



1. JUNI 2023

EN FILOSOFISK FORSTÅELSE AF
JAZZKONCERTEN
CHRISTOFFER VILHELM KINNERUP SENNELS

VED VEJLEDNING AF HENRIK JØKER BJERRE



Indholdsfortegnelse

<i>Introduktion</i>	2
<i>Jazzhistorie</i>	2
<i>Jazz Som Genre</i>	4
<i>Musik</i>	5
<i>Ludwig Wittgenstein</i>	6
<i>Musikken og Wittgenstein</i>	10
<i>Hans-Georg Gadamer</i>	15
<i>Musikken og Gadamer</i>	24
<i>Gadamer, Wittgenstein og Jazz</i>	28
<i>Konklusion</i>	35
<i>Litteraturliste</i>	37

Introduktion

I denne opgave vil jeg undersøge jazzmusikken gennem to af den moderne filosofis mest betydningsfulde filosoffer – Ludwig Wittgenstein og Hans-Georg Gadamer. I musikken findes der en uforklarlighed. Og de bedste musikoplevelser efterlade en nærmest høj på musikken, uden man er i stand til at forklare hvad der egentlig skete. Men hvad sker der egentlig når vi oplever disse uforklarlige momenter med musikken? Og kan en undersøgelse heraf gøre os klogere på hvordan vi skabe bedst mulige rammer for at disse oplevelser kan finde sted? Og dermed opnår den vellykkede koncert. Dette ville denne opgave undersøge på baggrund af Wittgensteins og Gadamers teorier med udgangspunkt i jazzmusikken, og dermed på samme tid undersøge hvordan jazzten differerer sig fra andre genre i målet om at undersøge denne vellykkede oplevelse.

Jazzhistorie

I en undersøgelse af jazzmusik er dets historie afgørende for forståelsen heraf, hvilket vi i en udlægning af Gadamers hermeneutik senere i opgaven kun vil blive bekræftet i. Derfor må vi først og fremmest starte med en kort gennemgang af jazzens historie, da dette vil give os vores udgangspunkt for musikken.

I starten af det tyvendeårhundrede havde jazzten sin spæde start i New Orleans, Mississippi. Grunden til at det lige netop var her genren opstod, var grundet i at det var en handelsby med stor diversitet, som havde et stort forbrug af underholdning og musik, hvilket skabte grundlaget for en ny genre, som havde afsæt i både blues, gospel og ragtime. Og affødte det vi i dag kender som traditionel jazz, der især var et fænomen blandt de afroamerikanske borgere (s. 57, Brincker, 1990) I denne tid blev jazzten populær som værende dansemusik, og noget man kunne tage ud og slå sig løs til. Dette forhold til jazzten som værende dansemusik gjorde sig gældende helt indtil 1940'erne og 50'erne. (kap. 10, Goldblatt, 2018) Jazzmusikken spredte sig til resten af USA gennem de turnerende kunstnere fra New Orleans, som så en jobmulighed i at turnere med musikken. (s. 59-60, Brincker, 1990) Jazzten begyndte at få rod fæste i USA som en forholdsvis populær genre, hvilket gav sine egne udfordringer. Da racisme i høj grad var til stede i USA i denne tid, blev de afroamerikanske kunstnere ikke anerkendt og tjente ingen penge på deres musik. I stedet udgav man musikken i en hvid persons navn, som derved fik både anerkendelsen og indtægterne til musik de ikke selv havde skabt. Dette havde også betydning for selve musikken, da man valgte at forfine den, gøre den mindre blueset til fordel for en mindre vild dansestil, som skulle tiltale den almindelig unge hvide amerikaner. Musikken blev mere udbredt og i 20'erne var genren jazz udbredt og kunne ses som værende tidens populærmusik (s. 61, Brincker, 1990) Op gennem 20'erne blev denne raceopdelelsen langsomt mere nedbrudt, samtidig med at være til stede i høj grad, gennem radioen, og afroamerikansk blues blev mere og mere udbredt, dog stadig primært hos den afroamerikanske befolkning (s. 66, Brincker, 1990). Op gennem 20'erne begyndte jazzten yderligere at gå i flere retninger, henholdsvis gennem de mindre ensembler og solister og de større bigbands. Samtidig begyndte der at være flere penge i musikken, og i de nyere generationer af jazzmusikere var flere veluddannede (s. 67, Brincker, 1990) I slut tyverne og start trediveerne

oplevede jazzen et stort dyk på baggrund af depressionen, hvor plade- og billetsalget dykkede (s. 119, Brincker, 1990) Men fra 1935 kom hvad man normalt omtaler som værende swingtiden, hvor swingmusikken i høj grad blev dyrket, da man nu var ovre depressionen og det kom på mode at tage ud og danse energisk til jazzen endnu engang. (s. 121, Brincker, 1990) I swingtiden blev jazzen mere udbredt en nogensinde og gik mere og mere fra dansemusik til underholdningsmusik. Jazzen havde fundet et helt grundlæggende indtog i middelklassen, og kom derfor længere og længere væk fra de afroamerikanske rødder (s. 127, Brincker, 1990) Da 2. verdenskrig udbrød og mange blev indkaldt til hæren, var der en udfordring i at holde sammen på disse store underholdningsorkestre. I denne tid blev en ny epoke indenfor jazzen til – nemlig beboppen, som kan udføres af mindre konstellationer. Her tilbagetog den afroamerikanske befolkning jazzen og genren blev et symbolsk oprør mod racisme og det hvide Amerika. På den måde kunne beboppen og jazzen ikke længere ses som værende populærmusikken i USA. Musikken i beboppen kan ses som værende et modsvar til det forfinede swing og var mere vildt og kompliceret (s. 169-171, Brincker, 1990). Samtidig med at beboppen blev dyrket af den afroamerikanske del af USA, blev den traditionelle jazz og swing utroligt populært blandt den hvide befolkning, hvilket mandede ud i at jazzen var dominerende og stærkt udbredt i 50'erne. I 50'erne blev cool jazzen til, som kunne ses som værende de hvides bebop, da disse var stærkt beslægtede og cool jazzen havde mange hvide musikere. Senere i 50'erne udkom Miles Davis' Birth of the Cool som kan ses som værende en milepæl i jazzhistorien, da de ældre jazzformer nu blev forkastet i en højere grad og cool jazz og bebop blev dominerende (s. 173, Brincker, 1990) Miles Davis er både kendt for sin store indflydelse på henholdsvis bebop og cool jazz. Op gennem 60'erne var jazzmusikken i stor grad politisk betinget på baggrund af en udbredt undertrykkelse af afroamerikanere. Musikken og især beboppen var en måde at distancere sig fra hvid kultur, og selve betegnelsen jazz tog mange afroamerikanere afstand fra, da det nu var associeret med hvid kultur og udnyttelse af den afroamerikanske (s. 175, Brincker, 1990) Ydermere skete der en forvandling i 60'erne, som ændrede det musikalske landskab op til i dag. Rockmusikken og The Beatles blev det nye fortrukne musik for ungdommen, og jazz var ikke længere den mest populære musik (s. 176, Brincker, 1990) I 70'erne var jazzen både accepteret i de mere intellektuelle borgerlige kræse, samtidig med at de nye elektroniske muligheder i musikken skabte grundlag for syre- og fusionsjazzen. Samtidig blev den Latinamerikanske jazz mere i højere grad udbredt (s. 245, Brincker, 1990) I dag ser vi utallige forskellige former for jazz, som er blevet en genre der i højere grad ses som værende del af det finkulturelle. Hvis man kigger i programmet til årets jazzfestival i København vil man både finde swing, bebop, fusions jazz, cool-jazz, free jazz, moderne jazz, nordisk jazz, latin jazz, afrikansk jazz, avantgarde jazz osv. De traditionelle former for jazz lever stadigvæk i høj grad, samtidig med at den bliver ved med at udvikle sig til nye former og søge grænser.

Ud fra denne relative korte gennemgang af jazzens historie ses det at jazzen er en relativ ny genre, som gennem få år har udviklet sig i mange forskellige retninger. Denne udvikling er i høj grad sket grundet kulturelle forhold, og det er især vigtigt at forstå sammenhængen mellem en undertrykkelse af afroamerikansk kultur og jazzen for at forstå genren, da den mere vilde og

grænsesøgende bebop lige netop har været et statement i sig selv, for at komme længere væk fra den finpudsede hvide kultur.

Jazz Som Genre

På baggrund af den korte gennemgang af jazzens historie, vil vi nu kigger nærmere på jazzen som værende en musikgenre da opgaven vil tage sit udgangspunkt i jazzmusikken. Grundet jazzens mange facetter og utallige undergenre, og alt fra Frank Sinatra til avantgarde syrejazz går ind under paraplygenren jazz vil opgaven begrænse sig til den traditionelle bebop og cool jazz. To genre som stadigvæk er populære, trods dets tilblivelse i 40'ernes USA. I kraft af det stadig er populære genre, som stadig udføres må de også være relevant for nutidens musikalske landskab. Bebop og cool jazz har meget tilfælles, men adskiller sig primært ved at bebop har et højt tempo og har et vildt og sporadisk udtryk, mens cool jazz er mere afslappet og langsomt. Tilfælles har de at være spillet af en mindre besætning, som typisk består af trommer, kontrabas, klaver, evt guitar og et blæseinstrument (ofte saxofon eller trompet). I de små besætninger ligges der mere vægt på solisterne og det individuelle i sammenspillet. Man vil typisk tage udgangspunkt i et stykke i forvejen komponeret musik, hvor et lille tema og akkorder er givet på forhånd i form af noder, i udførelsen skiftes man til at spille solo gennem et bestemt antal takter for at starte og slutte ved et fælles tema. Numrene varer typisk mellem seks og ti minutter, så der er plads til de forskellige soli. Akkordgrundlaget er udvidet og akkorderne består af fem eller seks toner i modsætning for de typiske tre toner i pop og rock musik. Dette giver bedre mulighed for spænding, disharmoni mellem akkorder. Jazzmusikken er i mange tilfælde uden vokal og er dermed relevant i forsøget på at finde selve musikkens betydning og udtryk, da tekst og poesi ikke er et element. Derved er det kun selve musikken, som gælder. Ligesom det i mange tilfælde gøre sig gældende for klassisk musik, hvis vi ser bort for opera.

I opgaven vil der ikke blive lagt vægt på musikteori, da formålet er en undersøgelse af selve oplevelsen og forståelsen af musik uafhængigt af musikteoretisk viden. Musikteorien kan danne grundlaget for håndværket musik og derved tilbyde en anden tilgang og forståelse, end den vi i denne opgave har som formål. Men ønsket er at holde det fulde fokus på de filosofiske aspekter i opgaven, også for at undgå komplikationer og forvirring i sfæren mellem det musikteoretiske og det filosofiske. Ydermere for at holde det tilgængeligt for læseren, som ikke har en dybere forståelse af det musikteoretiske. Medkendt at inddragelsen af musikteori kunne være et interessant aspekt i undersøgelsen, vil denne opgave holde sig til filosofien. Vi holder os derfor til en basal genrebeskrivelse.

Bebop er en genre indenfor jazz, hvor improvisation er en af grundstenene for genren. Improvisation er dog ikke en betingelse for jazz, da der findes eksempler på afarter, der ikke gøre brug af improvisationen. Men for bebop og cool jazz er improvisationen betinget og vi vil derfor have dette som fokuspunkt i opgaven. Musikalsk Improvisation defineres således i ordbogen: "præstation hvor kunstneren ud fra et foreliggende materiale spontant skaber og fremfører nye

forløb” Man skal altså som udøvende jazzmusiker kunne komponere og skabe musik på stedet med udgangspunkt i det værk man er i gang med at udføre, hvor rytmikken og harmonikken er givet på forhånd. Musikeren komponere derved store dele af musikken på stedet. Dette er dog ikke unikt for jazzen. Det blev gjort populært i den klassiske musiks tradition, hvor bl.a Mozart, Bach og Chopin var kendt for deres improvisation, blues og funk er yderligere genre, som gør brug af improvisation. Jazzen skiller sig ud i omfanget af improvisation, og det er ikke unormalt at et jazznummer består af 90% improvisation, hvilket gør det til et bærende for mange genre inden for jazz og de genre opgaven tager sit afsæt i. Improvisation er yderligere centralt i både det musikalske landskab og den kulturelle forståelse af genren. Inden for de musikalske rammer fungerer improvisation som en mulighed for højere grad af innovation. Den frihed, der er tildelt musikerne, gør det muligt for dem at opfinde og udforske nye melodiske og rytmiske ideer på stedet. Dette spontane kreative udtryk har ofte givet anledning til frembringelse af nye stilarter, hvilket er med til at gøre jazz til en konstant udviklende genre. På et andet niveau giver improvisation en mulighed for individuel udtryk. Det tillader jazzmusikere at udtrykke deres unikke musikalske identitet og personlighed. I et jazznummer kan hver solist komme sin egen stilistiske præferencer i musikken, hvilket resulterer i en performance, der er må siges at være unik. En væsentlig dimension af improvisation er dens evne til at fremme interaktion mellem musikerne. Under en improviseret sekvens sker der en form for dialog mellem musikerne, da de responsivt reagerer på hinandens musikalske udtryk. Dette skaber en unik forbindelse mellem musikere. Udover de musikalske konsekvenser er improvisation med til at skabe en unik forbindelse mellem musikerne og publikum. Da musikken skabes på stedet, er publikum vidne til en unik optræden, der ikke kan gengives fuldt ud. Dette skaber en dynamisk og direkte forbindelse mellem udøver og lytter, der er karakteristisk for jazzkoncerter. I en bredere kulturel sammenhæng, repræsenterer improvisation i jazz et udtryk for frihed og individualitet, som det sås i beboppens tilblivelse. Sammenfattende er improvisation en uundværlig del af jazzen, der bidrager til dens dynamiske og innovative karakter.

Musik

Musik viser sig selv som værende filosofisk interessant, grundet dets mange facetter, dets egenskaber og hvor svært det er at indkapsle. Jeg ser det derfor relevant for opgaven, som har udgangspunkt i musikken, først at behandle selve begrebet om musik. Filosofien har altid være optaget af kunst og dets egenskaber, men hvad der gøre sig gældende for musik i modsætning til for eksempel et billede, så eksisterer musikken i toner. Der er derved som sådant ikke et fysisk produkt, man kan undersøge i forbindelse med musikken. I et forsøg på at definere musik viser begrebet sine problematikker. Slår vi musik op i den danske ordbog lyder definitionen ”toner der ordnet rytmisk, melodisk og harmonisk”. Det kunne umiddelbart virke fristende at tilslutte sig denne definition, men dette ville være en fejl. Der findes for eksempel mange eksempler inden for genren samba, hvor melodik og harmoni ikke er tilstedeværende, da de udelukkende udføres på trommer. En sang som udelukkende indeholder én tone, og derfor ikke kan siges at være harmonisk, ville vel stadig

være musik. Ydermere er pauserne altafgørende i musikken, altså der hvor der ikke spilles. Hvis musikken ikke indeholdte disse momenter af stilhed, måtte det betegnes som værende larm. Udover disse eksempler findes der avantgarde genren, som har til mål at undersøge grænserne for hvad der kan kaldes for musik, hvor reallyde og støj er typisk. Den anerkendte avantgarde kunstner John Cage har sågar komponeret stykket 4'33, som består af fire minutter og 33 sekunders stilhed og er noteret til et helt symfoniorkester. Debatten omkring hvorvidt 4'33 kan siges at være musik lever stadig i musikkredse, da idéen var at der aldrig er helt stille og de små lyde i musikken var i fokus og på samme tid lagde man mærke til manglen på musikkens tilstedeværelse. Dette er bare få eksempler på musikkens mange facetter, som gør at vi ikke når til en endelig definition. Begrebet musik er derfor ikke tydeligt og vi må affinde os med vage definitioner. I opgaven vil vi behandle dets egenskaber og dermed vil dette vise yderligere problematikker og dets filosofiske relevans.

Ludwig Wittgenstein

Ludwig Wittgenstein (1889-1951) er en af de mest betydningsfulde og anerkendte filosoffer i det tyvende århundrede, hvis værker stadigvæk har sit ekko i den nutidige filosofis verden. Den østrigske sprogfilosof bliver normalt opdelt i to perioder, henholdsvis tidlige og sene Wittgenstein, da hans to værker i høj grad differerer fra hinanden. Det sene værk *Filosofiske Undersøgelser* udkom to år efter hans død i 1953, og kan ses som værende et modsvar til det tidlige værk *Tractatus Logico-Philosophicus*, som udkom i 1922, da han gjorde op med sin tidligere grundlæggende tilgang til sproget. I *Tractatus* har Wittgenstein en formel logisk tilgang, og mente selv at han med bogen havde løst alle filosofiske problemer. Denne løsning på alle filosofiske problemer blev senere revurderet og Wittgenstein fik en langt mere organisk og inkluderende tilgang til sproget, som det vil fremgå i opgaven. I opgaven tager vi udgangspunkt i den sene Wittgenstein og dermed *Filosofiske Undersøgelser*.

En af de mest grundlæggende teorier for Wittgenstein i *Filosofiske Undersøgelser* er teorien omkring sprogspil, som har til formål at vise sprogets mange facetter og brug. Denne teori står i kontrast til Wittgensteins tidligere syn på sproget i *Tractatus Logico-Philosophicus*. I bruddet med *Tractatus* bryder Wittgenstein ydermere med en herskende tilgang til sprogforståelse.

Wittgenstein starter *Filosofiske Undersøgelser* ud med fokus på problematikken ved, det vi vil kalde billedteorien, som han selv var fortalende for i *Tractatus*, gennem et citat af Augustin fra Augustins bekendelser. Wittgenstein forstår Augustins ord således: *"Sprogets ord benævner genstande – sætninger er forbindelser af sådanne benævnelser. (...) Ethvert ord har en betydning. Denne betydning er tilordnet ordene. Den er den genstand, ordet står for"* (§1, Wittgenstein, 2004) dette vil altså sige at i sproget står ord for bestemte ting, hvor ordets betydning er den genstand ordet står for. Dette synes ikke problematisk hvis vi udelukkende har med navneord at gøre, men viser sin problematik hvis vi for eksempel har med handlinger, abstrakte fænomener, følelser osv.

At gøre. Som tidligere behandlet er det for eksempel problematisk at definere hvad musik er, og tanken om at ordet musik henviser til en form for et endeligt bestemt fænomen musik virker problematisk. Wittgenstein ser denne måde at tilgå sproget, som værende en primitiv måde at tilgå sproget på (§2, Wittgenstein, 2004) En primitiv måde, som ikke er fyldestgørende for sprogets kompleksitet og brug. Han vil dermed væk fra denne måde at forstå sproget på og introducerer teorien om sprogspil, som er en teori der kan omfavne de mange facetter i sproget.

Wittgenstein ser sprog som værende et bredt begreb, som indeholder mange forskellige facetter hvor både det at befale, tegne, udføre skuespil, synge, hilse, løse regnestykker mm. går ind under sprog (§23, 1995, Wittgenstein) Sproget har altså en stor alsidighed og verbal kommunikation, det at tegne, tal, kropssprog, det nedskrevne alt sammen kan ses som værende sprog, der både bliver brugt til at udtrykke, kommunikere, formidle, underholde og reflektere for sig selv. Sprog har derved ikke en afgrænset bestemt definition for Wittgenstein, hvilket tydeliggøres i teorien omkring sprogspil. Hver gang vi bruger sprog indgår vi i et sprogspil, hvor der knytter sig forskellige regler til alt afhængigt af sammenhængen. Wittgenstein bruger sprog og sprogspil synonymt (§71, Wittgenstein, 1995) Wittgenstein bruger ordet sprogspil da sproget er sammenligneligt med spillet i form af spillets natur. Der findes utallige forskellige spil og mange former for spil, de har alle til fælles at der er regler, men der findes ingen regel som fælles for alle spil, dog kan de alle siges at være spil (§66, 1995, Wittgenstein) Hvis vi tager alle former for spil i betragtning, som for eksempel skak, dart, badminton, femhundrede osv. Må det være umuligt at finde én ting som er fælles for alle, udover at de alle har bestemte regler og er en form for aktivitet. På samme måde har de mange forskellige sprogspil til fælles at det er aktivt og at der findes regler. Regler står som vejvisere for hvordan man spiller spillet (§85, 1995, Wittgenstein) og kan på den måde forstås som retningslinjer, man kan følge eller ikke. Man følger reglerne gennem brugen heraf, og endnu videre forstår reglerne gennem brugen (§29-31, Wittgenstein, 1995) Man kan derved først sige at forstå reglerne til et spil, hvis man på rigtig vis kan bruge dem, og på den måde lære man reglerne gennem brugen heraf. For Wittgenstein er det på den måde ikke nok at læse op på reglerne for at kunne rigtigt forstå dem, da der i spillets natur ligger aktivitet. Hvilket vidner om at følelsen af at forstå, ikke er ensbetydende med rent faktisk at forstå.

Overordnet findes der mange overlap af regler i de utallige spil, disse kalder Wittgenstein for familieligheder (§67, 1995, Wittgenstein) Familielighederne indkapsler de forskellige sprogvaner, som kan være ens i forskellige situationer. Ens på den måde at de ligner hinanden, men ved at indgå i forskellige sprogspil, ikke kan siges at være det sammen, og derfor bruger Wittgenstein familieligheder. Da man i en familie kan ligne hinanden på forskellige vis og er beslægtede, men stadig alle individuelle selvstændige individer. Der kan være ligheder mellem regler i sprogspillene, men på samme tid findes der ingen regel som gælder alle sprogspil. Sprogspillene kan på den måde være beslægtede på forskellig vis uden at være det samme. Disse udlægninger omkring spil gør sig også gældende for sprog og derfor begrebet sprogspil. Der findes da et utal af sprogspil med forskellige regler. Reglerne dikteres gennem brugen, hvor fx forskellige skilte betyder forskellige ting, forskellige udtryk og ord kan variere i betydning fra kulturer, det er noget andet at skrive en krimiroman end en akademisk artikel, en koncert og en teaterforestilling

har forskellige regler osv. Sådan viser sproget sin alsidighed som ikke kan afgrænses, og hvor der ydermere er plads til at reglerne kan udvikle sig sammen med brugen. Reglernes udvikling ses fx tydeligt i vores moderne kultur, hvor der er mere fokus end nogensinde på hvor skadelige og stødende bestemte ord kan være og det daglige sprog har ændret sig grundet de nyere konneksioner. Ligesom man lære et spils regler gennem at aktivt at spille spillet, mener Wittgenstein ligeså at man lære sprogspils regler ved aktivt at indgå i dem. Man kan kun ved at indgå i dem vide om man bruger ord korrekt, da ords betydning er deres brug i sproget (§43, Wittgenstein, 1995) og dermed dens kontekst. Sprogspil er altså et omfattende term, som bruges om alle sproglige, herunder kropssproglige aktiviteter, der alle er karakteserede ved deres regler, som bliver til gennem brugen.

Som del af grebet sprogspil introducerer Wittgenstein det han kalder det private sprog, senere kendt som privatsprogsargumentet. Det refererer til sproget omkring menneskets indre følelser, fornemmelser, oplevelser osv., som viser sig værende problematisk at udtrykke gennem sproget (§243, Wittgenstein, 1995) Da disse indre oplevelse kun kan opleves af personen selv, og andre har dermed ingen adgang til oplevelsen og kan derfor kun formode, men aldrig vide hvilken oplevelse personen har (§246, Wittgenstein, 1995) Udover at man kun selv har adgang til egne oplevelse, så opstår der ydermere et problem i hvordan vi selv forstår vores egne oplevelser. Wittgenstein bruger billedet at notere sine oplevelser i en dagbog som eksempel på problematikken heraf. Hvis vi forestiller os at vi nedskriver i den dagbog hver gang vi har en bestemt oplevelse og kalder den noget bestemt, for så at kunne sammenligne oplevelsen og skabe en definition støder vi ind i problematikken. For som Wittgenstein påpeger, så kræver dette at man husker forbindelsen til betegnelsen på samme vis og den eneste bekræftelse vi har er hvad der forekommer os rigtigt (§258, Wittgenstein, 1995), hvilket vil sige at der ikke er noget egentligt kriterium for at vi kan bruge den samme betegnelse på samme vis hver gang, da vi kun har hukommelsen og fornemmelsen som rettesnor. Da det eneste bekræftelse vi har er at det forekommer os således er ikke tilstrækkeligt for Wittgenstein. Hvis vi, som Wittgenstein, bruger eksemplet om smerte kan vi da ikke vide om det er den samme smerte vi oplever, som før oplevet. Det synes derfor umuligt at kunne lave denne dagbog meningsfuldt, da kriteriet for rigtig brug udelukkende er egen hukommelse. Dette viser os at de indre fornemmelser ikke er mulige at undersøge og tale om på samme vis som fysiske ting. Vi kan have formodninger om at fornemmelserne stemmer overens eller vi bruger dem korrekt, ligesom vi kan have en formodning om at bussen, som plejer at køre kl. 14 hver dag også kører kl. 14 i morgen. Forskellen er at vi kan blive be- eller afkræftet i hvorvidt bussen kører kl. 14 i morgen ved at observere det, men vi kan ikke blive be- eller afkræftet i at fornemmelserne er de samme (§265, Wittgenstein, 1995) På samme vis som vi tidligere så i opgøret med billedteorien og forståelsen af sprogspil, er der forskel på følelsen af at man forstår og rent faktisk at forstå.

Men det primære for Wittgenstein er problematikken omkring hvordan vi i sprogspil kommunikere disse oplevelser: "Det væsentlige ved den private oplevelse er ikke, at enhver har sit eget eksemplar, men at ingen ved, om andre også har dette eller noget andet." (§272, Wittgenstein, 1995) Vi kan som tidligere beskrevet kun formode andres oplevelser, de kan vi gennem adfærd og sproget. Hvis vi igen tager fat i smerte, så har vi tillært et sprog omkring dette og kan refererer til at vi har smerte. Hvis et barn fx har slået sig og skriger, så lærer de voksne barnet ordet smerte og en

adfærd hvor de kan udtrykke at de har smerte, men ”Ordudtrykket for smerten erstatter skrigeriet og beskriver det ikke” (§244, Wittgenstein, 1995) Ordudtrykket beskriver ikke smerten og er ikke et billede af smerten (§300, Wittgenstein, 1995) Vi har altså ikke adgang og kan forholde os til indre fornemmelser gennem sprog, men kan kun tro på at andre oplever smerten ud fra deres adfærd og beretning (§303, Wittgenstein, 1995) Wittgensteins vil vise hvordan vi tit misforstår sproget omkring indre oplevelser og fornemmelser, da det ikke er muligt for os at udtrykke med ord, men vi bruger tillært adfærd som en del af sprogspillet, som kan kun referere til fornemmelser og oplevelser (§244, Wittgenstein, 1995) Den tillærte adfærd kunne fx være den tidligere beskrevet smerteadfærd, hvor man udbryder av og tager sig til stedet man har smerte. Adfærden er tillært da vi gennem andre har lært hvordan man udtrykker sin smerte. Eksemplet bliver tydeligt hvis vi ser på hvordan små børn udtrykker sig, da de endnu ikke har lært adfærden heraf og de voksne lære de små adfærden, så de kan kommunikere når de fx oplever smerte. Hvor barnet før udelukkende skreg, lærte forældrene barnet ordet smerte og derved erstattede skreget med ordet smerte (§244, Wittgenstein, 1995) Derved hænger følelserne ikke direkte sammen med adfærden og adfærden kan ikke ses som værende et direkte billede af følelserne.

Wittgenstein har en kendt analogi for hvad der efter Wittgenstein blev kendt som privatsprogs argumentet, som er bliver kaldt ”beetle in a box” argumentet. I analogien beder Wittgenstein os om at forestille at vi hver har en æske, med hvad vi kalder en bille i. Men vi har ikke mulighed for at se andre end vores egen bille og ned i vores egen boks, og på den måde kan vi aldrig vide om det egentlig er det samme vi har i hver vores boks, trods vi er enige om at vi hver har en bille. I dette tilfælde bliver ordet bille meningsløst da vi hver ser ordet som værende en betegnelse for hvad vi har i boksen, og da der ingen mulighed er for at sammenligne kunne vi i teorien have alt i hver vores boks, som ville være en bille. På den måde bliver ordet bille meningsløst (§293, Wittgenstein, 1995) På samme måde har vi hver vores boks eller bevidsthed, som indeholder hver vores bille eller fornemmelse, som vi ingen forudsætning har for at undersøge og sammenligne. Derfor kan vi ikke beskrive fornemmelse med ord som værende direkte betegnende for vores fornemmelser, da ordene så på samme måde kunne betyde alt, hvilket ville gøre ordene meningsløse.

Vi misforstår altså dette private sprog, for der er ikke noget meningsfuldt sprog omkring de indre fornemmelser. Problemet er at behandle det ifølge af navneteorien, som Wittgenstein ønsker at bryde med i Filosofiske Undersøgelser, hvor ord står for noget bestemt. Dette er ikke muligt med indre fornemmelser, og Wittgenstein mener kun vi kan referere til disse fornemmelse gennem sproget (§243, Wittgenstein, 1994). Vi kan kun referere da der ingen mulighed er for be- eller afkræfte påstande om det indre og der findes derved ingen regler og intet privat sprog.

Musikken og Wittgenstein

Vi har nu i opgaven behandlet flere af Wittgensteins teorier fra Filosofiske Undersøgelser, og med disse teorier vil vi nu undersøge hvordan jazzen kan forstås som værende sprog.

I Wittgensteins teorier om sprogspil åbner han op for en tilgang til sprog, hvor kontekst og brug danner grundlaget for regler og derved forståelsen. Hvis vi ser på jazzmusikken som værende et ordløst sprog gør teorierne om sprogspil ligeså gældende. I de utallige forskellige sprogspil findes der utallige regler for følge heraf, ligesom der i jazzen findes mange forskellige genre med forskellige regler. Fx er sambarytmik en betingelse for jazzgenren bossa nova, men ikke i standart bebop, der er altså her forskellige regler for genre sprogspillende. Hvis man oplevede bossa nova uden sambarytmik, ville det ikke længere kunne siges at være bossa nova og derfor en anden genre med andre regler, mens man godt kan opleve bebop musik med sambarytmik og på den måde kan der, og er der ofte, et overlap i regler i forskellige jazzgenre. Disse overlap ville Wittgenstein kalde familieligheder. Siden vi udelukkende beskæftiger os med jazz, har alle undergenre en familielighed for at kunne være en undergenre af jazz, som fx udvidede akkorder, der umiddelbart gør sig gældende for al jazzmusik. Ligesom i sprogspillene er reglerne ikke begrænsede og kan udvikle sig, ligesom vi tit ser i musikkens verden i form af skabelsen af nye undergenre, hvor man har udfordret reglerne, for til sidst at have skabt en genre, eller sprogspil, med andre regler. Ydermere kunne man argumentere for at de tolv toner, som vestlig musik består af gør at alt vestlig musik har familieligheder ved brug af de samme toner. De samme toner som får vidt forskellige betydninger gennem kontekster. Konteksten som for Wittgenstein er altafgørende for forståelsen og brugen og er i denne sammenhæng afgørende for om du hører svensk folkemusik eller tysk syrejazz. De forskellige genre udvikler sig hele tiden, og man kan derved se hvordan reglerne ikke er begrænsede og et endeligt facit, samtidig med at det bliver tydeligt hvordan reglerne kommer til gennem brugen heraf. De genre som bliver populære, må være de genre hvor flest mulige synes om reglerne. Der bliver på den måde er musikken hele tiden i udvikling og forskellige nye ting bliver prøvet af, hvor man vurderer om det nye gav mening i forhold til reglerne indenfor genren. Hvis ikke må reglen forkastes, eller muligvis blive til en regel i et nyt sprogspil i form af en ny genre. Da beboppen kom til, tog den ofte afsæt i gamle standarder, som også blev spillet af de bigbands, som beboppen var et modsvar på. Da beboppen havde et så radikalt anderledes udtryk, på trods af samme udgangspunkt i standart, blev det hurtigt til egen genre, med egne regler. På samme vis kom cool jazzen med mindre sammensætning som i beboppen, og tog også tit udgangspunkt i gamle standarder, men med et helt andet udtryk og udviklede derved sin egen genre.

Ligesom der findes forskellige regler indenfor musikken, som er med til at udgøre overordnede genrer, bygger især jazzen på nuet og udfolder sig spontant gennem improvisation, både når der indspilles plader og i koncertsammenhænge. I de improviseret soli indgår soloen i en sammenhæng af musikken. Den indgår først og fremmest typisk ud fra et bestemt værk, som tidligere af skrevet. Dette værk har typisk et tema, en toneart, et tempo, som er forudbestemt ud fra noderne man spiller ud fra. Ydermere kan der være givet forud ønskede dynamikker. Hermed er

rammerne givet for et udgangspunkt til den improvisatoriske del. I en saxofonsolo kan den samme tone eller frase så få vidt forskellige udtryk ud fra konteksten. Frasering, harmonik, tempo, stemning spiller alt sammen en rolle og er med til at bestemme udtrykket i den givne frase. Spilles den kraftigt eller svagt, er tonerne en del af det harmoniske grundlag bestemt af akkorderne, spilles den hurtigt eller langsomt i forhold til resten. På den måde er der nedskrevet regler i forhold til stykket, som først kommer til live gennem udførelsen, og musikeren må i udførelsen vurdere hvad der skal ske og hvad musikken kalder på. Der er på den måde ikke en på forhånd givent udtryk ved bestemte toner eller fraser, og de præcist samme fraser kan så at sige betyde vidt forskellige ting ud fra kontekst. Især i beboppens natur er musikeren mere fri og en solo som holder sig stringent til akkordernes harmonik ville være mere overraskende end det omvendte, på den måde indgår der i reglerne en frihed og en opfordring til at være grænsesøgende og på sin vis bryde med reglerne. På den måde er der givet en løs ramme i form af noder, som skal være indbydende til improvisationen, hvilket yderligere også betyder at man som udførende jazzmusiker må være opmærksom på resten af musikernes improvisation. Her er det vigtigt at lytte til hinanden, så musikken ikke bliver opløst i musikernes forskellige idéer. Hvis trommeslageren vælger at skeje sig ud og spille meget sporadisk hjælper det ikke at spille en inderlige og stille saxofonsolo oveni. Sådan skabes der hele tiden nye kontekster og regler i musikken, som den dygtige musiker er bevidst om og kan bidrage meningsfuldt til. Overordnet er der derfor aldrig et fuldstændig givent regelsæt for et stykke jazzmusik på forhånd, og man indgår derfor på høj grad en samtale man ikke kan kontrollere og må navigere i i momentet. Af disse grunde differer jazzgenren sig fra mange andre genre, som for eksempel popmusikken, hvor man typisk gengiver et stykke musik mere én til én i forhold til hvad der på forhånd er givet, og samtalen foregår i denne slags musik mere i performancedelen og ikke i det musikalske indhold. Men ikke kun musikken og musikernes sammenspil kan siges at være sprogspil, men også rummet og tilskuerne.

Såvel som i selv musikken findes der også et sprogspil i kraft af omgivelserne. Da omgivelserne dikterer forskellige regler. Den kan blive spillet i et rum med ingen, mange eller få tilskuere. Disse tilskuere kunne være gamle eller unge, fattige eller rige, fra Libanon eller Køge. Rummet kunne være en bar, en gågade eller en koncertsal. Der er her mange forskellige kontekster og rammer til musikken, som alle bærer præg af forskellige regler i forhold til forventning og udførelse. Som forskellen på den jazz på dansebarer og jazz, der blev spillet i radioen. Hvis vi forestiller os en koncertsammenhæng hvor ingen er mødt op som publikum, og der derfor ikke er nogen at spille for, er det ikke svært at forestille sig at musikerne bare holder fri og derved ikke spiller nogen musik. Da der ikke er nogen modtager og nogen at spille for, så mister musikens samtale dets formål og mulighed for kommunikation. Enten ville dette være tilfældet, eller så vil gruppen af musikere spille en koncert for deres egen skyld. I denne sammenhæng ville musikken højst sandsynligt lyde anderledes, da musikken er til for de spillere og de har derfor et andet udgangspunkt end at spille for et publikum, og derfor heller ikke behøver at rette sig og musikken dertil. Her ville regelsættet for de øvede musiker være udelukkende gældende og den musikalske samtale vil være påvirket heraf. Dette viser bevidstheden og det at musikken udgør en form for samtale med publikummet, hvilket vil sige at publikum har en mere aktiv indflydelse på musikken.

Men også når der er publikum på findes der forskellige kontekster ud fra hvilket slags publikum og i hvilket rum musikken spilles. Publikummet har alle et forskelligt udgangspunkt for deres forståelse af hvad de hører, og har derfor forskellige oplevelser af musikken. De har tidligere erfaringer med musik, som danner grundlaget for deres forståelse af musik og er på samme tid påvirket af de gældende individuelle stemninger. Hvis vi fx tager udgangspunkt i en som udelukkende kender til pop og rock musik og dermed kender sprogsillet og reglerne for pop rock, så ville det være en anden indgangsvinkel til oplevelsen af jazzmusik. Forsøgte man at applicere reglerne for pop/rock musikken på jazzen, ville udtrykket være helt anderledes, da genrerne har mange forskelligheder. Lange improviserede soli er ikke noget som er en del af sprogsillet for pop rock, men for jazz er det i høj grad og man ville som pop rock lytter synes at en flere minutter lang klaversolo var malplaceret i et popnummer, da det stikker uden for reglerne. Kendte man derfor ikke reglerne for sprogsillet jazz, ville man derfor ikke kunne forstå musikken og ville have en anden oplevelse end én, som var indoktrineret jazzlytter. Samtidig kan ens humør spille ind på oplevelsen og en glad og up-tempo sang kan virke irriterende for den triste melankolske lytter, men skøn for lytteren som i forvejen var i godt humør. Ydermere end publikummet spiller rummet også en rolle, da man for eksempel ville associerer forskelligt jazz med en tilrøget bar end i palmehaven på D'Angleterre. Den mere vilde og ukontrolleret jazz må høre mere hjemme på jazzklubberne, hvor man har et udgangspunkt i at dyrke selve musikken og derved at der er et rum for at søge grænser. Den mere stille og rolige jazz hører mere hjemme på de barer, hvor der foregår samtaler imens, og jazzen fungerer i højere grad som baggrundsmusikken. De finere steder må den mere finkulturelle og anerkendte jazz finde sted, da rummet kalder på en hvis i forvejen godkendt kvalitet i form af musik og musikere. Æstetikken og stemningen er derved også medspillere i det spillede sprogspil. Vi kan derved konkludere at der i en koncertsammenhæng spiller mange faktorer ind, som alle har indflydelse på de gældende regler.

Hvordan lykkedes musikeren med sin formidling af musikken? Når jazzmusikeren træder ind på scenen indgår personen i et bestemt sprogspil. På forhånd har musikeren typisk et indblik i hvilket sted og rammerne i hvor personen skal spille samt klientellet, og kan dermed regne med nogle bestemte regler på forhånd alt afhængigt af stedet. Er det et værtshus der normalt har blues er der andre regler end på en normal jazzklub eller på et museum osv. Publikummet er dog aldrig givet på forhånd og det er musikeren job at give en oplevelse og dermed noget værdi for publikummet, som har købt billet og dermed er indforstået med at de er i en sammenhæng som publikum til en jazzkoncert. Musikken er på den vis noget alle er fælles om, hvor musikeren har den spillede musik som ansvar og kan ses som værende formidleren. Hvis musikeren er formidleren skal musikeren gøre musikken forståelig for sit publikum, ikke at sige at publikum skal have hørt det før, men at det skal give mening for dem. På den måde kan musikeren variere i sine udtryk, fraseringer osv. og sætte det i forskellige kontekster, som publikum kan finde meningsfuld eller ikke. I sprogsillet kan musikeren lege med reglerne eller lade være, introducere nye regler, finde gamle regler frem. Bevidstheden omkring alle disse mindre sprogspil, som udgør et større sprogspil kan give en forudsætning for en fælles forståelse. Da musikeren står på scenen og har ordet, må musikeren have den mest betydningsfulde rolle for formidlingen, men publikummet har ligeså et

ansvar for forståelsen. Publikum skal også være klar over reglerne i forhold til at være stille, lytte, klappe på de rigtige tidspunkter hvis de synes om musikken osv. Alle har på sin vis et ansvar for at den meningsfulde udveksling skal finde sted i koncertsammenhængen. Men hvordan kan musikeren vide om det for personen er lykkedes at lave meningsfuld musik for publikummet.

Da vi først kan siges at forstå reglerne gennem brugen heraf, må dette også være bundet for en form for aktiv handling for publikummet, da ligeså indgår i konteksten. Her vil jeg påstå at det ikke kun er de udøvende musikere som kan siges aktivt at tage del i sprogspelet, men at man også gennem aktiv lytning kan tage del i sprogspelet og lære og forstå. Forskellen på aktiv og passiv lytning skal her understreges, hvor man gennem passiv lytning ikke tager del i musikken eller retter sin opmærksomhed mod musikken, men musikken opleves i baggrunden af bevidstheden. Man kan ligeså ikke siges at indgå i en samtale, hvis man ikke hører hvad den anden person siger. Man kan derimod godt tage part i en samtale gennem aktiv lytning hvor man retter sin opmærksomhed mod den anden person og hvad personen siger. Dette kan man ligeså gøre overfor musik. Lytter man ofte og aktivt til bestemt musik, vil man begynde at få et greb om reglerne for denne bestemte musik. Er man opvokset med pop/rock musik, vil man have en ret klar fornemmelse af hvornår omkvædet kommer i et typisk pop/rock nummer man aldrig har hørt før, dette kunne man grundet praksissen aktiv lytning. Hvis der ikke kom et omkvæd der man troede ville det så være et brud på regler og et andet sprogspele i dette eksempel. Men man altså her se aktiv lytning som værende at tage aktiv del i noget, som for Wittgenstein er en betingelse for at lære reglerne for givent sprogspele. Derved er det ikke kun musikerne, som spiller musikken, der kan deltage aktivt i musikken. For hvis man kun kunne forstå reglerne ved musik ved at spille og udføre den, så ville den almindelige musiklytter ikke have grundlag for at forstå musikken. Hvis man derfor aldrig har lyttet til jazz eller en bestemt form for jazz, må man indgå i lytning heraf på aktiv vis, for at kunne forstå reglerne, og det at læse op på en genre kan ikke siges at være tilstrækkelige for at opnå en egentlig forståelse af reglerne.

Wittgensteins teori omkring det private sprog vil altid knytte sig til musik og kunst, da musik får dets værdi gennem de indre oplevelser det giver os. Her viser problematikkerne omkring sproget om musik sig, hvis man ser bort fra det musikteoretiske sprog, hvilket er et sprogspele den almindelige musiklytter typisk ikke er en del af. Når vi beskriver musik kan vi kun tage udgangspunkt i egen oplevelse og tyer typisk til følelsesbeskrivelser og fornemmelser. Vi knytter derfor følelser til musikken og sange bliver hyppigt beskrevet som glade, triste osv. I musikteorien vil man typisk klassificere en durakkord, som værende glad og omvendt en molakkord som værende trist, og Wittgensteins teori om det private sprog umulighed bliver tydelig i den muntre mol-sang eller i den triste dur-sang. Men på samme tid viser sproget omkring musik, og de følelser vi tillægger musikken, at give mening i en forstand, hvor vi på forholds meningsfuld vis tale om denne musik. Dette tror jeg ikke Wittgenstein ville afvise var tilfældet, men at forståelsen for hvordan ordene ikke kan forholde sig direkte til følelserne er det essentielle. Som giver forklaringen på musik som vi hver oplever anderledes og associerer forskellige fornemmelser med, på den måde muliggøre denne umulighed i sproget vores mange forskellige forhold til musik. Men teorien om det private sprog kan kaste lys over hvordan det er så svært at indkapsle musik, da vores forståelse

af musik er betinget af indre oplevelser. Sproget omkring musikken og oplevelser heraf virker ud fra Wittgensteins teorier problematisk. Når vi hører musik vil det altid tage udgangspunkt i en indre oplevelse heraf – især hvis musikken er god, på baggrund af at det gode og vellykkede musik lige netop kan røre os og få os til at mærke bestemte følelser. Problematikken er klar i lyset af umuligheden af det private sprog, og derved en umulighed i retvisende at udtrykke en musikalsk oplevelse gennem sprog. Hvis vi bruger beetle in a box analogien fra Wittgenstein kunne man forestille sig en række mennesker, som hver hører et stykke musik og skulle prøve at forklare de andre musikken uden at de kan høre det. Dette viser hvordan lytteoplevelsen er personlig og vi må derfor anerkende dette i sproget omkring musikken for at kunne tale på bedst mulig meningsfuld vis sammen om musikken. Privatsprogs argumentet viser umuligheden ved det private sprog i en form hvor vi omtaler det ud fra billedteorien, og afviser dermed ikke muligheden for kommunikationen omkring de indre, men en typisk fejltagelse i sproget.

Vi har som mennesker tillært adfærd, som udtryk for indre fornemmelse og dette gør sig også klart i musikalsk sammenhæng. Det at klappe og huje kan ses som værende tillært adfærd for at udtrykke en begejstring overfor hørt musik. Her viser de forskellige sprogspils regler sig, da der i forskellige genre er bestemt adfærd for at udvise anerkendelse og begejstring. I Japan er det for eksempel positivt hvis der er absolut stilhed mellem numre, da dette udviser at man er investeret og ønsker at høre hvad musikerne har på hjertet, mens jo mere larm jo bedre mellem numre i vestlig musik. Men hvis Wittgenstein ser dette som værende tillært adfærd, så må der også være adfærd, som ikke er tillært. Hvis en baby for eksempel responderer på musikken ved at vugge frem og tilbage i takt til musikken kan dette ikke ses som værende noget tillært, da babyen endnu ikke har lært adfærden omkring musikken. I forlængelse heraf findes der flere eksempler på dyr, som responderer på musikken på samme måde. Denne adfærd ses også hos voksne mennesker, som har tillært adfærd omkring musik. Man kender tilfældet hvor man tager sig selv i at vugge med til musik, uden selv at have lagt mærke til det eller har haft intentionen om denne handling. Man må gå ud fra at denne respons på musikken kan ses som værende en form for indlevelse i selve musikken og derfor en positiv respons, som derved må være et udtryk for en positiv anerkendelse af musikken. Denne adfærd er en fysisk respons på en indre oplevelse, og en sammenhæng mellem kroppen og musikken ses. En sammenhæng som i højeste grad ses gennem dans, som også er en vigtig faktor for jazz's oprindelse. Dans som også for Wittgenstein vil ses som værende at indgå i et sprogspil med forskellige regler, trods dets ordløse natur. Men idet dans kan ses som værende en form for udtryk og kommunikation kan det ses som værende et sprogspil, på samme vis som det at tegne også er et sprogspil for Wittgenstein.

For Wittgenstein er det private sprog en umulighed, da det ikke er muligt for os at benævne indre fornemmelser direkte. Men hvis vi ikke kan udtale indre fornemmelser gennem sproget, kan vi så på anden vis? Det musikalske udtryk er ofte forbundet med indre fornemmelse, hvilket ses i vores beskrivelser af musikken og musikkens evne til at få os til at mærke bestemte følelser. I jazzen har musikeren stor frihed i musikken og kan i nuet vælge hvilken melodi, klang, artikulering og udtryk som ønskes. Hvis en jazzmusiker for eksempel er i et trist humør og her på baggrund spiller en trist

solo, som ydermere giver publikummet en følelse af sørgmodighed, kan dette så siges at være et mere direkte udtryk for den indre tristhed musikeren følte? I musikkens sprog kan man ikke sige at tilgå sproget i en navneteoretisk forstand, hvor ordet er billede på fornemmelsen og her er spørgsmålet om musikken kan være billedet på fornemmelsen. Når publikummet oplever denne tristhed på baggrund af musikken, må det ikke være en tristhed forbundet med medfølelse for den triste musikere, men en påvirkelse af selve musikken. På samme tid kan musikeren spille den samme sørgmodige solo, uden selv at være det, ud fra at kende musikkens udtryk og dets regler. Derved kan den triste musik ikke undsige sig den tillærte adfærd da vi på en vis har lært hvad trist musik indebærer. Musikken må kunne være et billede af musikerens følelser, men kun for musikeren selv, og derved stadigvæk et billede som kun giver mening på lige netop den måde for musikeren selv.

Opgaven har nu undersøgt hvordan Wittgensteins teorier kan behandle jazzmusikken og musik generelt. Det er hermed blevet klart at der i selve jazzens sprogspil indgår andre sprogspil som alle har deres regler. I jazzen er der i højere grad frie regler, og gør grobund for musikken som bliver skabt i nu'et på baggrund af de mange små sprogspil som finder sted mellem musikere, mellem publikum, mellem stemning. Ydermere ligger jazzen under for begrænsninger i sproget og selve musikken synes umulig at udtrykke i det talte sprog. Opgaven vil nu behandle en anden tilgang til sprog og jazzen, først gennem en udlægning af Hans-Georg Gadamer's teorier og derefter gennem en behandling af jazz ud fra disse teorier.

Hans-Georg Gadamer

Hans-Georg Gadamer (1900-2002) har haft stor betydning i den filosofiske verden og er mest kendt for sin hermeneutik. Den tyske filosof's mest betydningsfulde værk er Sandhed og Metode, som udkom i 1960 og er det værk jeg i denne opgave vil behandle. Gadamer's filosofi kan ses som værende i forlængelse med sin tidligere lærer Martin Heidegger, som begge forsøgte at skabe forbindelse mellem Hegel's dialektik og hermeneutikken. (s.150, Lübcke, 1988) og kan ses som værende en viderebygning af den klassiske hermeneutik, som tilbød en metodisk tilgang til den humanistiske videnskab eller åndsvidenskab. Netop denne metodiske tilgang ville Gadamer gerne væk fra, da hans teori bygger på et udgangspunkt for forståelse frem for en metodisk tilgang til forståelse. Denne opgave vil udelukkende tage udgangspunkt til Gadamer's forlængelse af Heidegger og derfor ikke referere til Heidegger.

Gadamer tager sit udgangspunkt i hermeneutikken, og har haft stor betydning for fremtidig forståelse heraf. Hermeneutik som betegnes værende fortolkningskunst og forståelselære (S. 183, Lübcke, 1988) blev gennem Gadamer, og på sin vis Martin Heidegger, som var Gadamer's lærer, et udvidet begreb, da Gadamer havde historien for øje. Hermeneutikkens grundprincip består i at forstå helheden ud fra delen og delene ud fra helheden (s.277, Gadamer, 2004) Dette indikerer en sammenhæng mellem del og helhed, som er uadskillelige og man derfor i hermeneutikken ikke

kunne siges at forstå hverken del eller helhed, hvis man ikke har begge dele for øje. Dette kan ses i vores udgangspunkt for forståelse, da vi for Gadamer altid vil være en del af en forforståelse, som er betinget af kulturen og historien, som vi altid vil forstå, fortolke kommunikere med afsæt i. For Gadamer er den måde vi erfarer vores eksistens, vores historie og vores natur hvad det udgør det hermeneutiske univers (s. 2, Gadamer, 2004) Der er derved en sammenhæng mellem vores erfaring, natur, historie og vores eksistens, hvor selve erfaringen danner grundlaget for teorien. Vores erfaringer må her ses cirkulært med sit afsæt i grundprincippet om del og helhed, helhed og del.

Et eksempel på denne del og helhed giver Gadamer gennem skabelsen af en sætning. Inden vi skaber en sætning har vi en forventning til dens indhold, som bygger på en forforståelse inden sætningen overhovedet er skabt. Denne forventning kan ændres på i selve skabelsen af sætningen, hvis det bidrager bedre til helheden ud fra mening. På den måde smelter en tidligere forståelse sammen med en ny forståelse og bidrager til en ny helhed. Her var der først en del i kraft af forventninger til hvordan sætningen skulle være og en revurdering i lyset af helheden og på den måde blev en ny del skabt i en ny helhed. På den vis skal alle delene stemme overens med helheden for at helheden er rigtig (s. 277, Gadamer, 2004) Dette viser sammenhængen mellem helhed og del og del og helhed i en cirkulær forstand. Hvad Gadamer bidrager til i forhold til den klassiske hermeneutik består i vores udgangspunkt for forståelse, der tæller ind i denne vekslen mellem del og helhed. Yderligere har formidleren sit eget udgangspunkt, hvilket giver muligheden for både at tilgå selve teksten og se det i sammenhæng af formidlerens forforståelse.

Sproget

Gadamer sammenkæder hermeneutik med sproglighed, men sproglighed knytter sig ikke udelukkende til det talte og skrevne ordbetinget sprog. For Gadamer er sprog bygget på forståelse og fortolkning og mener dermed at der sker en sproglighed hver gang der sker en forståelse og fortolkning, hvilket hører hermeneutikken til (s. 382, Gadamer, 2004) Derfor må denne sproglige teori også indbefatte kunsten, da man kunsten i høj grad har med forståelse og fortolkning at gøre og derved er musikken også indbefattet Gadamers hermeneutik. For Gadamer kan sproget forstås således: *"Sproget er den midte, hvori samtalens parter kommer til forståelse og opnår enighed vedrørende sagen."* (s. 263, Gadamer, 2004) På den måde ligger sproget som en midte der er betingelse for forståelse, og sproget er i mellem os da den vedrører sagen, som for Gadamer ligger udenfor for os. Gadamer ser ikke det at beherske et sprog, som værende egentlig forståelse, men at sproget er et vilkår vi lever ud og at sproget er formidleren af forståelse (s. 264, Gadamer, 2004) Dette ses blandt andet i oversættelsen, hvis formål det er at bibeholde samme forståelse, dog på et andet sprog. Oversættelsen kan i kraft af oversætteren ikke undsige sig at være en fortolkning og det er derved oversætterens opgave først at forstå og derefter udtrykke samme forståelse i andet sprog. Oversættelsen eller gengivelsen har derfor altid muligheden for at miste noget af den originale forståelse, men samtidig tilføje noget (s. 265, Gadamer, 2004) Oversætteren må derfor altid være en fortolker og på sin vis er fortolkerne også en form for oversætte, da det er med udgangspunkt i meningen. Et eksempel kunne være at oversætte via google oversæt, som har det med at oversætte ordene én til én fra et sprog til et andet, hvilket ikke er fyldestgørende for den gode kommunikation

da dette typisk går ud over den forståelse og mening som det den originale sætning egentlig havde. Derfor er google oversæt ikke en god oversættelse, da den ikke er i stand til at forstå og fortolke sætninger.

Gadamer ser i sproget en forskel på det talte og det skrevne sprog. Da det skrevne sprog ikke knytter sig til situationen og derfor ikke er betinget af stemninger, følelser osv. *"Sproget vil ikke blive opfattet som livsudtryk, men som det, den siger. Skriftligheden er sprogets abstrakte idealitet"* (s. 371, Gadamer, 2004) Det skrevne sprog kan lige netop stå alene og er ikke nogens udtryk, og dets mening er kun betinget i sig selv. Det problematiske ved det skrevne sprog kan ses i misforståelse, da der ingen mulighed er for at udrede disse (s. 371, Gadamer, 2004) Om forståelse af teksten skriver Gadamer:

"Det, der siges i teksten, må løsrives fra al kontingens og forstås i dets fulde idealitet, hvori det alene har gyldighed. Netop fordi den skriftlige fiksering helst løsriver udsagnsmeningen fra personen, gør skriften den forstående læser til forvalter af sit sandhedskrav. Hermed har læseren netop erfaret den fulde gyldighed af det, der taler til ham og som han forstår. Hvad han forstår, er altid mere end en fremmed mening – det er altid en mulig sandhed" (s. 373, Gadamer, 2004)

Teksten skal derved forstås som en helhed i sig selv, da den løsriver sig fra formidleren, og det er derved udelukkende op til læseren. Læseren må erfare det skrevne ud fra sit eget ståsted og finde en mulig sandhed. Det ligger læseren for at forstå teksten som værende mulig sand, og derved sætte sig ind i meningen og forståelsen, ved ikke bare se det som værende fremmed. Derved skal læseren forvalte sandhedskravene på en måde hvor han ser det skrevne som værende gyldigt, og kan på bagkant tage erfaringen med sig i eget liv.

Vi forstår heraf at Gadamer ser os som værende levende i sproget, og dette er et vilkår for vores forståelse. Sproget kan knytte sig til sagen og meningen, som ligger uden for os, hvilket giver os muligheden for forståelsen af det og forståelsesprocessen er derfor for os betinget af sproget.

Den Åndsvidenskabelige Hermeneutik

Efter at have konkluderet at sproget er et vilkår for vores forståelse og derfor også et vilkår for hermeneutikken, vil vi nu undersøge Gadamers hermeneutik i forhold til det åndsvidenskabelige og hvordan og hvorfor det differerer for naturvidenskaben,

"Forståelse og fortolkning af tekster er ikke kun anliggende for naturvidenskaben, men hører tydeligvis med til den menneskelige verdenserfaring som helhed" (s. 1, Gadamer, 2004) Dette er kan ses som værende udgangspunktet for 'Sandhed og Metode', da Gadamers mål er at vise hvordan forståelse og fortolkning af tekster, i en bred forstand, ikke kun høre til naturvidenskaben, men er en del af åndsvidenskaben. Hermeneutikken skal ikke forstås som værende en humanistisk metode, da der knytter sig til mennesket i en ontologisk forstand. Gadamer er interesseret i åndsvidenskaben og legitimiteten ved den hermeneutisk tilgang til den. I denne tilgang til åndsvidenskaben er Gadamer optaget af det historiske perspektiv og vil bryde med måden vi normalt forstår historisk

overlevering på. Han mener ikke at vi kan forholde os objektivt til historien, og have et klassisk videnskabeligt forhold hertil, men at vi altid er en del af den historiske overlevering (s. 268, Gadamer, 2004) Her er vi altid en del af historien på en måde som skaber vores billede af nutiden. Gadamer beskriver den hermeneutiske historie som ”opløsningen af den abstrakte modsætning mellem tradition og historieforskning, mellem historien og erkendelsen af den” (s. 269, Gadamer, 2004) Hvor traditionerne altid vil være en del af historieforskningen og historien selv vil altid være en del af selve erkendelsen af den. Vi kan altså altid ses som værende en levende del af historien og et produkt heraf, som har betydningen for vores generelle forståelse. Gadamer ser ikke hermeneutikken som værende en metode til forståelse, men en betingelse for vores forståelse (s. 281, Gadamer, 2004) Det er dermed ikke Gadamers mål at skabe en ny metode til forståelse, men at vise hvordan vi egentlig forstår. Gennem denne forforståelse har vi altid fordomme som en del af os. Fordomme som vi ikke kan undsige os, da vores forståelse er betinget af vores fordomme (s. 342, Gadamer, 2004) Men vi må suspendere disse fordomme for at sætte dem på spil og undersøge hvor vidt de er rigtige eller falske fordomme. Ved at suspendere dem er det ikke meningen at vi skal forkaste dem, men derimod sætte dem på spil (s. 284-285, Gadamer, 2004) Det er slet ikke muligt for os fuldstændig at forkaste fordomme, da de altid vil være en del af os (s. 461, Gadamer, 2004) Vi kan teste vores fordomme ved at være bevidste om dem, men åbne op for muligheden omkring de muligvis kan være falske, og derved sætte dem på prøve, og lade det rigtige vise sig gennem situationer. Når vi skal sætte fordomme på spil er det også en anerkendelse af at vi ikke kan have et fuldt overblik over en situation, da vi altid vil være en del af situationen. Dette gælder også for vores del i historien ”At være historisk betyder, aldrig at have fuldstændig viden om sig selv” (s. 297, Gadamer, 2004) Vi er altid en del af historien og står i den og kan derved aldrig have en fuldstændig viden. Bevidstheden om denne hermeneutiske situation kalder Gadamer for virkningshistorisk bevidsthed (s. 297, Gadamer, 2004) Denne bevidsthed er afgørende for at forstå vores udgangspunkt i verden, og når Gadamer afskriver dette som værende en metode er det fordi han netop ikke beskriver en tilgang til forståelse, men vores udgangspunkt. Et udgangspunkt som lige netop giver os fordomme, der er bestemt af vores egen historie, og kendskab til historien generelt. Gadamer bruger ordet horisont til at beskrive vores udgangspunkt til forståelse.

”En horisont er det synsfelt, der omfatter og omslutter alt det, som er synligt fra et bestemt punkt” (s. 288, Gadamer, 2004) Her mener Gadamer ikke synsfelt bogstaveligt men ser horisont som værende vores ramme for forståelse, som altid er betinget af ens kultur, omgivelser og historie. Det vil sige at vores horisont er det udgangspunkt vi har når vi agerer i verden. Ordet horisont bliver brugt da lige netop også ligger noget udenfor horisonten - den ikke er endelig og vi har derved mulighed for at udvide vore horisont og derved rammerne for vores forståelse af verden (s. 288, Gadamer, 2004) På den måde kan vi forstå andre gennem at sætte os ind i deres horisont og om end vi er enige eller uenige komme til forståelse for en anden person ved at forstå rammerne for den anden persons forståelse (s. 289, 2004, Gadamer) Det er derved muligt for os på trods af vi er indhyllet i egen horisont at være åben overfor andres horisonter. På den måde kalder Gadamer forståelse for en sammensmeltning af horisonter (s. 291, Gadamer, 2004) Da to forskellige horisonter med to forskellige udgangspunkter smelter sammen til en fælles horisont, som udvider

begges horisont. Man får derved forståelse gennem horisontsammensmeltning, med andre horisonter og forståelse må derfor kræve eget udgangspunkt og et fremmed. Gadamer ser vores horisont i nuet som altid være dannende, da vi hele tiden afprøver vores egen fordomme, og vore horisont i nuet er på den måde betinget i fortiden og de fordomme fortiden har givet os (s. 291, Gadamer, 2004) På den måde er er horisonten vores synsfelt, som omslutter alt det der er synligt fra et bestemt punkt, hvor subjektet må ses som værende det bestemte punkt, og subjektets egen forståelse omslutter alt hvad subjektet møder. I sammensmeltningen af horisonter må vi derfor også skulle forstå hvilken horisont, som er udgangspunktet for et andet subjekt og hvad der ligger til grund heraf.

Vores horisont er betinget af sproget, vores fordomme, historien og nuet, og indikerer en form for forståelsesramme – altså det vi i forvejen forstår. Som når vi sætter vores fordomme på spil, må vi også sætte vores historie sprog på spil, da disse er grundlaget for vores fordomme. Idet vi sætter fordomme på spil og åbner op for vores horisont, i det vi prøver at forstå en anden horisont, ved at tilgå den gennem sproget kan vi opnå en horisontsammensmeltning. Horisontsammensmeltningen udvider vores horisont og derved også vores historie og fordomme og må siges at være den givende oplevelse.

Hvis vi slår begrebet oplevelse op i den danske ordbog ender vi med følgende definition: ”noget som man oplever, fx en særlig hændelse eller begivenhed som man er vidne til, eller en samlet helhed af (sans)indtryk der møder én”, denne definition vil sige at man har været til stede til en form for begivenhed. Men for Gadamer indeholder oplevelsen meget mere, og stemmer overens med hans kendte hermeneutik, hvor der er direkte forbindelse mellem moment og helhed. Om oplevelsen skriver Gadamer følgende:

"En oplevelse er hævet op over livets kontinuitet, samtidig med at den hænger sammen med ens eget liv som helhed. Ikke blot er oplevelsen kun levende, så længe den ikke er helt indarbejdet i ens livsbevidsthed og blevet en del heraf; også den måde hvorpå den 'ophæves' ved at blive indarbejdet i denne kontekst, overskrider i princippet enhver 'betydning', som man selv mener at have viden om. Fordi oplevelsen er i livshelheden, er hele livet til stede i den."(s. 70-71, Gadamer, 2004)

Her er der en tydelig sammenkobling til den hermeneutik Gadamer står for og oplevelsen ses som værende et moment med noget det ligger uden for ens horisont, og har muligheden for at blive en del af ens væren. Man oplever oplevelsen med hele den man er, og oplevelsen bliver på den måde en del af hele den man er. Oplevelsen er derved levende indtil den er blevet en del af selve den man er, og derved en del af ens udgangspunkt for andre oplevelser. Ud fra oplevelsen natur har Gadamer et særligt forhold til den æstetiske oplevelse og oplevelsen af kunst, da kunsten spiller ind til en uendelig helhed i dets natur. Og den æstetiske oplevelse kan siges at være uden for tiden da det via af kunsten spiller ind i en uendelig helhed og derved en erfaring heraf (s. 71, Gadamer, 2004)

Denne erfaring af kunsten kan lige netop gøre os klogere på os selv, da kunsten er en del af vores virkelighed, som kan lære os om den (s.96, Gadamer, 2004) Opleveren har derved igennem den æstetiske erfaring erfaret en form, som er en erfaring der bliver en del af personen og følger personen resten af livet. Når vi taler om oplevelser af kunst i Gadammers forstand så gælder det at oplevelsen og erfaringen bliver en del af en, og man gennem oplevelsen momentært kan få et forhold til noget større og uendeligt, da oplevelsen virkning ikke stopper efter selve oplevelsen. På den måde ses den hermeneutiske tilgang til æstetiske oplevelser, hvor vi har mulighed for at sætte fordomme på spil og opnå sammensmeltning med selve kunstens horisont. I en undersøgelse af begrebet spil undersøger Gadamer hvordan vi kan fremmane denne kunst, som kan give os disse oplevelser.

Spil

For Gadamer er begrebet spil bærende, da det viser vores interaktioner med verden og i højeste form med kunsten. Spil er oversat fra det tyske spiel, som også betyder leg, på den måde må man forstå Gadammers spil som form for handling og aktivitet, da de ville være en begrænsning at forstå spiel i forlængelse af det danske spil. I dette afsnit vil vi have fokus på kunsterfaringen og spil, da dette for Gadamer er det ypperste eksempel på spillets natur. Når vi her introducerer Gadammers begreb om spil må det skabe associationer til Wittgensteins sprogspil begreb, trods dette er et andet form for spil. Dets ligheder og forskelle vil blive behandlet senere i opgaven .

Som Gadamer selv starter ud med at fastgøre, så er det vigtigt at forstå at der med spil ikke henvises til hverken skaberen eller modtageren, i en kunstsammenhæng, men at det spil knytter sig til selve kunsten (S.101, Gadamer, 2004) Normalt ville man i forlængelse af spil associere aktører, som spiller og dermed indgår i spillet, men for Gadamer er ingen erfarende subjekter den del af spillet selv, men spillet og kunsten står selv. Da det ikke er muligt for os at besvare spørgsmålet om spillets væsen ud fra den subjektive erfaring heraf, må vi derfor undersøge kunstværkets væremåde (s. 102, Gadamer, 2004) Dette er ikke at forstå at Gadamer forbinder kunstværket som værende en objektiv sandhed, men at kunsten er et subjekt i sig selv, hvilket lige netop gør spillet muligt (s. 102, Gadamer, 2004) ”*Spillet eksisterer i egentlig forstand dér, hvor ingen i sig selv værende subjektivitet begrænser den tematiske horisont, og hvor der ikke findes noget subjekt, der forholder sig spillende*” (s. 102, Gadamer, 2004) Spillet eksistere da i sig selv og gennem kunstværkets subjekt, da kunstværket ikke er i sig selv værende eller forholder sig spillende, men er et subjekt i forbindelse med uendeligheden. De spillende aktører bringer blot spillet til fremstilling (s. 102, Gadamer, 2004) For at forstå hvordan spillet kan være til og dens eksistens ikke er betinget af en spillende beder Gadamer os om at tænke på ordet spil’s oprindelige betydning, nemlig dans og peger på hvordan spil nærmere er en bevægelse, som fornyer sig i evig gentagelse og derved ikke har noget mål eller ende (s. 103, Gadamer, 2004) Gadamer mener her at det essentielle for spillet er selve bevægelsen, og det er selve spillet som spiller, og det kan derfor lade sig gøre at være et spil uden subjektive spillere. Hvis vi tager et eksempel på en specifik dans så eksisterer tango, som en dans med bestemte bevægelser og evige gentagelser. Hvis nogen subjekter danser en tango ud fra det gældende normer om hvordan man nu skal bevæge sig før det

er en tango, så stopper tango ikke med at eksistere når danserne stopper med at danse. Dansen og spillet er så at sige sin egen uafhængigt af subjekterne, som kan indgå i en relation til tangoen ved at danse den, men uden at være tangoen. I sproget kan vi kigge på talemåderne: at lade noget udspille sig eller at noget er på spil, hvor det bliver gjort klart i sproget at selve spillet omtales som subjekt og er derved slet ikke en aktivitet, men sit eget subjekt (s. 103, Gadamer, 2004) Vi har gennem sproget forvirret betydningen af spillet og vænnet os til at spille skal indeholde denne subjektaktivitet (s. 104, Gadamer, 2004) Rent sprogligt har vi dermed vænnet os til at omtale spil på en måde der er afhængigt af os, men ved at kigge nærmere på sproget er det dermed tydeligt at spillet eksisterer i sig selv. De spillende fremstiller blot spillet, og skal have spillet for øje, men ikke det at spille i sig selv. På den måde er spillet selvfølgelig i verden afhængig af at den bliver fremstillet, for at kunne blive oplevet og forstås af nogen. Fremstillerne, skønt de er subjekter, har ingen direkte forbindelse eller er del af spillets subjekt.

Gadamers tese om at man som subjekt godt kan deltage i et spil, men at det er selve spillet som er subjektet og ikke den spillende og det derfor kan ses som værende uafhængigt af os, bliver for ham tydeliggjort hvis vi kigger på de spil, som bliver spillet alene. Her bliver det tydeligt at det er selve spillet som for spilleren til at ville spille mere og har muligheden for at "tryllebinde" spilleren (s. 106, Gadamer, 2004) og netop de forskellige sindsstemninger forbundet med forskellige spil er ikke det som gør forskellen for de forskellige spil, men vidne om de forskellige spil (s.106, Gadamer, 2004) Det er altså selve spillet som tryllebinder personen, giver stemninger og følelser og ikke omvendt, hvilket understreger hvordan spillet kan agere som et subjekt da det har egenskaberne til at give personer dette. Det, som adskiller de forskellige spil og give muligheden for at give disse forskellige stemninger kalder Gadamer for dets ånd:

"Spillene adskiller sig fra hinanden i kraft af deres ånd, hvilket udelukkende beror på, at den bevægelse frem og tilbage, som de er, er foreskrevet og ordnet på forskellige måder. Et spils væsen udgøres af de regler og mønstre, der bestemmer, hvordan spillerummet skal udfyldes" (s.106, Gadamer, 2004)

Spillet beror på de forskellige bevægelser, som er dikteret af spillets væsen. Spillets væsen afgøre på den måde hvilket spil der spilles, ud fra regler og mønstre for de forskellige bevægelser. Gadamer ser spil som værende et vidt begreb og er ikke kun noget mennesker kan indgå i, men skriver endnu videre om vandets spil og dyrenes lege som spil (s.106, Gadamer, 2004) Hvilket understreger tesen om at spillet kan være et subjekt i sig selv, og ikke har behovet for spillene subjekter, men at dette blot er en slags spil og selv vandets brusen frem og tilbage kan være et spil og dets eget subjekt. Spillet er altså her de simple bevægelser frem og til bage, hvilket åbner op for at alt aktivitet og interaktion i verden er en form for spil. Men da Gadamer er interesseret i forståelsen her, må vores udgangspunkt være det menneskelige subjekt, og som tidligere nævnt er fokuset vores spillet i forhold til kunsten.

I denne opgave vil der være fokus på det Gadamer kalder det menneskelige spil, som herved kræver at et menneske spiller det, hvilket for os til at vende tilbage til kunsterfaringen. I det

menneskelige spil skal mennesket afgrænse sin sædvanlige adfærd, ved at ville spillet og dermed lægge inde for spillets væsen, som består af dets regler og mønstre og ydermere agere inde i spillet ud fra dets regler. Yderligere kræver det menneskelige spil et spillerum, hvor spillet kan finde sted og spillet viser sig gennem spillernes adfærd (s.106, Gadamer, 2004) Man skal på den vis spille ud fra reglerne af spillet i et rum, som er egnet til det spil og man tager part i spillet ved at indstille sin adfærd til spillet. Gadamer beskriver at spillet stiller opgaven for mennesket, som diktere bevægelserne, for at kunne realisere sig selv og at selve meningen med spillet må være at spille det og ikke at gennemføre, for da ophører spillet for spilleren, på den vis er *"at klare en opgave, at fremstille den"*. Og spillets væren viser sig igennem dets selvfremstilling (s.107, Gadamer, 2004) På den måde er spillet uden andet mål en selve fremstillingen af den.

Kunst som værende et spil har for Gadamer en indstilling om at det er til for nogen, og et publikum er dermed medspillere i kunstens spil. Det interessante er her et publikum som vidner dette spil udfolde sig på en scene, men for Gadamer er publikummet en del af selve spillet og det er endda i denne instans publikummet, som oplever spillet som det er ment (s. 108, Gadamer, 2004) Skuespilleren og publikum er del af samme spil med forskellige roller, som alle har til formål at rette sig mod skuespillets meningsindhold hvor helheden af spillet skal være for øje og spillets essens (s.109, Gadamer, 2004) Gadamer ser det som værende en generel præmis for kunsten at den skal opleves af andre – *"Det essentielle i kunstens fremstilling er, at den er for nogen, også selv om der ikke er nogen til stede, der lytter eller ser på"* (s. 109, Gadamer, 2004) Kunsten er på den måde altid rettet mod nogen i sit spil og der er derved altid en form for kommunikation forbundet med kunsten. I oplevelsen af kunsten skal publikummet ikke forholde sig til kunsten og vurdere den, men de skal rette sig mod den og glemme sig selv som subjekter i oplevelsen (s. 122-123, Gadamer, 2004) Det nytter dermed ikke i forståelsen at vurderer hvor vidt bestemt kunst er godt eller dårligt i momentet, da dette vil hindre en i at tilgå og forså kunsten. Man må derfor rette sig mod kunsten mening.

For Gadamer hænger spil og kunst unægtelig sammen da det menneskelig spil først realiseres til fulde gennem kunsten, og denne fuldbyrdelse kaldes forvandling til form (s. 109, Gadamer, 2004) Når det menneskelige spil beskrives som forvandling til form er det det menneskelige spil, som forvandles til formen og dermed kunsten. Det menneskelige spil ophører derved med at eksisterer og bliver til noget andet. Kunsten kan derved siges at ophæve det menneskelige spil og er på den måde autonomt og kunsten i sig selv, da det forvandler sig til noget uafhængigt af spillet. *"Forvandling til form betyder derfor, at det der var før ikke er mere, men også, at det der er nu, som fremstillet i kunstens spil, er det blivende sande."* (s. 110, Gadamer, 2004) Udover at negere spillet og blive selvstændigt så tapper kunsten ind i det blivende sande. Når kunsten bliver beskrevet som værende det evige sande vil det sige at kunsten ikke kan sammenlignes med noget uden for selve værket, da kunsten har sin egen verden i sig selv, som derved er hævet over alt andet og kan hverken sammenlignes eller stilles spørgsmål ved. Sandheden ligger i kunsten selv (s. 111, Gadamer, 2004) Sandheden ligger i kunsten i kraft af at selve livet også kan ses som værende et spil, et evigt spil som består af mening, tragedier og komedier. Kunsten kan med dens autonomi og selvstændighed være middel til at forstå livet på denne vis, og derved siges at være sand, på en

måde der ingen spørgsmål kan sættes ved (s. 111, Gadamer, 2004) På den måde kan vi relatere til kunstværket, erkende og genkende i kraft af os selv og derved opnå menneskelige sandheder gennem kunstværket (s. 112, Gadamer, 2004) ved genkendelsen forstås at genkende mere end man i forvejen erkendte (s. 113, Gadamer, 2004) i lyset heraf kan man gennem kunstværket nå en højere erkendelse af selvet, og viser endnu hvordan kunstværket kan ses som værende sandhed. Det er til kunsten formål at skabe disse spil, som får betydning for hvem vi er. *"Kunstværkets egentlige væren består derimod i, at det bliver til erfaring, der forvandler den erfarende"* (s. 102, Gadamer, 2004) Kunsten, som ses som værende et subjekt i sig selv, skal dermed gennem at være erfaring for mennesker, forvandle os. Med forvandling vil det siges at vi oplever en varig ændring, som bliver en del af os.

Men hvor det menneskelige spil bliver til form, gennem at blive til kunstværk, kræver dette ofte et menneskeligt medium, hvis vi ser bort fra naturen som værende kunstværk. Det er gjort klart for os at kunstværket er autonomt og derved uafhængigt af kunstneren, men når spillets forvandler sig så forklæder spilleren sig. Spilleren eller kunstneren forklæder sig da kunstneren ikke længere vil være sig selv, men vil fremtræde som noget andet for dem personen spiller for (s. 110, Gadamer, 2004) Dette kunne være en person som forklæder sig som en kunstner, skønt ikke at være det da personen bare er et menneske, men bliver en form for medium for kunsten. Mennesket er altså i skabelsen forklædt i spillet og ses som værende noget andet end et almindelig menneske, men som en kunstner der fremstiller kunsten. Kunstneren forsvinder gennem erkendelsen af den fremstilling kunstneren laver (s. 113, Gadamer, 2004) Yderligere beskriver Gadamer om gengivelse af allerede eksisterende kunstværker, som en fremstilling der erkender det væsentlige (s.113, Gadamer, 2004) I denne forstand må kunstneren fremstille på baggrund af hvad kunstneren har erkendt som det væsentlige og derved opstår muligheden for at skabe et nyt autonomt kunstværk på baggrund af et andet. På samme måde som vi tidligere så i oversættelsen og fortolkning af teksten, hvor der altid ville ske en fortolkning på baggrund af oversætterens erfaring. Derved må man i kunstsammenhæng se det væsentlige, som værende det der skal formidles.

Kunsten ses som værende der spillet når sit ideal og kunsten opnår sin autonomi ved at blive fremstille af kunstneren. Kunstnere kan derved blot ses som værende fremstillende, men ikke skabende da kunsten i sin natur ligger uden for mennesket som sit eget fænomen. Kunsten er altid fremstille for nogen, som på den måde også kan siges at spille. Dette er dog en anden rolle end den fremstillende, men de har rollen i at se forståelsen og meningen, som derved kan forvandle dem og skabe et nyt udgangspunkt for deres forforståelse. Hvilket også må ses som værende fremstillernes mål, da fremstillerne kun kan fremstille det rigtigt ved at have meningen for øje. Spillets væsen bliver udgjort at de regler og mønstre, der betinger fremstilleren og derved er udgangspunkt for fremstillingen. Man kan gennem kunsten opleve en sandhed, da kunsten er en del og symbol på den evige hermeneutiske erfaringen, og kunsten, trods det er betinget af fremstillingen, gør sig altid gældende og vil altid stå som sit eget subjektive autonome værk.

Musikken og Gadamer

Vi har nu behandlet Gadamer's teorier ud fra værket Sandhed og Metode, og vil i følgende del kæde teorierne sammen med musik forståelsen. Både ud fra en forståelse af fremstillingen af musikken, og hvordan et publikum på sin vis er medspillere, og hvordan vi kan tilgå en forståelse af musikken som værende et kunstværk og derved del af den hermeneutiske erfaring. Ydermere vil vi behandle hvordan jazzen kan ses som værende et sprog i Gadamer's forstand, som giver betingelsen for forståelsen, så vel som både spillernes og musikkens forforståelse er en betingelse for forståelsen af musikken. I den forståelse hvis grundlag berører historien og fordomme, der betinger forståelsen.

I Gadamer's teorier er formidlingen og forståelsen i fokus, hvilket også vil gøre sig gældende for musikforståelse. Ud fra Gadamer's hermeneutiske tilgang er vores forståelse altid betinget af fortiden. I en musik sammenhæng gøre dette sig både gældende for publikum, musiker og musikken selv. Først og fremmest eksisterer musikkens historie og alle dens perioder, som alle leder hen til det musik, som skabes i dag. Lige fra musikken antikken og frem til populær musikken i dag. Musikken hænger på samme tid sammen med den kulturen og tendenser omkring den i samfundet, og er på den måde også altid i et forhold til samfundet. Hvis vi ser på det jazzmusik som bliver skabt i dag, vil det altid være på baggrund af dens historie, og derved har swing, bebop, cool-jazz, avantgarde jazz osv. Alt sammen en indflydelse på moderne jazz. Der er en generel tendens i musikhistorie til at de forskellige perioder står som modstykke og respons på tidligere perioder, hvilket, på trods af forskelligheden, gøre dem i højere grad betinget af hinanden. Vi for eksempel i jazzhistorien at beboppen som stod i kontrast til de større bigbands, men på samme tid også havde et udgangspunkt i de jazzstandarter som bigbands også spillede. Sådan hænger beboppen sammen med den foregående musik på både at skulle være noget helt andet, samtidig med at der er flere ligheder i musikken. Yderligere havde den omkringliggende historie indflydelse på musikken, som da de mindre besætning blev en nødvendighed grundet anden verdenskrig og da jazzen blev et symbol på kampen mod undertrykkelsen af de afroamerikanske borgere. En periode som i dag ses som værende en storhedstid for jazzen, da den var i høj udvikling og indeholdte nogen af de mest prominente og respekterede musikere. Beboppen bliver stadigvæk i høj grad dyrket i jazzkredse og jazzen har i høj grad været påvirket af disse år frem til i dag. Den historicitet skaber udgangspunktet for musikken, og på den måde har musikkens historien i sig. Eftersom historien altid er ved at udfolde sig, vil jazzen ligeså blive ved med at udvikle sig med, og vi kan kun gætte på hvordan dagens jazz har betydning for jazzen om ti år.

På samme måde som jazzen selv har en historie den er betinget af, har publikummet også en historie de er betinget af. Udover publikums viden til musikhistorie har de selv en historie, som betinger deres udgangspunkt. Vi ser hvordan kulturens historie hænger sammen med musikkens, og hvordan der udover musikken kan være en bestemt symbolik i musikken. Som da beboppen var et oprør mod racisme, hvilket gjorde det til en støtte i dette oprør at lytte til beboppen. I mange kredse i dag kan jazz ligeså ses som værende et symbol på finkultur, hvilket giver det at lytte til bestemt jazz en bestemt signalværdi, som ikke er bestemt af musikken i sig selv. Et bud på hvorfor det forholder sig sådan i dag kunne være at alt musik er tilgængeligt for alle gennem streaming osv.

Hvilket vil sige at der ingen status er forbundet med at have muligheden for at lytte til bestemt slags musik. Men signalværdien kunne ligge i at jazzen typisk er en svære tilgængelig musikart i form af den kompleksitet og derved indtræffer den finkulturelle association med jazzen. Dette visse omkringliggende kulturelle faktorer for jazzens publikum. Publikummet består yderligere af individer, som selv har deres egen forhold til musik og en person, som udelukkende har beskæftiget sig med pop/rock musik har en anden oplevelse af jazz, end en person som har en historie med jazzen. Disse to slags publikum har forskellige fordomme, som er betingelse for deres forforståelse. Forforståelser som afføder forskellige fordomme. Det er ikke utænkeligt at have visse forbehold for jazz som værende tilfældigt og rodet er fordomme, som tilhører den klassiske pop/rock lytter, da jazzen som genre netop indeholder en høj grad af improvisation, et større tonemateriale og det der kan ses som værende disharmonisk i pop, er typisk indeholdt i jazzen. Dette er bud på fordomme som pop/rock lytteren kunne have, som jazzlytteren ikke har. Jazzlytterens fordomme kunne bestå i kendskabet, til bedre at kunne lide bestemte undergenrer og bestemte musikere. For Gadamer er det vigtige forståelsen at man sætter sine fordomme på spil, og jazzelskerne skal i lige så høj grad som personen der aldrig har hørt jazz være åben overfor en jazzoplevelse. De har selvfølgelig forskellige forforståelser, men det vigtige er at de tilgår jazzen på den vis, hvor de er åbne overfor dets mening. Hvis de sætter deres fordomme på spil vil det vise sig om de var falske eller rigtige fordomme. Men dette kræver en bevidsthed omkring egne fordomme, for ellers var det ikke muligt at afprøve disse fordomme. For fordommene kan ikke forkastes, da vores forståelse er betinget af vores fordomme. Man kan der med bevidstheden om en fordomme, være i bedre stand til at undsige sig dem i mødet med jazzen. Udover en bevidsthed omkring ens fordomme kræver det ydermere en anerkendelse af ikke at kunne forstå helheden, da man i mødet med jazzen bliver en del af en interaktion. Idet man er en del af det, ville det derved være en umulighed at se helheden af uafhængigt af en selv. På samme vis som selve musikken og publikummet er betinget af historien og derfor har forskellige fordomme, så er musikeren ligeså betinget her. Kunstneren som fremstiller musikken har sit eget forhold til musikken og derved også egne fordomme som må sættes på spil. Specielt i jazzen er der gennem den høje grad af improvisation stor mulighed for lige netop at sætte fordommene på spil og på den måde ikke bare spille det samme på baggrund af en tanke om stykker man ved virker – medmindre det var det musikken kaldte. Sådan kan musikeren have fordomme som før har været sat på spil og bekræftet, som kan genbruges i fremtidig musik uden det kræver at musikeren sætter noget på spil ved musikken. På samme måde kan musikeren have sat fordomme på spil for at blive afkræftet og derved har musikeren gjort en erfaring ved at sætte fordomme på spil, som giver musikeren et nyt udgangspunkt omkring hvad der ikke virker i bestemte musikalske sammenhænge.

Gadamer beskriver hvordan vi har hver vores horisonter, som betegner det vi kan se ud fra et bestemt ståsted. Historie, kultur og fordomme er alle udgangspunkt for hvor lang vores horisont rækker. Men denne horisont er ikke endelig og muligheden er her for at udvide horisonten gennem sammensmeltning af anden horisont. Som vi har forstået skal musikken ses som værende et subjekt og har derved sin egen horisont i verden, dette skaber muligheden for en horisontsammensmeltning med selve musikken. At opnå dette må være den ideelle musikalske oplevelse. For at opnå en

sammensmeltning af horisonter skal vi have meningen for øje i det givne musik. Til en jazzkoncert vil man da have sin egen horisont og med mødet i musikken skal meningen være for øje. Ens fordomme skal man sætte på spil, og man skal ikke forholde sig til musikken ud fra ens eget subjekt, men forholde sig til hvad musikken udtrykker. Når en saxofonist spiller en solo, skal man ikke forholde sig til om man synes soloen er god eller dårlig, men rette sin opmærksomhed hvad soloen prøver at udtrykke. Hvordan er fraseringerne? Hvordan er harmonien i forhold til musikken? Hvad er det samlede udtryk af kunstværket?. Jazzsoloen er i sig selv et subjekt med egen horisont, som i kraft af at det er kunst, ikke betinget af dets fordomme og er derved åben overfor at blive oplevet. Det ønskede er at opnå en horisontsammensmeltning, hvor man kommer til at se en mening og helhed i musikken, som sætter sig i en som erfaring. En erfaring der bliver til en del af hvem man er. En saxofonsolo, som får ind til at forsvinde helt ind i dets univers, hvor man bagefter har en fornemmelse af at der er sket noget, eller man lige har sovet, må kunne ses som værende et symptom på en sådan horisontsammensmeltning, da man i disse momenter, først bagefter kommer til sig selv igen. Dette vidner på at man lige netop har sluppet sig selv og sine fordomme i momentet, og levet sig ind i soloen på en helt meditativ måde. Man kan her ses som værende kommet i kontakt med den uendelige sandhed, som kun kunstværket kan tilbyde. Og kunstværket kan opnå sin væren i at være en erfaring, som forvandler den erfarende.

Ligesom et publikum bliver en del af denne horisontsammensmeltning, bliver musikken selv ligeså en del heraf, da musikkens egen horisont bliver udvidet.

Musikstykket i Gadamer's forstand er autonomt, og i det musikerens spiller musik fremføres kunstværket, men hvad har dette af betydning for musikken? I moderne musikkultur hvor idoldyrkelse er et stor parameter i populærmusikken udfordre Gadamer's teori denne forståelse af musikerens. For musikerens er i denne forstand et medium til kunstværket, som spiller fremstiller musikken. Gadamer bruger billedet at kunstneren forklæder sig. I forklædningen ligger det at musikerens gøre op med sin normale adfærd og nu forklæder sig som musiker, der har til mål at fremstille musik. Musikerens har dermed sit mål at fortolke musikken på den måde, der giver bedst mening i forhold til værket. Vi kan sammenligne Gadamer's teori om det skrevne sprog, men musikkens skrevne sprog nemlig noder, som er musikerens udgangspunkt. Noderne indeholde en forståelse, som musikerens har til ansvar at fortolke og finde det sande frem i det skrevne. Som del af noderne er der typisk dynamiktegn, hvis formål er at give udtryk for hvilket udtryk tonerne originalt er tænkt. Det musikerens fremmaner på baggrund af disse noder, vil altid være et selvstændigt værk, og på samme tid en fortolkning af et originalt værk. I det skrevne ligger umuligheden i en yderligere forklaring af meningen, hvilket muliggøre samme noder får forskelligt udtryk alt afhængigt af hvem der læser og spiller. Musikerens vil finde det væsentlige i noden og have dette som udgangspunkt. I alle vores forskellige forforståelse er der dermed muligheden for at se forskellige væsentligheder i noderne, hvilket gør sig tydeligt i to forskellige grupper af musikere, som har samme udgangspunkt noder, men lyder helt forskelligt. Gadamer ser det som opgaven i sig selv at fremstille og der er dermed ingen andre mål for musikerens, end at fremstille musikken. Sådan kan musikerens misforstå eller misrepræsentere værket gennem agenda. For musikken skal

være formålet i sig selv og hvis det derfor er betinget af andet, så bliver musikken ikke længere til for sig selv, og derfor ikke sit eget subjekt, og derfor ikke et kunstværk.

Gennem Gadamer kan vi få en forståelse af hvordan man kan tilgå kunsten for at opnå en forståelse heraf. Man skal være meningssøgende i forhold til selve kunsten, og forstå kunsten på dets præmisser i forhold til dens egen subjektivitet. Det vil hermed være en fejl at tilgå et stykke musik og have kunstneren i fokus som skaberen af kunsten og ses som værende i forlængelse af kunsten. Det modsatte kan ses gældende inden for idoldyrkelse i musikken, som blandt andet i høj grad er tilfældet i jazzverden hos musikere som Miles Davis og John Coltrane. På den vis er man dømt til ikke at imødekomme musikken og opleve den, da kunsten skal ses som værende autonomt. Hvis man oplever musikken på den måde, så oplever man personen, frem for kunstværket. Hvilket kan være legitimt hvis man prøver at forstå personen, men hæmmer forståelsen af musikken på samme tid. Dette eksempel er tydeligt hvis vi for eksempel ser på folks forhold til kunst de endnu ikke har hørt, nærmere musik der endnu ikke er skabt. Da det er en tendens at have besluttet sig på forhånd hvor vidt man kan lide noget musik på baggrund af musikeren. Hvis man for eksempel skal opleve en kunstner man er stor fan af, hvor man både er glad for musikken og personen kan man på forhånd have en forståelse om at musikken er god og derved ikke forholde sig til musikken. På den måde lytter man blindt og ikke rigtigt efter, da selve musikstykket er nedprioriteret og man har en forståelse af at det hele er godt. Dette eksempel gør sig selvfølgelig også gældende, hvis man ikke kan lide bestemt kunst eller personer. Der findes smag og præferencer, men dette kan også hæmme oplevelsen af musikken. Gadamer's teori om vigtigheden i ikke at forholde sig til musikken vil være brudt. Musikere kan også blive distanceret fra selve musikken i kraft af selvdyrkelse og have et udgangspunkt som er dem selv frem for musikken. Det er ikke svært at tænke sig en selvoptaget musiker med høje tanker om selvet, som er af den forestilling at de på en vis selv er kunsten. Her skal kunstneren ses som værende en fremstiller af musikken og selv rette sig mod og være nærværende overfor kunsten, for at kunne fremstille den ideelt.

Dette bygger på vigtigheden i at se kunstværket og i denne instans musikken som værende autonomt. På samme måde som det kan hæmme oplevelsen af musikken at være forudindtaget omkring hvad man synes om musikken, er det på samme tid vigtigt hvordan man forholder sig til musikken ved lytningen. For at forstå musikken i sin ideelle form er det ligeså en fejl at forholde sig til om det er godt eller dårligt i mødet med musikken. Man skal åbne sig op for den, finde meningen og forstå den. På samme vis som det kan være svært at forstå et andet menneske hvis man er dømmende overfor den anden, på denne måde kan man ikke sige at forstå. Det samme gælder for musikken og værket som subjekt, da man skal erkende sin egen horisont og prøve at tilgå musikkens. Ved dette indgår man i spillet på den måde der ikke kan ses som værende en subjektiv handling, men at man bliver del af selve spillets subjekt.

Gadamer, Wittgenstein og Jazz

Vi har i de foregående kapitler håndteret spørgsmålet om jazzen ud fra Gadamer og Wittgensteins teorier, og vil i dette kapitel forsøge at behandle hvordan den vellykkede koncert må se ud. Her virker det ydermere relevant at undersøge den mislykkede koncert ud fra begge filosoffer, hvor deres forskelle og ligheder må vise sig i forhold til forståelse. På baggrund af en undersøgelse af den vel- og mislykkede koncert, vil opgaven give et bud på hvordan man kan skabe rammerne for at kunne opnå denne ønskede vellykkede koncert.

Jazzmusikken værdsætter i høj grad interaktion og spontanitet i musikken, og er et grundvilkår for beboppen. Jazzen udvikler sig i nuet ud fra et givent udgangspunkt i form af en node, hvor man må føre en musikalske samtale for at jazzen har lykkedes. Musikerne skal hele tiden lytte og spille ud fra hinanden og op af hinanden, idet rammerne er i højere grad frie, og derfor ved man aldrig på forhånd hvad de andre musikere spiller. Musikeren må her indgå i en form for dialog med hinanden, da musikken er statisk og kan ændre sig. En vellykket solo må have resten af musikken for øre, da det stadigvæk er en del af helhedsindtrykket af musikken. Trommeslageren kan lave et bestemt fill, som lægger op til et bestemt udtryk, eller bassisten kan spille svagere og skabe en anden dynamik, pianisten kan hele tiden tilføje endnu flere udvidelser til akkorderne, som giver et andet harmonisk grundlag. I jazzen må det være vigtigt at gribe disse mange forskellige bud og musikeren må responderer, hvis musikken skal gå op i en højere enhed, og det skal ses som værende et sammenspil. Da jazzen i høj grad er betinget af soli, gør det det endnu vigtigere at være opmærksom og spille sammen med de andre, da det er umuligt at skjule i musikken, hvis man ikke lige netop ikke lytter efter og er opmærksom på de andre instrumenter. I givet fald er sammenspillet og samtalen i musikken faldet til jorden, og består blot af brudstykker af forskellige musikalske dele sammensat på en forholdsvis tilfældig vis. Improvisationen gør jazzen levende, organisk og udfordringsfuld. Dette kan modstilles til almindelig pop/rock musik, hvor alle musikere typisk ved præcis hvad de skal spille på forhånd og kan derfor slippe afsted med egentlig ikke at lytte og være opmærksom. På den måde sker der i meget højere grad en dialog og samtale i jazzen end i pop/rocken. Der findes selvfølgelig undtagelser på dette, men dette vil jeg mene er normen.

I det der sker en samtale i selve jazzen må Wittgensteins teorier om sprogspil gøre sig gældende. For Wittgenstein handler sproget om at følge regler givet af forskellige sprogspil. I beboppen er der i virkeligheden meget få regler, da det er en genre bygget på at bryde regler og musikalsk frihed i en hvis forstand. Det er klart at der er overordnede regler indbundet med at spille musik, men hvis vi dykker ned i selv musikken kan det virke problematisk at indkapsle disse regler. Tonerne kan forstås som ord og sammensætningen af toner, som sætninger. De får alle sammen deres mening ud fra konteksten de er i, som ordenes mening viser sig i sætningen. Men enkelte toner eller enkelte ord kan også give mening i kontekst. Ligesom man kan sige ordet ud uden at det giver mening, men hvis man hæver stemmen og peger på en dør samtidig, får ordet en mening ud af konteksten. På samme måde kan én enkelt tone give mening ved rette kontekst. Hvis tonen ikke giver mening, har man mulighed for at give den mening efterfølgende ved netop at give den en kontekst. Men når man i beboppen prøver at gå udover reglerne, hænger det samme med at

man ikke ønsker det skal kunne regnes ud på forhånd, og derved er overraskelsesmomentet ønsket i soloen. Det skal på samme tid være meningsfuldt for musikken, da overraskelsen i sig selv ikke er det fyldestgørende. Sådant er regelbrud, måske slet ikke regelbrud, hvis de stadigvæk er meningsfulde og bliver opfattet sådan. Sådant kan man afføde reaktioner som ”hvorfors havde jeg ikke selv tænkt på det?” i skabelsen af noget nyt, som i skabelsen sås som værende åbenlyst i meningssammenhængen. Som vi har lært gennem Wittgenstein valideres reglerne gennem brugen heraf, hvilket må betyde at der findes regler, som ingen er bevidste om, men viste sig som værende en meningsfuld regel i første møde med sprogsillet. For Wittgenstein er sprogsillet altid organisk, og har derved altid muligheden for at udvide regelsættet. Så Wittgenstein ville nok mene at reglerne altid kan blive skabt, og hvis man prøver noget nyt, som er meningsfuldt i sprogsillet har man dermed skabt en ny regel. Men vil dette så sige at man hver gang spiller noget nyt i jazzen, som ikke er blevet spillet før og det virker meningsfuldt for spillet, at der så kan siges at være lavet en ny regel? I så fald har man skabt et omfattende sprogspil, hvor der ingen mulighed er for at kende alle reglerne. I denne udlægning ses en hel genre som værende et sprogspil. Men ud fra Wittgenstein, skønt man kan se genre som værende et sprogspil, må der være et bestemt sprogspil i alle dets manifestationer, og derved skabes et nyt sprogspil i hver kontekst, som alle er del af et andet sprogspil. Dette kan forstås ud fra Wittgensteins teorier om familieligheder, hvor grundlaget for er sammenhænge sprogspil i gennem. Disse familieligheder gør det muligt at tilgå nye sprogspil, med afsæt i andre sprogspil i kraft af at de samme regler gælder. Selve det at udføre jazz må altså ses som værende tale et bestemt sprog, trods dets ordløse natur.

Den vellykkede jazzmusik må bestå i at kunne beherske disse regler og idet man prøver at bryde dem, alligevel holde sig inden for den meningsfulde sfære indenfor musikken. Om solisten skal være opmærksom på de andre, og have sit afsæt indenfor sprogsillet. Hvis sprogsillet består i et bestemt stykke musik, kunne man se noderne og musikerne som værende sætte reglerne for musikken. Noderne dikterer bestemt tonemateriale og tema at gå ud fra, så at inkorporere temaet i forskellige variationer eller spille dele fra andre sange i samme toneart kunne ses som værende at holde sig til noden. Musikerne må også diktere reglerne ud fra deres kapacitet og hvordan deres spil er. Da deres evner må sætte rammerne for hvad der er musikalsk muligt, samtidig med at de har tendenser i deres spillestil, som dikterer hvordan de spiller. På samme vis ville det virke mærkeligt at sætte en rock trommeslager sammen med en jazzpianist. Dette måtte hverken kunne være rock eller jazz, men sit eget sprogspil og på den måde er sprogsillets regler også dikteret af musikerne selv.

I Gadamer forstand har sproget også en særlig rolle at spille for jazzen. Som tidligere nævnt er jazzen betinget i at være spontant og interaktiv. For Gadamer må den målet være at opnå horisontsammensmeltning med musikken og derved vedrører sagen, som er musikken. I mellem musikerne i jazzen kan der siges at der spilles et spil i Gadamer forstand, som i høj grad bygger på forforståelse. I jazzen spiller man op af hinanden og er opmærksom på hvad de andre spiller. Alle musikerne har hver deres forforståelse som betinger deres horisont. Horisonten kunne ses som værende det de har mulighed for at spille ud fra deres forståelse, ikke i og med hvad der er dem fysisk muligt, men deres forudsætning på hvad musik de kan tænke og dermed fremføre i værket.

Når en jazzmusiker læser en node, sker der her en fortolkning forudsat af musikerens forståelse, en fortolkning som kommer til fremstilling gennem spillet. I selve spillet har musikeren derfor forudsætningerne for at udtrykke sig forskelligt, som hele tiden vil være betinget af hvad de andre musiker spiller. For hele tiden udvikler musikken sig, i dets improvisatoriske grundlag og der vil derfor hele tiden være noget nyt, som ikke er givet på forhånd at forholde sig til. Her giver det mening at man kan synes om bestemte musiker, da man vurderer musikerens forforståelse og fordomme som værende rigtigt. Man kan på den måde i kunsten opsøge kunstnere med bestemte forforståelse, som taler til den og kan vise en verden på en ny måde. Men i koncertsammenhængen hvor der spilles er musikken et resultat, og summen af de forforståelse og fordomme som musikerne fremstiller og gennem dette fremstiller de noget nyt og uafhængigt af dem selv – nemlig værket. Værket bliver fremstillet ved den vellykkede jazzkoncert. Det må være en forudsætning for den ideelle fremstilling at alle fremstillerne tilgår værket med mening. Situationen må derfor bestå i en samling musikere der spiller ud fra en helhed og glemmer sig selv. Jazzen bygger i høj grad på at spille op af hinanden og så at sige svare på de forskellige musikalske udtryk, men for Gadamer må man ikke skulle spille op af hinanden og have de andre musikere for øje, men selve musikken. Og man respondere derfor ikke på trommeslagerens fill og derved trommeslageren, men på trommeslagerens fill, som værende en del af musikken som helhed. Men hvordan kan man have øje for musikværket som helhed i det det bliver skabt i nuet, og ingen ved hvordan det kommer til at tage sig ud i sin helhed? Her kommer den hermeneutiske tradition spørgsmålet til undsætning. Da der er denne veksling mellem helhed og del, del og helhed, og derfor er helhed aldrig finit og den cirkulærer tankegang bliver tydeligt. Værket bliver så at sige ved med at udforme sig, og trommens fill bliver del af helheden og derfor en del af helheden, og sådan udvikler helheden sig så længe at musikken spilles. I denne cirkulærer tankegang kan værket heller ikke siges ikke at være til mere når den sidste tone er spillet, på trods af det kun var i momentet og ikke kan fremstilles igen – da det i så fald ville være et andet værk ved genfremstillingen. Hvis værket er lykkedes, så er det blevet til del af alle medspillere, både musikere og publikum såfremt de har tilgået værket på ønsket vis. På den måde lever værket videre, da det har været en oplevelse, som lever videre gennem de medspillere, som den har været en del af.

Vi ser hos Wittgenstein et grundlag for forståelsen der bygger på sprogsillet og dets regler, som bliver kreeret gennem brugen, og man succes ved en koncert må være en sådan koncert hvor den har været forstået gennem disse regler. Da der i jazzen er et ønske om at udvikle og udfordre musikken og hinanden, må det at udvide sprogsillet med nye regler give være en succes. Ligesom at Wittgenstein ser filosofiens job at pege på det åbenlyse, som har været formået overset, er det musikerens job at spille det åbenlyse, som på samme måde har været overset. Hos Gadamer bygger grundlaget for forståelsen en bevidsthed omkring vores udgangspunkt for at forstå. En bevidsthed der kan i højere grad gøre en modtagelig overfor nye oplevelser og forståelser. Man kan på baggrund af selvindsigt gøre sig selv i stand til at interagere med verden på forståelsens vis. Gadamer ser den vellykkede jazzkoncert, som værende en der har givet måde musikere og publikum en større forståelse af hvem de selv er og udvidet deres horisont gennem horisontsammensmeltning. I Wittgensteins forstand kunne man kalde dettes for reglerne for at

forstå i givent sprogspil, regler som for Gadamer i højere grad er bestemt af alt der ligge forud for interaktionen. Hvor Wittgenstein mere er betinget af konteksten og aktiviteten i sig selv, som værende et sammenspil mellem individer.

Hvad med den mislykkede koncert?

Hos Wittgensteins må den mislykkedes koncert være ens forstået med den uforstået koncert. Hvis man ikke kender reglerne til et sprogspil, kan man ved at indgå i sprogspillet lærer reglerne. Men hvad du hvis man ikke ved hvordan man tager part i spillet? Eller tager part uden forstå reglerne? For jazzmusikerne kunne det være tilfældet hvis man nu for eksempel udelukkende har spillet i et stort bigband og nu skal spille bebop, på trods af at begge genre kan siges at være jazz er der til trods store forskelle. Som fastslået er improvisation bærende for bebop og mange genre inden for jazz, men det er ikke en betingelse for jazz. I bigbandets swing er det ikke unormalt at man får udleveret et sæt noder, som man skal holde sig til hvis der nu er en vokal med i musikken. I ordet bigband ligger det at der er mange musikere, som alle spiller en mindre rolle, og hvis de hver især spille det er er givet i noderne vil det være velklingende og passende i denne sammenhæng. Men hvis man tager den tilgang og dermed reglerne for bigband med sig til bebop, ville man ikke passe ind. Hvis man aldrig har prøvet at improvisere, så kender man derved heller ikke improvisationens regler. I det det virker utænkeligt at lære improvisationens regler i løbet af én koncert, må denne musiker i så fald ikke kunne forstå og være en del af sprogspillet omkring beboppen. Muligheden for at udvide regelsættet opstår dog også her. På samme måde kan forvirring blandt reglerne opstå blandt musikeren, hvis nogen spiller noget bestemt, som ikke stemmer overens med de andre, og de andre i så fald bliver forvirret og ikke ved hvad de skal gøre med dette ud fra hvad de selv skal spille. På den måde ligger det også i jazzens natur at være indbydende til regelbrud og overraskelser, hvilket vil sige at den gode jazzmusiker altid må være klar på regelbrud.

Hos Gadamer må den mislykkede koncert bestå i ikke at opnå horisontsammensmeltningen og en koncert hvor ingen tilgår musikken som værende i sig selv. Jazzmusikken har dens kompleksitet en forudsætning for den mislykkede horisontsammensmeltning, i det det er en nødvendighed at glemme sig selv og rette sig mod musikken for at opnå dette. Jazzen er som genre ret kompliceret og der ligger et stort håndværk i at udføre det. På grund af jazzens kompleksitet virker det yderligere som en stor udfordring at have værket udelukkende for øje, da musikerne må have opmærksomheden på selve det de spiller og koncentrerer sig om dette for at det kommer til at lyde godt. I sammenligning er der genre som punk, som typisk bestod af musikere, som ingen teknik havde, og derfor var det selve udtrykket, som gjorde genre punk til punk. I det omfattende håndværk jazz kan siges at være kan det nogen gange være mere imponerende det de kan spille, fremfor hvor godt det lyder i sammenhæng med musikken. I denne sammenhæng har man ikke musikken for øje, men kunstneren, og horisontsammensmeltningen med musikken bliver derfor ikke mulig. Jazz er derved en svære genre at tilgå, da man som musiker skal kunne abstrahere fra de svære løb og ikke tænke over hvordan fingrene skal sættes, men bare gøre det. Jazzmusikeren må skulle kunne lære sit håndværk uafhængigt af kunsten, for til en koncert at kaste det fra sig igen, på

en måde hvor håndværket er blevet en ubevidst del af musikeren. Når håndværket skal læres uafhængigt af kunsten er det ikke at sige at det ikke skal have musikken i betragtning, men at grundstenene for fremstillingen af spillet skal først være for øje for at lære at kunne fremstille spillet. Gadamer analogi om spilleren som værende i forklædning her er passende, da man kan se håndværket bag musikken som værende forklædningen, og man må derfor skabe forklædning før man kan iføre sig den. Når man har forklædningen på bliver det til en del af en, og man er ikke længere i færd med at skabe selve forklædningen, men man er ved at fremstille spillet iført forklædningen. På den måde skal musikeren have en hvis kvalitet til sit spil, for at kunne fremstille det på korrekt vis. Musikken skal musikeren have for øje, og må smide sin hæmninger og sit normale jeg for at fremstille musikken. Musikeren kan derfor ikke forholde sig til op spillet nu er godt nok, hvad musikeren skal efter koncerten, eller hvorfor musikeren kærester skred – musikeren skal være i musikken.

Den mislykkedes jazzkoncert rummer for både Gadamer og Wittgenstein ikke at forstå. Reglerne skal der være en forståelse for hos Wittgenstein og hos Gadamer må man forstå reglen om at det udelukkende er selve musikken det handler om og man skal rette sig imod.

Vi har nu undersøgt hvordan den vellykkede og mislykkede jazzkoncert er fra musikernes perspektiv, men kan det siges at være en vellykket koncert hvis publikummet ikke har samme oplevelse? Selvfølgelig ikke. Men publikummet observerer ikke bare koncerten, de er en del af den. Som Wittgenstein skriver så opnår man forståelse gennem brugen, derfor må der ligge noget aktivt for publikummet i forståelsen. Og som Gadamer gør det klart, så er publikummet også medspillere.

Som tidligere bud på hvordan publikummet aktivt kan tage del i koncerten, kom budet på den aktive lytning, som på den måde er et engagement i koncerten. Publikummet har succeskriteriet at forstå sprogspelet, som er det musikere sætter rammerne for i kraft af deres spillet af musikken. Jazzen kan være svær at tilgå i dets kompleksitet, og man kan derfor have svært ved at forstå reglerne gennem aktiv lytning, hvis man ikke ved hvad man skal lytte efter. Manges forbehold for lige netop genren kan bestå i denne mangel på forståelse for reglerne i jazzens sprogspele og en fem minutter lang saxofonsolo kan virke sporadisk. Og som tidligere behandlet ligger det i jazzens natur gerne at ville udfordre dets regler, hvilket yderligere gør en forståelse mere kompleks. Derfor kan en variation af temaet spillet i den sporadiske saxofonsolo være virke velkomne, da den henviser til et tidligere tema, og man kan derved se sammenhængen som publikum. Et direkte bud på hvordan man som musiker kunne skabe bedre grundlag for publikummet forståelse, kunne være at sætte ord på det ordløse musik. Man kunne bede et publikum om at lægge mærke til bestemte fraser eller sætte ord på meningen med den jazzsolo og på en vis italesæt reglerne for det sprogspele man vil inkludere publikummet i. Har man hørt musikere og musikken før, ville dette ikke være nødvendigt i det man har taget aktiv part før og derved har forudsætningen for at kende reglerne. Når jazzen bliver ved med at sætte nye rammer og udforske gør dette os at man som publikum aldrig kan være sikker på at man forstår reglerne, og man bliver derved aldrig færdig med at lytte til jazz. Du kan hører den samme musiker spille en

solo i samme sang et utal af gange uden at de er ens. Denne egenskab gør både jazzen svære at forstå, men danner ligeså grundlag for den uendelige proces, som er at forstå jazzen.

Ligesom man gennem Wittgenstein har bedre mulighed for forståelsen gennem erfaring, således ses det også hos Gadamer. For Gadamer giver dette mulighed for en udvidelse af ens horisont. Men for Gadamer skal man i mindre grad deltage som aktivitet, da man skal glemme sig selv og ikke forholde sig til musikken eller musikerne, men rette sig mod musikken. Så det må ses som værende positivt for opnåelse af forståelsen, at der ikke ligger en stor performance indbundet med jazzen. I jazzkulturen er det frontpersonens opgave at introducere sange og evt. fortælle en historie som knytter sig dertil. Man kan dermed ikke forvente et stort lysshow og en frontperson, som hopper rundt og inddrager publikum, som det ellers ses i mange andre genre. Dette må for Gadamer ses som værende at komme væk fra fokus, som er musikværket, med mindre selve performansen er værket i sig selv, hvilket må hører teatret til. Det vigtigste for forståelse for Gadamer er man rette sig mod musikværket og dets mening, hvilket kun må blive forstyrret af alt omkringliggende, der ikke bidrager til meningen og helheden. I jazzen er det normalt at musikerne møder op i deres hverdagstøj og belysningen forbliver den samme under hele koncerten. Dette må være et vidne om hvad der er i fokus – nemlig musikken. Jazzen har derfor et godt grundlag for at selve musikken kan få plads og komme i fokus. Publikummet har i koncertsammenhængen en bestemt rolle, som er at forstå helheden og meningen, som et fælles mål for alle tilstedeværende. Publikummet, der ikke viser sin opmærksomhed til musikken og måske kigger på telefonen, må derfor ses som værende forstyrrende, ikke kun for personen selv, men også alle dem som nu møder et publikum der tydeligt ikke tager part i spillet og dermed bryder med det. Dette viser hvordan det som publikum også er vigtigt at man tager part i spillet, da publikummet også har en rolle i forhold til forståelsen af musikken. Siden al forståelse bygger på forforståelse vidner dette om at det er de forskellige forforståelser, som giver forskellige til gange og forudsætninger for oplevelsen af koncerten. Så når publikummet sidder med telefonen i stedet for at lytte til koncerten er dette bundet i en forforståelse, der gør det ikke problematisk at sidde med telefonen.

Publikummet spiller derved ikke en ubetydelig rolle for koncerten og musikken. Både for Wittgenstein og Gadamer er publikummet en del af denne dialog, som musikken kan siges at være.

Vi har nu undersøgt forskellige aspekter ved den vellykkede og den mislykkede koncert i forhold til jazzen ud fra Gadamer og Wittgenstein. Nu er spørgsmålet om denne forståelse for selve musikken, koncerten, publikum og musikere kan være med til at danne et grundlag for rammerne for den gode oplevelse i jazzkoncerten.

Ud fra Gadamer og Wittgenstein handler det om forståelse, så tesen må her være at forståelsen giver den vellykkede oplevelse af musik. Man kan dog stadigvæk godt komme til punktet at forstå, uden nødvendigvis at kunne lide musikken. I så fald ville tanken omkring at tvinge nogen til at kunne lide bestemt musik virker absurd, og grundlaget for forståelse må være målet. Vi er alle betinget af vores forforståelse, som må være udgangspunktet for at kunne sige at forstå reglerne. Derfor må dette være faktoren man vil arbejde med i kraft af at sætte rammerne for

den vellykkede jazzkoncert. Man kan som musiker interagere mere direkte med publikummet og indgå en dialog, som kan rykke forforståelser og fastsætte regler. På den måde kan musikeren også bedre afkode publikummet i forhold til hvad der kan forventes af dem. En fortælling om historien bag musikken virker oplagt, og man kunne fx fortælle lidt om beboppens historie og dets udgangspunkt, da dette ville give en forståelse af musikken grundlag og dermed også italesætte det historie, som musikken er betinget af. I kraft af at det private sprog ikke er eksisterende, så ville det at beskrive selve musikken udtryk være problematisk, da dette ikke kan være til udtryk for selve musikken. Dette ville yderligere skabe dårligere grundlag for at tilgå musikken som værende subjektet, da musikken må tale for sig selv. Så hvis en sang bliver præsenteret som værende sørgmodig, så ville dette ikke kunne være meningsfuldt, i udgangspunktet omkring at musikken er sørgmodig fordi man føler sørgmodigheden i musikken. Publikummet ville rette sig mod sørgmodigheden i musikken og vurdere det ud fra hvor vidt musikken rent faktisk kunne siges at være sørgmodig i stedet for at lade musikken tale for sig selv og hengive sig til den. Man kan derved som musiker ligge et grundlag for forståelsen af musikken og derved den gode oplevelse gennem en introduktion til historien bag musikken og dens genre.

Bevidstheden omkring publikums rolle kan ydermere være med til at skabe de gode rammer. For musikeren må være klar over at publikummet også har en rolle og må derfor være opmærksom på publikummet adfærd. Som tidligere beskrevet må det at vugge med musikken, være udtryk på at man er inde i musikken. Wittgenstein beskriver hvordan tillært adfærd ikke kan siges at være et direkte billede på oplevelsen, da dette blot er adfærd. Men den simple bevægelse at vugge til musikken, er også noget vi finder eksempler på hos dyr og babyer, og må derfor ikke være tillært, men et udtryk for oplevelsen. Udtrykket må ses som værende man er inde i musikken på en måde hvor man fysisk responderer på den, og derved muligvis et tegn på at man er rettet mod musikken i Gadamer's forstand. Og det er at være rettet mod musikken er lige netop grundlaget for forståelse af musikken, som er grundlaget for at opnå horisontsammensmeltningen, hvor man forvandler sig idet værket bliver del af ens fremtidige forforståelse.

Selve rummet har også en betydning. Gadamer beskriver hvordan spillerummet er ment til at spille i. Vi har tidligere skitseret hvordan der nu er forskel på rummet det spilles i, da disse rum giver forskellige kontekster og forudsætter forskellige forforståelser knyttet med rummet. Da det skal være jazzmusikken, som er i fokus for forståelsen, må rummet derfor være ideel i dets anonymitet i forhold til musikken, da det ellers kunne fjerne fokus for sagen. En dæmpet lyssætning i rummet og lys på musikerne må give fokuset da musikerne fremstiller og på sin vis symboliserer musikken. Rummet må den måde ikke skille sig ud på en måde hvor den fjerner fokus fra sagen. Rummet kunne være udsmykket med ting, der repræsenterer jazzen og dets historie, som kan bidrage til både forståelse af forforståelsen af selve musikken.

I jazzkoncerten er der faktorende musikken, musikerne, publikummet og rummet det finder sted i, som alt sammen er dele af en helhed som kan siges at være rammerne. Det er på den måde koncerten en kompleksitet i de mange facetter der skal spille sammen for at opnå den vellykkede koncert og en påvirkelse af en af disse faktorer vil på den måde også påvirke resten. På den måde

har vi fået forståelsen af hvordan der i en koncertsammenhæng som udadtil kan virke simpel, viser sig komplekst. Ud fra Gadamer så fremstiller musikerne værket i spillet, som udfolder sig i et rum hvor publikummet ligeså kan siges at være medspillere, men med andre roller. Kunstværket bliver fremstillet og bliver dermed sin egen instans, som ligger udenfor mennesket. Men ikke som noget objektivt, vi kan undersøge, studere og indkapsle, men som sit eget autonome subjekt. Kunstværket står derved i et erkendende forhold til verden i det der er et subjekt. Og ligesom man kan forstå et andet menneske, ved at erkende personens andet udgangspunkt ens eget, og på samme tid erkende sit eget udgangspunkt, erkende kunstværket som værende subjektet. Hvilket betinger vores udgangspunkt for at forstå kunstværket og vi vil misforstå det hvis vi så kunstværket som værende en objektiv sandhed. Kunstværket opnår netop sin sandhed gennem dets subjektivitet, da dette viser hvordan vores forståelse er betinget denne cirkulære hermeneutiske forståelse, som kunstværket er dets ideelle billede på. Vi må derfor i en den vellykkede koncert sammenhæng tilgå musikken, som et menneske man vil prøve og forstå.

Konklusion

Opgavens formål har været at undersøge, hvad en vellykket jazzkoncert indebærer, samt hvordan man kan skabe rammerne for en sådan oplevelse. Dette har opgaven gjort på baggrund af en behandling af jazzen ud fra Wittgensteins og Gadamers teorier med afsæt i Filosofiske Undersøgelser og Sandhed og Metode. På baggrund af disse teorier er det blevet klart, at forståelse kan give anledning til dybere musikalske oplevelser, hvor man bliver en del af musikken og musikken bliver en del af en. Gennem Wittgenstein har vi fået forståelsen af hvordan forståelse bygger på konteksten i form af regler, og reglernes mange facetter og dynamikker. Det er her gjort klart at den eneste måde at forstå et sprogs spil og dets regler på er ved at indgå heri. Derfor kan en forståelse af de forskellige sprogs spil og deres ligheder give et grundlag for at skabe rammerne for koncerten. Ydermere kan denne forståelse give et indblik i hvordan selve musikken fungerer som værende et sprog, hvilket kan give en dybere forståelse af musikken både for lytteren, men også for musikeren. Gennem Gadamer har vi fået en forståelse for hvad der sker i dette umiddelbare uforklarlige moment, hvor man bliver grebet og rørt af musikken. Da der for Gadamer her sker en horisontsammensmeltning, ved forståelsen af musikken og man oplever meningen med musikken, som forvandler en. På den måde kan man først virkelig forstå musikken, når man har oplevet denne sammensmeltning af horisonter. Den tidligere nævnte uforklarlige oplevelse af musikken grundlægger sig derfor i en dybere forståelse af musikken. Dermed må rammerne skabes ud fra et ønske om forståelse, hvor man er bevidst om at vi alle har forskellige udgangspunkter for forståelse, og derfor må være inkluderende heromkring, samtidig med at skabe et rum hvor ikke lader sig betinge af egne fordomme, men er åben. Jazzen er betinget af dets historier og dem den er fremstillet af er grænsesøgende og altid i udvikling, hvilket kan gøre jazzen svær at imødekomme, da forståelsen aldrig ender. På den måde er jazzen i høj grad organisk ligesom sproget. Hvilket i højere grad gør musikken situationsbestemt og derfor må man i ønsket om at skabe bedst mulige

rammer skulle imødekomme dette og derved give bedst mulig grobund for en forståelse, hvor man samtidig lader musikken tale for sig selv.

Litteraturliste

- Brincker, J., Gravesen, F., Carsten, E. H. & Niels, K. (1990). *Gyldendals Musikhistorie 3: Den Europæiske Musikkulturs Historie* (3. udg., Bd. 3). Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag. (Originalværk udgivet 1983)
- Gadamer, Hans-Georg. (2004). *Sandhed og Metode: Grundtræk af en Filosofisk Hermeneutik* (1. udg.). Systime A/S. (Originalværk udgivet 1960)
- Grøn, A., Husted, J., Lübcke, P., Alstrup, S., Sandøe, P. & Stefansen, N. C. (1988). *Politikens Filosofi Leksikon* (1. udg.). Politikens Forlag. (Originalværk udgivet 1983)
- Wittgenstein, Ludwig. (1995). *Filosofiske Undersøgelser* (2. udg.). Munksgaard. (Originalværk udgivet 1953)
- Brown, L., Goldblatt, D. and Gracyk, T. (2018) *Jazz and the Philosophy of Art*. 1st edn. Taylor and Francis. Available at: <https://www.perlego.com/book/1573909/jazz-and-the-philosophy-of-art-pdf> (Accessed: 28 May 2023).