



Universitetet
i Stavanger

Dahl, P. (2013) På kant med Kant : Et bekjennende essay.
Studia Musicologica Norvegica, pp. 116-133

Lenke til publisert versjon: http://www.idunn.no/ts/smn/2013/01/paa_kant_med_kant_-_et_bekjennende_essay?highlight=#highlight
(Det kan være restriksjoner på tilgang)



UiS Brage
<http://brage.bibsys.no/uis/>

Denne artikkelen er gjort tilgjengelig i henhold til utgivers retningslinjer.
Det er forfatterens siste upubliserte versjon av artikkelen etter fagfelleevaluering, såkalt postprint.
Dersom du skal sitere artikkelen anbefales det å bruke den publiserte versjonen



På kant med Kant

Et bekjennende essay

PER DAHL

Jeg er kommet på kant med Kant. Ikke at det har noen betydning for Kant eller hans tilhengere. Dette lille essayet tilkjenner bare en følelse av at den kantianske begrepsapparatene stenger for innsikt i det bevissthetslandskap som musikkopplevelsen genererer.

1. INNLEDNING

Hvordan dannes/etableres en musikkopplevelse, hvordan organiserer vi våre musikkinntrykk og hvordan identifiserer vi en musikkopplevelse. Svarene på disse spørsmålene har konsekvenser for vår forståelse av musikk som fenomen. Kants filosofi har delvis hatt stor gjennomslagskraft innen musikkforskningen og mine innvendinger bygger på min særlige interesse for musikkopplevelsen som utgangspunkt for studier i musikk. Det at Kant selv ikke var spesielt interessert i musikk har ikke hatt noen betydning for min skepsis, og Kants *Kritikk av dømmekraften*¹ har svært mange analyser som er relevante for studiet av musikk og musikkopplevelsen. Men det er noe som skurrer i øregangene når jeg skal forsøke å beskrive musikkopplevelsen innenfor den kantianske begrepsverden, både ut fra min forståelse av musikkopplevelsens ontologi og dens epistemologiske grunnlag.

Som en første forpostfektning vil jeg si det slik: Det er særlig Kants beskrivelser av hva fornuften gjør, hva forstanden gjør og ikke minst hvordan Kant gir dømmekraften en nesten rasjonalistisk mediatorrolle i vår bevissthet som jeg finner problematisk i stu-

diet av musikkopplevelsens epistemologi. For at leseren av dette essay skal få et enhetlig (språklig) grunnlag for mine anføttelser, vil jeg først gi en kort presentasjon av noen sider ved Kants forestillinger om vår bevissthet.² Med tanke på analysen og drøftingen nummereres avsnittene. Deretter vil jeg knytte noen musikkrelaterte kommentarer til de ulike punktene, før jeg drøfter de største utfordringene i forsøkene på å anvende Kant som teoretisk fundament i studiene av menneskers opplevelse av musikk.

2. NOEN MOMENTER FRA KANT

I

I utgangspunktet var Kants kritiske løsning på metafysikkens problemer en form for fordeling av områder og kompetanser mellom to erkjennelsesevner: fornuften og forstanden.³ Fornuften mangler det som skal til for å kunne uttale seg om den materielle verden; overfor tingene er den fremmed. Prøver den seg likevel på naturens område kommer den på avveier da en slik argumentasjon har sin opprinnelse i selvbedrageriske forestillinger om egne evner. Men her ved fornuftens grense begynner forstandens område: den evner å erkjenne tingene i naturen. Om empiriske objekter uttaler forstanden seg konstitutivt (dvs. med utgangspunkt i a priori prinsipper), mens fornuften gjør tilsvarende på moralens område.⁴ I Østergaard⁵ oppsummeres dette slik: Skal fornuften uttale seg om empiriske objekter taler den ikke forstandig, men må benytte et regulativt prinsipp, dvs. den kan veilede forstanden i generelle vendinger, men den sier intet a priori om objektene.

I *Kritikk av dømmekraften* tilføyes et nytt område til fornuftens erkjennelsesfelt, nemlig smakkritikken hvor dømmekraften som reflekterende dømmekraft tilføres en ny betydning. Balanseforholdet mellom de ulike erkjennelsesevnene kan oppsummeres slik: Den første Kritikk (*Kritik der reinen Vernunft*) redegjør for forstandens kompetanser og tilknytningen til sansene, fastlegger i dialektikken negativt fornuftens grenser og definerer et felt, det praktiske, utenfor erkjennelseskritikken. Den andre Kritikk (*Kritik der praktischen Vernunft*) utdypet det praktiske felt i positiv forstand, idet fornuftens krav om absolutt verdi ses på som virkeliggjøringen av moralloven og viljens ubetingede frihet. Så vel forstanden som fornuften er konstitutive innen deres respektive områder, dvs. de bestemmer deres objekter ved henholdsvis begreper og ideer og uttaler seg a priori om disse områdene. I den tredje Kritikk (*Kritik der Urteilskraft*) inkluderes den estetiske dømmekraft, som lik den reflekterende dømmekraft antas å spille en ny og avgjørende rolle for fornuften i dens forhold til religion og natur.

II

Dømmekraftens nye rolle gjør det nødvendig for Kant å videreutvikle sin terminologi. Mens dømmekraften i den første Kritikk omtales som subsumerende, dvs. den innord-

ner fenomenene inn under forstandens begreper, betegner Kant dette i tredje Kritikk som den bestemende dømmekraft, en dømmekraft som er deduktiv og som går fra det allmenne til det individuelle. Det nye i den tredje Kritikk er at den reflekterende dømmekraft går motsatt vei, fra det individuelle til det allmenne, fra fenomenet til regelen. Sentralt i denne forbindelse blir Kants begrep om formålstjenlighet. Så vel estetiske dommer som dommer over naturfenomener er teleologiske, dvs. basert på forestillingen om formål, og dermed er de i stand til å fange et aspekt ved kunsten og naturen som de har felles, og som atskiller seg fra den erkjennelsesmåte som gjelder hvis de samme gjenstandene oppfattes gjennom forstanden. Den reflekterende dømmekraft evner dermed på et allment nivå å sammenknytte den estetiske dom og naturen.

III

Kritikk av dømmekraften består av to deler: «Kritikk av den estetiske dømmekraft» og «Kritikk av den teleologiske dømmekraft». Første del starter med analyse av smaksdommen. En smaksdom, «Denne rose er skjønn», er delvis subjektiv og har sin kilde i følelsen av lyst og delvis er den allmenn. Det er i denne allmenngjorte subjektivitet at smaksdommens hemmelighet avsløres: «Den nødvendighet som tenkes i en estetisk dom, kan bare kalles eksemplarisk, dvs. nødvendigheten i *alles* tilslutning til en dom som blir betraktet som et eksempel på en allmenn regel man ikke kan angi» (§18). Men hvis alle skal akseptere smaksdommens eksemplariske status forutsetter det at den lyst som subjektet har ved den pågjeldende gjenstand, er uten interesse (*ohne Interesse*). «For hvis et menneske er seg bevisst at velbehaget ved det skjønne er interesseløst, kan det ikke unngå å bedømme dette som en grunn til at velbehaget gjelder for alle» (§6). Interessen knytter seg til tingens eksistens. Kant understreker at å betrakte en ting som skjønn ikke er det samme som å erkjenne den. Med den estetiske dømmekraft har subjektet en evne til å oppfatte tingen på en annen måte enn som erkjennelse – på en lystfull måte.

IV

Avsnittene (§§30-40) omhandler den estetiske doms deduksjon. Den eneste forutsetning man behøver for å gjennomføre deduksjonen er at den subjektive betingelse for den estetiske dømmekraft er den samme for alle mennesker, når det gjelder de erkjennelsesevner som medvirker ved den (dvs. forstanden og forestillingsevnen). Den estetiske dom er formiddelbar; selve formidlingen rommer et felles innhold eller en allmenn form. Dessuten er den estetiske dom ren, den forholder seg utelukkende til spørsmålet om formiddelbarhet og blir dermed ikke innfanget av det aspekt av objektivitet og sanselighet som er forbundet med erkjennelsesdommene. Smaken betegner Kant som en *sensus communis* (felles sans, §40) et uttrykk som formidler foreningen av det privatsanselige lystforhold i den estetiske opplevelsen og den allmenne («forstandige») formiddelbarhet av denne opplevelsen.

V

Kunsten er knyttet til et formål som om det til grunn for et kunstverk lå et begrep, og det til tross for at vi vet at et slikt ikke finnes. Ikke desto mindre skapes kunst som om dette var tilfelle. Det er ikke tilstrekkelig å følge visse regler, for hvis reglene var konsistente, ville de være bundet til et objekt og ha status som begrep, hvilket ikke er tilfelle. Kunstnerens begavelse er å kunne tre inn i begrepets sted. «*Genialitet* er et talent (en naturbegavelse), som gir kunsten regelen» (§46). Kun geniet realiserer det frie spill som kjennetegner kunstneriske aktiviteter – hvor fritt spill betyr regelsettende aktivitet som ikke selv er underlagt regler. «Av denne grunn er skaperen av et genialt produkt selv uvitende om hvordan han har kommet over sine ideer» (§46). Det geniale ved kunsten består dermed i det perspektiv som den reflekterende dømmekraft åpner, også i sanseliggjøringen av ideen.

VI

Kant omtaler den estetiske dimensjonen på følgende vis (Innledningen del VII):

Det som i forestillingen om et objekt er rent subjektivt, dvs. som utgjør forestillingens relasjon til subjektet og ikke gjenstanden, er dens estetiske beskaffenhet. Men det ved forestillingen som tjener eller kan brukes til bestemmelse av gjenstanden (med henblikk på erkjennelse), er dens logiske gyldighet. I erkjennelsen av en sansegjenstand inngår begge disse relasjonene.⁶

Det subjektive ved forestillingen som ikke kan bli en del av erkjennelsen, er altså formålstjenligheten som går forut for erkjennelsen av et objekt og som er umiddelbart forbundet med denne forestillingen om objektet for å oppnå erkjennelse. Følgelig kalles gjenstanden formålstjenlig bare dersom en forestilling om den umiddelbart er forbundet med følelsen av lyst, og denne forestilling er selv en estetisk forestilling om formålstjenlighet.⁷

Videre i samme del VII:

Til tross for at denne dommen er empirisk og singular, fordrer den med rette alle de andres tilslutning, ettersom grunnen til denne lyst påtreffes i den allmenne, men subjektive betingelsen for reflekterende dommer, nemlig en gjenstands (et natur- eller kunstprodukt) formålstjenlige overensstemmelse med erkjennelsesevnenes gjensidige forhold, et forhold som kreves for enhver empirisk erkjennelse. I smaksdommen er lysten altså avhengig av en empirisk forestilling, og kan ikke a priori forbindes med noe begrep (man kan ikke a priori bestemme hvilken gjenstand som kommer til å stemme overens med smaken, man må prøve det.)⁸

VII

I avsnitt VIII oppsummer Kant grunnlaget for inndelingen i en estetisk og teleologisk dømmekraft på følgende måte:

Med førstnevnte forstås evnen til å bedømme den formale formålstjenligheten (også kalt den subjektive) gjennom følelsen av lyst og ulyst; med sistnevnte forstås evnen til å bedømme naturens reale (objektive) formålstjenlighet gjennom forstand og fornuft.⁹

Det er dømmekraften som har evnen til å forsyne oss med det begrep som kan formidle mellom naturbegrepet og frihetsbegrepet, nemlig i form av begrepet om naturens formålstjenlighet. Dette muliggjør overgangen fra den rent teoretiske lovgivning til den rene praktiske lovgivning, fra naturbegrepets lovlighet til frihetsbegrepets endemål.

Innledningen avsluttes (pkt. IX) med følgende tabell som Kant mener «kan gjøre det enklere å få oversikt over alle høyere evner i deres systematiske enhet».¹⁰

Tabell 1 Sinnets samtlige evner

Sinnets samtlige evner	Erkjennelsesevner	A priori prinsipper	Anvendelse på
Erkjennelsesevner	Forstand	Lovmessighet	Natur
Følelse av lyst og ulyst	Dømmekraft	Formålstjenlighet	Kunst
Begjærsevnen	Fornuft	Endemål	Frihet

Etter denne presentasjonen av enkelte elementer i Kants teoretiske univers, vil jeg kommentere disse gjennom å knytte de mest mulig opp til musikkopplevelsen slik den etableres (enten hos en musiker eller en lytter). Deretter vil jeg gå nærmere inn på hvorfor jeg har kommet på kant med Kant i spørsmålet om et teoretisk fundament for studiet/beskrivelsen av musikkopplevelsen.

3. NOEN KOMMENTARER TIL KANT

Kant skrev tre kritikkbøker selv om han i forordet til førsteutgaven av *Kritik der reinen Vernunft* skriver at det ikke er et eneste metafysisk problem som han ikke har løst, eller i det minste har funnet nøkkelen til. Men det skulle altså komme to runder til og disse kritikkene bygger videre på og utvider det fundament som ble lagt i den første boken. Mine kommentarer vil i hovedsak knyttes opp til *Kritik der Urteilskraft*, men de første kommentarene er likevel knyttet opp mot elementer i den første kritikkbokens bevissthetsmodell. Kommentarene følger den progresjon som ble benyttet i presentasjonen. I den etterfølgende delen vil jeg trekke frem de argumentene hvor min undring over Kant er størst, og vekte de uavhengig av presentasjonsrekkefølgen.

Ad pkt. I

Kants beskrivelse av de to erkjennelsesevnene fornuften og forstanden (som senere blir supplert med dømmekraften), har i tillegg til deres gjensidige eksklusivitet og komplementaritet en språkbruk som skaper assosiasjoner til at disse evnene er selvstendige enheter i vår bevissthet. En forestilling om at ved fornuftens grense så begynner forstandens område, virker konkretiserende som om disse evnene lå inntil hverandre rent fysisk (nesten som to sentra i hjernen).¹¹ Kant bruker ofte beskrivelser som illuderer maktkamp mellom de erkjennelsesevnene som om de var menneskelige aktører med menneskelige hensikter og strategier.

Enda mer komplisert finner jeg bruken av verb knyttet til disse erkjennelsesevnene. Når Østergaard skriver at «Skal fornuften uttale seg, [...] taler den, [...] den kan veilede forstanden, [...] men sier intet» er dette verb som vanligvis er knyttet til karakteristikker av menneskets språkevne, som om fornuften var et (rasjonelt tenkende) menneske. Slike skrivemåter vil vanligvis bli betraktet som «ghost in the machine» ettersom de inviterer til å forestille seg at «mannen i hjernen» betrakter eller styrer de ulike bevissthetsprosessene.¹² Kants inndeling blir ikke mindre problematisk når han innfører dømmekraften som en tredje erkjennelsesevne. Det er beskrivelsen av disse evnenes bevissthetsmessige funksjon ved bruk av persepsjonsverb og handlingsverb knyttet til et rasjonelt tenkende menneske, som jeg finner problematisk. Kants beskrivelse av relasjonene mellom de ulike erkjennelsesevnene er også problematisk, særlig forholdet mellom fornuften og forstanden hvor beskrivelsene selvstendiggjør disse evnene i en slik grad at de fremstår som organer med makt og myndighet (som om de var dannede rasjonelle vesener).

Ad pkt. II

I den første Kritikk omtales dømmekraften som subsumerende ved at den innordner fenomenene inn under forstandens begreper. En slik erkjennelsesprosess kan vi også omtale som en assimilasjon; vi tar opp i oss de inntrykk som vi på forhånd har erfaring med (selv om vi ikke trenger å operere med forstanden som et organ i hjernen). I den tredje Kritikk omdøpes dette til den bestemmende dømmekraft som går deduktivt fra det allmenne til det individuelle. Vi kan finne igjen prosessen som Kant omtaler som en bestemmende dømmekraft i deler av vår musikkopplevelse: Ved regulær metrikk gis det mulighet til en divisiv rytmeopplevelse hvor de ulike rytmemønstrene etablerer regelmessige metastrukturer.

Det nye i den tredje Kritikk er den reflekterende dømmekraft som går fra det individuelle til det allmenne, fra fenomenet til regelen. Dette kan tilsvarende omtales som en akkomodasjon; vi er villige til å tilpasse våre forestillinger til de nye inntrykk. I musikkalsk sammenheng oppstår dette når vi oppdager/oplever det uvanlige, det vi ikke forventet, men som vi likevel vil akseptere gjennom å tilpasse våre forestillinger/forventninger til de nye inntrykk. I forlengelsen av rytmeeksemplet vil vi kunne si at additiv

rytmikk (der hvor de ulike rytmemønstrene ikke lenger danner regulære enheter) fortsatt kan oppfattes som musikk med rytme; vi må bare tilpasse våre forestillinger/forventninger om musikken (sjangeren, uttrykksmåten osv.).

Jeg har stor sans for Kants løsning med å trekke inn formålstjenlighet som et viktig begrep for å kunne skille mellom den reflekterende dømmekraften og forstandens oppfattelse av fenomenene. Denne formålstjenligheten gjør det mulig å avdekke et aspekt ved kunsten (og naturen som de har felles) og som atskiller seg fra den fornuftsbaserte erkjennelsen. I så måte har formålstjenligheten en betydelig nærhet til min forståelse av den musikalske forventningen. Men jeg har problemer med å akseptere todelingen natur/kunst som en forutsetning i erkjennelsesprosessen. I musikkopplevelsens spontane øyeblikk vil ikke denne todelingen være aktiv, den inntreer først ved refleksjonen over forestillingen. Det virker nesten som om Kant projiserer erkjennelsesprosessen refleksjonsmåter på beskrivelsen av den opprinnelige forestillingen.

Ad pkt. III

Kants analyse av den allmenngjorte subjektivitet i fremsettingen av en smaksdom er skarpsindig, men fører ham også opp i et hjørne av paradokser. La gå med at hans utlegging av hva som ligger i uttrykket «*ohne Interesse*» er mulig å akseptere til tross for dets tilsynelatende polaritet til ord og uttrykk som «*kunstinteresse*», «*interessant tolkning*» osv.¹³ Verre er det at smaksdommens eksemplariske status forutsetter at den lyst som subjektet har (uten interesse) ved den pågjeldende gjenstand må gjelde enhver. Her mener jeg at Kant for en gangs skyld overforenkler i sin analyse. En smaksdom har et personlig opphav, den formes/uttales som om den har eksemplariske status i den forstand at den henviser til regler/lover som personen ikke er seg bevisst. Og den delen av prosessen rundt smaksdommen kan nok gjerne gjelde enhver person. Men smaksdommen har også en annen dimensjon, nemlig sitt opphav i personens opplevelse av situasjonen. Hvis vi bruker Kants terminologi vil personen ha brukt både sin subsumerende/bestemmende dømmekraft og sin reflekterende dømmekraft i prosessen frem til den estetiske dom. Den reflekterende dømmekraft skal jo gå fra det individuelle til det allmenne, og det medfører at aspekter ved en smaksdom er knyttet til personens egen historie (vedkommendes forståelseshorison). Ved å hevde at smaksdommens eksemplariske status må gjelde enhver, ser Kant bort fra den reflekterende dømmekraftens egenart eller han underordner den reflekterende dømmekraft inn under den subsumerende. Dette vil være å frata kunsten dens mulighet til å være frigjørende, noe Kant i andre sammenhenger omtaler som kunstens oppgaver.

Ad pkt. IV

Kants drøfting av den estetiske doms deduksjon bygger på at den subjektive betingelse for den estetiske dømmekraft er den samme for alle mennesker når det gjelder forstandens og forestillingsevnenes medvirkning. Og smaken betegner Kant som en slags *sensus*

communis (felles sans, §40) et uttrykk som formidler foreningen av det privatsanselige lystforhold i den estetiske opplevelsen og den allmenne («forstandige») formiddelbarhet av denne opplevelsen. En slik generalitet gir meg umiddelbare assosiasjoner til generative teorier om tonal musikk¹⁴ men samtidig også en tvil til utgangspunktet om det er fruktbart å bygge på forutsetningen om at betingelsen for dømmekraft er allmenn. Slik som Kant formulerer det, vil jo forskjellene mellom oss mennesker da kunne tilbakeføres til våre erkjennelsesevner forstanden og fornuften, og på den måten omfatte det spekter av estetiske dommer som finnes når ulike mennesker skal forholde seg til et estetisk objekt. Men Kants løsning med dømmekraften som en mediator mellom innspillene fra fornuften og forstanden virker for rasjonalistisk, nesten subsumerende og fratar derved den estetiske dommen reflekterende dømmekraft med dens basis i individuelle elementer. Denne kritikken forsøker for så vidt Kant å svare på ved å hevde at den estetiske dom er ren; den forholder seg kun til spørsmål om formiddelbarhet hvorved dommen ikke blir påvirket av aspektene objektivitet og sanselighet som ellers er forbundet med erkjennelsesdommene.¹⁵ Men denne forestillingen om en ren estetisk dom, fristilt fra objektet og sanselighet, er for meg kun interessant i etterkant av musikkopplevelsen, kun som en analyse av mine estetiske vurderinger, ikke som innsikt i hvordan jeg tilkommer disse vurderingene. Dette er med andre ord et av de viktigste ankepunktene mot bruken av Kant i argumentasjonen om vår musikkopplevelse.

Ad pkt. V

Når Kant understreker at kunsten er knyttet til et formål *som om* det lå et begrep til grunn for kunstverket, nærmer han seg forestillingen om kunstens mimesis hos Aristoteles. Kants utgangspunkt er imidlertid at det ikke er tilstrekkelig å følge (etterligne) visse regler, for hvis reglene var konsistente ville de være bundet til et objekt og ha status som begrep, noe Kant mener ikke er tilfelle ved kunst. Kants argumentasjon dras i en annen retning, nemlig ved at han setter kunstnerens begavelse inn i begrepets sted. Det er kunstnerens genialitet som kan generere kunstens regler. I §46 sier han:

Man innser altså (1) at genialitet er et *talent* for å frembringe noe det ikke kan gis en bestemt regel for, og ikke bare en skikkethet for noe som kan læres ved hjelp av en regel. Følgelig må *originalitet* være geniets første egenskap. (2) Men siden det også finnes original nonsens, må geniets produkter samtidig fungere som mønstre, dvs. være *eksemplariske*. Følgelig må de ikke ha blitt frembragt gjennom etterligning, men må tjene som standard eller bedømmelsesregel for andre.¹⁶

Her understreker Kant at kunstverkene ikke må ha sin opprinnelse i etterligningen og fristiller seg på den måten fra den aristoteliske tradisjonen. I stedet blir det et veldig fokus på kunstverkets originalitet som kun kan sikres gjennom å ha sitt opphav i geniet.

Romantikens fremelsking av forestillingen om kunstneren som det enestående geni og kravet til originalitet fant derfor mange gode argumenter hos Kant.

Når Seashore i sin banebrytende bok *Psychology of Music*¹⁷ omtaler det kunstneriske uttrykk i en musikalsk fremføring/praksis som avvik fra normen (det forventede, noterte), kan linjene trekkes tilbake til Kants presisering om at kun geniet realiserer det frie spill som kjennetegner den kunstneriske aktivitet – hvor fritt spill betyr en regelsettende aktivitet som selv ikke er underlagt regler. Spenningsfeltet mellom notasjon og fremføringspraksiser har i de siste tiårene påvirket både musikkhistoriske,¹⁸ musikkestetiske¹⁹ og musikkpedagogiske teorier²⁰, samt generert forskningsprosjekter innen kunstnerisk utviklingsarbeid, for eksempel Sigurd Slåttebrekks prosjekt om å adaptere Griegs fremføringsstil gjennom detaljstudier av Griegs innspillinger av egner verk²¹.

I de to siste punktene i §46 beskriver Kant en parallellitet mellom kunsten og naturen som både er interessant og problematisk. I pkt.3: «Geniet kan ikke selv beskrive eller vitenskapelig påvise hvordan det frembringer sitt produkt, men gir regelen som *natur*». Her er det jo fristende å vri til et retorisk spørsmål om naturen gir regler (for om den gjorde det har vi vel i følge Kant ikke tilgang til de reglene). Samtidig virker det som Kant her er tilbake i etterligningens favn. Forbindelsen til naturen forsterkes gjennom det siste punktet «(4) Gjennom geniet foreskriver naturen kunsten – ikke vitenskapen – regler, og dette bare i den grad kunsten skal være skjønn». Gitt at den geniale kunstner uttrykker seg med naturlighet skulle det gi grunnlag for en *l'art pour l'art* – holdning. Koblingen mellom kunst og natur finner jeg problematisk for musikkens vedkommende. Det naturbegrep som Kant henviser til i disse tekstene vil nok kunne omsettes med omverdenen; naturen omkring oss. Og selvsagt finnes musikk der, men ikke bare der. Identifikasjonen av musikk i omverdenen er knyttet til menneskets bevissthet og er avhengig av det enkelte menneskets erfaringsbakgrunn. Kants omtale av det kunstneriske talent som en naturgave må kunne tolkes i retning av at det er noen blant oss hvor det kunstneriske talent er medfødt, i hvert fall hos de geniale (de som har det rette genet). Slike forestillinger er svært utbredt i musikkssammenhenger; ordninger som *Talentiaden*, *Unge Musikere*, *Idol* osv. baserer seg alle på forestillingen om at det er noen som er mer talentfulle (har den relevante medfødte egenskap) enn andre. Men en slik differensiering av vår tenkemåte bryter med Kants egen generaliserte beskrivelse av smaken som en *sensus communis* og dømmekraftens prinsipp «om at de empiriske prinsipper underordnes hverandre på en systematisk måte» (avsnitt IV i Kants Innledning).

Ad pkt. VI

Når Kant skriver om en subjektiv formålstjenlighet som går forut for erkjennelsen av et objekt, kunne dette kanskje oversettes med hermeneutikernes forestilling om forståelsehorisonten. Kant understreker at vi knytter dette subjektive sammen med forestillingen, selv om vi ikke har hatt til hensikt å gjøre bruk av forestillingen om gjenstanden i

en erkjennelse. Det som likevel gjør Innledningens del VII problematisk for forståelsen av musikkopplevelsen og den musikkestetiske vurdering er den innledende todelingen: «Det i forestillingen om et objekt som er rent subjektivt, dvs. som utgjør relasjonen til subjektet og ikke til gjenstanden, er forestillingens estetiske beskaffenhet; mens det i objektet som tjener til eller kan brukes til å bestemme objektet (for erkjennelsen) er dets logiske gyldighet». Det Kant synes å forutsette her er at vi kan skille mellom vår subjektive forestilling om et objekt og et logisk resonnement om objektet. Så lenge vi skal forholde oss til fysiske objekter eller begreper (i omverdenen) vil dette være utfordringer som har en viss tradisjon for å bli akseptert som vitenskapelige observasjoner. Men innen humaniora vil det ofte være vanskelig å opprettholde et slikt skille, nettopp fordi studieobjektet er umulig å skille fra forskerens subjektive utgangspunkt (hans/hennes erfaring). I studiet av musikkopplevelsens genese vil et slikt skille være naivt og villedende.²²

Når Kant angir grunnen til lysten i en gjenstands formålstjenlige overensstemmelse med det innbyrdes forhold mellom erkjennelsesevnene i enhver empirisk erkjennelse, kan det virke som om han fratar lysten all sensualitet og plasserer lysten som en logisk operasjon i vår bevissthet. Men samtidig sier han at lysten er en smaksdom som er avhengig av den empiriske forestilling (og kan ikke a priori forbindes med noe begrep). I den første Kritikk skriver Kant om «Schemata» som medfødt egenskap hvorved en kategori eller et rent ikke-empirisk begrep blir assosiert med en (mental) forestilling om et objekt. Gjennom denne forestillingen blir det mulig for bevisstheten å sammenstille a priori begreper av ulik art med et tilfredsstillende empirisk grunnlag (sansinntrykk). Selv om han ikke drar inn schemata i den tredje Kritikk, er det likevel grunn til å anta at det er en viss parallellitet i tenkningen og argumentasjonen hos Kant. Den mediatorrolle som schemata har i den første Kritikk er i nå blitt overtatt av dømmekraften og følelsen av lyst og ulyst. Kanskje kan Kant tolkes dithen at når han sier at «vi kan ikke a priori bestemme hvilken gjenstand som stemmer overens med smaken, men at vi må prøve oss frem», så åpner dette for utsagn som «musikk lyder som følelser føles»²³ uten å havne i Platons parallellitet mellom den empiriske erkjennelse av bestemte melodibe-vegelser og deres tilsvarende sinnsbevegelser.²⁴

Ad pkt. VII

Kants forsøk på å lette overblikket over samtlige høyere evner i deres systematiske enhet er bare delvis vellykket. For det første får vi aldri vite hva som er de mildere og lave evner, men verre er det at han plasserer erkjennelsesevner både som over- og underbegrep. Hume gjør for så vidt også det ved at han deler bevisstheten («the Mind») i to deler sjelen («the Soul») og bevisstheten («the Mind») i sin *Treatise*. Hos Kant blir Erkjennelsesevner sidestilt med Følelse av lyst og ulyst og Begjærsevnen som en av sinnets tre evner. Men samtidig utgjør Forstand, Dømmekraft og Fornuft de tre Erkjennelsesevnene. Når Kant lister opp sinnets samtlige evner må Følelsen av lyst og ulyst oppfattes som Evnen

til følelsen av lyst og ulyst for at parallelliteten skal kunne opprettholdes. Likevel oppstår det en viss uklarhet omkring delingen mellom sinnets evner og erkjennelsesevner, særlig i relasjon til spørsmål om hvorvidt evner er medfødte egenskaper ved vår bevissthet.

Den gjennomførte tredeling av våre sjelelige evner får ofte en konkretiserende språkbruk som om de var å betrakte som konkrete organer i vår bevissthet. Det er en interessant parallell til Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen*²⁵ hvor bevisstheten har tre sjelelige evner: Forstanden, Fornuften og Fantasien.²⁶ I tillegg opererer Hanslick med en over-ordnet inndeling av bevisstheten i Fornemmelsen og Bevisstheten som også har klare paralleller til Kant (og Hume). Når Kant i tillegg hevder at dømmekraften vil utvirke en overgang fra naturbegrepenes gebet til frihetsbegrepets gebet, forsterkes forestillingen om konkrete områder/organer i vår bevissthet. Samtidig lover Kant at dømmekraften vil kunne muliggjøre overgangen fra forstand til fornuft ut fra dømmekraftens logiske struktur/bruksmuligheter. Det skulle tilsi at dømmekraften innehar en mulighet til å overstige inkommensurabilitetsproblematikken som Kant måtte slite med etter den første Kritikk hvor kun forstanden og fornuften var de to selvstendige og separate erkjennelsesevner. Men ettersom Kant er primært interessert i hvordan vi etablerer kunnskap om objekter, har jeg fortsatt problemer med å anvende hans begrepsverden på musikkopplevelsen med dens kombinasjon av klingende objektivitet og opplevd subjektivitet.

4. NOEN UTFORDRINGER MED KANT

Som jeg har påpekt i flere av kommentarene (spesielt II, III, V og VI) har jeg funnet flere eksempler på elementer i Kants Kritikk som kan synes relevante å ta inn i studiet av musikkopplevelsens genese. I *Verkanalysen som fortolkningsarena*²⁷ brukes en beskrivelse av musikkopplevelsesprosessen som utgangspunkt for en kritikk av den tradisjonelle verkanalysens binding til partituret som den eneste «objektive» representant for musikkverket. Musikkopplevelsen beskrives i boken som en kombinasjon av klingende objektivitet (fremføringen av verket) og opplevd subjektivitet (verket som forestilling). Musikkverkets doble ontologiske status; fremføringen *er verket* men samtidig kun *en mulig versjon av verket*, genererer både epistemologiske og ontologiske avklaringer før en fortolkning av verket etableres. Det er her jeg kommer på kant med Kant, men mer om det etter hvert.

Her vil jeg først trekke frem mulige fellesområder med Kant. I innledningen antyder jeg at Kants begrepsapparat var vanskelig å sammenholde med moderne kognisjonsteorier. Men lest på en positiv måte, er det mulig å sammenholde enkelte elementer. Av særlig interesse er selvsagt den tredje Kritikkbokens utlegging av dømmekraften. Jeg påpekte i Ad pkt. II at Dømmekraftens a priori prinsipp om formålstjenlighet kunne være nært knyttet til den musikalske forventningen.²⁸ Det er et karakteristikum ved musikkopple-

velsen at under lytteprosessen er det en forventning uten å ha noe bestemt mål for denne forventningen. Klanglige, melodiske, rytmiske, harmoniske og formmessige elementer gir retning til den musikalske utviklingen som i større eller mindre grad styrer forventningene om det videre musikalske forløpet. Samtidig er det enkelte musikalske uttrykk oftest såpass flertydig at noe bestemt formål sjelden kan fastlegges. I så måte synes formålstjenlighet som a priori prinsipp å ha relevans for studiet av musikkopplevelsen.

Beskrivelsene av subsumerende og reflekterende dømmekraft lar seg forene med Piagets beskrivelser av assimilasjon og akkomodasjon²⁹ (omtalt i Ad pkt. II). I forlengelsen av dette vil formålstjenligheten hos Kant kunne knyttes opp mot Piagets begrep adaptasjon. Med et slikt begrep hentet fra biologien er det åpnet for en assosiasjon til Kants nærhet mellom Kunst og Natur. Hvis vi i tillegg tar inn Kants Schemata fra hans første Kritikk og sammenholder det med kognitive skjemaer, synes mange problemer å finne sin løsning. Kants Schemata er en prosedyre i dømmekraften som tilpasser begreper til anskuelsens spatiale og temporale betingelser og som formidler mellom det intellektuelle og det sanselige. Schemata er således en ikke-sanselig mulighetsbetingelse for sinns-bilder. Kognitive skjemaer kan også beskrives som mentale forutsetninger for sinnsbilder (forestillinger) fristilt fra sanseintrykkene.

Det er imidlertid en del forutsetninger som ikke sammenfaller ved en slik sammenstilling av terminologiene. Ett problemfelt er Dømmekraftens relasjoner til Fornuften og Forstanden. Hva med deres kognitive strukturer, på hvilken måte er de etablert og hvordan knyttes de opp til Dømmekraften? Kants skille mellom Forstandens lovmessige a priori prinsipper som anvendes på Naturen og Dømmekraftens formålstjenlighet anvendt på Kunst, skaper en «unaturlig» avgrensning mellom kunst og natur. Det er først ved refleksjon over våre inntrykk (musikkopplevelsen) at vi eventuelt kan skille mellom kunst og natur.

I moderne kognisjonsteori, særlig innen konneksjonismen, er det fundamentalt at kognitive skjemaer og operasjoner er «embodied»; eksisterer som fysiske størrelser.³⁰

Kants Schemata blir presentert i den første Kritikk i «Transcendental elementarlæres» annen del hvor Forstanden isoleres for å kunne fremheve den del av erkjennelsens tenkning som utelukkende har sin grunn i forstanden. Han ser altså bort fra all sansning, for å kunne finne a priori betingelsene for forstandens bruk. Vi vil heller si at kognitive skjemaer kan være både medfødte og tillærte, men det er ikke noe grunnlag for å hevde at de lar seg gruppere i henhold til de tre anvendelsesområdene Natur, Kunst og Frihet. Jeg vil foretrekke å kunne beskrive musikkopplevelsen som en kognitiv struktur basert på kombinasjonen av den lyttende personens forståelseshorisont (hennes/hans epistemologiske potensial) og musikkverkets fremtreden (dets ontologiske status), hvor strukturen alltid vil være en del av bevissthetens fysiske konstitusjon.

Nå kan det innvendes at ved en slik tilskrivning av eksistens til Schemata/kognitiv struktur gjør man seg skyldig i det Kant kaller en paralogisme. Den oppstår når en ser bort fra at det er det transcendentale subjekt som ligger bak enhver dom som subjektet

feller om gjenstander, uten at det selv er en gjenstand. Selv om man ikke kan si noe om det, er dette en betingelse som følger all tenkning. Gjør man dette subjektet ontologisk (ved å tilskrive det eksistens) gjør man seg skyldig i en paralogisme. Jeg vil gå så langt (i dette bekjennende essayet) som å si at jeg opplever at Kants omtale av paralogismen nærmer seg en tautologisme; Hvis man ikke godtar eksistensen av det transcendentale subjektet som rasjonale for vår erkjennelse, vil vi ikke kunne forstå noe av erkjennelsens rasjonalitet. Jeg har levd i den tro at det er mulig å forstå erkjennelsesmessige konsekvenser av det transcendentale subjektet uten å måtte avskrive det en eksistens. Eller sagt på en annen måte; musikkopplevelsens erkjennelsespotensial er alltid knyttet til kombinasjonene av lytterens (subjektets) eksisterende erfaring (forståelseshorisont) og musikkpåvirkningens sanselighet (den ontologiske bestemmelse). I begge tilfelle er prosessen som sådan helt kroppslig basert. Det transcendentale subjektet blir da i denne sammenheng en betegnelse på det epistemiske potensial som lytterens forståelseshorisont (kognitive struktur) representerer. En slik kognitiv struktur vil kunne karakteriseres ved begrepene totalitet, transformasjon og selvregulering.³¹

Med eller uten forbindelse til Kant, fremstår svært mange omtaler av musikkverk (verkanalyser og omtaler i konsertprogram) som svært autoritære. Med den borgerlige offentlighets fremvekst og fokus på argumentets fristilling fra avsenderens sosiale rang, ble dømmekraften, evnen til å veie argumenter opp mot hverandre, et viktig grunnlag for utviklingen av alternative sosiale hierarkier. Innen academia ble det raskt viktig både å kunne distansere seg fra de borgerlige salongers estetiserende prat og å poengtere forskjellen mellom den subsumerende dømmekraft som vi bør anvende i vitenskapene og den reflekterende dømmekraft i kunsterkjennelsen. Denne type todeling i synet på vår dømmekraft er fortsatt meget utbredt,³² men jeg finner todelingen ikke tilfredsstillende for studiet av musikkopplevelsens genese og dermed også hva som bør være et grunnlag for en fortolkning av et musikkverk.

I *Verkanalysen som fortolkningsarena* er det forsøkt å ha et fokus på musikkopplevelsens kognitive aspekter og det er avdekket en rekke faktorer som påvirker prosessen frem til vår primære opplevelse av musikkpåvirkningen. I stedet for å beskrive musikkopplevelsen som en kombinasjon av elementer fra fantasi, forstand og fornuft er det tatt utgangspunkt i musikk som en kommunikativ handling. Dermed dempes isoleringen av forståelsens objekt som et ytre fenomen, til fordel for en modell hvor både musikkopplevelsens epistemologiske grunnlag og dens ontologiske fremtreden må samspille(!) i etableringen av musikkopplevelsen som kognitiv struktur. Dette får så konsekvenser for utviklingen av en fortolkningsteori hvor målet ikke er å promotere dømmekraft, men heller å bidra til mulige perspektiveringer og assosiasjonsmuligheter, illustrert gjennom analysene som presenteres i boken.

I Kants omtale av den estetiske dimensjonen (jf pkt. VI) gjør han en todeling mellom forestillingens relasjon til subjektet; dens estetiske beskaffenhet, og forestillingens bestemmelse av gjenstanden; dens logiske gyldighet. Denne todelingen avspeiles også i

den overordnede todeling mellom formal formålstjenlighet og teleologisk formålstjenlighet. En slik todeling virker interessant og lar seg kanskje overføre til studiet av musikkopplevelsen. I så måte har Kofi Agawu³³ en todeling av vår musikkopplevelse i to plan; simultanplanet og suksjonsplanet. Det er en viss nærhet mellom disse parene i deres begrepsbeskrivelser. Simultanplanet omhandler subjektets/lytterens momentane opplevelse av musikalsk klang dvs. en organisering av lydinntrykkene med utskillelse av enkelt lyder som tilhørende en musikalsk kontekst (lydens estetiske beskaffenhet). Suksjonsplanet omhandler refleksjonen over strømmen av inntrykk (den logiske bestemmelse) i forsøkene på å etablere en identifikasjon av musikken/verket.³⁴

Der hvor denne begrepsmessige broen brister er i fundamentene til den estetiske beskaffenheten. Dette er mitt siste ankepunkt mot Kant og kan oppsummeres slik: Det er ikke mulig å fristille den estetiske dom fra et utgangspunkt i sanseligheten, noe som medfører at det alltid vil være en epistemologisk dimensjon (hvordan vi etablerer kunnskap/erfaring) i fundamentet for en estetisk dom. Selv når jeg forsøker å holde det empiriske og transcendentale fra hverandre, synes jeg Kants utlegginger på disse feltene foretar en projeksjon av refleksjonsmåter på forestillingens appersepsjon av fenomenet. I møte med kunst og kulturuttrykk blir Kants todeling mellom subjekt og objekt en for snever ramme for forståelsen av denne type fenomener. Det skyldes i hovedsak at den epistemologiske dimensjon ikke kan avgrenses til subjektet, men at det er en intersubjektiv dimensjon som gjør deler av kunnskapen kulturavhengig.

Jeg vil si det slik: Det meningsbærende element som er grunnlaget for etableringen (avgrensningen) av et tolkningselement i vår musikkopplevelse av en musikkfremføring, blir sammenholdt med lytterens egen subjektive referanseramme (lytterens egen erfaring av mulige tolkningselementer) til et meningsbærende tegn. I en slik kognitiv prosess vil både lytterens distinksjonsevne (*automaticity*) og evnen til å legge merke til (*awareness*) være aktive³⁵ og avhengig av lytterens lytteferdigheter og lyttemodus³⁶.

Ved etableringen av et tegn vil en rekke ulike ikke-auditive momenter kunne komme i betraktning og bidra til det mangfold av forestillinger som er karakteristisk for musikkopplevelsen. Denne prosessen individualiserer lytteopplevelsen og kan forklare at forskjellige lyttere gir ulike fortolkninger av en og samme musikkfremføring. Men samtidig har lyttere innen samme musikkultur store fellesområder i sin erfaring av tolkningselementer; de har et intersubjektivt (men langt fra objektivt) fortolkningsfelleskap. Det gir grunnlag for å hevde at lytteren er avhengig av å kjenne «kodene». Disse kodene er den aktuelle musikkulturens variasjon av tolkningselementer som har oppnådd en grad av sosial samhandling som kan betegnes som typifikasjon:³⁷ det vil si at tolkningselementene (de klingende musikkuttrykkene) har fristilt seg fra den opprinnelige her-og-nå situasjonen og etablert seg som en typifisert objektivering av menneskelig aktivitet. De ulike stilkjennetegn som den tradisjonelle verkanalysen omtaler, er å betrakte som eksempler på slik typifisert objektivering. Det er dette som gjør at ulike lyttere også kan ha «samme opplevelse». Det er den intersubjektive dimensjonen som

tydeliggjør behovet for at musikkvitenskapelig forskning alltid må understreke det kulturelle utgangspunkt og nedslagsfelt i sin omtale av musikk.

Kants løsning med *sensus communis* går for langt i forsøkene på å inkludere denne dimensjonen; dømmekraftens *sensus communis* blir en allmenn mediator som skal formidle foreningen av det privatsanselige lystforhold i den estetiske opplevelsen og den allmenne («forstandige») formiddelbarhet av denne opplevelsen. Dermed står Kant tilbake med en nærmest mekanistisk modell hvor subjektets epistemologiske potensial i vekselspillet mellom egne erfaringer og det kulturelle fortolkningsfellesskap blir overkjørt av rasjonalitetens logistikk.

Noter

- 1 I. Kant og W. Weischedel, *Kritik Der Urteilkraft* (Suhrkamp, 1790/1974).
- 2 Denne presentasjonen bygger på «Oversætterens forord» i Claus Bratt Østergaard, *Kritik Af Dømmekraften* (Det lille Forlag, 2005). «Innledningen» i Espen Hammer, *Kritikk Av Dømmekraften: (I Utvalg)* (Oslo: Pax, 1995), og Kants egen Innledning i *ibid.* i Hammers oversettelse. En stor takk også til filosof Petter Omtvedt (Universitetet i Tromsø) for kritiske og opplysende kommentarer til tidlige versjoner av teksten. Dette essayet tar imidlertid ikke opp i seg noe av den omfattende kommentarlitteraturen til Kants verker.
- 3 I. Kant og W. Weischedel, *Kritik Der Reinen Vernunft* (Suhrkamp 1781/1974).
- 4 I. Kant og W. Weischedel, *Kritik Der Praktischen Vernunft* (Suhrkamp, 1788/1974).
- 5 I. Kant og W. Weischedel, *Kritik Der Praktischen Vernunft*, 12.
- 6 Hammer, *Kritikk Av Dømmekraften: (I Utvalg)*, 58.
- 7 Hammer, *Kritikk Av Dømmekraften: (I Utvalg)*, 58.
- 8 Hammer, *Kritikk Av Dømmekraften: (I Utvalg)*, 60
- 9 Hammer, *Kritikk Av Dømmekraften: (I Utvalg)*, 62
- 10 Her benyttes den grafiske fremstilling fra Østergaard, som er mest i tråd med Kants original i *Kant and Weischedel, Kritik Der Urteilkraft*, 110.
- 11 Her bygger jeg min kritikk kanskje mer på fortolkere av Kant (virkningshistorien) enn på Kant selv.
- 12 David Hume har et tilsvarende problem når han i sin *Treatise* (David Hume, *A Treatise of Human Nature* (London: Penguin Books, 1739), 83.) beskriver abstrakte ideer som «All abstract ideas are really nothing but particular ones, considered in a certain light».

- 13 Når vi lytter til fonogrammer har vi en klassisk «ohne interesse»-situasjon ved at vår estetiske vurdering ikke søker eller har behov for kunnskap om objektets eksistens (måten musikken fremtrer som klingende fenomen).
- 14 Fred Lerdahl and Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983).
- 15 Hvis den estetiske dom ikke var ren var den vel heller ikke deduserbar.
- 16 Hammer, *Kritikk Av Dømmekraften: (I Utvalg)*, 187.
- 17 C.E. Seashore, *Psychology of Music* (Dover Publications, 1938), 9.
- 18 Richard Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance* (New York: Oxford University Press 1995).
- 19 Stephen Davies, *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration* (Oxford: Clarendon Press, 2001).
- 20 John A. Sloboda, *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function* (Oxford: Oxford University Press, 2005).
- 21 Tony Harrison, «Chasing the Butterfly; Recreating Grieg's 1903 Recordings and Beyond» (Oslo: Simax, 2010).
- 22 I en musikkpedagogisk sammenheng vil et slikt skille resultere i en autoritær undervisningspraksis hvor elevens forestilling om et musikkverk blir satt til side til fordel for et logisk/historisk resonnement om verket. Situasjonen er rimelig kjent innen master class og annen mesterlære-tradisjon.
- 23 C.C. Pratt, *The Meaning of Music: A Study in Psychological Aesthetics* (Kessinger Publishing, 1931), 191., som Susanne Langer bygger ut i sine bøker *Susanne K. Langer, Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (New York: New American Library, 1942). og *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key* (New York: Charles Scribner, 1953).
- 24 Platon, *Staten*, trans. Otto Foss, *Platonselskabet: Platonselskabets Skriftserie. 6* ([København] : Museum Tusulanums Forl, 1983, 2007), Book 3, 126-32.
- 25 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag Zur Revision Der Ästhetik Der Tonkunst [Om det skjønne i musikken]*, trans. Karl Bjørseth (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1854/1973).
- 26 «Visstnok er fantasien overfor det skjønne ikke bar en skuen, men en skuen med Forstand».

Om ulike måter å lytte til musikk på skriver han: «Hvor skjønnheten kommer til oss ad forstandens vei alene, der forholder man seg logisk i stedet for estetisk, men verre er det når det skjer vesentlig ad følelsenes vei, for da blir virkningen likefrem patologisk». (henholdsvis s.7 og s.8 i norsk utgave ved Bjørseth, Karl: *Om Det Skjønne i Musikken*. Bergen: Chr. W. Huuns Forlag 1885)
- 27 Per Dahl, *Verkanalysen Som Fortolkningsarena* (Oslo: Unipub, 2011).

- 28** Lerdahl og Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass.: MIT 1983. beskriver fire hierarkiske komponenter i den musikalske intuisjon og to nivåer i den kvalifiserte lytters lytting: 1) Regler for velformede muligheter (det kan kanskje oversettes med stilkarakteristika) og 2) Preferanseregler i samsvar med lytterens oppfatninger (noe som kan beskrives som kodefortrolighet/fortolkningsfellesskap). Men samtidig avgrenser de sin beskrivelse til kun å gjelde den kvalifiserte lytter, noe som begrenser teoriens anvendbarhet i musikkpedagogisk forskning.
- 29** Jean Piaget, *Psykologi Og Erkendelsesteori* (København: Reitzel, 1972).
- 30** Mark Johnson, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding* (Chicago: University of Chicago Press, 2007).
- 31** Disse tre begrepene kan parallellføres til musikkopplevelsens helhet, forventning og sluttethet. Se også Jean Piaget, *Strukturalismen* (Stockholm: Prisma, 1972). og Per Dahl, *Anvendt Musikkestetikk: En Innføring* ([Oslo]: Unipub, 2008), 196-200.
- 32** Eksempelvis skriver Ståle Wikshåland i sin anmeldelse av (Dahl 2011): «I vitenskapene, sier Kant, anvender vi den subsummerende dømmekraft, vi appliserer almene kategorier på et materiale som foreligger i vår sansning, og etablerer slik almene lover (eller sannheter). I kunsterkjennelsen er det annerledes. Der anvender vi den reflekterende dømmekraft, som går fra det konkrete som foreligger i sansningen, og finner en almen sannhet i denne prosessen». Ståle Wikshåland, «Bokanmeldelse: Verkanalysen Som Fortolkningsarena». *Studia Musicologica Norvegica* 37(2011): 189-91. Mitt inntrykk er at Wikshåland har lest boken med alt for kantede briller.
- 33** Kofi Agawu, «The Challenge of Semiotics» i *Rethinking Music*, red. Nicholas Cook og Mark Everist (Oxford: Oxford University Press, 1999; reprint, 2001), 143-44. I sin opplisting av forskjeller og likheter mellom språk og musikk har Agawu 11 punkter i denne artikkelen. I boken V. Kofi Agawu, *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music* (New York: Oxford University Press, 2009). gjentar han 10 av momentene.
- 34** Det er karakteristisk at en kvalifisert lytter kan gjenkjenne klangen av en utøver før identifikasjon av hvilket verk vedkommende utøver fremfører.
- 35** Finn Egil Tønnessen, «Awareness and Automacity in Reading» i *Dyslexia: Advances in Theory and Practice* red. Ingvar Lundberg, Finn Egil Tønnessen, og Ingolv Austad (Dordrecht: Kluwer Academic, 1999).
- 36** Ola Stockfelt, «Musik Som Lyssnandets Konst: En Analys Av W. A. Mozarts Symfoni No 40, G Moll K. 550» (Musikvetenskapliga institutionen, 1988).
- 37** Terminologien er her sterkt påvirket av Peter L. Berger and Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge* (Harmondsworth: Penguin, 1966).

>[[fWsfed]efW

Agawu, Kofi. «The Challenge of Semiotics» i Rethinking Music, redigert av Nicholas Cook og Mark Everist, XVII, 574 s. Oxford: Oxford University Press, 1999. Nytt opplag, 2001.

Agawu, V. Kofi. Music as Discourse : Semiotic Adventures in Romantic Music. New York: Oxford University Press, 2009.

Berger, Peter L. og Luckmann, Thomas. The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge. Harmondsworth: Penguin, 1966.

Dahl, Per. Anvendt Musikkestetikk: En Innføring. Oslo: Unipub, 2008.

Dahl, Per. Verkanalysen Som Fortolkningsarena. Oslo: Unipub, 2011.

Davies, Stephen. Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration. Oxford: Clarendon Press, 2001.

Hammer, Espen. Kritikk Av Dømmekraften: (I Utvalg). Oslo: Pax, 1995.

Hanslick, Eduard. Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag Zur Revision Der Ästhetik Der Tonkunst [Om det skjønne i musikken]. Translated by Karl Bjørseth. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1854/1973.

Harrison, Tony. «Chasing the Butterfly; Recreating Grieg's 1903 Recordings and Beyond.» Oslo: Simax, 2010.

Hume, David. A Treatise of Human Nature. London: Penguin Books, 1739.

Johnson, Mark. The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

Kant, Immanuel, og Weischedel, W. Kritik Der Praktischen Vernunft. Suhrkamp, 1788/1974.

Kant, Immanuel, og Weischedel, W. Kritik Der Reinen Vernunft. Suhrkamp 1781/1974.

Kant, Immanuel, og Weischedel, W. Kritik Der Urteilkraft. Suhrkamp, 1790/1974.

Langer, Susanne K. Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key. New York: Charles Scribner, 1953.

Langer, Susanne K. Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art. New York: New American Library, 1942.

Lerdahl, Fred, og Jackendoff, Ray. A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983.

Piaget, Jean. Psykologi Og Erkendelsesteori. København: Reitzel, 1972.

Piaget, Jean. Strukturalismen. Stockholm: Prisma, 1972.

Platon. Staten. Translated by Otto Foss. Platonselskabet: Platonselskabets Skriftserie. 6. [København] : Museum Tusulanums Forl, 1983, 2007.

Pratt, C.C. The Meaning of Music: A Study in Psychological Aesthetics. Kessinger Publishing, 1931.

Seashore, C.E. Psychology of Music. Dover Publications, 1938.

Sloboda, John A. Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Stockfelt, Ola. «Musik Som Lyssnandets Konst: En Analys Av W. A. Mozarts Symfoni No 40, G Moll K. 550.» Musikvetenskapliga institutionen, 1988.

Taruskin, Richard. Text and Act: Essays on Music and Performance. New York: Oxford University Press, 1995.

Tønnessen, Finn Egil. «Awareness and Automaticity in Reading» i Dyslexia: Advances in Theory and Practice, redigert av Ingvar Lundberg, Finn Egil Tønnessen og Ingolv Austad, viii, 291 s. Dordrecht: Kluwer Academic, 1999.

Wikshåland, Ståle. «Bokanmeldelse: Verkanalysen Som Fortolkningsarena». Studia Musicologica Norvegica 37 (2011): 189-91.

Østergaard, Claus Bratt. Kritik Af Dømmekraften. Det lille Forlag, 2005.

Summary

Kant can't always be right. There are some aspects of Kant's philosophy that make him unsuitable for the understanding of a musical experience. His contribution to aesthetic theory is developed in the *Critique of Judgement* (1790), where he investigates the possibility and logical status of "judgements of taste". In this essay, I argue that his exploration of the inherent limits of our knowledge through philosophical reasoning seems to impede an understanding of the musical experience. This experience is a combination of ontological and epistemological procedures that precede a theory in music aesthetics. Taking a connectionist perspective, it seems impossible to isolate the aesthetic judgement from its embodiment. This embodiment makes it necessary to accept an epistemic dimension ahead of every aesthetic judgement. This epistemic dimension is a combination of subjective experiences and the subject's cultural knowledge. Using Kant's theory in music aesthetics might therefore reduce our understanding of the listener's approach to a musical experience.

Key words

Music experience, aesthetic theory, *Critique of Judgement*