeparret spiller med, går i takt - eller går måske netop *ikke* i takt - til musikken ud af kirken.

Marschen som sats udtrykker situationens karakter af triumf og glæde, marschen som musikalsk virksomhed udtrykkeliggør - "handler om" - det helt elementære, men derfor også dagligt oversete forhold, at mennesket *går* på jorden, går på to lige lange, men ikke lige stærke ben, hvormed det dog tager nogenlunde lige lange skridt. Musikkens tempo lader sig ikke tænke i abstrakte gestiske termer endsige som et punkt i det metronomiske kontinuum; snarere drejer det sig om de gåendes gangart. Nu er der jo forskel på f.eks. militærmarschen og bryllupsmarschen. Der er tilmed mange militære marschformer beroende på mangfoldigheden af de funktioner, en marscherende militær enhed kan varetage, i og med den marscherer, og på mangfoldigheden af kulturelle og epokiske udlægninger heraf. Men typisk set manifesterer militærmarschen de manges nivellerede kollektive beslutsomhed overfor et ærinde, hvortil tiden er knap. (I sig rummer manifestationen i øvrigt noget, der er typisk for mere end det, den gør manifest. Det er vel derfor vi i anden sammenhæng metaforisk belåner udtrykkene "at holde takten", "at komme ud af trit", etc.) Bryllupsmarschen ud af kirken marscheres af to personer med følge. Man har god tid: ritualets tid er en "overskudstid". Et giftermål er - eller rettere: orienteres som - et mellemværende mellem to personer, og marschen efter endt vielse skal vise en dertil svarende individuel værdighed. Ved blot at vare spiller musikken på det lange gulv, som brudeparret betræder, fra alteret i kirkens ene ende, ned mellem bænkeraderne til døren i den anden ende.

At marschere ud af kirken til Mendelssohns bryllupsmarsch: Musikkens rum er på den *anden* side ikke så rigt som ved den himmerlandske bryllupsmarsch; organisten spiller ikke op til slet så mange momenter i landskabet. Musikken kan ikke forholde sig konkret til præstens prædiken, de ægteviedes dragt og historie, naturen og årstiden. Organisten kender måske ikke brudeparret, han kan ikke se dem, han betjener dem ved at spille efter forskrift.

3) I koncertsalen lytter publikum til musikken fra Mendelssohn's musik til *En Skærsommernatsdrøm*[6]. Man er fælles om tilgangen til den musikalske opførelse; man udgør offentligheden for det, der udspiller sig på scenen. Man har betalt for sin billet ved indgangen - hvis man ikke netop hører med til de priviligerede, der slipper for at betale; under alle omstændigheder tænker vi os, at det er en vare, man er fælles om at konsumere. Man er altså ude i *samme* ærinde (at overvære koncerten) under nogenlunde samme vilkår (at skaffe sig billet, gå ind ad døren, indtage sin plads og lade være med at ryge). Disse sammenfald giver de tilstedeværende noget *til fælles*, men bestemmer dem ikke som noget *fællesskab*. I rummet for den musikalske tildragelse er publikum en simpel sum af individer, om et samvær kan man næppe tale.

[6] Den ovenfor omtalte bryllupsmarch af Mendelssohn er - som man sikkert vil vide det - netop taget fra musikken til *En Skærsommernatsdrøm*.

En menneskemængde krydser på én gang en trafikeret gade, når lejlighed byder sig. Det sker til og med under iagttagelse af visse trafikale hensyn og spilleregler for gående. Men man går ikke *sammen* over gaden. Der gives ikke noget kollektivt subjekt, der under løsningen af sin opgave som helhed udsteder pladser til de enkelte deltagere i kollektivet. Situationen i koncertsalen er omtrent den samme: Tilhørerne træder ikke sammen i nogen højere enhed, men interagerer fortrinsvis som individer, hvis gøren og laden betegner en forskel for de andre som individuelle tilhørere. Som sådan kommer reglerne og hensynet mest til at dreje sig om det at undgå at forstyrre den lyttende, undgå at reducere kontemplationsmuligheder - altså noget med ikke at skramle med bolsjeposer og vente med at hoste til mellem satserne! Og da den kontemplative omgangsform realiseres som et mellemværende mellem den enkelte og det klingende, *indgår* interaktionen strengt taget ikke i omgangsformen, men forholder sig snarere *betingende* til dens muligheder. Musestille sidder vi der, som om vi ikke er der - og det er vi heller ikke i musikalsk forstand!

Musikopførelsen finder sted i koncertsalen. Som sådan er koncertsalen selve landskabet for den musikalske tildragelse. Men det særlige ved dette landskab er, at det sigter imod sin egen abstraktion, mod rumlighedens nivellering. I den gode koncertsal hører man tendentielt det samme, uanset hvor man sidder; eller - som det hedder - man hører nogenlunde "lige godt", dvs. selv om man ikke sidder midt for og midt i salen, hører man det samme, som hvis man sad midt for og midt i salen. Den gode (i betydningen: den for musikopførelsen tjenlige) koncertsal er den koncertsal, der tillader lytteren at "glemme", at han er i en koncertsal, dvs. tillader ham at lytte forbi salen til koncerten. Sådan må det jo være: Når musikken ikke spiller på landskabet, og omgangsformens idé er den individuelle fordybelse i værkhelheden, da kan rumligheden kun spille forstyrrende ind, og koncertsalen må gennem sin udformning søge at minimere dette forstyrrende moment.

Musikken spiller ikke på landskabet: musikken indholdsbestemmes ikke gennem den konkrete udformning af stedet for dens opførelse. Dette betyder ikke, at de musicérende er indifferente overfor koncertsalens udformning. Tværtimod ved enhver musiker, at ikke to koncertsale sætter ens betingelser for den, der skal vise et musikalsk væsen (vise et bestemt værk, vise en bestemt udlægning af et bestemt værk). Et værk kan være uegnet til en bestemt koncertsal, kræve afkortninger i fraseringen i en koncertsal med stor efterklang, etc. Dog, med værket har vi stadig at gøre, dvs. vi har at gøre med noget, der er, hvad det er, inden landskabet sætter betingelser for dets udfoldelse. Koncertsalens akustiske forhold formulerer muligheder og begrænsninger for, at musikken klinger som sig selv, men de indgår ikke i musikkens identitet.

Vel, ovenstående beskrivelse af koncertsituationen og den kontemplative musikalske omgangsform er ganske forenklet, lige som det musikalske fænomen netop først for en meget formel betragtning når så vidt i sin abstraktion. Men det går an at sige, at historien

om den kontemplative musikalske omgangsform - hvor meget den end splittes op geografisk, genremæssigt o.s.v. - væsentligt handler om den praktiske og faktiske gennemførelse af den satslige abstraktion. Hvornår og hvordan man vil lade en sådan historie *begynde*, er ikke problemet i denne sammenhæng. Men det er muligt at finde en bane *fra* den musikalske tildragelse, feudalherren og fyrsten lod realisere til egen og andres overværelse, og som aldrig - åbentlyst aldrig - bare skulle åbne for indblikket i en tonende verden eller en tonende udlægning af verden, *til* den moderne, borgerlige koncertform.

Vi tager igen et par skridt:

1) Som institution betragtet var Solkongens opera en rubrik i den totale franske samfundshusholdning. Men i sine forestillinger var operaen af specifik og begrænset offentlighed: den spillede for Solkongen og for Solkongens hof: Det hele var til hans ære, pragt rimer på magt. Og det var ikke bare noget, der stod på billetten eller over døren. Tværtimod havde det gyldighed, nærværende gyldighed, i hvert sekund af forestillingen. Forestillingen var åbenbart ikke bare "det" på scenen, men den totale omgang imellem de spillende, det spillede *og* dem, der spilledes for. Stik fra samtidens opførelser omfatter også publikum. Enkelt og tydeligt forstår vi dette ved blot at se på - stolene! Disse var ikke, som vi er vant til det, placeret i parallelle linjer eller koncentriske buer med centrum på scenen; i stedet var de organiseret i et rækkesystem, der skulle muliggøre, at alle (eller flest mulige) så forestillingen *og* så Solkongen *og* så Solkongen se forestillingen.

2) Med det borgerlige gennemslag indledes også en stolerækkernes ensretning. Og romantikkens wienere går ikke længere i operaen eller i filharmonien for at hylde eller tækkes en kejser. Alligevel har vareforholdet langt fra sat sig så nivellerende igennem som i den moderne koncertsituation. En koncert, en musikalsk opførelse (heri inkluderet en operaopførelse) er ikke *bare* et konsumgode, der produceres og udbydes efter den liberale markedsførings principper. At den klassemæssige sammensætning af publikum er så éntydig, som tilfældet er, hænger ikke bare - og måske slet ikke i første række - sammen med, at det fortrinsvis er borgerskabet og den retirerende adel, der har råd til at betale billetten. Billetten er nemlig - i strid med princippet for det rene varebytte - langt fra det eneste, der kræves af den, der vil indenfor. Man må bære særlige klæder, mestre en særlig etikette, besidde en særlig dannelse etc. - alt sammen koster penge eller (hvilket i det væsentlige er det samme) koster den tid, man bare har, når man allerede har penge, *og* alt sammen kræver i praksis, at man også i det daglige omgås folk med netop sådanne klæder, en sådan etikette, en sådan dannelse etc. Solkongen - såvel som en wienernes Maria Theresia - havde sin egen, sin private opera- og koncertinstitution; men i det offentlige koncertliv i Wien for 100 år siden tegnede borgerskabet klasseabonnement. Ved koncerten satte borgerskabet hinanden stævne. Man kender hinanden, hilser på hinanden, mønstrer hinanden. Den indre stratifikation bringes for dagen ved de

enkelte gruppers placering og ved deres entré og sortie: hvornår og hvordan ankommer de til teatret? Hvilken af teatrets indgange kommer de ind ad? Hvornår og hvordan gør de deres entré, hvor sætter de sig - på hvilke rækker, i hvilke loger? Hvordan og hvornår gør de sortie? etc. Sammen overværer man værket, sammen er man til stede ved opførelsen. Alligevel, det *drejer sig* om det, der sker "deroppe". De demonstrative aspekter af samværet står hér i et langt mere udvendigt forhold til den musikalske tildragelse end hos Solkongen, de sætter sig fortrinsvis igennem *omkring* tildragelsen og rummes næppe *i* tildragelsen. Den musikalske begivenhed og den sociale begivenhed er blevet adskilt, men de grænser op til hinanden og er hver for sig i sit faktum afhængige af hinanden. Udvendigheden betegner således ikke i sig selv nogen reduktion af den politiske - samfundsbevarende - effekt af den samlede koncertpraksis.

3) Først i vor egen tid bliver koncerten den rene vare. Hvem der kommer til koncerten, og hvem der sidder hvor, er i første omgang et spørgsmål om, hvem der kan - og især vil - betale for hvad, evt. et spørgsmål om, hvem der kommer først i køen eller har gode forbindelser. Publikum - og efterhånden også musikerne - har opgivet toiletterne og fået såkaldt almindeligt tøj på. Almindeligvis kender man ikke hinanden, men nogle stykker ad gangen formår vel altid pauserende i foyeren at slutte kreds i genkendelse, inden man på ny går hver til sit. Funktionaliseringen af koncertsalen (se ovenfor s. 143) betegner samtidig en sekularisering. Musikken sker ikke længere i hellige haller, og de gamle, monumentale koncert- og operabygninger, som endnu er i brug, helligholdes ikke. Publikum er ikke en indviet - og følgelig sluttet - skare, men optager restriktionsløst enhver i sig. Det er musikken, der skal opleves, snarere end koncerten, der skal overværes, så med de elektroniske medier spredt over land og rige kan alle komme til. Den moderne koncertanmeldelse tilgodeser udtrykkeligt både koncerten som vare og værket eller værkopførelsen som kontemplationsobjekt. En koncertanmeldelse *fungerer* først og fremmest som et stykke forbrugervejledning: Ham må vi se at få billet til, næste gang han er i staden; hans indspilning af det værk må vi anskaffe os; etc. Samtidig er det klart, at anmeldelsen i sit indhold *er* en rapport fra en begivenhed. Men som sådan giver den sig helt hen i den fænomenologisk-essayistiske redegørelse for det, der lod sig høre, og berører ikke publikums sammensætning og måde at være på, anledningen til koncerten (hvis der var en), etc. -Vel, værkmusikken har stadig et publikum, der insisterer på forskellen mellem at overvære *opførelsen* og overvære *gengivelsen*. Stemningsdialogen mellem musikere og publikum og mellem publikum indbyrdes er et faktum, og applausen gør det også muligt i en mere håndfast forstand at tale om en dialog på stedet. Men disse dialoge forhold kan selvfølgelig ikke optages i det musikalske fænomen, sålænge omgangsformen er kontemplativ. Det er til gengæld klart, at der idag findes andre måder at være sammen om musikken på, som bærer betegnelsen "koncert", og som evner denne integrering. De skal dog ikke behandles her. Den kontemplative omgangsform er heller

ikke blevet drøftet på grund af sin - tvivlsomme - aktuelle prominens, men fordi den historisk-illustrativt fører visse abstraktioner igennem til en yderlighed.

IV

Vi spørger nu: I hvilken slags rum bevæger Karolines kulokk sig? Eller mere præcist: I hvilket rum træder Karolines kulokk frem som sig selv?

Karoline er ude i et praktisk ærinde. Hun skal have koen til at komme hjem. Man kan mene, at det letteste og i formal-økonomisk forstand mest rationelle ville være selv at gå hen til koen og så trække den hjem. En sådan betragtning ignorerer imidlertid en væsentlig detalje i formuleringen af Karolines ærinde: Hun skal ikke slet og ret have koen *hjem* - hun skal have den til at *komme hjem*. Koen er åbenbart ikke blot en brugsting, som hun omgås håndterende og målrationelt, den er en medskabning, med hvilken hun er forbundet nært og konkret. Det tjener ikke noget formål at omgås koen på denne måde, ejheller er det en modus, hun selv har valgt. Karolines forhold til sin ko er en del af en total livsform, som kun vanskeligt bespørges på vegne af den, der lever den.

Koen får altså komme, når den vil, men man kan jo prøve at få den til at ville. Det er det, Karoline gør, når hun lokker for koen. Men heller ikke i denne situation optræder hun målrationelt: Hun prøver ikke at "overtale" koen på kortest mulig tid, under investering af færrest mulige kræfter, etc. Tværtimod lader hun det hele være ved den tid, det tager; hun dvæler i situationen, musicérer den. Som sådan bliver hendes lydlige udfoldelse til musik, og i musikken forholder hun sig udtrykkeligt til situationen -til landskabet, til landskabets udformning, til vilkårene. Vi vil nu beskrive hvordan:

A) I hinandens nærhed kan vi tale sammen. Fjernt fra hinanden kan vi ikke tale sammen, men vi kan måske råbe hinanden op. Den mundtlige dialogs udlægning af nær/-fjern-strukturen er ikke altid lige håndfast i vor egen tekniske og sociale sammenhæng. I industrisamfundet befinder vi os dagligt i situationer, hvor vi i meter og centimeter er lige så tæt på personer, vi overhovedet ikke er sammen med, som på dem, vi taler med; dagligt trodser vi den geografiske afstand og opretter samtidig samtalens nærhed telefonisk; etc. På sæteren står det hele mere profileret. Fysisk nærhed følges med nærhed i samtale og arbejde. I øvrigt er man alene det meste af tiden. Din næste kan være langt borte - i næste dal, omme på den anden side af fjeldet - men til gengæld er hun i samme situation som du selv.

I europæiske sprog udbreder det fonetiske spektrum sig primært i vokalkvalitet, konsonanskvalitet, styrke (eller forandring af styrke), tonehøjde (eller forskydning af tonehøjde) og varighed af lyd. Forskellene mellem to vokaler er et spørgsmål om forskelle i overtonespektret. Overtoner har (relativt) høje frekvenser. Som sådan reduceres og elimineres deres amplitude over (relativt) korte afstande, hinsides hvilke differensen

mellem to vokaler altså ikke kan være informationsbærende. De typiske dissonanser er på deres side støjlyde. De er kortklingende (de klinger overhovedet kun i umiddelbar forbindelse med en vokal), og forskellen mellem dem aflæses især i den øverste ende af frekvensskalaen. Følgelig kan heller ikke de anvendes fonemisk distinktivt over særlig store afstande. Vokal- og konsonantkvaliteterne er på den ene side de vigtigste informationsbærere i en "normal", nær samtalesituation - dét indicerer allerede den alfabetiske udformning af skriftsproget. På den anden side kan vokal- og konsonantkvaliteterne ikke særligt godt anvendes fonemisk distinktivt, hvor mennesker kalder på hinanden over større afstande. Med tonehøjderne og varighederne forholder det sig nærmest omvendt: De spiller en temmelig inferiør - om end ofte undervurderet - rolle som informationsbærere i almindelig samtalenærhed; for denne opfattelse borger allerede eksistensen af en såkaldt "bogstavelig" tale. Samtidig går de igennem så langt som lyden selv og kan som sådan anvendes fonemisk distinktivt, når mennesker skal kalde på hinanden over store afstande[7].

Når Karoline begynder at lokke for koen, er den borte fra hendes nærhed, og det er naturligt nok forskydningerne i tonehøjde og tonernes varighed, der tydeligst slår igennem. Anvendes formalistiske kriterier i stedet for omgangsmæssige, er musikken forbi, når Karoline slår over i tale, dvs. i typiske talelyde. Men det er netop svagheden ved de formalistiske kriterier. For selve *overgangen* fra kaldelyd til talelyd sker naturligt nok, i det øjeblik koen atter er hos hende, og i en musikalsk - en dvælende - omgangsform bliver den da til en udtrykkeliggørelse af den mundtlige dialogs nær/fjern-struktur. Overgangen er en musikalsk tildragelse.

Overgangen fra råben til tale høres i øvrigt ikke blot som et skift i "lydmateriale". Den nære afstand tillader - af grunde, der fremdeles lader sig udrede i elementære akustiske termer - en hurtigere eksponering af fonemerne og dermed en større informationstæthed. Den talende Karoline formulerer sig langt hurtigere og siger meget mere end den kaldende Karoline. Det sidste giver sig ikke alene i kraft af de akustiske vilkår, men har også at gøre med *funktionerne*: at kalde og at tale: man *kalder* for at få den *kontakt* og den *nærhed*, som er nødvendig for at *tale* om en *sag*.

B) Fjeldene giver på engang naturlandskabet mægtighed og grænse. I Danmark synger man ydmygt: "Langt højere bjerge så vide på jord man har, end hvor dal kun er bakke...", men har af den grund ikke svært ved at forstå en norsk utålmodig linje som:

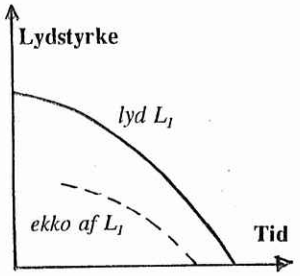
---

[7] Hvad lydstyrken - eller forskydningerne i lydstyrke - angår, indtager den nok en mellemposition. Den er væsentlig i almindelig tale (jvf. f.eks. betoningsfænomenet) og går samtidig igennem, så langt lyden kan høres. Imidlertid begrænses den maksimale kaldeafstand, når man ikke konstant kan råbe af fuld hals, men er henvist til at distingvere dynamisk.

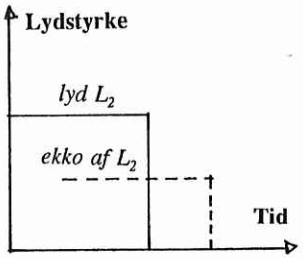
"Ud vil jeg, ud, åh så langt, langt, langt over de høje fjelde...". Karoline råber ud over store vidder omgivet af store vægge, kulokket klinger i et stort rum.

Et sådant rum "lyder" på en bestemt måde. Den lyd, der kan fylde rummet, formår også at blive stående en stund efter; den lyd, der har haft kræfter til at række over de store afstande, kommer også tilbage fra fjeldsiden. Et ekko høres pr. definition på det sted, hvor den lyd, det er ekko efter, allerede er blevet hørt. Ekkoet er altid svagere end den lyd, det er ekko efter. Det betyder at den lyd, der klinger ud i et afrundende diminuendo, får et pauvert ekko. Thi så længe den lyd, der afgives, har samme styrke, vil den i stort mål overdøve sit eget ekko. Og hvis styrken kun langsomt sænkes, vil den øjeblikkeligt afgivne lyd stadig i et vist mål overdøve ekkoet af den foregående, og den sidste lyd vil overhovedet ikke give ekko. En høj lyd, der afbrydes i ét nu, giver derimod optimalt ekko. (se eks. 6 og 7)

Eks. 6



Eks. 7



Karolines kulokk former sig med de bedste muligheder for ekko. De enkelte fraser afsluttes relativt bredt og - hvad der kan være lige så vigtigt - efterfølges af relativt lange "åndedrag", pauser før næste frase. Hvad enten der faktisk bliver et ekko eller ej, så forholder kulokket sig udtrykkeligt til naturlandskabet gennem sine ekko-designede formuleringer.

Det er muligt, at Karolines kulokkk også på en anden måde kan siges at spille på ekkoet eller ekkoets mulighed. Tonerepertoiret er udpræget treklangsagtigt, og Karoline anvender typisk "skalaen" på den måde, at hun relativt længe ligger på én tone og så skifter - knækker - brat til en anden. Udstyret med et passende mål af efterklang vil dette give en række harmoniske, konsonerende effekter.

C) Som sagt: i musikken, i den musicérende virksomhed forholder Karoline sig udtrykkeligt til situationen - til landskabet, til landskabets udformning, til vilkårene. Her som ofte tidligere i det foregående giver jeg ordet 'landskab' en videre anvendelse, end

hvad typisk er. En sådan udvidelse ville filosofisk set være problematisk eller pointeløs, hvis ikke de væsentligste træk ved landskabets begreb stod uforandret. Hvad er da et landskab i det væsentlige? Et landskab er noget man bevæger sig i. I landskabet findes emner, ting og sager, som hører med til landskabet selv, og som man nærmer sig og fjerner sig fra, for så vidt man bevæger sig i landskabet. Syntaksen for nærhed og fjernhed er givet med landskabets art og udformning. Den, som ser til landskabet, er selv i landskabet. Landskabet er som sådan uoverskueligt: man kan muligvis lære landskabet at kende til bunds ved at færdes i det, men der findes ikke et sted i landskabet, hvor hele landskabet med alt, hvad det rummer, bliver sigtbart. Landskabet behøver ikke at være naturskabt. Selvklart er tingene i landskabet det ikke altid; men landskabet selv i sin helhed behøver heller ikke være det. Et såkaldt "kontorlandskab" er designet med et klart øje for helheden. Denne helhed er bare ikke synlig for dem, som færdes i landskabet, dvs. for dem landskabet fremtræder som landskab for.

Et sprogs fonologiske system har landskabskarakter. At tale sproget betyder i den forstand at bevæge sig imellem allerede eksisterende, fastlagt positioner i landskabet, undertiden springvis mellem stærkt forskellige fonemer, undertiden skridtvis mellem nærtstående fonemer.

På Karolines mål hedder en ko en 'ku' [kû], i bestemt form 'kua' [kûa]. Dette kan naturligvis betragtes som et helt udvendigt, kontingent forhold. Andre dialekter og andre sprog kan have andre og lige så gode betegnelser for den pågældende dyreart. Men nu hedder en ko altså 'ku', og i henvendelsens moment er Karoline henvist til at artikulere sin ømhed og omsorg for koen i udsigelsen af dette ord. Når henvendelsen musicéres, bliver dette et faktum, som Karoline udtrykkeligt forholder sig til - og som sådan ophæves kontingensen mellem det betegnende og det betegnede.

"Kom da stakkar kua mi!", lokker Karoline. Nøgleordet er 'kua'. Karoline breder sig på dette ord, og - som vi snart skal se det - de øvrige ord må til dels forstås ved deres fonologiske relationer til 'kua'. Der er langt fra den lukkede, rundede vokal [û] til den åbne, urundede vokal [a], men det er som nævnt ovenfor (s.146-147) en afstand i det fonologiske landskab, som ikke selv evner at følge talelyden over større afstande i det geografiske landskab. Karoline må udtrykkeliggøre springet ved at *overføre* det på andre lydlige parametre: Den store *oplukning* fra [û] til [a] slår som sådan ud i det store *melodiske spring* op (fra c' til g', se nodeteksten s. 133).

Melodiføringen i kulokket sker i det hele taget i store spring. Karoline kalder på "kua", og det skal helst stå klart i ethvert øjeblik: "Kom da" formuleres som et nedadgående sekstspring (e''-g'), og fra "-a" (i "kua") til "mi" er der en sekst opad (e'-c''). For så vidt et begreb om store melodiske spring kræver et sammenligningsgrundlag, kan man passende jævnføre kulokket med geitlokket. Her er nøgleordet 'geita', og der er

ikke langt fra vokalen [æ] til vokalen [a]. Det viser sig nu, at norske geitlokk fra samme område som Karoline Bergseths kulokk bevæger sig i væsentligt mindre intervaller.

Ikke blot bringes den melodiske udlægning af ordet 'kua' til at omfatte andre ord eller overgange mellem ord i kulokket. I selve valget af de andre ord synes Karolines kulokk at forholde sig til de fonetiske kvaliteter af ordet 'kua'. De andre ord skal passe sammen med - være i nærheden af - 'kua'. I vid forstand kan vi måske sige de skal rime derpå. Det er oplagt, at 'kom da' ligner 'kua', og også 'stakkar' går med i købet, når vi betænker, at begge er tostavelsesord, og at det i begge tilfælde er andenstavelsen [a], der synges ud på. På ny kan vi jævnføre geitlokket. Her anvendes udtryk som "kom da" og "stakkar" mindre hyppigt. I stedet vil man ofte høre, at der synges ud på førstestavelsens [æ] i 'geita', og at dette ord eksempelvis forbindes med det herefter fonetisk nærliggende ord 'kjerring'.

D) Studerer man sæterdriften som et led i en større økonomisk sammenhæng, herunder en større samfundsmæssig arbejdsdeling, forstår man også, hvorfor sætergutterne er i mindretal i forhold til sæterjenterne. Men når det drejer sig om kulokk, saulokk og geitlokk, bliver den kvantitative skævhed endnu mere profileret: Lokkelegen praktiseres så at sige udelukkende af kvinder, jenter. Mændene, gutterne, udøver andre musikalske omgangsformer, de kalder fra dal til dal - ja, de synger sågar for dyrene, men de *lokker* ikke for dem.

Det er nok det såkaldte "traditionelle kønsrollemønster", vi her skal have fat i, og specielt det dermed forbundne og lige så traditionelle erotiske spil mellem kønnene. Hovedreglen i dette spil er løst sagt den, at *han* tager initiativet, det første åbenbare skridt mod erotisk nærvær[8], mens *hun* optræder afventende - et stykke vej evt. direkte afvisende - og er længe om at vise den interesse, hun måtte have. En formalisering af denne rollefordeling finder vi i reglerne for pardannelsen ved dansen. Han byder hende op til dans, med risiko for at blive afvist; hun venter på hans udspil, med risiko for at vente forgæves. Men hvad hun ikke kan gøre under forestillingen, kan hun evt. "regissere" sig til. Hvis hun ikke har lov til at henvende sig til ham, kan hun muligvis formå ham til at henvende sig til hende: Hvis hun f.eks. på klassisk - og nok forældet - vis kan "komme til" at tabe sit lommetørklæde, således at han ser det, samler klædet op og afleverer det, spiller hun sig til en henvendelse fra hans side. Dens eventuelle overtoner kan hun så igen forholde sig reserveret overfor. Så har vi spillet gående. "Jag mig, men fang mig ikke!", synger Agnes i *Brand*.

[8] Dette begreb forsøger jeg at præcisere nærmere i min artikel "Det erotiske spil", Tromsø 1978. Her blot dette: Det erotiske nærvær er et nærvær af to personer, hvori det spiller en for deltagerne intelligibel og tilgængelig rolle, at de er kønnede og kønsligt forenelige væsener. Eller det er selve denne rolle.

Som han går hen til hende, og hun ikke til ham, således er det koen, der skal hen til Karoline, og ikke hende, der skal hen til den. Og som en ældgammel tradition sætter ham i virke "derude" og hende "derhjemme", således går koen frit omkring på vidderne, mens Karoline holder til hjemme på sæteren. Det er op til koen at nærme sig, komme hjem, men Karoline kan forsøge at friste den til det. At der vitterligt kommer et spil ud af dét, lader sig tydeligt høre på pladen. Karoline lokker for koen. Klokken ringer: koen bevæger sig - og så tier Karoline. Koen standser, Karoline lokker igen, etc., ind til nærværet er realiseret.

Karolines lokkeleg er ikke bare en leg om individers afstand til og nærhed, men om en kvindes afstand og nærhed til en mand. At en ko er et hundyr, forstyrrer ikke spillet som erotisk projektion. Koens duelighed som medspiller hidrører i den forstand ikke fra dens kvalitative lighed med en mand. Det er de to spil - ikke spillerne i de to spil - der skal ligne hinanden.

Men i øvrigt har sæterjentens fysiske omgang med koen faktisk en vis lighed med den fysiske omgang mellem mand og kvinde: En kopatte ligner en penis, og kriteriet på at malkningen lykkes finder sin pendant i ejakulationen. Dette kan spille en rolle, hvis lokkelegen - som en del af den totale omgang med koen - skal tillægges kompensatorisk funktion. Ibsen lader sig tolke i disse baner i Fjerde Handling af *Peer Gynt*. Solveig udtrykkker sin længsel efter noget, der ligger udenfor hendes indflydelsessfære: den bortfløjne Peers hjemkomst. ("Kanske vil der gå både vinter og vår, ...men engang vil du komme, ...!") Efter hver strofe lokker hun for geden, som er indenfor hørevidde.

Hermed er ingenlunde sagt, at enhver jente, der lokker for en ko (eller ged), kompenserer et sexuelt afsavn eller overhovedet gør sig erotiske forestillinger. Men spillet giver plads for en sådan identifikation. Omgangsformen åbner landskabet som en erotisk eller i det mindste kønnet nær/fjern-struktur. Ved selve den måde, afstanden overvindes på gennem et spil, udtrykkeliggøres Karolines ensomhed som en kvindes ensomhed. Det sker, hvad enten hun subjektivt giver sig hen i udtrykket eller ikke.