

MUSIK OG BEVIDSTHED: ET FÆNOMENOLOGISK PERSPEKTIV

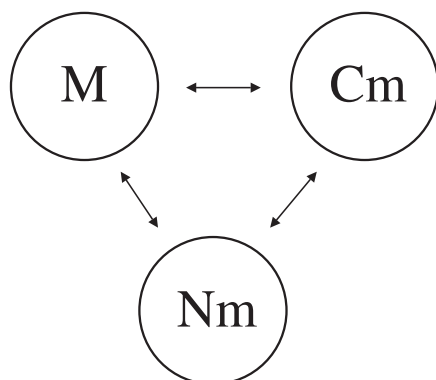
En teori om musik som et mangespektret meningsunivers
– med reference til meningsdimensionen ‘musikalsk spænding’

Frede V. Nielsen

Der udvikles en fænomenologisk baseret teori om musik som et mangespektret, flerlaget og ‘dybt’ meningsunivers. Den ydre musikalske struktur fører ind i og er gensidigt forankret i andre dybere placerede meningslag af kinetisk-motorisk, spændingsmæssig, emotionel, åndelig og eksistentiel art. Disse lag og meningsdimensioner griber ind i hinanden, således at hvert enkelt aspekt først er forståeligt, når de andre tages i betragtning. De hører sammen, fordi de høres sammen. Den musikalske dybdestruktur korresponderer med (er korrelativ til) dybden i vores oplevende bevidsthed, således at der kan opstå en fornemmelse af samhørighed mellem musik og os. Teorien underbygges og eksemplificeres ved henvisning til teori og empirisk forskning vedr. oplevelse af musikalsk spænding. Betydningsfulde konsekvenser for både musikpædagogikken og musikterapien fremhæves.

1. Problemet

Relationen mellem musik og menneske, og mere specifikt mellem musik og menneskelig bevidsthed, er væsentlig ud fra både en kunstnerisk, pædagogisk, terapeutisk og videnskabelig synsvinkel, og sidstnævnte ud fra en flerhed af videnskabelige perspektiver og discipliner. Det er også et meget komplekst problemfelt, der som noget helt grundlæggende implicerer spørgsmålet om, hvad musik er eller kan være for et fænomen – og om det måske kun kan forstås adækvat netop som en relation mellem musik og ‘os’. Lad mig foreløbig anskueliggøre problemet på en enkel måde (figur 1).



Figur 1. Relationer mellem musik (M), musikalsk bevidsthed (Cm) og musikalsk hjerneaktivitet (Nm)

I denne tilsyneladende simple model har vi det musikalske fænomen (M), vi har en bevidsthed om dette fænomen (Cm for *consciousnes of music*), og vi har et biologisk, kropsligt forankret grundlag for at have denne bevidsthed, herunder en neurologisk, hjernemæssig aktivitet (Nm for *neurology of musical consciousness*). Selv om det ser enkelt ud, må det straks fremhæves, at der er betydelige problemer knyttet både til hver af de tre komponenter anskuet for sig og ganske særligt til relationer mellem dem.

Ud fra et neurovidenskabeligt perspektiv kan vi fx spørge: Er der et ét-til-ét forhold mellem vor musikalske bevidsthed og et neurologisk korrelat til at have denne bevidsthed, – måske ligefrem i den forstand at musikalsk bevidsthed kan reduceres til et neurofysiologisk aftryk? Eller må vi søge hinsides en sådan reduktionistisk position og forudsætte en slags dualisme mellem den neurologiske struktur og aktivitet på den ene side og på den anden side vor musikalske oplevelse og bevidsthed på grund af dennes komplekse og flertydige karakter? (Jvf. Klausen 2003). Og yderligere ud fra en neurovidenskabelig synsvinkel: Måske er det blot midlertidigt, vi må opretholde denne dualistiske tilgang, nemlig for at fastholde musikoplevelsens rigdom og fylde som udgangspunkt og kurssættende for en neurofysiologisk udforskning og mulig forklaringsdannelse?

I indledningen til en interessant bog om bevidsthedsforskning i det 21. århundrede (Zahavi & Christensen 2003) er udgiverne inde på denne væsentlige problematik:

»Motivet til at forsøge sig med en naturalisering af bevidstheden er vel ønsket om at forstå den? Problemet er imidlertid følgende: Hvis udgangspunktet er et for vagt, forsimplet, utilstrækkeligt eller endda misvisende begreb om, hvad subjektivitet egentlig er, så vil den empiriske

søgen efter den reduktive eller korrelative base med stor sandsynlighed blive ledt på afveje. Måske vil det lykkes at naturalisere et eller andet, men der er stor risiko for, at det ikke er det, som i udgangspunktet var af interesse, nemlig subjektiviteten i dens fulde kompleksitet« (p. 6).

Og måske er der, som forfatterne antyder muligheden af, simpelthen tale om »en uovervindelig kløft mellem det neurofysiologiske niveau og vores følelse af glæde, vores erindring om en varm sommerdag eller vores ønske om lønforhøjelse« (p. 5 f.).

Reduktions- og naturaliseringsproblemet knytter sig imidlertid ikke blot til den musikalske bevidstheds- og subjektivitetsdimension (Cm i modellen), men også til den musikalske objektdimension (M). Megen analyse af musik har i tidens løb haft den karakter, at der forudsættes en så at sige fysisk eller real (materiel) genstandslighed af det musikalske fænomen, med den konsekvens, at det kan forstås udtømmende ved at observere og registrere dets ydre strukturtræk løsrevet fra (ja, under bevidst negligering af) dets udtryks- og meningsfyldte. Men det utilfredsstillende ved at lade sig nøje med det er også ofte fremhævet, fx i dele af den såkaldte »new musicology« (som faktisk ikke er så ny endda)¹.

I kombinationen af og relationen mellem M og Nm kan der således optræde et dobbelt reduktionsproblem, nemlig som følge af naturalisering dels af det musikalske objekt til en »real« genstandslighed og af den musikalske bevidsthed til et neurofysiologisk korrelat. Der sker en udkobling af Cm i dens fulde kompleksitet.

I det følgende vil jeg først og fremmest interessere mig for relationen mellem den musikalske objekt- og subjektside. I dette relationsfelt (mellem M og Cm) må der ud fra en både filosofisk og psykologisk synsvinkel suppleres med nye spørgsmål: Er det musikalske fænomen blot et produkt (en ren »konstruktion«) af vor subjektive og individuelle musikalske bevidsthed og derfor, af psykologiske og sociologiske årsager, et blot og bart relativistisk fænomen? Eller har det en selvidentisk objekt karakter bag ved individuelle oplevelser og bevidsthedsdannelser og på trods af dets ikke-identiske realisationer i lyd? Er Bachs *Italienske Koncert* det samme musikalske objekt, uanset hvilken stilistisk kompetent musiker det udføres af, hvad enten det spilles på et moderne flygel eller et cembalo fra det 18. århundrede, og hvad enten det høres af dig eller mig?

For at forebygge misforståelser: Jeg er helt på det rene med, at de omtalte fænomener, M, Cm og Nm, ikke er isolerede i deres indbyrdes relation. De befinder sig i et betingethedsforhold til ydre omstændigheder i tid og rum.

1 Se fx Ruud (2002), men allerede et vigtigt nordisk musikvidenskabeligt oversigtsværk som Bengtsson (1973a) inddrager bl.a. problemkredse vedr. musikalsk mening, funktion og virkning i psykologisk, sociologisk, etnologisk og filosofisk belysning.

De er historisk, socialt og genstandsligt situerede, kan man sige. Som J.J. Gibson har fremhævet, så er det ikke blot et spørgsmål om, hvad der er inde i dit hoved, men også om hvad dit hoved er inde i. Men det er min opfattelse, at det er muligt, midlertidigt, at sætte dette aspekt i parentes med henblik på at identificere generelle og fælles træk i relationen mellem på den ene side menneskeskabte musikalske fænomener og på den anden side menneskelig bevidsthed knyttet til hhv. forårsaget af de samme fænomener. Det er også min opfattelse, at man efterfølgende, når parenteser fjernes, vil have en mere kvalificeret forståelse af rækkevidden af socialt og historisk betingede aspekter ved vort forhold til musik.

Jeg vil nu forudsætte, at både kunstnerisk, pædagogisk, terapeutisk og videnskabelig beskæftigelse med musik er påvirket mere eller mindre af et bagvedliggende musiksyn, selv om kravet til eller forventning om, i hvilken grad det ekspliciteres, kan være forskelligt. Med 'musiksyn' sigter jeg til syn på eller teorier om, hvad musik kan være eller »er« for en slags fænomen/fænomener, og hvad det/de kan 'betyde' eller have for 'mening', og hvordan den konstitueres.

Nogle spørgsmål vedr. musikalsk mening er helt basale. Blandt disse er autonomi/heteronomi-problemet, hvor et hovedspørgsmål er: Henviser det musikalske fænomen betydningsmæssigt til noget uden for sig selv, eller er det tværtimod meningsmæssigt selvberørende som en slags klingende matematik? Hertil knytter sig et dimensionsproblem med spørgsmålet: Hvilke dimensioner i musikalsk betydning/mening er væsentlige? Et andet fundamentalt problemfelt er den allerede berørte objekt/subjekt-relation, hvor et principielt spørgsmål lyder: Beror meningen i selve det musikalske objekt, eller konstrueres den af den musikalske oplevende?

I det følgende vil jeg præsentere en fænomenologisk orienteret teori, som er rettet mod disse problemfelter, og som afgrænser nogle muligheder for svar på de rejste spørgsmål². I visse henseender kan den også give konkrete svar. Jeg kalder den en teori om musik som et mangespektret meningsunivers og om dets korrespondens med 'os', vor bevidsthed og *Befindlichkeit* (jvf. Heidegger). Derefter vil jeg fokusere på meningsdimensionen 'musikalsk spænding' og i denne forbindelse henviser til et teoretisk og empirisk arbejde vedrørende oplevelse af musikalsk spænding ved lytning til rigt struktureret musik.

2 Dele af (måske rettere: ansatser til) teorien dannede grundlag for min undersøgelse om oplevelse af musikalsk spænding (Nielsen 1983) og blev præsenteret i mere udbygget form i relation til problemer vedr. musikalsk analyse (Nielsen 1988). Siden blev den relateret til og videreudviklet inden for mit arbejde med musikdidaktiske problemer (Nielsen 1994, 1998). I nærværende artikel skal jeg søge at gribe hen over disse forskellige tilgange og at aktualisere den i forhold til en generel musikpsykologisk og musikterapeutisk problematik.

Min interesse for de vidtfavnende spørgsmål om musiksyn og musikalsk betydning/mening er ikke mindst pædagogisk motiveret. Det er min opfattelse, at der i forbindelse med en rimeligt nuanceret og dybdeborende analyse af et fags pædagogik (*in casu* musikfagets pædagogik), specielt ved analyse af mulige begrundelser og kriterier for udvælgelse af undervisningsindhold, må præciseres eller i hvert fald forudsættes et syn på selve det fænomenområde, som udgør fagets genstandsfelt (i dette tilfælde musik og musikalsk virksomhed), jvf. Nielsen (1998). Også ud fra en musikterapeutisk synsvinkel er spørgsmålet om musiksyn væsentlig, jvf. Bonde et al. (2001, afsnit 3.9).

Men min interesse er også musikanalytisk motiveret. Det er en udbredt erfaring, at musikalsk analyse har en tilbøjelighed til at fokusere ensidigt på »ydre« musikalske strukturtræk, som kan identificeres og begrebsliggøres i en teknisk præget fagterminologi (jvf. den ovenfor omtalte naturalisering af det musikalske objekt), og at renoncere på analyse af de »indre« musikalske meningsdimensioner, som iflg. vor erfaring kan have en dybt indgribende virkning på os – måske ligefrem motivere livslang optagethed af musik. Det er sjældent, analyser af musik når ind til at klargøre, hvad det er i musikken, der kan bevirke det (jvf. Vinther 1994, der tematiserer netop dette problem).

2. Musik som et 'mangespektret meningsunivers'

Et grundspørgsmål, jeg først vil beskæftige mig med, kan formuleres sådan: Hvad kan musik have for en mening, og hvad findes der som følge heraf at analysere og forstå, at undervise i, at lære og at nyttiggøre i relation til musik?

Min tese er, at det musikalske meningsunivers omfatter meget mere end det musikalske strukturspil (de strukturelle konfigurationer) i snæver forstand. Vores erfaring siger os, at sådan forholder det sig. Vi ved umiddelbart, at musik kan gribe dybt ind i os. Under visse omstændigheder kan den påvirke eller ligefrem ændre vor omverdens- og selvforståelse. Den kan tale direkte til vort inderste, og det må formodes at have rod i og udspringe af musikkens inderste. Denne erfaring og denne formodning bør have konsekvenser både for analytisk, pædagogisk og terapeutisk beskæftigelse med musik, og efter min opfattelse på en væsentlig måde.

Det skal indrømmes, at videnskabelig udforskning og begrebslig klargøring af den mere detaljerede art af og struktur i sådanne dybtliggende menings- og oplevelsesdimensioner p.g.a. store teoretiske og metodologiske vanskeligheder i en vis forstand halter langt bagefter de mere holistisk prægede erfaringer, der dagligt gøres. Det må ikke opfattes som uforbindtlig ved erfaringen, men som uformåenhet hos videnskaben. Det er muligt, at vi her står ved en principiel skillevej mellem kunst og videnskab, men for

en videnskabelig beskæftigelse med æstetiske og kunstneriske fænomener er det jo ikke tilfredsstillende blot at konstatere det. Min opfattelse er, at grænser mellem videnskab og kunst godt nok eksisterer, men at de på den anden side flytter sig over tid, og det hænger sammen med, at ny erkendelse og nye udtryk herfor løbende opstår både i videnskab og i kunst.

Lad mig begynde med en helt enkel påstand: Teoretisk findes der som udgangspunkt to æstetiske grundpositioner i relation til spørgsmålet om musiks betydning/mening at være opmærksom på, nemlig:

- (a) at den interne musikalske struktursammenhæng udgør det væsentlige eller eneste (den position som også kaldes autonomi-æstetisk),
- (b) at det er i henvisning til eller udtryk for noget musikeksternt (fx emotioner), det egentligt betydnings- og meningsfulde findes (den position som kaldes heteronomi-æstetisk).

I forskellige varianter har disse positioner, som er karakteristiske ved at holde begreberne om musikkens form og dens indhold adskilt, i århundreder stået mere eller mindre skarpt over for hinanden i vesterlandsk musiktænkning, selv om forsøg på at formidle mellem dem også kan findes. Men det er ikke uden videre sandsynligt, at en af disse grundantagelser er den under alle omstændigheder gyldige.

Jeg vil fremhæve en tredje mulighed, som er fænomenologisk baseret. Som forudsætning kan jeg henvise til Nicolai Hartmann, Roman Ingarden, Mikel Dufrenne, Thomas Clifton³, hvortil kommer andre, som ikke har forholdt sig specielt til musik, men eventuelt til anden form for kunst, fx Maurice Merleau-Ponty, og som grundlag for den fænomenologiske tilgang Edmund Husserl (vedr. denne se fx Lübcke 1982 og Zahavi 2001). Også Ernst Cassirers filosofisk-antropologisk orienterede analyse af kunst som symboldannelse forekommer at være i overensstemmelse med mit forehavende. Mit udgangspunkt er den tidligere omtalte erfaring, at musikalsk oplevelse og musikalsk bevidsthed omfatter meget mere end det musikalske strukturspil i snæver forstand. Hertil kommer, at også dette »mere«, dvs. andre oplevelseskvaliteter, opleves genstandsligt som egenskaber ved selve det musikalske objekt. De opfattes ikke ubetinget som henvisninger eller udtryk, der kan defineres i semantisk forstand.

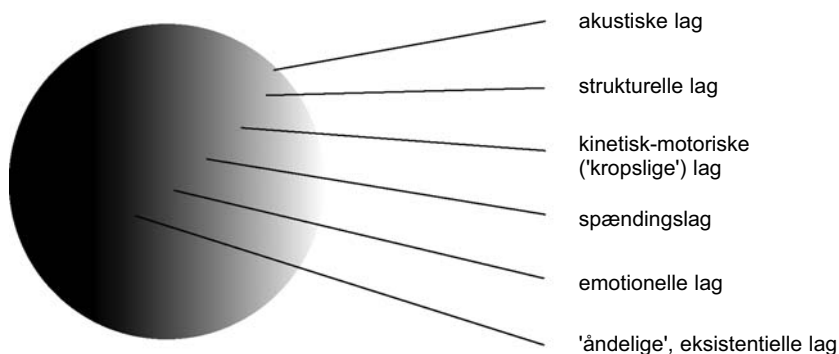
Da disse andre meningsdimensioner (såvel som de ydre strukturelle træk) opleves som objektgenskaber, må de fænomenologisk anskuet opfattes som kvaliteter, der hæfter ved selve det musikalske objekt. De er genstands-karakteristiske. På trods heraf kan de pågældende kvaliteter ikke hævdes at være til stede i objektet i real, materiel forstand. De viser sig først i kraft af vor perciperende, handlende, forestillende og forstående musikalske

3 Se litteraturlisten for udførlige henvisninger til de nævnte forfattere.

oplevelen og bevidsthedsdannelse. De er altså ikke alene genstands-, men også aktkarakteristiske. Heraf følger, at det musikalske objekt slet ikke kan forstås uden en eller anden art af sammentænkning af objektet og det aktivt oplevende subjekt. Det tyder på en særlig art af objekt-subjekt relation.

Som omtalt oplever vi et musikalsk forløb eller et musikværk ikke blot som et strukturspil i puristisk forstand, men også med »dybereliggende« meningsdimensioner. Store dele af den musikpsykologiske og musikfilosofiske litteratur bekræfter det. Umiddelbart oplever vi fx energi- og spændingsforløb (senere vil jeg gå nærmere ind på det). Og den opfattelse, at musik frem for alt er emotionelt ladet (stemt), og på en fluktuerende måde (dynamisk) kommunikerer og bevirker emotioner, er som bekendt vidt udbredt (blandt en meget stor og til dels uoverskuelig litteraturmængde lad mig blot henviser til Budd 1985, der på filosofisk grundlag omtaler vigtige teorier vedr. relationen musik/emotion; en relativt ny publikation med håndbogskarakter, Juslin & Sloboda 2001, anlægger et multidisciplinært perspektiv). Det må tilføjes, at megen musik under givne omstændigheder også opleves med noget, jeg vil kalde åndelige og eksistentielle meningsdimensioner.

Sammenfattende vil jeg udtrykke det på den måde, at et musikværk udgør et helt meningsunivers, som indebærer et spektrum af oplevelsesmuligheder. Hvis man forestiller sig dette univers som en mangedimensionel og dyb meningsstruktur, kan det fremstilles i en flerlaget kuglemodel, som i overfladeregionen består af relativt konkrete og hermed verbalt relativt let-beskrivelige egenskaber, men som »indeni« har successivt dybere placerede meningslag, der bliver des mere uforståelige og svært beskrivelige uden indtænkning af et musikalsk »subjekt«, jo længere man når ind mod centrum (fig. 2).



Figur 2. Meningslag i det musikalske objekt

Det er vigtigt for mig at fremhæve, at den lagdeling, som er skitseret, er en tilsnigelse dikteret af vanskeligheder med at forklare de u håndgribelige ting, vi har med at gøre. Det karakteristiske er nemlig yderligere, at hele dette

objekt med de forskellige meningsdimensioner (hvoraf blot nogle vigtige er antydnet) *hører sammen*, fordi de »*høres sammen*«. Ud fra et oplevelses- og bevidsthedssynspunkt integreres de, og objektet er, som vi har set, først forståeligt, når dette oplevelses- og bevidsthedsperspektiv medinddrages. Uden dette er kun randområderne forståelige, dvs. de ydre strukturtræk i overfladeregionen, og disse endog blot i visse henseender. Endnu en følge af denne tankegang er, at skarp skelnen mellem musikkens form og dens indhold hører op, fordi disse to sider af objektet indgår i et sammenhængende og integreret system.

Jeg kan nu formulere den tredje grundposition således:

- (c) Musikkens ydre struktur udgør blot visse dimensioner i et sammenhængende meningsunivers (meningsspektrum). Den fører ind i og er gensiddigt forankret i andre dybere placerede meningslag af fx kinetisk-motorisk, spændingsmæssig, emotionel, åndelig og eksistentiel art. Disse lag eller meningsdimensioner griber ind i hinanden, således at hvert enkelt aspekt først er forståeligt, når de andre tages i betragtning.

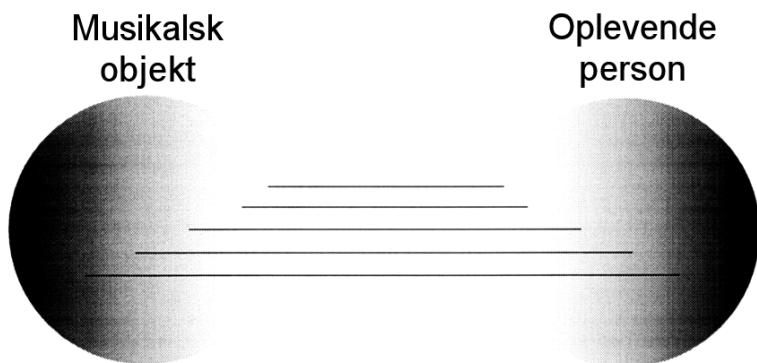
3. 'Korrespondens' mellem musik og bevidsthed

Det blev fremhævet, at forståelse af dybere lag i det musikalske objekts meningsunivers først lod sig etablere, når det aktivt oplevende subjekt blev medtænkt. Jeg har imidlertid indtil nu udtrykt mig meget principielt og set bort fra det musikoplevende menneske som konkret, psykologisk person.

Derfor vil vi nu dels gå ud fra det musikalske objekt således som fremstillet, men på den anden side anerkende, at konkret oplevende personer står uden for det oplevede objekt. Hvorledes kan det gå til, at objektet åbner sin mening for en udenforstående person?

Min tese er, at der eksisterer en potentiel, grundlæggende og principiel '*korrespondens*' (modsvarighed, forbindelse, overensstemmelse, samhörighed)⁴ mellem meningslag *i* musikken og på den anden side oplevelses- og bevidsthedslag *hos* mennesker. Noget i den ene svarer til noget i den anden. Denne potentielle korrespondens muliggøres af, at der i det musikalske objekt er »indfældet« en subjektiv struktur, som ved denne indfældning har antaget objektiv form. En grafisk principskitse kan illustrere korrespondensen mellem objektets meningslag og oplevelses- og bevidsthedslag hos en oplevende person (fig. 3).

4 Andre nærliggende begreber er 'analogi' (se afsnit 5) eller 'korrelation', som vi finder hos Mikel Dufrenne (se nedenfor).



Figur 3. Skitse af korrespondens mellem meningslag i det musikalske objekt og bevidsthedslag hos den oplevende

Objektets meningslag korresponderer iflg. denne tankegang med personens sansning af akustiske data, med perceptuelle og kognitive forarbejdningsstrukturer, med oplevelse af spændingsforløb og spændingsrelationer, med kropslig, bevægelsesmæssig, gestisk eksistens, med personens eget følelsesunivers, med hans/hendes åndelige og hele eksistentielle bevidsthed og selvforfølelse, noget man måske sammenfattende kan kalde personens *Befindlichkeit* (jvf. Heidegger).

Der sker, potentielt set, et 'møde' mellem de to parter, som kan blive meget intenst, fordi der findes denne grundlæggende korrespondens mellem dem. Noget i den ene ikke alene »svarer til«, men svarer også »på« noget hos den anden. Mødet kan blive så intenst, at den oplevende person helt fyldes af det oplevede objekt; privatpsyken fortrænges mere eller mindre til fordel for den psykisk-objektive struktur i den anden, dvs. i objektet, eller privatpsyken finder sit udtryk i den anden og objektiveres herved.

Det er formentlig det samme M. Dufrenne udtrykker, når han siger:

»... I recognize in the object an interiority and an affinity with myself. I intend the aesthetic object, but I intend it as consubstantial with myself. While penetrating into it, I allow it to penetrate into me, rather than keeping it at a distance. It does not cease being an object while it mingles with me. The distance which it has is not abolished because I am absorbed in it, since it remains a rule for me and imposes its meaning on me. Such is the paradox: I become the melody or the statue, and yet the melody and the statue remains external to me. I become them so that they can be themselves. It is in me that the aesthetic object is constituted as other than me. In other words, the phenomenon of alienation here modifies the usual notion of intentionality. I cannot say that I constitute the aesthetic object. Rather, it constitutes itself in me

in the very act by which I intend it, since I do not intend it by positing it as outside myself but by vowing myself to its service. Thus one can see why consciousness embraces the object, which affirms itself in this embrace« (Dufrenne 1973, s. 231 f; jvf. Dufrenne 1953, s. 296).

Og senere fremhæves det med næsten aforistisk understregning:

»The depth of the aesthetic object is measured by the depth of the existence to which it invites us. Its depth is correlative with ours« (Dufrenne 1973, s. 398).

Jeg har omtalt korrespondensrelationen som »potentiel«. Det må nemlig tilføjes, at det bestemt ikke er altid, mødet mellem det æstetiske objekt og det oplevende subjekt når det optimale. Hos konkrete, historiske personer gør sig mangfoldige forhold og faktorer gældende, som vil påvirke mødet og undertiden ligefrem blokere for det mere eller mindre. Lad mig blot nævne sådanne subjektafhængige faktorer som: (a) personens musikalske kode- og stilfortrolighed, (b) kendskab til det konkrete værk eller objekt (c) selektiv opmærksomhed, dvs. det i musikken opmærksomheden bevidst rettes imod, (d) koncentrationsniveau, (e) personens attitude, interesser, vaner, (f) (musikalsk) persontype og personlighed. Hertil kommer (g) faktorer, som vedrører den totale oplevelsessituation: det fysiske, psykiske og sociale miljø for den musikalske akt, og som grundlag herfor jo ikke mindst (h) typen af musikalsk aktivitet (skabende, udøvende, lyttende, analyserende, vurderende).

Mængden af sådanne individuelle og situationsbestemte faktorer, der uægtelig kan virke helt overvældende, når de sammentænkes med og forstås i afhængighedsforhold til den oplevendes hele historiske situation og erfaringshorisont, medfører undertiden den fejlslutning, at vi slet ikke kan operere med en fælles oplevelsesbasis forankret i selve det musikalske objekt. En sådan position vil jeg kalde psykologistisk eller relativistisk. Den beror på en sammenblanding af (a) det musikalske fænomen forstået som 'sig selv' med egen identitet, som et objekt der i vid udstrækning er det samme fra gang til gang, nogen træder i forhold til det, og på den anden side (b) det forhold, at oplevende personer er mere eller mindre forskellige og har forskellige konkrete forudsætninger, at de derfor oplever mere eller mindre forskelligt, herunder hæfter sig ved forskellige dimensioner i det musikalske fænomen. Dette sidste indbyder musikalske og andre æstetiske objekter i øvrigt selv til p.g.a. deres mangesidighed og mangetydighed. Udtrykt på en anden måde: deres mangespektrede meningsunivers. Jeg skal gå nærmere ind på det i perspektiveringens nedenfor.

4. Sammenfattende om det musikalske objekt som æstetisk

På basis af det foregående kan jeg foreløbig sammenfattende beskrive det *æstetiske objekt* (i dette tilfælde det musikalske objekt) og dets egenskaber ved hjælp af en række nøglebegreber. Som æstetisk er det musikalske objekt:

- både struktur og mere end struktur;
- flerlaget (multi-layered, multi-stratified);
- derfor 'dybt' og meningsmæssigt mangespektret, mangedimensionelt,
- derfor også flertydigt og 'åbent' (jvf. Ecos begreb om 'opera aperta');
- uudtømmeligt ('inexhaustible', Dufrenne),
- men også sammenhængende, integreret (meningslagene hører sammen, fordi de »høres sammen«, de ydre lag gennembryder sig selv og peger ind i de indre (jvf. også begrebet 'enhed' som æstetisk kategori, se Dahlstedt 1986);
- også sammenhængende inden for det enkelte meningslag, ikke mindst de(t) strukturelle lag;
- selvbespejlende, selvrefleksivt (fx akkord refererer til andre akkorder, formelement til andre formelementer, spændingsniveau til andre spændingsniveauer);
- objekt-egent, (står uden for subjektet, selv om det konstitueres som æstetisk i mødet med en subjektiv instans);
- ikke desto mindre er det, som æstetisk, »ikke-realt«, dvs. immaterielt,
- og 'intentionelt' (subjektivt-objektivt i integreret forstand), i fænomenologisk terminologi: både *noëma*- og *noësis*-karakteristisk;
- udtryk for erkendelse i vid betydning af ordet, objektivt af (= udtryk for) indre liv i en ydre form/struktur;
- 'korresponderende' med strukturer i vor egen bevidsthed.

5. Nogle perspektiverende kommentarer

Som omtalt er de tanker, der er fremsat vedrørende æstetiske (i dette tilfælde musikalske) objekters særlige karakter og struktur, i væsentlige henseender fænomenologisk orienteret. Det gælder bl.a. sammentænkningen af objekt og subjekt til et integreret fænomenfelt, således at de pågældende fænomener anskues som både genstands- og aktkarakteristiske. De er med et fænomenologisk udtryk 'intentionelle', idet intentionalitetsbegrebet omfatter både *noëma*, *intantum* (det bevidstheden er rettet imod, fx musikstykket: objektaspektet) og *noësis*, *intentio* (bevidsthedens rettedhed mod fx musikstykket, den musikalske rettedhed: subjektaspektet). Det subjektive skal imidlertid ikke forstås som umiddelbart og i alle henseender overensstemmende

med en konkret, historisk person, men som noget »alment subjektivt«, der er indfældet i og hermed udgørende en dimension af objektet.

Noget andet er, at konkrete, historiske personer kan træde i et oplevelses- og forståelsesforhold til det æstetiske objekt. Dette forhold opfatter jeg i overensstemmelse med hermeneutisk tradition som en forståelsesproces (jvf. den hermeneutiske 'cirkel' eller 'spiral') og som noget, der er undergivet historiske vilkår i dobbelt forstand. For det første er dette individuelle subjekt en historisk person med visse forudsætninger, som betinger personens 'for-forståelse' (*Vorverstehen*) og 'videnshorisont', men personen ændrer sig også kontinuert, bl.a. under indflydelse af det objekt, som vedkommende træder i erkendeforhold til, dvs. gennem forståelseshandlingen. Dernæst er også det konkrete objekt af historisk art. Det er blevet til i en bestemt historisk kontekst, men det har også et 'virkningshistorisk' aspekt knyttet til sig (jvf. Gadamer). Disse forhold (historiciteten, der hæfter ved både den konkrete person og det konkrete objekt) betyder bl.a., at konkrete oplevelser altid er mere eller mindre forskellige, – også fra gang til gang, når »samme« person oplever det »samme« stykke musik, dvs. ud fra både intersubjektiv og intrasubjektiv synsvinkel.

Bag sådanne relative omstændigheder opererer jeg imidlertid med visse grundtræk, visse *basisstrukturer*, dels vedrørende æstetiske objekter, dels vedrørende æstetisk oplevende subjekter. Disse grundtræk, som er antydte tidligere, kan anses for relativt faste i givne kulturelle sammenhænge (fx inden for vesterlandsk kultur) over relativt langt tidsrum (fx nogle århundreder). Det er også muligt, og vel ligefrem sandsynligt, de er faste i bredere sammenhænge og længere tidsperspektiver. Det er sådanne grundtræk, som gør, at vi bredt og lidt »uhistorisk« kan tale om æstetiske objekters særlige »karakter« i forhold til, hvad der er tilfældet for andre typer af objekter, og tilsvarende om karakteren af æstetisk opleven og bevidsthedsdannelse. Det vil sige, at *stærkt historiske* og *svagt historiske* aspekter væver sig ind i hinanden, herunder forhold som kun ændrer sig over ufatteligt lang tid (såkaldt »almenmenneskelige« træk, som fx at vi har et følelsesliv med fælles grundtræk, et erkendebehov, et kategorialt sprog at udtrykke os i, en tilbøjelighed til at artikulere os æstetisk og at opfatte æstetisk, den samme kropslige grundstruktur og sansemæssige basisudrustning, etc.). Der findes nogle antropologiske grundtræk knyttet til dette at være et menneske.

Det er for det første sådanne grundtræk, som danner basis for det potentielle korrespondens-forhold mellem det æstetiske objekt og den æstetisk oplevende person. De muliggør dernæst, at konkrete oplevelsesforhold af æstetisk art kan blive så menneskeligt vedkommende og så mangefacetterede, som vor erfaring viser, at de faktisk kan. Også selv om objektet eventuelt er blevet til i en helt anden tid. I hermeneutisk tradition ville man sige, at subjektets og objektets horisonter 'smelter sammen'. Vi fornemmer ikke, at Schuberts sangcyklus *Winterreise* siger os noget helt andet i dag, end den sagde andre lyttere for 175 år siden, selv om vi naturligvis ikke kan

være ganske sikre på det. På den anden side siger den givetvis ikke helt det samme, ligesom den åbenbarer delvis forskellige meningsdimensioner for forskellige mennesker i dag (se Nielsen 1988).

Det er bl.a. på basis og under forudsætning af sådanne grundtræk, konkrete æstetiske objekter findes og bliver til, og æstetisk oplevende personer handler. Det er disse grundtræk, der varieres, differentieres, struktureres, udvikles, eksperimenteres med, forandres og raffineres i konkrete objekter og subjekter, dvs. individualiseres og hermed historiceres.

Men hvorfor er disse individuelle oplevelsesforhold pga. deres individualitet og historicitet nu ikke forskellige i den forstand, at de fx umuliggør interindividuel kommunikation om dem? Hvordan kan vi tale om et stykke musik og mene det samme, selv om vi oplever det forskelligt? Det skyldes, iflg. den fremsatte teori, at æstetiske objekter bevarer deres særlige identitet bag om forskellige realisationer (forskellige udførelser af et stykke musik) og bag om forskellig perception og oplevelse af dem. Forskellige konkrete oplevelser (hos den samme person eller hos forskellige personer) kan være rettet mod den samme genstand (fx det samme musikstykke). Men ingen enkeltoplevelse kan omfatte hele genstanden. Den fremtræder i forskellige 'afskygninger' (Husserl: *Abschattungen*). Disse afskygninger (forskellige enkeltoplevelser af dimensioner af objektet) syntetiserer sig, så de fremstår som oplevelse af den samme genstand, der da opleves som selvidentisk. Dette syntetiserende moment kaldes også en 'intentional ydelse'. Man kan derfor sige, at den enkelte oplevelse gennembruder, *transcenderer* sig selv og fører frem til oplevelse af eller en forestilling om selve musikstykket, dvs. »dette« musikstykke.

Det er iflg. denne tankegang ikke således, som man undertiden kan se påstået, at det eneste, vi har at holde os til, er vore forskellige oplevelser (det er en psykologisk position). Vi har også selve objektet, selv om det kun eksisterer i sin fulde valeur (og overhovedet som æstetisk) i kraft af en psykisk akt. Noget andet er, at denne valeur i mange tilfælde er så omfattende, at den sjældent eller aldrig opleves fuldt ud af nogen. Vi opdager stadig nye aspekter af den og beriges heraf. Jvf. Dufrennes begreb om det æstetiske objekts 'uudtømmelighed' ('inexhaustibility'), der er en funktion af dets 'dybde' (1973, s. 397f).

Jeg vil knytte en bemærkning til arten af *korrespondens* mellem det oplevede og den oplevende. Der er ikke tale om identitet eller umiddelbar, streng kausalitet, således som L.B. Meyer i sin berømte bog *Emotion and meaning in music* (1956) synes at forestille sig, når han indirekte siger, at hvis vi kender en musikalsk stilart godt og derfor har erhvervet adækvate emotionelle reaktionsmønstre i relation til et værk i denne stilart, så kan vi slutte omvendt og sige, hvordan værkets emotionelle struktur »er« på basis af sådanne konkrete oplevelser (og dermed også at andre oplevelser ikke er adækvate). Hvem har opnået endeligt adækvate reaktionsmønstre hvornår? Se min kritik af Meyer på dette punkt (Nielsen 1983: 50f og 67). Godt nok

kan vi ud fra den tankegang, der er udviklet, anerkende, at givne oplevelser kan bedømmes til at være adækvate (og at ikke alle er det), men det er der også andre oplevelser, der vil kunne.

Lad mig også knytte en bemærkning til forholdet mellem det ydre og det indre. Selv om vi opfatter et musikværk som en tegnstruktur i semiotisk betydning og som også indgående i mere omfattende tegnstrukturer, fx i relation til andre musikværker, så kan det iflg. den tankegang, som er udviklet, kun i snæver forstand hævdes, at musikværket og dets meningsniveauer er klarlagt ved afdækning af selve den immanente og interrelationelle tegnstruktur («strukturanalyse»), jvf. Paul Ricoeurs fremhævelse af »the feature common to all signs, that of *presenting inner life* in an external form« (Ricoeur 1981, s. 151, min fremhævelse). Dette indre liv kommer netop, og på særlig måde, til udtryk i det æstetiske objekt, fordi der her i en vis forstand sker en suspension af vor konkrete, ydre verden. Dette »gør det imidlertid muligt at bringe et andet betydningslag ved verden til udtryk, nemlig som en verden hvor vi forholder os til vore inderste muligheder« (Lübcke 1982, s. 389 ved omtale af Ricoeurs behandling af den poetiske tekst).

Dette betyder ikke, at vi blot har genoprettet en adskillelse af kunstværkets form og dets indhold. Tværtimod er det vigtigt at pointere, at det »præsenterede indre liv« er *betinet i, vævet ind i, immanent i* strukturen. Tænker vi denne bort, tænker vi det hele bort. Det er på den anden side ikke det samme som at sige, at den i sig selv udgør det hele. Den *transcenderer, gennembrøder, viser ud over sig selv og ind i* det indre.

Lad mig endelig antyde en vigtig pædagogisk og terapeutisk konsekvens af den fremsatte tankegang. Forenklet udtrykt er det musikpædagogikkens hovedanliggende at udvikle, og musikterapiens opgave at nyttiggøre, forholdet mellem de to instanser, som er omtalt, nemlig på den ene side musik og musikalske objekter og processer i videste forstand og på den anden side mennesker og menneskelig bevidsthed. Denne opgave får en ganske særlig form for mening set i lyset af den fremsatte teori. Når objektet er karakteristisk ved dels at være noget i sig selv (genstandsligt, afgrænset i en form, selvbespejlede), dels at være meningsmæssigt mangedimensionelt med en flertydighed af oplevelsesmuligheder, og yderligere at rumme disse karakteristika på en sådan måde at de korresponderer med nogle grundkarakteristika i den oplevendes bevidsthed og hele *Befindtlichkeit*, da følger at personen ved at træde i forhold til objektet også træder i relation til visse sider af sig selv, til potentielle aspekter i egen eksistens. Pædagogisk og terapeutisk set aftegner sig herved det perspektiv, at formidlingen, der er tale om, godt nok for en ydre betragtning er mellem et objekt og et subjekt, men det implicerer nogle centrale sider af personens bevidsthed om og forhold til sig selv, dvs. personens egen identitetsdannelse, udviklingspotentiale, selvfornemmelse og selvforståelse. Set i dette lys er det også tankevækkende, at der inden for musikterapien er udviklet teorier (og en praksis på grundlag heraf), der i vidstrækning forekommer at svare til den beskrevne korrespondenteori (se

omtale af Henk Smeijsters og Kenneth E. Bruscia i afsnittet om musik som »analogi« og som »metafor« i Bonde et al. 2001, s. 130 ff.).

6. Nogle forbehold

Jeg vil kort omtale to forbehold vedrørende det præsenterede perspektiv på musik og musikalsk mening.

(1) Der findes naturligvis musik, som bliver stikkende i sin egen struktur. Det kan bevirke, at den fremstår som dimensionsfattig og i denne forstand »dårlig« kunst, hvilket den i øvrigt også kan være af andre grunde, som kan belyses ved hjælp af den fremsatte teori (se Nielsen 2000, 2002). Men det kan også hænge sammen med, at den er blevet til som »argument« i en musikalsk materiale- og strukturdiskussion, – at den vil vise, hvordan struktur *også* kan gøres, dvs. bane nye veje specielt i denne henseende. Dette kan så medvirke til frilægning af det strukturelle territorium og åbne for nye æstetiske udtryksmuligheder. I en vis specifik forstand peger den da alligevel ud over sig selv, men på en anden måde end skildret tidligere. Sådanne tilfælde vil formentlig forekomme i enhver tids eksperimenterende avantgarde, men det skal bestemt ikke opfattes som et tilstrækkeligt signalement af avantgarde i almindelighed. Det skal samtidig betones, at fokusering på den musikalske strukturside (fx hos Stravinskij eller i seriel eller i minimalistisk musik) ikke i sig selv er ensbetydende med fravær af dybtliggende meningslag, – ej heller selv om pågældende komponister så at sige polemisk kan hævde, at der kun er musikalsk struktur, således som fx Stravinskij ofte anføres at have ment.

(2) Nogle af de aspekter, jeg har peget på vedr. det æstetiske objekt, forudsætter et objekt eller et værk identisk med sig selv, fx fra opførelse til opførelse, uanset hvor forskellige disse så i øvrigt kan være. Et sådant værkbegreb er kun i begrænset omfang eller kun på særlig måde (eventuelt slet ikke) gældende i tilfælde af aleatorisk prægede kompositioner og generelt i improvisationsmusik. Det vil sige i de tilfælde, hvor værkets identitet ikke er fastholdt i en notation. Det betyder imidlertid ikke automatisk, at de væsentlige dele af min tankegang bryder sammen, når den konfronteres med sådan musik. For det første må det gøres gældende, at megen improvisationsmusik nu på anden måde tenderer mod at få værkkarakter ved hjælp af andre former for fastholdelse, først og fremmest i elektronisk, indspillet form. Dernæst er det min opfattelse, som jeg tror svarer til manges erfaring, at i det øjeblik et stykke improvisationsmusik bliver til, så har vi – hvad enten vi er aktive deltagere eller blot lyttende – den samme grundlæggende fornemmelse af, at musikken antager objektkarakter for vores bevidsthed, som når vi udfører eller lytter til anden musik. Specielt for lytteren vil jeg

hævde, at det principielt er helt ligegyldigt, om den musik, der lyttes til, bliver til i øjeblikket eller er en udførelse af i forvejen komponeret musik, dersom der er tale om førstegangslytning. I mange tilfælde vil lytteren slet ikke vide, om det ene eller det andet er tilfældet. Men det er klart, at de to forskellige situationer får betydning ved gentagen lytning. Det helt grundlæggende er, at musikken får genstandskarakter, og at dette danner grundlaget for at opleve den som en mangespektret meningsstruktur af den art, som er beskrevet. Det danner igen grundlaget for oplevelse af samhörighed mellem objekt og subjekt, men også for den samtidige oplevelse, at der er to parter med i spillet.

7. Meningsdimensionen ‘musikalsk spænding’

I fortsættelse af den fremsatte teori bør vi spørge: Hvorledes er det nu muligt at studere den mangedimensionelle meningsstruktur i musikobjektet og dens potentielle korrespondens med grundlæggende strukturer i vor bevidsthed og psyke? Hvad findes der for teorier, videnstraditioner og konkret forskning, der kan tjene som fundament og vejvisere i et mere detaljeret arbejde?

I den aktuelle sammenhæng vil jeg begrænse mig til i nogle få punkter at gå nærmere ind på meningsdimensionen musikalsk spænding og her hovedsageligt koncentrere mig om nogle teoretiske perspektiver og empiriske hovedresultater, der kan medvirke til belysning af den præsenterede teori. I øvrigt skal henvises til mit tidligere arbejde med musikalsk spænding og oplevelse heraf (Nielsen 1983, 1987, 1989, 1991). Se også Madsen & Fredrickson (1993), Fredrickson (1995, 2000), Krumhansl (1996, 1997, 2002), Burnsed & Sochinski (2001), Gabrielsson & Lindström (2001), Schubert (2001), Gabrielsson & Juslin (2003), Vines et al. (2006) med reference til disse undersøgelser.

(1) Spænding og spændingsfluktuation er *en almen og umiddelbar oplevelseskategori* i forbindelse med musik. Dette indiceres bl.a. af, at termen ‘spænding’ (eller ord mere eller mindre synonyme hermed) anvendes i dagligdags tale om musik og musikoplevelse. Fx: »Det var/jeg oplevede det som en lang spændingsstigning mod højdepunkt efterfulgt af afspænding«. Der behøves ingen særlig uddannelse af musikfaglig art eller indsigt i musikfaglig terminologi for at kunne udtale sig sådan med dækning i egen oplevelse og forståelse. Alligevel siges der jo også noget om det musikalske strukturforløb.

(2) Spændingsbegrebet har også sin plads *i den videnskabelige historie* om musik og musikoplevelse (se oversigt i Nielsen 1983, 1987). Det gælder såvel inden for den empiriske og eksperimentelle musikpsykologi (spæn-

ding som oplevelseskategori) som inden for den analytiske og den filosofisk orienterede musikvidenskab (spænding opfattet som en egenskab ved selve musikken). I sidstnævnte henseende, og delvis i førstnævnte, er begrebet nært knyttet til forestillingen om musik som dynamisk forløb over tid, dvs. således som vi faktisk hører musik. Hertil kommer nære relationer til det kropslige. Set ud fra et videnskabsdisciplinsynspunkt er udforskning af det musikalske spændingsbegreb forankret i flere fagområder (især baseret i musikvidenskab, psykologi og filosofi).

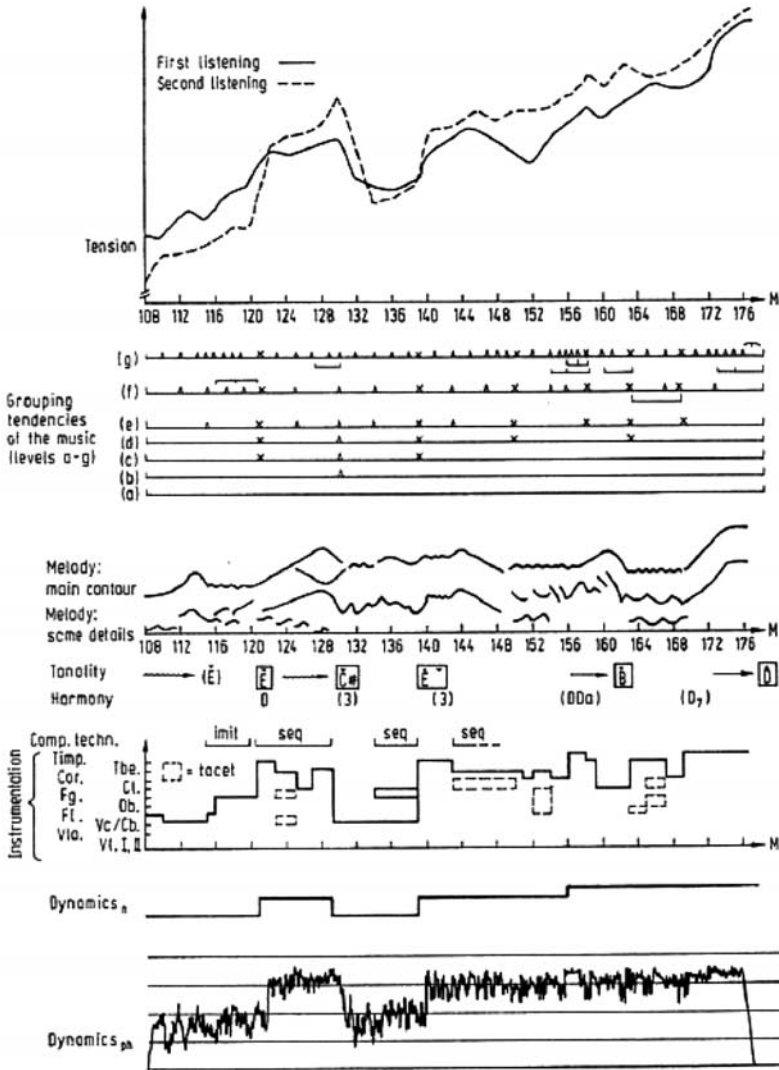
(3) Som fænomenel kvalitet (dvs. som en egenskab ved selve musikken) hører spændingsdimensionen hjemme i objektets »midterregion«. Denne opfattelse bunder i forestillingen om det musikalske objekt som bestående af en række successivt dybere placerede og ind-i-hinanden-gribende meningslag, således som tidligere fremstillet (jvf. fig. 2 ovenfor). Spændingsdimensionen har en central position ved på den ene side at være et produkt af og knyttet til de strukturelle yderlag og at være nært forbundet med den kinetiske og kropslige dimension og på den anden side at føre ind i (hhv. at være forankret i) dybereliggende lag af emotionel og eksistentiel art. Selv om jeg bruger disse ord og denne dimensionering, er det vigtigt at fastholde, at musik både opleves som og i fænomenologisk forstand selv udgør et sammenvævet, ordløst og genstandsliggjort meningsspektrum. Spændingsbegrebet forekommer at være centralt også ud fra dette synspunkt, fordi spænding og spændingsfluktuation for os ikke alene er noget kategorialt, men også noget kropsligt, følt og fornemmelsesmæssigt, noget som præger hele vor *Befindlichkeit*⁵. Således forekommer spændingskategorien ud fra flere synsvinkler at være af central vigtighed ved forståelse af det musikalske objekt som helhed og vort forhold hertil.

(4) Set i forhold til den musikalske strukturside er spænding et *sammensat, holistisk og integrativt præget fænomen*. Det er ikke uden videre et produkt af musikalske enkeltfaktorer, men derimod, når flere optræder samtidig, af sådanne faktorer indbyrdes samvirken. Efter studiet af lytteres spændingsangivelser under lytning til gennemførelsesdelen i 1. sats af Haydns *Symfoni nr. 104* kan jeg således konkludere:

»No particular aspect of the music can be pointed to as decisive in the experience of tension. It is a coagency and interplay of several factors When the tension curves of the whole of the development section appear generally as rising in phases, this is due to the interplay of various details of grouping, other aspects of rhythm, melody, harmony,

5 Jvf. også D. Sterns begreb om 'vitalitetsaffekter', der udfoldes i flere andre artikler i nærværende bind. Se fx Sven-Erik Holgersens artikel.

tonality, dynamics, sound quality, and composition technique acting in such a way that the total structure is experienced as a phase-determined, hierarchically organized evolution, drive, or movement toward a climax« (Nielsen 1987, s. 506).



Figur 4. Musikuddannede lytters oplevelse af musikalsk spænding set i forhold til en række musikalske strukturdimensioner ved lytning til gennemføringsdelen i førstesatsen af Haydns Symfoni nr. 104. (Kilde: Nielsen 1987)

Denne samvirken af faktorer bevirker, at det er strukturmomenter på relativt højt ordningsniveau, der har den højeste affinitet til spændingsoplevelse. Herom skriver jeg bl.a. (jvf. figur 4):

»Thus the clearest and most convincing results are found when experienced musical tension is studied in relation to *structural categories and phenomena of a combined and integrated sort* – for example, the degree of development, lability, ambiguity, complexity, or conflict as opposed to the degree of presentation, representation, stability, or simplicity; and also formal function or grouping tendencies on a relatively high level of organization. As it happens, lability/stability or developmental/presentational structural functions may be caused by very different musical details; in addition, they act on an integrated multitude of musical time levels« (1987, s. 499).

(5) Musikalsk spænding er *i sig selv et flerdimensionelt fænomen*, fordi det omfatter flere delkvaliteter. Også i denne forstand er det holistisk. Det rummer (a) et 'kinetisk-dynamisk' eller 'energetisk' aspekt, som har med musikkens fremadrettede kraft, energi og bevægelse at gøre (dens 'indre dynamik', *Innendynamik*,.). Ikke mindst den såkaldt formdynamiske analyse (især Ernst Kurth) har beskæftiget sig hermed både teoretisk og praktisk-analytisk. Det rummer også (b) et 'vigtighedsaspekt', som har med graden af opmærksomhedsfangende funktion at gøre. Begreber som fremhævedhed, kompleksitet, informationsgrad, forventning, vished/uvished m.fl. (Meyer 2001 og tidligere arbejder) spiller ind i denne sammenhæng. Informations-teori udgør en vigtig forståelsesramme for denne side af det musikalske spændingsbegreb. Endelig kan det være rigtigt at nævne (c) et 'intensitetsaspekt', som relaterer sig til både (a) og (b), og som vedrører graden af intensitet (jvf. fx Berry 1976) i det musikalske udtryk opfattet i hele sin totalitet. – Til betegnelser for hvert af aspekterne (a), (b) og (c) anvendes ofte en række forskellige termer eller ord hentet fra dagligsproget (jvf. også indføjte musikbeskrivelser i skønlitteratur, fx Jacob Paludan eller Thomas Mann). Nye delaspekter af spændingsbegrebet kan komme til syne gennem studiet af en sådan blomstrende sproglig opfindsomhed. Her et eksempel fra *Markerne modnes* af Jacob Paludan:

»Derefter kom Beethovens D-dur, Guldalderens gyldneste Koncert, klingende af Orgel og Kirke; Ivar hørte den for anden Gang nu, og den aabnede nye Døre for ham ind mod brændende Lys. Men da Violinen efter sin ensomme Rus i Kadencen omsider var ved at vende hjem, og Ivar med Ansigtet i Hænderne ventede *Stedet*, nu, nu! – da aabnede Ross rigtignok porten til selve Himlen. Hovedtemaet vendte tilbage, men i dvælende Tempo, og den jævne Melodi udfoldede først nu sin Hemmelighed under Ross' besnærende bue; hvad før var antydet, ind-

friedes mægtigt, den dybe Godhed og inderlige Hjertevarme, som den større Mester har lagt i disse faa Noder, gød han som ordløs Velsignelse ud over de lyttende« (Paludan 1927/1946, s. 105).⁶

(6) Spænding er som antydnet i høj grad knyttet til noget *processuelt og tidsligt* på samme måde som musikken selv (og på samme måde som talt sprog og kropsbevægelse). For studiet af musikalsk spænding og spændingsoplevelse betyder det, at det ikke mindst er spændingsfluktuationer og spændingsrelationer, som er meningsfulde og forståelsesgenererende.

(7) Med tanke på den musikalske *objekt-subjekt relation* er nogle *distinktioner* vigtige. På den ene side kan spænding anskues, således som det er gjort, som en egenskab og en dimension i det musikalske objekt, dvs. spænding i fænomenel forstand. På den anden side kan konkrete personer, som træder i oplevelsesforhold til det musikalske objekt (som lyttende, udøvende eller på anden måde), have »reelle«, »faktiske« spændingsoplevelser (af kropslig og emotionel art). De sidstnævnte kan relatere sig direkte til selve det musikalske forløb og evt. være forårsaget heraf på en systematisk måde (jvf. Ivars spændte venten på »stedet« i Beethovens violinkoncert), men de kan også hænge sammen med forhold, som er selve musikens fænomenelle egenskaber uvedkommende (fx være klart situationsbestemt). For at fastholde denne grundlæggende distinktion foreslås de følgende betegnelser inspireret af Bengtsson (1973a, s. 303ff; 1973b) og med Ingarden (1961, 1962) som vigtig teoretisk basis: M(TensQ) betegner kvaliteten spænding i musikken (Music:TensionQuality). L(TensR) betegner den reelle følelse af spænding hos lytteren. Denne følelse kan skyldes musikken selv [L(TensR+)] eller hænge sammen med andre faktorer af personlig eller situationel art, som er musikken uvedkommende [L(TensR-)]. Tilsvarende betegnelser kan opstilles for andre personer og funktioner i den musikalske kommunikationskæde, fx udøveren/interpreten [I(TensR+)], [I(TensR-)] eller komponisten [C(TensR+), C(TensR-)]. Disse distinktioner tydeliggør, at Meyer, forudsat adækvat (»appropriate«) lytning, forekommer at sætte lighedstegn mellem M(TensQ) og L(TensR+):

»... granted listeners who have developed reaction patterns appropriate to the work in question, the structure of the affective response to a piece of music can be studied by examining the music itself. / ... The importance of this 'objective' point of view of musical experience is clear. It means that once the norms of a style have been ascertained, the study and analysis of the affective content of a particular work in that style

6 I parentes skal tilføjes, at det ikke er hovedtemaet, men sidetemaet, som kadencen i førstesatsen af Beethovens Violinkoncert munder ud i, men det gør jo ikke Paludans beskrivelse af »stedet« mindre rammende.

can be made without continual and explicit reference to responses of the listener or critic. That is, subjective content can be discussed objectively« (Meyer 1956/1974, s. 32).

Som jeg tidligere har antydnet, er der visse problemer knyttet til denne lighedssætning, selv om den næppe er udelukket (fx følelsen af spænding, mens man dirigerer, synger eller spiller). I det hele taget er disse to fundamentale sider af spændingsbegrebet, og specielt deres indbyrdes relation, hverken teoretisk eller empirisk afklaret, så vidt jeg er informeret. En afklaring, der ikke mindst ville være af betydning for musikterapien.⁷

(8) Spænding er et begreb med *relation ikke blot til musik*. Som antydnet vedrører det alment menneskelige forhold af både psykisk, kropslig og kommunikativ art og kan hævdes ligefrem at være en art »antropologisk grundbegreb«. Vor fornemmelse af egen indre spændingstilstand og dynamik er medbestemmende for en generel tilværelsesfornemmelse (*Befindlichkeit*), og at spænding er en væsentlig dimension i vore bevægelsesudtryk, har bl.a. Rudolph von Laban gjort opmærksom på (kropsbevægelsens tre dimensioner: den spændingsmæssige, tidslige og rumlige). Også derfor er det nærliggende at antage tætte forbindelser mellem på den ene side spænding ud fra en psykisk og kropslig synsvinkel og på den anden side spænding af musikalsk art. Man kan gå videre og antage, at alle menneskeskabte udtryk (verbale såvel som non-verbale) rummer en spændingsdimension, der vidner om et 'korresponderende' indre liv (jvf. citat af Ricoeur ovenfor). Det kan endelig hævdes, at spænding ikke blot er en antropologisk, men en universel, kosmisk grundkategori, som spiller en rolle såvel i menneskelivet som i naturen og i samspillet (eller ligefrem integrationen) mellem natur og menneske. Et eksempel på en sådan forestilling er Schopenhauers 'verdensvilje' og universelle energi- og spændingsbegreb, som han mente, vi kun kunne opnå positiv kontakt med gennem musikken, og som i øvrigt danner basis for Ernst Kurths musikalske energi- og spændingsbegreb. Hos en betydelig og meget reflekterende dansk komponist som Per Nørgård kan iagttages forestillinger og inspirationsgrundlag af lignende art (fx Nørgård 1979).

7 Se I denne forbindelse Bonde (2005). Her undersøges forholdet mellem musik fra det repertoire, der bruges i den receptive musikform Guided Imagery and Music (f.eks. Brahms Violinkoncert, 2.sats), og de oplevelser, i form af indre billeddannelse til musikken, som 6 kvinder i rehabilitering efter kræftsygdom havde. Bonde analyserer musikken fænomenologisk og tegner en "intensitetsprofil" af den (oplevet spænding og psykologisk intensitet), og han påviser en tæt sammenhæng mellem musikkens og billeddannelsens forløb.

8. Konklusion

Lad mig vende tilbage til det problem vedr. forholdet mellem musik og musikalsk bevidsthed, som blev beskrevet i det indledende afsnit, og spørge:

Er det muligt at fastholde problemet vedr. musikkens ontologi som et spørgsmål om forholdet mellem det musikalske fænomen og det oplevende subjekt uden enten at tingsliggøre det musikalske objekt (fuldt ud at objektivere det) eller omvendt at psykologisere og relativere (fuldt ud at subjektivere) det? Det er mellem disse yderligheder, vi har bevæget os.

Min bestræbelse kan formuleres sådan: Jeg har skitseret en teori, der søger at gribe hen over en dualisme mellem musik og musikalsk bevidsthed (mellem M og Cm) uden at stå tilbage med en relativistisk konklusion, der siger, at der er kun individuel musikalsk bevidsthed og følgelig ingen »musik«. Teorien artikulerer en »tredje position«, der søger at afbalancere det musikalske objekt-subjekt forhold på en måde, som – må jeg indrømme – sandelig ikke er uden problemer. Men på den anden side repræsenterer den, efter min opfattelse, en position med et stort potentiale til at modsvare og imødekomme vor umiddelbare og mest intense musikalske erfaring. For både musikpædagogikken og musikterapien forekommer dette at være afgørende. Det åbner nemlig mulighed for at tage udgangspunkt i og at fastholde og uddybe det vækstpunkt for musikalsk indlevelse, forståelse og erkendelse, som åbner veje både ud mod musikken og ind mod os selv.

Med reference til min første model (fig. 1) kan man spørge, om teorien ikke som en konsekvens medfører en anden dualisme (og faktisk i to henseender), nemlig mellem musikalsk bevidsthed og musikalsk hjernevirksomhed i neurofysiologisk forstand (mellem Cm og Nm), og mellem sidstnævnte og musikken »selv« (mellem Nm og M). Det er foreløbig min opfattelse, at dette kan være en konsekvens, fordi det vil være ekstremt vanskeligt (måske umuligt?) for en musikalsk neurovidenskab at identificere, beskrive og forklare et neurologisk korrelat til vor musikalske bevidsthed i dens fulde valeur og i al dens fylde og rigdom, nemlig som korresponderende med musikkens mangedimensionelle meningsunivers.

LITTERATUR

- BENGTSSON, I. (1973a): *Musikvetenskap. En Översikt*. Stockholm: Esselte.
- BENGTSSON, I. (1973b): 'Verstehen' – Prolegomena zu einem semiotisch-hermeneutischen Ansatz. IN: P. Faltin & H.P. Reinecke (Eds.). *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption* (s. 11-13). Köln: Arno Volk Verlag.
- BERRY, W. (1976): *Structural functions in music*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
- BONDE, L.O. (2005): *The Bonny Method of Guided Imagery and music (BMGIM) with cancer survivors*. Ålborg: Ålborg Universitet. Institut for Musik og Musikterapi.

- Publiceret som pdf.fil på adressen: <http://www.musik.aau.dk/research/musikterapi/gim-resource-center/index.htm>.
- BONDE, L.O., I. NYGAARD PEDERSEN & T. WIGRAM (2001): *Musikterapi: Når ord ikke slår til*. Århus: Klim.
- BUDD, M. (1985): *Music and the emotions. The philosophical theories*. London, Boston, et al.: Routledge & Kegan Paul.
- BURNSED, V. & J. SOCHINSKI (2001): The relationship between dynamics and tension in Haydn's Symphony 104: A developmental study. *Psychomusicology*, 17, s. 19-35.
- CASSIRER, E. (1944): *An essay on man*. New Haven & London: Yale University Press.
- CASSIRER, E. (1999): *Et essay om mennesket*. København: Hans Reitzels Forlag.
- CLIFTON, T. (1983): *Music as heard: A study of applied phenomenology*. New Haven & London: Yale University Press.
- DAHLSTEDT, S. (1970): Enhet och sammanhang. Något om musikanalysens estetiska förutsättningar. *Swedish Journal of Musicology*, 68, s. 39-52.
- DAVIES, S. (2001): Philosophical perspectives on music's expressiveness. IN: Juslin & Sloboda 2001, s. 23-44.
- DUFRENNE, M. (1953): *Phénoménologie de l'expérience esthétique, 1-2*. Paris: Presses Universitaires de France.
- DUFRENNE, M. (1973): *The phenomenology of aesthetic experience*. (Translation of Dufrenne 1953). Evanston: Northwestern University Press.
- ECO, U. (1967): *Opera aperta*, 2nd. Ed. Milano.
- ECO, U. (1984): Det åbne værks poetik. IN: J. Dehs (Ed.). *Æstetiske teorier. En antologi ved Jørgen Dehs* (s. 39-52). Odense: Odense Universitetsforlag. (Dansk oversættelse af kap. 1 i Eco 1967).
- FREDRICKSON, W.E. (1995): A comparison of perceived musical tension and aesthetic response. *Psychology of Music*, 23(1), s. 81-87.
- FREDRICKSON, W.E. (2000): Perception of tension in music: Musicians versus non-musicians. *Journal of music Therapy*, 37(1), s. 40-50.
- GABRIELSSON, A. (2001): Emotions in strong experiences with music. IN: Juslin & Sloboda 2001, s. 431-449.
- GABRIELSSON A. & E. LINDSTRÖM (2001): The influence of musical structure on emotional expression. In: Juslin & Sloboda 2001, s. 223-248.
- GABRIELSSON, A. & P.N. JUSLIN (2003): Emotional expression in music. IN: R.J. Davidson et al. (Eds.). *Handbook of Affective Sciences* (s. 503-534). Oxford: Oxford University Press.
- GRUHN W. & F. RAUSCHER (2002): The neurobiology of music cognition and learning. IN: R. Colwell & C. Richardson (Eds.). *The new handbook of research on music teaching and learning* (s. 445-460). Oxford: Oxford University Press.
- HARTMANN, N. (1953): *Ästhetik*. Berlin: De Gruyter. 1966.
- HODGES, D.A. (1996): Neuromusical research: A review of the literature. IN: D.A. Hodges (Ed.): *Handbook of music psychology* (s. 197-284). Second Edition. San Antonio: IMR Press.
- INGARDEN, R. (1961): Aesthetic experience and aesthetic object. *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 31(3), s. 289-313.
- INGARDEN, R. (1962): *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Tübingen: Niemeyer.
- JUSLIN P.N. & J.A. SLOBODA (Eds.), (2001): *Music and emotion. Theory and research*. Oxford: Oxford University Press.
- KAISER, H.J. (2004): Wieviel Neurobiologie braucht die Musikpädagogik? Fragen, Einwürfe, Verständigungsversuche. IN: M. Pfeffer & J. Vogt (Eds.). *Lernen und*

- Lehren als Thema der Musikpädagogik*. Sitzungsbericht 2002 der Wissenschaftlichen Sozietät Musikpädagogik (s. 16-41). Münster: LIT Verlag.
- KLAUSEN, S.H. (2003): Efter reduktionismen. IN: D. Zahavi & G. Christensen (Eds.). *Subjektivitet og videnskab. Bevidsthedsforskning i det 21. århundrede* (s. 13-38). København: Roskilde Universitetsforlag.
- KRUMHANSL, C.L. (1996): A perceptual analysis of Mozart's Piano Sonata, K. 282: Segmentation, tension and musical ideas. *Music Perception*, 13, s. 401-432.
- KRUMHANSL, C.L. (1997): Musical tension: Cognitive, motional, and emotional aspects. IN: A. Gabrielsson (Ed.). *Third Triennial ESCOM Conference, Proceedings* (s. 3-12). Uppsala: Uppsala University, Department of Psychology.
- KRUMHANSL, C.L. (2002): Music: A link between cognition and emotion. *Current Directions in Psychological Science*, 11(2), s. 45-50.
- KURTH, E. (1931): *Musikpsychologie*. Berlin: Hesse. [2/1947 Bern: Krompholz].
- LANGER, S.K. (1942): *Philosophy in a new key*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- LÜBCKE, P. (Ed.), (1982): *Vor tid filosofi I: Engagement og forståelse*. København: Politikens Forlag.
- MADSEN, C.K. & W.E. FREDRICKSON (1993): The experience of musical tension: A replication of Nielsen's research using the Continuous Response Digital Interface. *Journal of Music Therapy*, 30(1), s. 46-63.
- MEYER, L.B. (1956, 10/1974): *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press.
- MEYER, L.B. (1967): *Music, the arts, and ideas*. Chicago: University of Chicago Press.
- MEYER, L.B. (2001): Music and emotion: distinctions and uncertainties. IN: Juslin & Sloboda 2001, s. 341-360.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964): *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, M. (1994): *Cézannes tvivl*. København: Edition Bløndal.
- NIELSEN, F.V. (1983): *Oplevelse af musikalsk spænding, I-II*. København: Akademisk Forlag.
- NIELSEN, F.V. (1987): Musical 'tension' and related concepts. IN: Th.A. Sebeok & J. Umiker-Sebeok, (Eds.): *The Semiotic Web 1986. An International Yearbook* (s. 491-513). Berlin: Mouton de Gruyter.
- NIELSEN, F.V. (1988): Musik som et mangespektret meningsunivers. IN: Nielsen & Vinther 1988, s. 13-47.
- NIELSEN, F.V. (1989): Über Musik als vieldimensionale Sinnstruktur und ihre Korrespondenz mit grundlegenden Strukturen der Persönlichkeit. IN: *Musik und Persönlichkeit im Prozess der Bildung und Erziehung* (s. 137-148). Dresden: 2. Internationales Kolloquium des Nationalen Zentrums für Musikerziehung.
- NIELSEN, F.V. (1991): Ikke-verbale udtryk for musikoplevelse – med særligt henblik på oplevet musikalsk 'spænding' over tid. IN: G. Hermerén (Ed.). *Att tala utan ord. Människans icke-verbala uttrycksformer* (s. 27-36). Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- NIELSEN, F.V. (1994): *Almen musikdidaktik*. København: Chr. Ejlers' Forlag.
- NIELSEN, F.V. (1995): Fænomenologi i relation til musikpædagogisk forskning. IN: H. Jørgensen & I.M. Hanken (Eds.). *Nordisk musikkpædagogisk forskning* (s. 68-97). (= NMH-publikasjoner 1995:2). Oslo: Norges musikkhøgskole.
- NIELSEN, F.V. (1998): *Almen musikdidaktik*. 2. udg. København: Akademisk Forlag.
- NIELSEN, F.V. (2000, 2002): *Quality and value in the interpretation of music from a phenomenological point of view – a draft*. (= Skolefag, Læring & Dannelse, No. 38). København: The Danish University of Education. – Also in: *Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik* 2002. <http://home.arcor.de/zf/zfkm/home.html>
- NIELSEN, F.V. (2005): Didactology as a field of theory and research in music education. *Philosophy of Music Education Review*, 13, s. 5-19.

- NIELSEN, F.V. & O. VINTHER (Eds.), (1988): *Musik – Oplevelse, analyse og formidling*. Egtved, DK: Edition Egtved.
- NØRGÅRD, P. (1979): Hierarchic genesis: Steps toward a natural music theory. *Dansk Årbog for Musikforskning 9, (1978)*, (s. 7-74). København: Dan Fog.
- RICOEUR, P. (1981): *Hermeneutics and the human sciences*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RUUD, E. (2002): 'New musicology', music education and music therapy. In: T. Holme Hansen (Ed.): *13th Nordic Musicological Congress. Aarhus 2000. Papers and Abstracts* (s. 81-92). Aarhus: Department of Musicology, University of Aarhus.
- SCHUBERT, E. (2001): Continuous measurement of self-report emotional response to music. IN: Juslin & Sloboda 2001, s. 393-414.
- SOKOLOWSKI, R. (2000): *Introduction to phenomenology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VINES, B.W., C.L. KRUMHANSL, M.M WANDERLEY & D.J. LEVITIN (2006): Cross-modal interactions in the perception of musical performance. *Cognition, 101*, s. 80-113.
- VINTHER, O. (1994): Magi og struktur i musikken. *Humaniora, 8*, s. 12-16.
- ZAHAVI, D. (2001): *Husserls fænomenologi*. København: Gyldendal.
- ZAHAVI, D. (2003): *Fænomenologi*. København: Samfundslitteratur, Roskilde Universitetsforlag.
- ZAHAVI, D. & G. CHRISTENSEN (2003): *Subjektivitet og videnskab. Bevidsthedsforskning i det 21. århundrede*. København: Roskilde Universitetsforlag.