

Carl Erik Kühl

Musikalske omgangsformer. Noget om menneske og lyd

Den følgende artikel blev første gang publiceret i *Norsk Filosofisk Tidsskrift* i 1973, dvs. for 44 år siden. Meget har ændret sig siden den gang – den filosofiske og videnskabelige diskurs, musikken selv, samfundet selv, hele den verden vi lever i. Noget ville jeg ikke sige i dag. Noget ville jeg sige anderledes, helst enklere. Artiklen forekommer også bedaget i sine eksempler og i sine referencer til Marx og – især – Heidegger. Dog forekommer den mig – og andre - stadig at have nogle pointer, der kommer tydeligere frem ved en redigering.

2017-07-21
Carl Erik Kühl

Denne artikel hedder ”Musikalske Omgangsformer”. Men den fortæller ikke så meget om, hvorledes musikalske omgangsformer tager sig ud, som den fører til et punkt, hvor musikalske omgangsformer bliver sigtbare og påtrængende. Snarere end at præsentere en teori om musikalske omgangsformer anviser den et sted, hvor en teoridannelse er påkrævet.

Udgangspunktet bliver en påvisning af, hvorledes den fænomenologiske tilgang til det musikalske fænomen svigter ved tematisk og dog stiltiende at hævde musikstykket, satsen, som sin genstand. Utilstrækkeligheden påpeges inden for den fænomenologiske analyses eget univers. Som sådan vil den ved artiklens afslutning yderligere omfatte formuleringen af den påpegede utilstrækkelighed.

Fra dette – negative – udgangspunkt tages skridtet ind i et rum, der skal indbefatte de påviste løse ender og samtidig give plads for, at vi med positivt udgangspunkt i en praxis-orienteret filosofi kan komme til at binde de nødvendige knuder.

I. Den igangsættende problematik

Opgaven for en fænomenologisk musikanalyse kan defineres omtrentligt som beskrivelse af og begrebsdannelse for beskrivelse af musikværkets ”oplevelsespotentialer”: hvorledes musikken lader sig opleve/høre, for så vidt den opleves/høres *som* musik. I denne tilgang er det muligt for analytikeren at sige ”kloge ord” om ethvert musikalsk forløb. Men der ligger ikke lige mange kloge ord og venter på at blive sagt i ethvert musikalsk forløb. Musik tilegnet koncertsalen vil ofte være rigere på oplevelsespotentialer end andre, simpelthen fordi bestræbelsen efter en sådan rigdom og kompleksitet hører med til dens væsen og ”mening”.

Heraf følger naturligvis ikke, at koncertsalsmusikken er den ”bedste” eller mest ”spændende” musik. Det, som gælder, er, at koncertsalsmusikken – stadig i det store og hele – er den bedst ”egnede” til at indgå på musikkens plads i den bestemte musikalske *omgangsform* – af mange mulige – hvis idé kort fortalt er *det enkelte individs lyttende fordybelse i musikken i dennes skikkelse af en sats- eller værkhelhed*. Jeg vil kalde denne musikalske omgangsform ”den kontemplative omgangsform”.

Vor analytiker arbejder ud fra en – i det mindste teoretisk – identifikation med det menneskelige subjekt i dettes kontemplative omgang med musikken. Hans genstand er det musikalske forløb, som det viser sig for den kontemplerende lytter. Og vis-a-vis denne ramme for analytikerens arbejde etableres devisen om afdækning af musikværkets oplevelsespotentialer.

Netop ved at genstanden er musikken og ikke omgangsformen (den er forudforstået), og ved at analytikeren har et vist mål af ”kloge ord” at sige om alle musikalske forløb – skabt til såvel som ikke skabt til, ”velegnede” som mindre ”velegnede” for en kontemplative omgangsform – er det muligt for analytikeren at eksistere i sin praksis uden at kunne eksplicere dens ramme, uden viden om eksistensen af en ramme og altså også uden at være sig eksklusiviteten bevidst.

Forelagt noteteksten til en række musikalske forløb, som notorisk ikke er skabt for den kontemplative musikalske omgangsform, kan vor analytiker (”værkanalytikeren”) godt forsøge sig med afdækningen af oplevelsespotentialer. Og han vil da ofte have heldet med sig, selv om en ikke ringe del af den musik, vi i dag har institutionaliseret som hørende hjemme i koncertsalen, dvs. som genstand for musikalsk kontemplation, ikke er skabt for en sådan sammenhæng. Men hvad enten analytikeren har heldet med sig eller ej, har han ikke ydet undersøgelsesobjektet saglig retfærdighed, før han enten selv har forsøgt at realisere en analytisk forståelse af det på dets plads i den omgangsform, det er skabt for, eller har givet det videre til en, der magter en sådan analytik.

Sæt vor analytiker f.eks. sidder med noteteksten til et stykke ”populærmusik”, som det jo kaldes. Lad det være ”Lille sommerfugl”, ”In München steht ein Hofbräuhaus”, ”Surrender” eller ”The River Kwai March”, musik af vidt forskellig art, men – formodentlig – med visse fælleseffekter for vor analytiker: Han forsøger sig med strukturel beskrivelse. Hvad han finder frem til, vil næppe være særlig rigt eller unikt. Det vil være strukturer på satsens overflade, som det i sig selv kun tjener et akademisk formål at påpege, da de er umiddelbart opfattede, og da de ikke ved deres eksplication peger mod nye, ”dybere” strukturer. Analytikeren kan også forsøge sig med stilbeskrivelse. Han kan gøre sine iagttagelser vedrørende satsernes ofte brogede stilistisk-historiske referencer. Men ligegyldig om han gør det ene eller det andet, hvad enten der viser sig at være meget eller lidt at sige, forbliver hans viden gold, så længe det står uvist, hvad strukturerne og de stilistiske referencer *betyder* i de for satsen relevante omgangsformer: de musikalske omgangsformer, som satsen er skabt for at skulle klinge i.

Men hvad er da musikalske omgangsformer? Et forhold mellem mennesker og lyd. Situationer, hvor mennesker omgås lyd, og hvor lyden på en bestemt måde er med til at konstituere situationen som en totalitet – en totalitet, som lyden ikke kan borttænkes fra eller modificeres vilkårligt i, uden at situationen selv ombrydes, og dens eventuelle øvrige elementer skifter betydning. Som sådan omgås mennesker lyden på mange måder. Hvornår bliver da den menneskelige omgang med lyden til en musikalsk omgangsform? Hvad adskiller den kontemplative musikalske omgangsform fra andre musikalske omgangsformer? Hvilke andre musikalske omgangsformer kender vi? Og hvilke egenskaber må et ”lydforløb” have for at kunne klinge – dvs. indtage plads – i en bestemt musikalsk omgangsform? Hvis disse spørgsmål er konsistente og meningsfulde, afstikker de snarere rammer for en hel musikvidenskabelig disciplin end for en artikel. Det følgende må altså blive meget famlende og foreløbigt – ordene har endnu ikke fået kroge at hænge på; det kan kun den teoretisk-videnskabelige diskurs give dem.

Lige et spørgsmål: Forudsætter fastlægningen af begrebet ’musikalske omgangsformer’ ikke, at vi har klarlagt, hvad *musik* er? Det er ikke sikkert. Vi kan jo lytte til alt omkring os, høre musikken i gadens støj, fuglenes sang, havets brusen, den fremmedes tale. Blot vi hører efter. Det er vi med rette ikke altid tilbøjelige til, vi har ikke altid lige let ved det, og ”udbyttet” kan

være magert. Men lyden selv forbyder os ikke at lytte. Måske er det snarere musikken selv, der – omvendt – bør defineres som det, der indtager – formår at indtage – musikkens plads i musikalske omgangsformer.

Hvad er da musikkens plads i musikalske omgangsformer - det, der gør den til musik? Hvorledes tager musikken sig ud på denne plads? Hvori består selve ”musiciteten”? Disse spørgsmål erstatter da spørgsmålet: Hvad er musik? Lad os foreløbig sikre os et afsæt, som er tilstrækkelig fundamentalt: Lad os opsøge menneske og lyd i praksis!

II. Menneske og lyd i praksis

1. Den brugende omgangsform – praksis

I den brugende omgangsform omgås vi det, som er i verden, for så vidt vi gør brug *af* noget *til* noget eller *for* noget andet. Eksempelvis gør jeg brug *af* blyanten – blyanten *er – til* at skrive med; eller jeg gør brug *af* trappen *for* at komme op på tredje sal. Det, mennesket har at gøre med i den brugende omgangsform, *praxis*, vil vi kalde *brugsting*¹ Ved at være tjenlig, anvendelig – *bevendt* vil jeg kalde det, når begrebet skal være så generelt som muligt - viser den konkrete brugsting hen til andre ting, der på lignende sæt viser hen til atter andre. Værktøjskassen er tjenlig som stedet at have en hammer, sav og høvl; høvlen er anvendelig ved afhøvling af brædderne; brædderne er bevendte - kan bruges – som hylder i reolen; etc. Således fremtræder brugstingene i praksis aldrig alene, men ”sætter hinanden i brug”, dvs. de orienterer sig ud fra hinanden vis-a-vis en helhed: en *brugssammenhæng*.² Brugstingene viser sig som sig selv i deres *håndterlighed* – dvs. ved at være *til hånd*.³

For det meste har vi i praksis ikke øje for brugstingenes plads i sammenhængen: Brugstingene er netop brugsting, for så vidt man kan *forlade* sig på dem, *se forbi* dem. Bogreolen f.eks. tjener mig ”hele tiden” som stedet, hvor jeg hurtigt og let kan få fat i bestemte bøger – hvad enten jeg netop nu har med bøger at bestille eller ikke. Og – analogt – når jeg først har fået skoene på, er det spadsereturen, arbejdet i haven eller på fabrikken etc., jeg har øje for – ikke skoene. Slår jeg søm i, er det værket, måske sømmet, men ikke hammeren, der har min opmærksomhed. Derfor må vi, før vi kan spørge efter lydens eller lydlighedens plads i praksis, opsøge brugssammenhængen, hvor denne finder sit tematiske udtryk: i *opgaven*.

2. Opgaven

Praxis selv konstituerer horisonten, inden for hvilken forskellige opgaver melder sig som tilhørende praksis. At varetage en praksis vil sige stedse at være lydhør, når opgaverne melder sig og rede til at løse dem.

En opgave har direktivets form: ”Vask tøjet!”, men refererer derved tillige til den situation, opgaven melder om: ”Tøjet er beskidt”. Således får vi eksempelvis ”Tøjet er beskidt – vask det!”, ”Bøgerne er ikke et sted, hvor de er hurtigt og let tilgængelige – skaf et sted!”. Yderst formalt: ”Noget er ikke – bring det derudover!” Og fra det øjeblik, hvor meldingen er modtaget, dvs. hvor opgaven er projekteret, tilrettelagt eller påbegyndt: ”Noget er *endnu* ikke – fuldbyrd det!”

Noget, som *endnu ikke* er fuldbyrdet, fuldbyrdes i nærvær af noget, som *allerede* er udfoldet i sit væsen. Vi griber da til de ting, hvis væsen er deres specifikke håndterlighed, og hvis

nærvær er et i-brug-vær. Eksempelvis sætter den endnu-ikke pløjede mark ploven i brug – men vel at mærke den plov, der allerede er i orden og står for enden af marken. Dvs. den plov, bonden griber til, idet han giver sig i kast med pløjningen; ikke den plov, han griber til for at få kørt frem fra skuret.

Imidlertid er det jo ikke sikkert, at der allerede er en plov at gribe til, eller at det at gribe til den allerede er at tage den i brug. Det, som i forståelsen – i projekteringen, udkastet – fremtræder som allerede-værende at gribe til, er ikke nødvendigvis også faktisk nærværende og bevendt. Dermed melder en ny opgave sig: ”Ploven er ikke fremme – kør den frem!” eller ”Ploven er i stykker – bring den i stand, skaf en anden, etc!” Det, som før hørte fuldbyrdelsen til, bliver nu det, som skal fuldbyrdes. Det, som før var allerede-bevendt, bliver selv endnu-ikke-bevendt. Og således sættes atter andre ting i brug. Skuret er bonden til hånde ved allerede at være stedet, hvor han kan finde ploven intakt. Værktøjet griber han til, for så vidt netop dét allerede er bevendt ved reparationen af ploven, etc.

Omtrent således, mener jeg, sætter tingene hinanden i brug i *opgaven*, hvorved brugssammenhængen tematiseres som sammenhæng. Dog, brugssammenhængen omfatter mere end de egentlige brugsting, dvs. de ting, mennesket gør brug af i deres specifikke håndterlighed. Brugssammenhængen omfatter også det, som brugen af brugstingene *gøres ud fra*: Årstiderne sætter naturlige vilkår for landbruget; regnen giver i passende mængde grøde, i for stor mængde fordærver den; bjergene giver læ, men skygger tillige for morgensolen. Alle disse ting har en plads i bondens praxis og er med til at konstituere horisonten, på baggrund af hvilken de forskellige ting sættes i brug. Storbyen har ingenlunde sat sig ud over en sådan struktur (omend muligvis tilsløret den): Lyset tændes, når det bliver mørkt. Husene opvarmes om vinteren. Ud fra vandfaldet gøres brug af kraftværket, som giver elektricitet, der bruges til belysning. Ud fra bjerget gøres brug af kulminen, som giver kul, der bruges ved opvarmning.

Det er i højeste grad over for og ud fra alt dette, vi holder os rede – holder redskaberne i beredskab, griber til dem og fuldbyrder det endnu ufuldbyrdede. Selv lader den omgivende natur sig ikke gribe til som en brugsting, så lidt som jorden ”bruges” til at gå på eller til at støtte mennesket fra at falde. Men naturen og jorden kommer til syne med det håndterlige. De har plads i praxis. De er *praxiologiske*.

3. Kan lyd være en brugsting?

Nu skulle vi da kunne spørge: Kan lyd – i videste forstand af ordet ’ting’ - være en brugsting?

Bilhornets tuden foranlediger, at vognen foran skifter bane. Stueurets ti slag fortæller dig, at netop nu er klokken ti; ligesom du – på et andet tidspunkt – ved at mærke urets tikken når til vished om, at uret går. Vigtigst: Vi snakker sammen, spørger, svarer, lover, lytter, lærer. Således skulle lydets indgang i den brugende omgangsform være eksemplificeret; men – skal vi nu se – ingenlunde som brugsting.

Lad os eksempelvis analysere bilhornets tuden, der foranlediger, at vognen foran skifter bane, dvs. giver plads for overhaling. Det *endnu-ikke* fuldbyrdede er klart nok overhalingspladsen. Men det *allerede* bevendte, som chaufføren da griber til, er bilhornet. Det er bilhornet – ikke lyden – som sættes i brug, når opgaven melder sig. Lyden selv skal først fuldbyrdes, dvs. frembringes. Skulle ploven ikke også først køres frem? Jo, men derefter kunne bonden også gribe til ploven og give sig i kast med pløjningen – tage ploven i brug. Chaufføren derimod frembringer ikke først lyden for derefter at kunne tage den i brug.

Men – derefter at tage lyden i brug – er det til gengæld ikke, hvad bilisten foran gør? Nej! Vi kan måske sige, at han griber lyden – begriber den – men idet han griber den, viger dens

allerede-væren for en ikke-længere-væren. Lyden er ikke til at tage i brug, enten fordi den endnu ikke er fuldbyrdet og følgelig endnu-ikke-allerede-værende, eller fordi den er fuldbyrdet og følgelig ikke-længere-allerede-værende.

Endvidere: Hvornår er en lyd fuldbyrdet? Et muligt – og i og for sig korrekt – svar ville være: En bestemt lyd er fuldbyrdet, for så vidt den lyder på netop denne måde; den er da fuldbyrdet i sit væsen, som er at lyde netop sådan. Dette svar viser blot, at det, chaufføren i den bageste vogn fuldbyrder, og som chaufføren i den forreste tager bestik af, ikke er en lyd, men et *signal*.

Sætter signalet da ikke lyden i brug? Nej, at frembringe lyden er allerede at give signalet. Og at tolke lyden er allerede at modtage signalet. At lyden kan siges at ”tjene som” signal om dette eller hint, vil sige, at den *er* et signal om dette eller hint. Sondringen imellem lyden og det, lyden tjener som, forudsætter en udgang fra praxis og kan som sådan ikke have primat i en forståelse af praxis.

Signalet gives af føreren af bageste vogn, der fuldbyrder det ved at gribe til og gøre brug af hornet, og som sådan opfattes det af føreren af forreste vogn. Signalet er et signal til ham om at give plads. Dersom (føreren af) forreste vogn giver plads, har (føreren af) bageste vogn skaffet sig plads ved at bruge hornet.

Det er naturligvis muligt, at forreste chauffør ikke hører eller ikke forstår signalet, eller at han ikke kan eller ikke vil rette sig efter det. Det bliver signalet ikke ”bare lyd” af: Med en sådan analyse ville *privationen* gå tabt. Og der *er* udtrykkeligt tale om et signal – men altså om et signal, der blot ikke høres, ikke fattes, ikke følges op.

4. Lydens natur i en brugssammenhæng

Omend lyden ikke selv kan være en brugsting, viser lydens praxiologi sig dog med det håndterlige. Lydens natur er med til at konstituere fænomener som (passende) taleafstand, (passende) talestyrke, etc. Og det er da i forståelse af denne natur, at du nærmer dig den anden for at høre, hvad han siger; at du taler højere for at blive hørt; at du lukker døren for ikke at blive hørt af de forkerte; etc. Telefonen har ikke ophævet disse strukturer, men blot muliggjort, at vi i visse henseender kan tale sammen, som om vi var i samme stue, dvs. ikke behøvede telefon.

Kun i ét tilfælde handler mennesket ud fra lydlighedens natur og tillige over for lyden. Det er, når lyden *udtrykkeligt* er u-brugelig. Dvs. når lyden ikke blot kan forbigås i sin ubrugelighed. Allertydeligst når lyden er til gene: når den er *støj*.

Dersom støjen fra gaden hæmmer dig i din læsning, melder opgaven sig: ”Skaf læsero!” Mødrenes stemmer når de legende børn som kalden, bilernes dytten når medtrafikanterne som signaler. Men lyden er i sin natur ”offentlig” og når også dig i den for dig nærværende brugssammenhæng, hvor den er uvedkommende og påtrængende på lige fod med bremsernes hvinen, der når både mødre, børn, bilister og dig som støj. Da støjen specifikt er gadestøj, fuldbyrder du læseroen ved at lukke vinduet.

5. Lyden som fra-værende

At der kan findes noget som støj; at lyde er ”offentlige”; at dagligtale, signaler, kalden osv. definerer en horisont, uden for hvilken de er nærværende i en privativ modifikation – alt sammen kan formentlig føres tilbage til et bestemt træk ved lydligheden: dens ”*fra-væren*”.

Det uhørlige er det, som ikke giver lyd fra sig. (Hvad er det, som det usynlige eller det urørlige ikke giver fra sig?) Det, som er uhørligt, eksisterer i det mindste som det, der ikke giver lyd fra sig. Det er dog et udgangspunkt, fra hvilket blot intet udgår. Når noget giver lyd fra sig, er det essentielt dette noget’s lyd, som afgives. Lyden er noget, tingene giver fra sig. Lyden er ikke et på-trods-af, men er på-grund-af afstanden til lyd giveren: Lyden af noget er den udtrykkelige afstand til samme noget.

Således kan lyden melde om dét, som den er fra-værende fra: *Dette* fra-værende melder sig *til... om...* Da er lyden en form for tale, og den er tale, før den ”bare” er lyd. Men idet denne tale er tale ud fra lydlighedens natur og som sådan kun til-tale ud fra den oprindelige fra-væren, da er den private modifikation af talen altid en mulighed.

6. Den registrerende omgangsform

Den brugende omgang med det, som er i verden – praxis – er menneskets fundamentale måde at være i verden på, alene derved at det kun er praxis, der kan konstituere den menneskelige væren som en væren-i-verden.⁴ Men det er muligt for mennesket udtrykkeligt at træde uden for specifikke brugssammenhænge, at sætte sig ud over den brugende omgang med tingene som sådan. Mennesket omgås da bare tingene, for så vidt det uden for brugssammenhængen dog låner tingene øje i deres blotte udseende: Det stiller sig ikke blot *uden for*, men tillige *over for* tingene, retter blikket imod tingene, registrerer dem. Tingene – brugstingene – er da blevet (reduceret) til objekter, der åbenbarer sig som *forhåndenværende*.⁵

Som skoleeksempel på den registrerende omgangsform kan nævnes den ”objektive” naturvidenskab i forholdet til sin genstand: Den ”natur”, der her er tale om, er ikke den samme som den, vi behandlede i forbindelse med den brugende omgangsform. Dét var en natur på sin plads i sin brugssammenhæng, en praxiologisk natur. Det ”objektive” naturfænomen nås derimod ved en udtrykkelig reduktion af praxis.

Således er den lydlighed, vi behandlede i forbindelse med den brugende omgangsform, heller ikke identisk med akustikkens begreb om lyden: med den blotte ”*sonoritet*”. Selv støjen, selv den lyd, der hverken er til skade eller gavn, skylder dog praxis at være uskadelig, unyttig, ubetydelig etc. Akustikkens matematiske projektion af lyd ser allerede forbi – er i sit udgangspunkt indifferent overfor – lyden *af* noget som den udtrykkelige afstand *til* dette noget. Forholdet mellem lyd giver og lyd studeres som en udvendig relation, en kausalrelation: Lyden ”er der”, den er i sig selv forhånden, den ”forløber”.

Sonoriteten er ikke resultatet af en privativ modifikation af dagligtale, signaler, støj etc., men af selve praxis.

III. Den egentlige tale

1. Opdagelsen af den dvælende omgangsform

I den registrerende omgangsform fremstod tingen som resultatet af en reduktion. Den reduktive projektion – den praktiske fuldbyrdelse af udgangen fra praxis – blev selv tilføjet en parentes, gjort historieløs. Tilbage blev objektet, det uomtvisteligt forhåndenværende objekt.

Der findes imidlertid også en projektionsform, der – så langt den er fra at distancere sig fra tingene – netop suspenderer praxis ved at *tage ophold ved* tingene. Tingene er nemlig altid mere – ”rigere” – end deres øjeblikkelige praktiske betydning. Skyerne, der driver fra horisonten, varsler ikke blot skygge og regn. De danner også formationer, og måske *ligner* de noget. Bøgerne på reolen står ikke blot ordnet efter emne eller initial. De står også store og små mellem hinanden og med rygge i forskellig kulør. Fåreklokkernes ringen er for hyrden ikke blot et tegn på fårenes blotte tilstedeværelse, deres befindende og deres position i landskabet. Den er også en hilsen til den nedgående sol. Dette ”tingenes overskud” lader sig *opdage* i praxis, men at *være ved* det er at *dvæle* ved tingene.

Det er klart, at vi her bringer den dvælende omgangsform for dagen ud fra praxis. Ethvert begreb ’overskud’ hører hjemme i en praxis – endda i en økonomisk praxis – og hvad der til enhver tid konkret er eller ikke er overskud, er et praktisk spørgsmål.⁶ Men *er* man *ved* overskuddet – lad det endda være et fejlagtigt postuleret overskud – ophæves overskuds-karakteren; det, man dvæler ved, *er* ikke blot det ved tingen, som i praxis *var* tilovers, men også det håndterlige, som nu blot er *udtrykkeligt* håndterligt og som sådan tillige viser sin skæbne. Forholdet imellem praxis og dvælen bliver da det samme som mellem handlen og skånen: At handle – at udfolde noget i sit væsen, at fuldbyrde det.⁷ At skåne – at hytte noget i sit væsen.⁸ Det er ingen nytte til at dvæle ved en ting, ”men” det er *skønt* – tingen er *skøn*.⁹ Sammenlign også praxis og dvælen – dvælen som: at være ved noget, at opholde sig ved noget – med bygge og bo¹⁰: At bo er for mennesket i egentlig forstand at *være*. Det engelske ’live’ betyder lige godt ”bo” og ”leve”. Og det tyske ’wohnen bei’ har iflg. Jakob Grimm fælles etymologisk rod med `(ich) bin`.

Praxis bevarer sin fortrinsret som den eneste omgangsform hvori de andre lades sigtbare. Men den dvælende omgangsform kan ikke – til forskel fra den registrerende omgangsform, der defineres som en bortseen-fra praxis – bestemmes ved sin fremtræden i praxis. Vi må gå vejen derind.

2. Tale, sige, udsige

At *tale* er at gøre noget åbenbart. At *sige* noget er at fuldbyrde talen, dvs. at komme-til at have-gjort noget åbenbart.¹¹ Det, som *siges*, er det, som skal gøres åbenbart. Det, som er gjort åbenbart, er det *sagte*.

At udsige noget er at lade noget høre fra sig. Det, jeg udsiger, er det, jeg gør åbenbart ved at lade det høre fra mig. Det, som er gjort åbenbart ved, at jeg har ladet det høre fra mig, er det *udsagte*. Hvis dét at gøre åbenbart er: allerede at have-gjort det åbenbart, at *dette* lades *dig* at høre fra *mig*, da taler jeg til dig, og det udsagte udsiges dig. Talen er henvendt til dig. Dersom jeg udtrykkeligt henvender mig til dig – dvs. gør selve henvendtheden til udfaldet af en akt: henvendelsen – da *siges* det, at jeg herefter vil tale med dig. Henvendelsen selv er allerede-sagt at være til dig.

Det, som lades dig at høre fra mig, er mit *anliggende* hos dig. Således kan jeg spørge, meddele, skælde ud, antyde, provokere etc. *i og med*¹² eller *ved*¹³, at (jeg gør dét, at) jeg siger noget. Men i og med eller ved at jeg siger dette, fuldbyrder jeg hint. At sige noget er at fuldbyrde talen. Dette er den praktiske tale – ’dagligtalen’ vil vi kalde den. I dagligtalen griber vi til sproget.

I dagligtalen er lyden *saglig*. Det, jeg lader dig at høre fra mig, er en sag, et anliggende. Lyden træder tilbage for det, der spørges om, meddeles etc.; lyden viger for dig og mig på vor vej. Det praktiske udsagn er ikke at siges, men at være sagt – ikke at udsiges, men at være udsagt; ikke at høres, men at være hørt. Dets identitet er i en forstand uafhængig af dets specifikke lydige udformning, for så vidt det i grunden slet ikke er lydligt, men sagligt udformet: Jeg kan sige det samme én gang til på en anden måde – med andre ord, på et andet sprog, i et andet tonefald eller tempo. Jeg *siger* det samme men der er selvsagt andre henseender, i hvilke jeg ikke *gør* det samme.

I dagliglivet tenderer talen mod en praktisk-økonomisk rationalitet: den størst mulige klarhed på den kortest mulige tid, under investering af mindst mulig energi etc.

Spørgsmålet rækker ud over spørgsmålets tid som en fordring om et svar. Svaret rækker tilbage over svarets tid som opfyldelsen af spørgsmålets fordring om et svar. Dagligtalen *tager* sin tid.

3. At dvæle som at sande tingenes tale¹⁴

Talen formår også at gøre sig selv åbenbar. Og da talen *er* at gøre noget åbenbart, *tager* den ingen tid.

Også tingene taler. Det sker, idet de gør sig selv åbenbare. Men mennesket har i brugen af tingene ikke øje og blik for – ikke øjeblik til – denne tale. Vi griber til brugstingene for at fuldbyrde det endnu ubevendte, vi da har for øje. At dvæle ved tingene er at sande tingenes tale.

Udsagnet som det ud-sagte taler, idet det gør sig selv åbenbart. At sande denne talen er at høre noget for-talt.

At udsige som det at gøre noget udsagt kan også være udtrykkeligt at fortælle. Jeg kan lade dig fortællingen at høre fra mig. Det indebærer: Mit anliggende hos dig er allerede at lade dig det-og-det at høre. ’Jeg fortæller dig det-og-det’ betyder da: ”Jeg lader dig dette: allerede-at-lade-dig-det-og-det-at-høre-fra-mig at høre fra mig”. At høre noget fortalt er at dvæle ved fortællingen.

Men lyden er stadig saglig i fortællingen. Lyden træder fremdeles tilbage for det, der fortælles: ”Det lyder, *at...*”. Det ligger præcis i, at det er udsagnet som det udsagte, der taler. For at gøre noget ud-sagt må vi gribe til sproget.

4. Det musikalske udsagn

Anderledes med udsagnet som ud-sigen, dvs. akten at udsige. Også udsigen taler, idet den gør sig selv åbenbar. Udsigen gør sig selv åbenbar, idet den lader sig selv høre fra sig. Udsigen siger sig selv. Udsigen fuldbyrder da sin tale ”hele tiden”, dvs. hele *sin* tid. Udsigen *tager* ingen tid, den *er* sin tid. At sande denne talen er at *høre musik*. Musikken er da den udtrykkelige og udtrykkeligt udformede udsigen. Og udsagnet som udsigen er det *musikalske udsagn*.

Det musikalske udsagn siger selv og ikke mere. (Hvorvidt en komponist kan ”sige noget” med sin musik eller ikke, er irrelevant i denne sammenhæng.) Det musikalske udsagn *lyder* overhovedet ikke, *at* eller *om*... – nej, det *klinger*. Lyden er ikke-saglig.

I den *brugende omgangsform* kaldte vi lydfænomenet *lydlighed*; og lyden i praksis *tager sin tid*. I den *registrerende omgangsform* kaldte vi lydfænomenet *sonoritet*; og lyden *forløber*. I den *dvælende omgangsform* vil vi kalde lydfænomenet *musicitet*; og lyden er *øjeblikkelig*.

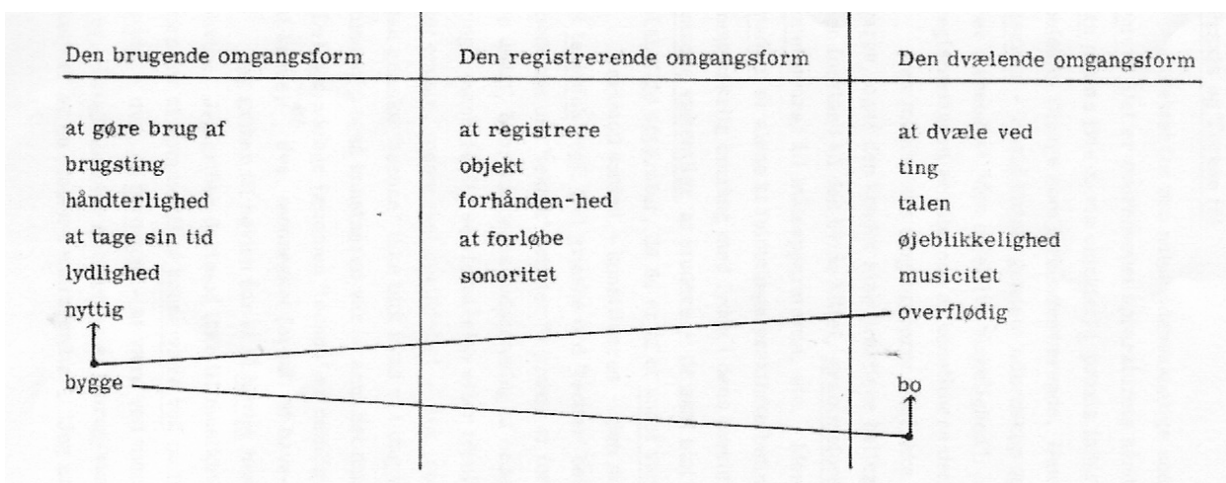
Musikken er at siges, ikke at være sagt; at lade høres, ikke at lades hørt. Det musikalske udsagn er ikke sagligt, men lydligt udformet. Dets identitet er da givet med dets lydlig udformning. Jeg kan vel spille sonaten på flere måder, men da realiserer jeg også flere forskellige udsagn. (At realisere sonaten – at spille den – er ikke at udsige den, men at fuldbyrde dens udsigen-sig-selv.)

Når jeg har forstået dit spørgsmål, behøver du i sagens navn ikke at sige mere. Grammofonpladen spiller jeg derimod gerne en gang til, hvad enten jeg fik fat i meget eller lidt af udsagnet. Og hvis jeg synes, at jeg fik fat i en stor del af udsagnet – hvad vi så i øvrigt skal forstå herved – spiller jeg ikke pladen igen for at bekræfte en information, men for at (gen)realisere en oplevelse. Du bygger, og du bygger færdig. Du bor, og det har en ende, men du bor ikke færdig.

Musikken *tager* ingen tid. Den kendes ved og på sin tid, den er sig sin tid bekendt.¹⁵ Dens tidslige udfoldelse er ikke et nødvendigt onde, som retfærdiggøres gennem et senere mål. (Dominantseptimakkorden f.eks. eksisterer ikke med det ”formål” at blive efterfulgt af tonika. Den refererer ud over sin egen tid, men gemmer sig ikke, som en pil gemmer sig bag det, den peger på. Dominantseptimakkorden er ikke ”mislykket”, hvis kadencen bliver en skuffende kadence.) Det er ikke musikken, der udfylder et tidsrum, men tiden, der får krop af musikken.

Når den menneskelige omgang med lyden er dvælende, dvs. når mennesket omgås lyden i dens musicitet, er *omgangsformen musikalsk*.

Se eks 1: På øverste linje angives de tre omgangsformer: den brugende, den registrerende og den dvælende omgangsform. Vertikalt bestemmes begrebernes tilhørsforhold til hver af de tre omgangsformer. Horisontalt angives en topisk korrespondens imellem begreberne, for så vidt de i øvrigt hører hver sin omgangsform. Pilene nederst angiver, hvorledes den brugende og den dvælende omgangsform træder frem for hinanden, og hvorledes de i fremtrædelsen tager sig ud for sig selv. (Eksempelvis: Det, vi omgås dvælende, kalder den brugende omgang overflødig.



Eks. 1

5. Musikkens nytte og unytte

Vi opdagede i praxis tingenes tale som et overskud på deres håndterlighed. At dvæle er i praxis noget, man gør ind imellem opgaverne og ud af den tid, som ikke er til nytte, men tilovers.¹⁶ Tiden at dvæle er i (dvs. set fra) praxis en tid, der ikke ”kapitaliserer”, omend det naturligvis er muligt, at en halv times ”skovtur” i arbejdstiden kan afføde en produktionsforøgelse på mere end en halv normal-arbejdstime.¹⁷

Praxis spørger stedse, hvorfor du tager ophold ved tingene, dvs. går ind i den dvælende omgangsform. Det er jo noget, du gør – noget, du fuldbyrder. Men praxis kan ikke spørge, hvorfor du *er* til stede ved tingene, hvorfor du dvæler ved det og det. Thi det *er* ikke praktisk at dvæle ved noget: Du bestiller ikke, varetager ikke, fuldbyrder ikke, gør ikke noget dér. Du bestiller heller ikke ”ingenting”: At ”drysse”, at ”drive den af”, at ”pjække” etc. er ingenting at bestille, dvs. de defineres alle som privation på det at bestille ”noget”.

Musikken og omgangen med lyden i dens musicitet er aldeles ikke godt for noget. Musikken er overflødig. Overflødheden *er* ikke dens væsen, men udspringer *af* dens væsen.

Musikken *er* heller ikke for sin egen skyld. ”L’art pour l’art” ligger stadig under for en teleologisk dialektik, en værditænkning: A’s værd er B’s vorden¹⁸; vitaminpillernes værd er sundhedens vorden; regnens værd er grødens vorden. At musikken (kunsten) skulle være en værdi i eller for sig selv, måtte da betyde, at musikkens (kunstens) værd er musikkens (kunstens) vorden. Men herved genoptages blot tidsstrukturen fra den brugende omgangsform, hvor det (allerede-)værende er det håndterliges henvisning til det endnu-ikke-værende. Og denne tidsstruktur er netop ikke musikkens. Hvis musikkens tillægges værdi, er det ikke som musik!

At musikken ikke er noget værd, betyder langtfra, at der ikke findes ”god” musik. Den gode musik er blot ikke god til eller for noget – heller ikke for sig selv. Den er god som oprindelig sand. ”Schönheit is eine Weise, wie Wahrheit west”, skriver Heidegger.¹⁹

Vor tidsalder har udvist en sjælden opfindsomhed i begrebsdannelsen, når det drejer sig om at retfærdiggøre kunsten i praxis: Man ”får noget ud af” at være til koncert; koncerten tjener et ”rekreativt” formål; den er ”udviklende” for personligheden; osv. Der er selvfølgelig ofte det rigtige i det, at dersom du *er* til koncert, vil du bagefter ”have fået noget ud af” at have været til koncert, ”have rekreeret dig”, ”have udviklet dig”. Dog, det sker kun, hvis du udtrykkeligt er til stede ved musikken i dens øjeblikkelighed og ikke med udbyttet, rekreationen og det udviklingsbefordrende *for øje*.

Det må regnes de senere års kritiske tænkning til fortjeneste på anskuelig måde at have påvist og forklaret disse retfærdiggørelsers hulhed og politisk repressive betydning. Dog, forekommer det, har den alt for sjældent spurgt radikalt nok – alt for sjældent har den spurgt til selve den retfærdiggørende praxis: Skal kunsten overhovedet retfærdiggøres? Har mennesket vedkenden-sig kunsten overhovedet form af en genkenden-sig opfyldte bestemmelser eller målsætninger? Stiller man ikke dette spørgsmål, er man solidt forankret i en borgerlig antropologi: Menneskets væren er menneskets gøren i den snævre betydning: at producere.

6. Praxis og Techne

Objektet for den naturvidenskabelige undersøgelse registreres eksempelvis og typisk vha. et apparatur. Det er overhovedet apparaturets håndterlighed, der muliggør, at udgangen *fra* praxis *i* praxis lader sig tilføje den parentes, der lader objektet tilbage som forhåndenværende. Den registrerende omgangsform skal selv praktiseres: I hvid kittel, gennem mikroskop og ved hjælp af måleapparatur registrerer mennesket ”den objektive virkelighed”. Når vi har opfyldt de praktiske betingelser for registreringen, har vi allerede konstitueret den registrerende omgangsform.

Den musikalske omgangsform skal ikke i samme forstand ”praktiseres”. Bevares, også den kender sine praktiske betingelser: Jakkesættet svarer i den forstand til den hvide kittel, gramfonen svarer til mikroskopet, høreapparatet svarer til måleapparaterne, etc. Men at gribe til og gøre brug af disse remedier er alene at fuldbyrde praktiske betingelser for – ikke at konstituere – menneskelig omgang med lyden i dens musicitet. Som sådan er remedierne ikke mindre væsentlige at studere – de skal blot studeres i et andet lys end det videnskabelige apparatur, da de er af et andet væsen.

Derimod sættes – konstitueres – den musikalske omgangsform oprindeligt i et *teknisk* regi. Det græske ord ’techne’ betyder ”at kunne”, ”at formå”. Det moderne ord ’teknik’ betyder ”i praxis at formå at *færdiggøre*”. Lad det her være usagt, hvorvidt denne indsnævring af ordets betydning modsvarer en indsnævring i menneskelig selvforståelse eller ideologi gående ud på, at produktivitet er det eneste, mennesket oprindeligt formår. I al fald var den græske ”techne” ikke blot hvad vi i dag ville kalde ”den håndværksmæssige kunnen”: Også kunstneren var tekniker.

Jeg griber til høvlen for at få høvlet brædderne. Som sådan gør jeg brug af høvlen. Jeg griber derimod ikke til musikinstrumentet for at få spillet melodien, men for at spille melodien, dvs. komme til at kunne være ved melodien. At være ved klaveret er en måde at være ved musikken på. Den kaldes at spille klaver! Brugstingenes nærvær er et ”i-brug-vær” (se II.2 ovenfor); musikinstrumentets nærvær er en ”laden-i-værk-sætte”. At jeg er ved klaveret, betyder da også: Klaveret lader mig iværksætte det-og-det. Jeg iværksætter klaversonaten *ved* – men udtrykkeligt ikke ved *hjælp af* eller *brug af* – klaveret, dvs. ved at spille på klaveret. Det, ved hvilket vi formår at omgås lyden i dens musicitet, er omgangsformens ”tekniske regi”.

Som sådan kan også det at synge eller at danse konstituere omgangsformens tekniske regi: At spille (et instrument), at synge, at danse etc. er fremdeles at formå-at-være-ved-musikken. De er forskellige modi af den musikalske omgangsform eller – simplere sagt de er forskellige musikalske omgangsformer.

Praxis har øje for – dvs. det ses i praxis – at dét at spille klaversonaten nødvendigvis munder ud i, at klaversonaten er *spillet*. Praxis kan følgelig også gøre det til en opgave at spille klaversonaten i betydningen: få den spillet. Det er tilstedeværelsen af det tekniske regi, der betinger, at den musikalske omgangsform kan praktiseres i betydningen: gøres til praxis. Ved årets nationale kultiske højdepunkt, fodboldlandskampen med ”svenskerne”, er det væsentligt, at vi sammen synger – i betydningen ”afsynger” – ”Du gamla, du fria” og ”Der er et yndigt land”. Vi kan kun gå op i dramaet på grønsværen, dersom vi er ”havende-sunget” nationalmelodierne. Det betyder ikke, at det bare drejer sig om at få overstået sangen. Dersom dét var tilfældet, omgås vi jo ikke lyden i dens musicitet, dvs. vi synger slet ikke i egentlig forstand, og vi vil ikke, når ”dommernes fløjte lyder”²⁰ være havende-sunget nationalmelodierne.

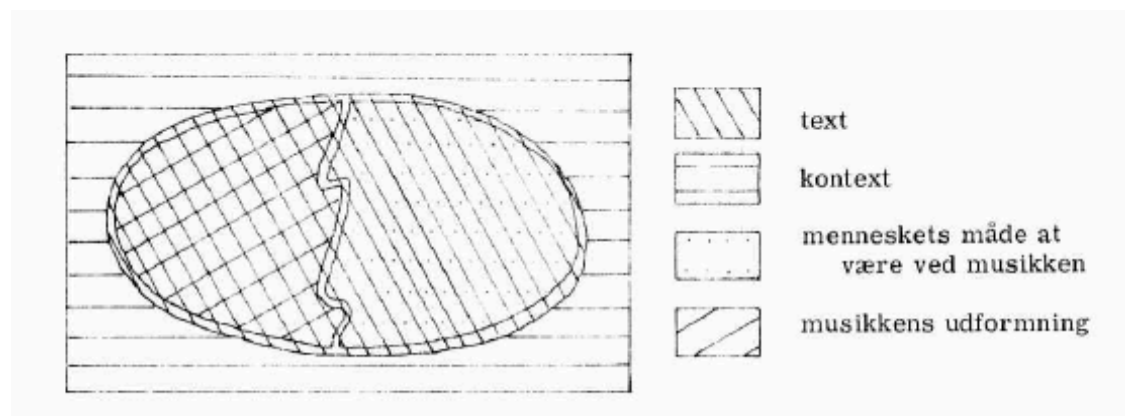
IV Musikken og Musikhistorien

1. Den egentlige musikhistorie

Om historien lader sig *fortælle*, er allerede et historisk spørgsmål. Det må som sådan føres tilbage til sin oprindelse, som lyder: Hvilken tale lades mennesket i sin konkrete historiske sammenhæng, i epoken, lydhør overfor?

Derimod lades historien til en hver tid *fortalt*. Som sådan *er* historien om, hvorledes mennesket bygger-og-bor (se III (1)). Herunder også hvilken tale mennesket lades lydhør overfor, dvs. ved hvilke ting og i hvilken verden mennesket formår at dvæle. Set i sin oprindelige enhed med historien om, hvorledes mennesket *bygger*, udtrykkeliggøres historien om, hvorledes mennesket bor, som historien om, hvad dvælen betyder i praxis, og hvad de ting har for væsen, som mennesket lades at dvæle ved.

Musikkens historie er musicitetenes skæbne: Den er historien om, at ud-sigen sandes af mennesket dvs. historien om den oprindelige enhed af: (a) *udformningen* af den musik, som tiltaler og sandes af netop det-og-det folk, den-og-den klasse, den-og-den epoke etc.²¹, og (b) folkets, klassens, epokens *måde at være* ved en musik, som netop har den-og-den udformning. <Musikkens udformning er musikkens sandfærdighed ←- dvs. dens væren-færdig-at-sandes → hos folket, klassen, epoken.> Og folkets, klassens, epokens historiske situation er – er også – folkets, klassens, epokens *formåen-at-være-ved* musikken. Denne oprindelige enhed er den musikalske omgangsform, og den egentlige musikhistorie er de musikalske omgangsformers historie.

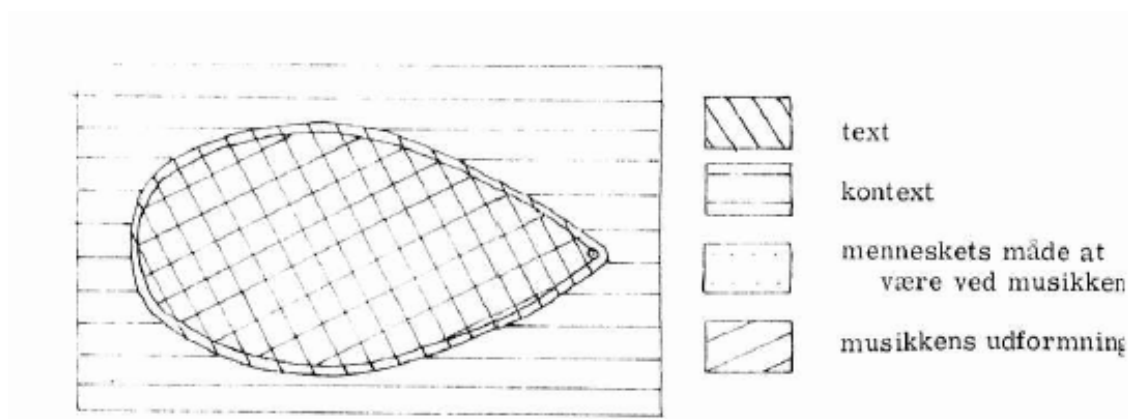


Eks. 2

Eks. 2 viser den egentlige musikhistorie i topiske grundtræk. Den musikalske omgangsform er *teksten* (på figuren er det ”ægget” som helhed, markeret med linjer i backward ’\’), hvis historicitet er et tilhørsforhold til en *kontekst* (de vandrette linjer). Modellens afgørende sted er den flade, langs hvilken *musikkens udformning* (linjer i forward ’/’) giver kontur til *menneskets måde at være ved musikken* på (det prikkede område) og vice versa. Tilstedeværelsen af en sådan mødeflade er konstitutiv for den musikalske omgangsform som fænomen, og mødefladens forløb er omgangsformens konkretisering. Det er den, der – alt efter hvorledes man tænker historiciteten – på forskellig sæt afspejles, afspejles i, betinges, betinges af konteksten.

3. Satslighedens myte

Tekst/kontekst-modellen må læses i sin yderste formalitet, dvs. som en formbestemmelse af tematisk historieskrivning overhovedet (musikkens historie, filosofiens historie, borddækningens historie etc.). Den suspenderer enhver stillingtagen til problemet om, hvad der *positivt* sætter et fænomens historiske kontekst. Den topiske model har kun plads til omgangsformen i almindelighed, men herunder også de grænsetilfælde, der allerede giver sig af den topiske form. Den *kontemplative musikalske omgangsform* udgør imidlertid (som vist i eks. 3) netop et sådant grænsetilfælde:



Eks. 3

I denne omgangsform har mennesket allerede taget ophold ved den udformede musik, dvs. er allerede gået ind i den dvælende omgang med musikken. I denne øjeblikkelige væren-ved-musikken lades det tilbage som *subjekt*: Du kan udpege mennesket som et punkt og sige, *at* det er ved musikken; men ethvert "*hvorledes*" bliver en henvisning til musikkens udformning. Det er følgelig den udformede musik, der giver form til den musikalske omgang. Dette er imidlertid kun muligt ved, at den udformede musik allerede i sig selv er en helhed. Dette strukturtræk kalder vi musikkens *satslighed*. Og formen for den musikalske omgang konkretiseres da som satsens form.

I al musik kan man "finde" satser. Den fænomenologiske analyse beskæftiger sig med satser. Den fænomenologiske beskrivelse af den musikalske sats kan imidlertid kun være sand, så længe satsens satslighed er oprindelig; dvs. så længe musikken i sin udformning er sandfærdig i den kontemplative omgangsform, dvs. i sit væsen hører hjemme dér. Hvornår den er det, er også et *historisk* spørgsmål. Fænomenologen svigter sit eget sandhedsgrundlag, hvis han ser bort herfra.

Den musikhistorie, der kan besvare spørgsmålet, er imidlertid ikke skrevet. De eksisterende musikhistorier svigter – så vidt mig bekendt – alle ved (1) *kun* at skrive satslighedens historie, og ved (2) at undlade at drage den *saglige* konsekvens af denne eksklusivitet: alene at skrive om og ud fra satser, hvis satslighed er oprindelig. Historiesynet er vidt forskelligt fra en Knepler²² til en Grout²³: Deres opfattelse af, hvad der er musikkens (historiske) kontekst, og af

selve kontekstlighedens natur, er vidt forskellige. Men i deres musiksyn – deres opfattelse af fænomenet ’musik’ som tema for historieskrivning – er de i grunden beslægtede.

Myten om, at musik er musikalsk satslighed – at musikken er satsen – hænger nøje sammen med *notationens faktum*: Vi kan nedskrive og opbevare musikken. Musikken selv står i noderne. (Bevares, ikke alt står i noderne, men det er en begrænsning ved notationens udformning.) Når musikken spilles efter noderne, er det principielt musikken selv, der realiseres: *Sådan* lyder den! (Og nu om dage har vi fuldkommengjort nedskrivningens teknologi med *båndoptageren*, der garanterer os, at musikken lyder som på åstedet!) Men er dominansen af satslighedens myte et resultat af notation og teknologi? Eller er det omvendt satslighedens myte og den verden, hvori den lod sig fortælle, der engang gjorde os åbne for den musikalske notation?

Myten går glimrende i spænd med det kritiske øje for, at den og den musik hører hjemme i et bestemt miljø, at den skabes på stedet, og at man vanskeligt kan gå til den uden at kende folket, landskabet, arbejdet etc. Strukturen er jo fremdeles at ligne ved suppen, der smager forkert, smager af for lidt, eller slet ikke smager af noget, uden bollerne: Vi har live båndoptagelsen af spillemandens musik i forsamlingshuset. Og når vi afspiller båndet, skal vi have in mente, at ”den musik, vi hører, er løserevet fra sin sammenhæng”. Så vidt ræsonnerer også den kritiske empiriske musiksociologi om musikkens måde at *være* historisk på. Men det er, hævder jeg, ikke radikalt nok!

Satslighedens myte lever i troen på, at det i alle tilfælde overhovedet er *musikken*, vi hører på båndet! En sætning kan nedskrives, opbevares og aflæses her og der og på forskellige tidspunkter. Et udsagn kan ikke. Dog, der *findes* musikalske udsagn, som er satslige i deres oprindelse. De er *tilegnet* den kontemplative omgangsform. De – men også kun de – *klinger* som på båndet.

At myten sjældent fortælles, gør det ikke lettere at dementere den.

Afslutning

Mangen en samfundsbevidst musikforsker står i dag i følgende dilemma: På den ene side fornægter han relevansen af at beskæftige sig med det såkaldte ”autonome musikværk”, med ”satsen i sig selv”, etc. På den anden side formår han ikke at sætte sig ud over autonomien uden samtidig at sætte sig ud over musikken som *udformet*. Han kan være nok så kritisk i sit historiesyn, særlig vidt når han ikke, før han ser, at: (1) satsligheden er ikke det mest fundamentale strukturtræk ved den udformede musik, (2) satsligheden er kun oprindelig i den udformede musik, der sandes kontemplativt, (3) selve den kontemplative omgangsform er kun én blandt mange (mulige) musikalske omgangsformer, (4) den kontemplative omgangsform er tilmed et grænsetilfælde, som hører den borgerlige kultur til, og (5) den egentlige musikhistorie er de musikalske omgangsformers historie, dvs. historien om den oprindelige enhed af (a) *udformningen* af den musik, som tiltaler og sandes af netop det-og-det folk, den-og-den klasse, den-og-den epoke etc., og (b) folkets, klassens, epokens *måde* at være ved en musik, som har netop den-og-den udformning.

Denne musikhistorie kan ikke skrives uden en forudgående teoridannelse: Først en teori, der placerer de musikalske omgangsformer som grundlag for musicitetens skæbne, giver os grundlaget for at skrive – og praktisere et historiesyn ud fra – den egentlige musikhistorie.

Men det er fremtidsmusik.

Efterskrift

Ganske kort om musikvidenskaben og musikvidenskabens videnskabsteori

Følgende afsnit betegner en tilføjelse til artiklen i forhold til den skikkelse, i hvilken den først blev offentliggjort (Århus, 1973). I øvrigt blev det den gang placeret som indledning og tænkt som regibemærkninger for den filosofiske læser, der gerne vil forstå artiklen som det, den ”først” var: en aktuell replik i en bestemt fagvidenskabs videnskabsteoretiske diskurs. Afsnittet har givetvis mistet en del af sin relevans og adækvans og placeres hér i stedet som efterskrift.

Som et særligt indsigtstfelt er æstetikken af nyere dato. Det indstiftes med romantikken, hvis kunst på sin side – i sig selv reflekterende – ikke kan være den æstetiske refleksion over sig selv foruden. Dette forhold giver digtekunsten, litteraturen, en særstilling i forhold til de andre kunstarter. Maleren må dog lægge penslen fra sig, før han griber i sættekassen efter de æstetiske termer. Komponisten må dog for en stund skrive noget andet end noder. Men digteren behøver hverken skifte pen eller vende blad. Denne for litteraturen specifikke umiddelbarhed – eller tilsyneladende umiddelbarhed – i dialogen imellem det kunstnerisk sigende og det æstetisk sagte er nok bestemmende for, at langt de fleste ”generelle” æstetiske teorier arbejder med digtningen som implicit eller eksplicit paradigmatiske kunstart. Umiddelbarheden er bestemmende i den forstand, at den angiver det bestemte som nærliggende. En filosof, en æstetiker, der ikke selv er noget af en digter, er der i det hele taget ikke meget ved. Men det gør ikke så meget, at han ikke kender noderne. Den senromantiske opfattelse af musikken som den højeste kunstart må immervæk hævdes og holdes af digtere og filosoffer, endda af tænkere, der som Schopenhauer og Nietzsche lader dualiteten af det kunstnerisk sigende og det æstetisk sagte ophæve i en syntese.

”Alt hvad der er væsentligt, må have sin videnskab. Om det uvæsentlige derimod er der intet væsentligt at sige!”. Hvis dette kan gælde for en parafrasering af den aristoteliske videnskabskonception, gælder det også, at Aristoteles i det nittende århundrede stilles ”på hovedet”: ”Det væsentlige er det, hvorom videnskaben taler. Og det, hvorom man ikke kan tale, om det må man tie – eller man må gøre et væsen ud af det!” Videnskaben ophæves i videnskabeligheden, idet den bliver socialt legitimerende. Kapitalismens gennembrud som produktionsform er antagelig ét med videnskabelighedens gennembrud som livsform eller i al fald som strukturtræk ved en livsform – i institution og departement, i hus og hytte, på mark og gulv.

Også kunsten – og særlig kunsten som tradition – må referere sig til videnskaber, der ved deres blotte faktum kan navnkundiggøre, i deres virke befæste, kunstens – kunstarternes og æstetikens – borgerskab i væsentlighedens rige. En sådan – ideologisk – funktion varetages gennem den almindelige opbygning og udbygning af en kunstens *egen* videnskabelighed. Tematisk lokaliseres denne videnskabelighed til institutioner, hvis udtrykkelige formål det er at drive en forskningsvirksomhed, der tager kunsten som genstand. Men dens væsen er langt fra udtømt – endsige afdækket – hermed. Når også kunsten selv udlyses og bindes i en virksomhedens offentlighed – institutionaliseres, om man vil – melder videnskabeligheden sig igen i driften af virksomheden. Det moderne operahus f.eks. har reelt sin særegne teknologi, og det faktisk teknisk mulige angiver et spillerum for husets drift: Husets driftsøkonomi er jo underlagt samme logik, hvad enten det praktiske drives med mæcen- eller profitmotiver, statsligt eller privat etc. Både den musikvidenskabelige forskningsinstitution og operahuset fremstår i grunden som træk i det borgerlige samfunds selviscenesættelse. Denne involverer i begge tilfælde tonekunstens egen videnskabelighed; dog, i det første tilfælde som virksomhedens eget tema, i det andet tilfælde som en følge af virksomhedskarakteren. Det er

altså i første række den musikvidenskabelige forskningsinstitution, det musikvidenskabelige institut, der i videnskabens navn kan stå ideologisk fanevagt om tonekunsten.

Den musikvidenskabelige institution har sin egen virksomhedskarakter, som – i den udstrækning den er specifik ved sit tema – først specificerer virksomheden som forskningsinstitution, dernæst specificerer forskningsinstitutionen ved forskningens genstand. Som hjemsted for en videnskabelig praksis – som arbejdsplads for forskere – er forskningsinstitutionen allerede vidtgående karakteriseret ved sin arbejdsopgave:

(1) *Produktionen af videnskab* – dvs. produktionen af videnskabelige produkter, ”videnskabelige resultater”. (2) *Akkumuleringen af produktionen* – forskningens resultater – må bevares i tilgængelighed for forskningen; et forskningsresultat er kun et resultat, for så vidt det ved sin fremkomst er nyt; forskerens vej frem til videnskabens frontlinje går igennem institutionens bibliotek, hvor vunden sejr bliver manifest. (3) *Publicering af videnskab* – offentliggørelse forstået som virksomhedens henvendelse til den offentlighed, den allerede som virksomhed er født med og ved enhver fastlæggelse af (1) og (2) er afhængig af; levering af resultater til forandring – det kaldes ”forbedring” eller ”forøgelse” – af den almindelige samfundsmæssige produktivitet; videnskabelig uddannelse af kandidater, i det omfang denne overstiger, eller for så vidt den i sin art er forskellig fra, hvad nødvendigt er for institutionens egen reproduktion; videnskabelig rygdækning af den almindelige samfundsmæssige kundskabsformidling; etc.

Punkterne (1) - (3) må hverken forstås som sideordnede eller som underordnet hinanden. Der er tale om en successiv betoning af momenter i strukturen af den videnskabelige institutions arbejdsopgave. Dens historiske forandring ses dog tydeligst – eller når i det mindste sin højeste intelligibilitet – i betoningen (3) af videnskabens offentliggørelse, idet det overhovedet er i sin offentlighed, forskningsvirksomheden ”først” bliver historisk subjekt.

Realiseringen af videnskabelige institutioner, hvis forskningsvirksomhed tager kunsten som genstand, udgør som nævnt et træk i det borgerlige samfunds selviscenesættelse. Og den ”kunst” der er tale om, kan uden videre – dvs. uden at det implicerer en begrænsning i kunstbegrebets ekstension – kaldes ”borgerlig”, for så vidt bevægelsen i retning af en stadig snævrere betydning af ordet ’kunst’ netop fuldføres i opkomsten af den borgerlige kultur med fikseringen af den endnu i vor tid gængse betydning, der tager *kunstværket* – det så kaldte ”autonome kunstværk” – som paradigme. Groft sagt: Der findes ikke anden ”kunst” end den borgerlige; og det, som lader sig anskue som kunst, men ikke er af borgerlig herkomst, er alligevel kunst, for så vidt begrebet ’kunst’ er begrebet om det, der er ”egnet” som genstand for æstetisk anskuelse.

Den musik, som typisk studeres på det musikvidenskabelige institut, er altså kunstmusikken, ”tonekunsten”; dvs. musikken som *musikværk* eller med atter andre ord: musikken som det, der opføres for det lyttende subjekt og herved konstitueres som æstetisk genstand. Med denne løse karakteristik er det i grunden allerede antydnet, hvorledes kunstmusikkens og musikforskningen i øvrigt, må stå hinanden nær ved et ejendommeligt slægtskab i topologisk struktur:

(a) Både i koncertsalssituationen og forskningssituationen er et subjekt anskuende vendt imod et objekt.

(b) I begge tilfælde hedder anskuelsens bevægelse ”for dybelse”.

(c) Når forskningen som sådan er en udforskning af musikværket, er det lyttende og det forskende subjekt vendt imod samme objekt, samme helhed.

(d) Begge gør rekurs til partituret som det nødvendige ”faste punkt”: Opførelsen er bare en opførelse *af...*, for så vidt værket allerede ”ligger fast” i partituret; samtidig finder forskningen den for diskursiviteten nødvendige fiksering af sin genstand i partituret.

Implikationerne af musicitetens begrebmæssige bestemmelse ud fra musikværket rækker naturligvis ud over den forskningsdisciplin, som tematisk arbejder anskuende vendt imod den enkelte værkhelhed: *værkanalysen*. For omkring analysens genstand og ud fra den i analysesituationen manifesterede, men fra forskerens side så at sige aldrig eksplicerede forståelse af, hvad musik er, og hvorledes musik fremtræder, opbygges en musikhistorisk forskning, en filologi, en folkemusikforskning etc.

Musikhistorien er traditionelt den store disciplin i musikvidenskaben. Og videnskabeligheden har hér (som i andre humanvidenskaber) tendentielt taget model efter naturvidenskaberne og gjort musikhistorien til en positiv videnskab. Statistiske rigtigheder har som sådan ikke blot holdt hermeneutikken i skak i selve musikhistorien, men har også slået tilbage og gennemtrængt den musikalske analyse.

Musikvidenskaben har i denne problematik – som så ofte – været dårligere stillet end ”storebror”: litteraturvidenskaben. (i) Dels, antages det, står litteraturvidenskaben i et mere umiddelbart forhold til litteraturen, end musikvidenskaben til musikken. Hvis man ikke kan andet, kan man jo altid fortælle, hvad der sker i en historie. Hvorledes med en symfoni? (Se ovenfor om æstetikens forhold til musik og digtning.) (ii) Dels består der et traditionelt og væsentligt nært forhold imellem litteraturvidenskab og sprogvidenskab – et forhold, litteraturen har formået at drage nytte af og selv befrugte ved opkomsten af f.eks. den strukturelle lingvistik, transformationsgrammatikken mv. (iii) Rekrutteringen til litteraturvidenskaben har altid været større end til musikvidenskaben.

Da litteraturforskningen og –æstetikken med *nykritikken* gjorde op med den positivt historiserende dominans, kendte musikvidenskaben ikke sin besøgstid. Alt imens forfinede den sine modeller, blev mere konsekvent i sin matematicering – mere reduktiv overfor fænomenet ’musik’. En refleksion over fænomenet blev det derimod sjældent til.

En sådan fænomenologisk refleksion til bestemmelse af musikken *som* musik – eller bare af musikværket *som* musikværk – ville have vist, at musikvidenskaben har produceret mange rigtigheder og få sandheder. Der findes nok fænomenologiske æstetiske analyser af det musikalske fænomen (f.eks. Ingardens). Men for at få betydning for musikforskningen må de udmøntes i en analytik til brug ved analyse af enkeltværker.

Folkemusikforskningen og etnomusikologien har bare lokalt og periodevis udgjort en markant del af musikforskningen. Det særlige – for denne fremstilling: det særligt relevante – ved den er, at den åbenbart opsøger musik udenfor den borgerlige kultur. Gør musikhistorien ikke det samme, når den beskæftiger sig med gregoriansk sang, middelalderlig flerstemmighed o.l.? Nej, ikke ganske: Hvor musikhistorien opsøger sine emner i kildeskrifterne, må folkemusikforskningen opsøge sine dér, hvor musikken musiceres. Og dersom folkemusikforskningen gav sig af med at tolke denne nødvendighed, ville den på musikforskningens vegne overhovedet finde den største tilskyndelse til at overskride musikbegrebet ”Musik *als* Werk” eller ”Musik *als* ob Werk” altså: *musik som sats*.

Men folkemusikforskningen har endnu ikke indladt sig herpå. Det bliver vanligvis ved det abstrakte krav om at være konkret: ”Folkemusikken må forstås i en social sammenhæng!”, hedder det. Men hvad er ”folkemusikken”? Er det de satser, forskere vender hjem med, minutøst nedskrevet på nodepapir eller indspillet på lydband? Og som de derefter analyserer, som om nedskrivningen var resultatet af en kompositorisk vilje? I så fald bør det ikke undre, at det har knebet med at få samfundets musik og musikkens samfund til at belyse hinanden. På dette sted er det, ”Musikalske Omgangsformer” melder sig med de første skitser til en teori, der lader *musiceringen* være musikforskningens ”første” objekt: musik som social væremåde, *som omgangsform*.

(Århus 2017)

Litteraturhenvisninger

- Austin, J. L.: *How to do things with words* (HTW), Oxford University Press 1962
- Brandt, P. Aa.: *Tekstens teater* (Tt), Borgens Forlag 1972
- Grout, D. J.: *A History of Western Music*, London 1960
- Heidegger, M.: *Sein und Zeit* (SuZ), Tübingen 1927
- Heidegger, M.: "Bauen Wohnen Denken" (BWD), i: *Vorträge und Aufsätze*, Tübingen 1954
- Heidegger, M.: "Über den Humanismus" (ÜdH), i: "Wegmarken", Frankfurt a. M. 1967
- Heidegger, M.: "Der Ursprung des Kunstwerks" (UdK), i: "Holzwege", Frankfurt a. M. 1963
- Knepler, G.: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1961
- Nielsen, N. Å.: *Dansk Etymologisk Ordbog* (DEO), Gyldendal 1966

NOTER

¹ Jf. Heideggers begreb 'Zeug', SuZ §15ff.

² Jf. Heideggers begreb "Bewandtnisganzheit", SuZ §18ff.

³ Jf. Heideggers begreb "Zuhandenheit", SuZ §15ff.

⁴ Jf. Heideggers begreb 'In-der-Welt-sein', SuZ §§12 – 18. Lad dette være anledningen til kort at anføre, hvorledes ordet dvs. verbet 'er' igennem hele filosofihistorien – men særlig betydningsfuldt hos Heidegger – benyttes på forskellig vis: (1) Ordet 'er' kan være kopula i prædikation eller klassifikation: "Bogen er rød." 2. Kopula kan være emfatisk: "Bogen *er* (virkelig) rød." 3. Ordet 'er' kan benyttes ved hævde af eksistens hhv. ikke-eksistens: "Der er ingen Gud." Hér kan ordet oversættes med "findes", typisk – som i eksemplet - med den foranstillede partikel '(der) er' (4) Ordet 'er' kan bøjes til verbal-substantivet 'væren', eller (5) til præsens participium 'værende'. (6) Formen præsens participium benyttes også, efter Aristoteles (græsk 'ousia'), som substantiv: '(et) værende'. (På dansk – og enkelte andre sprog, herunder fx ikke engelsk - træffer vi yderligere 'er' som hjælpeverbum: "Han er gået en tur", men den funktion er så vidt jeg kan se uden filosofiske implikationer.)

⁵ Jf. Heideggers begreb 'Vorhandenheit', SuZ §21!

⁶ Jf. Per Åge Brandts begreb 'den poetiske økonomi', *Tt* p. 77ff.

⁷ Jvf. Heideggers begreb 'Handeln', *ÜdH* indledningen.

⁸ Jvf. Heideggers begreb 'Shonen', *BWD*.

⁹ 'Skøn' og 'skåne' har fælles rod i oldsaxisk: 'skoni' (DEO)!

¹⁰ Termen 'dvæle' er ikke ideel. Den lyder for meget af "at slappe af *ind imellem*", at hvile ud *efter*", at samle kræfter *for at*" osv. – alt sammen dvælende fremtrædelsesformer i praxis, dvs. set *udefra*. En bedre tone fås med det engelske 'dwell' eller det danske '(bi)våne'.

¹¹ Endnu mere præcist: At vorde-havende-gjort noget åbenbart. Skal vi være præcise, må vi hér – beklageligt - udtrykke os på et Heidegger-dansk, der for det danske øje er endnu mere kunstigt end Heidegger-tysk er det for det tyske.

¹² Jf. Austins begreb 'illucutionary act', *HTW* p. 91.

¹³ Jf. Austins begreb 'perlocutionary act', *HTW* p. 91.

¹⁴ Ordet 'tale' angiver hér fænomenet 'talen': *det at tale* – ikke talen som noget man *holder*. Hvor forvekslingen ellers ville være nærliggende, har jeg i det følgende udtrykkeligt brugt verbalsubstantivet 'talen'.

¹⁵ Ligesom skulpturen ikke optager plads, men kendes ved og på sit rum.

¹⁶ Overskud: Der er, hvad der skal være, og så er der endda noget i overskud. Spild: Det, som ikke fandt anvendelse, men godt kunne være blevet anvendt.

¹⁷ Jvf. begrebet 'trivsel på arbejdspladsen'.

¹⁸ Jeg griber til dette ord, som vel ikke længere har plads i det danske sprog, for at betone den oprindelige forbindelse mellem begrebet 'det værdifulde' og begrebet 'det endnu-ikke-værende'.

¹⁹ UdK p. 44

²⁰ Et af de mange af den navnkundige sportsreporter Gunnar Hansens udtryk, der uforligneligt afspejler fodboldkampen som kultisk handling: Det er ikke dommeren, der griber til fløjten for med et signal at sætte kampen i gang. Det er heller ikke handlingen 'at fløjte', der konstituerer kampens begyndelse – nej, det er *lyden af fløjten!* (Denne sjældne "øjeblikkelighed" i sproget gør i sandhed profeten værdig til sit navn: "Gunnar Nu"!)

²¹ Jeg lader i det denne sammenhæng stå åbent, om det grundlæggende er som folk, som klasse, som epoke eller som noget helt fjerde, at det historiske menneske lades lydhør over for den-og-den tale. Men det er selvsagt et overordentligt væsentligt spørgsmål, når musikkens historie skal *skrives!*

²² Knepler, G.: "Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts", Berlin 1961, er antagelig det mest kendte – af få – forsøg på at skrive musikhistorie fra et materialistisk historiesyn. Standardværk i det daværende DDR.

²³ Grout, D. J.: "A History of Western Music", London 1960, er antagelig det angelsaksiske standardværk i musikhistorie.