

Et forsvar for kunstverket – re-romantisering av musikkpedagogisk tenkning

Hanne Rinholm & Øivind Varkøy

Innledning

Den vestlige klassiske musikkens hegemoni i musikkutdanningene har lenge blitt kritisert i internasjonal musikkpedagogisk litteratur. Estelle Jorgensen sier det slik:

The Western classical music tradition has come under close scrutiny and criticism for its historical association with the upper classes or society establishment, its role taken to be symbolic of upper-class or establishment values and an agent through which the lower or economically and politically disadvantaged classes are oppressed. (Jorgensen, 2003, s. 78–79)

Et sentralt poeng i mye av denne kritikken, både innenfor musikkpedagogisk litteratur og i musikkvitenskapen generelt, er at forestillingen om musikk som *kunstverk*, som preger tradisjonell vestlig musikktenkning, reduserer musikk til en samling *objekter* eller *ting* (Goehr, 1991/2007; Small, 1998; Bohlman, 2001). Kritikken retter seg blant annet mot den kantianske estetikkens fokus på *desinteresse* og *distanse* som betingelser for å kunne felle estetiske dommer som overskrider en rent subjektiv «synsing».¹ På samme vis angripes romantisk musikktenkning med sine forestillinger om musikk som et «språk» som formidler innsikter i «det uutsigelige».²

Mange eksempler fra internasjonal musikkpedagogisk forskning kunne vært valgt for å belyse denne situasjonen. Vi velger å begrense oss til David Elliotts kritikk av begreper og konsepter som *estetisk*, *estetikk* og *estetisk oppdragelse*, hvor både Kant og romantisk tenkning er skyteskiver. Elliott argumenterer for at en av antagelsene som estetikk-konseptene hviler på, er at musikk er en samling av objekter/ting eller verk. Han hevder at termen *musikalsk verk* er nært forbundet med europeisk klassisk instrumentalmusikk fra 1800-tallet, og at

1 Se for eksempel Varkøy (2003, kapittel 11) for en noe dypere redegjørelse for Kants estetikk.

2 Se Fossum (nå Rinholm) & Varkøy (2013) for en nærmere drofting av denne typen kritikk.

verk-begrepet er en komponent i et estetikk-konsept hvor musikk er en produkt-sentrert kunstform (Elliott, 1995, s. 23–25).

Dette eksempelet er hentet fra en amerikansk kontekst. I amerikansk musikkundervisning kan vestlig klassisk musikk sies å ha beholdt en hegemonisk posisjon lenge etter at populærmusikken gjorde sitt inntog i nordisk musikkundervisning. Kritikken av den kantianske estetikken og det tradisjonelle estetikkbegrepet er imidlertid heller ikke ukjent her hjemme. Vi nøyer oss med et godt reflektert og velartikulert eksempel. Petter Dyndahl tar til orde for å ta avskjed med kantiansk estetikk, som han vurderer som en tenkemåte blind for den estetiske erfaringens sosiokulturelle kontekst (Dyndahl, 2008, s. 321). Dyndahl argumenterer for at den estetiske erfaringen involverer både subjektiv og kulturell, kollektiv identitet, og at den derfor er diskursivt konstituert i forbindelsene mellom musikken, oss selv og den sosiokulturelle konteksten vi lever i (se også Dyndahl & Ellefsen, 2009; Dyndahl & Varkøy, 2017a).³ Vi deler langt på vei Dyndahls oppfatning, samtidig som vi mener å ha noe å tilføre diskusjonen. Hensikten er ikke å borttenke det samfunnsmessige, det politiske og det sosiale fra musikken og vende tilbake til romantikkens dyrking av geniet. Men er det ikke likevel nå på sin plass å revurdere kritikken av den vestlige forestillingen om musikk som kunstverk som en samling objekter?⁴ Vi spør, nærmere bestemt: Må forestillingen om musikk som kunstverk nødvendigvis føre til at musikk reduseres til objekt? Som et forsøksvis svar på dette spørsmålet løfter vi i det følgende frem tanken om kunstverket som *delvis-subjekt-delvis-objekt* som en mulig alternativ måte å forholde seg til musikk som kunstverk på. I denne sammenhengen er det et sentralt poeng at uttrykket delvis-subjekt-delvis-objekt innebærer at kunstverket må oppleves og vurderes som helhet; det ligger ingen motsetningsfylt spenning i dette uttrykket. Med vår nytenkning av kunstverket som delvis-subjekt-delvis-objekt ved at vi løfter frem re-romantiseringens mulighet, ber vi herved om et rom i «vår fars hus» (som i denne sammenhengen representerer vår tids musikkpedagogiske filosofi).

3 Dyndahls drøftinger relaterer seg til brede musikkvitenskapelige og musikkpedagogiske diskusjoner omkring musikalske stilarter og sjangerhegemoni (se Peterson & Kern, 1996; Østerberg, 2009; Regev, 2013; Dyndahl, Karlsen, Skårberg & Nielsen, 2014; Dyndahl, Karlsen, Nielsen & Skårberg, 2016).

4 Vårt utgangspunkt er at en filosofisk diskusjon som primært forholder seg til relasjonen mellom individ og kunstverk, ikke handler om å «glemme» det sosiokulturelle perspektivet, like lite som det kulturteoretiske blikket nødvendigvis må redusere individet til sine sosiokulturelle betingelser. En filosofisk refleksjon har imidlertid en annen interesse enn sosiologiske og kulturteoretiske analyser.

Posisjonering

Når vi videre i dette essayet knytter oss til termene *re-romantisering* og *kunstverk*, termer som muligens i dag kan oppfattes som både uvanlige og utfordrende, kan dette trenge en litt mer utfyllende innledende refleksjon omkring vår posisjonering enn det vi vanligvis støter på i en tekst i en bok som dette.⁵ La oss starte med å slå fast at vårt siktemål ikke er å forsvare vestlig klassisk musikk. Vi har ingen intensjoner om å argumentere for at den vestlige klassiske musikken bør få tilbake sitt tapte hegemoni (for eksempel i norsk skole), eller å fremheve den vestlige klassiske musikkens overlegenhet som kulturelt uttrykk sett i relasjon til andre musikalske sjangre. Vårt siktemål er å nytenke forestillingen om musikk som kunstverk, ikke som objekt, men som delvis-subjekt-delvis-objekt. Vi ser dette som en tenkemåte som langt på vei må kunne sies å være sjangeroverskridende.⁶ Det å tenke om musikk som verk er på ingen måte forbeholdt vestlig klassisk musikk, men eksisterer også innenfor jazz- og rock-sjangre, blant annet.⁷

Idet vi knytter oss til termen *re-romantisering*, og også gjerne taler om kunstverkets *gåtefulle verdighet, skjønnhet, majestet og sublimitet*, viker vi ikke tilbake for en begrepsbruk som muligens fremstår som en smule fremmed i 2020. Hva har egentlig slike tenke- og talemåter å tilby i møte med de store samfunnsutfordringene som også er aktuelle for det musikkpedagogiske feltet? Verden står overfor en rekke problemer, og utdanning (inkludert musikkpedagogikk) har egne systemiske utfordringer, for eksempel knyttet til reproduksjon av ulikhet og dominante ideologier, inkludering/ekskludering og demokratisering (se Dyndahl & Varkøy, 2017). Låter ikke våre drøftinger da i overkant «individualistiske» og «tilbakeskuende»? Vi tenker: Snarere tvert imot. Det å fokusere på forholdet mellom menneske og kunstverk i lys av re-romantiseringsperspektivet må ikke nødvendigvis handle om å isolere seg fra aktuelle politiske og kulturelle spørsmål, eller å vende seg i retning nostalgis lumre varme. La oss utdype dette noe.

Den sørkoreansk-tyske kunstteoretikeren Byung-Chul Han (2018a) hevder at kunstfeltet i dag preges av en konsumentmentalitet med effektivitet, umiddelbar relevans og «impact» i fokus. Denne mentaliteten kommer til uttrykk i det han kaller «glatthetens estetikk». Kunst har blitt en vare vi kjøper for umiddelbar og ren nytelse, noe vi kommer tilbake til nedenfor. Ved å benytte Hans term *re-romantisering* markerer vi en kritisk distanse til

5 Vi omtaler denne teksten som et *essay*. I dette valget ligger et ønske om å diskutere, drøfte og undersøke mulighetene for å benytte oss av bestemte tenkemåter knyttet til bestemte termer, uten pretensjoner om å «løse problemet».

6 «Sjangeroverskridende» er her ikke synonymt med «universell». Vi begrenser oss til den musikalske kulturen vi har mest kjennskap til: den vestlige – det vil si klassisk, jazz og pop/rock-tradisjonen.

7 Gitaristen Hedvig Mollestad Thomassen leverte f.eks. årets bestillingsverk til Vossa Jazz 2019. Og Norsk Rockeforbund fikk laget bestillingsverk til sitt 25-års jubileum (se hhv. Dirdal, 2019 og Holstad, 2007).

denne mentaliteten. Videre: Konsument-mentaliteten som preger kunstfeltet eksisterer naturligvis ikke i et vakuum. Den må ses i lys av formålsrasjonalitetens herredømme og fremveksten av den kapitalistiske samfunnsmodellen (se Max Weber), i dag i neoliberalistisk tapning, basert nettopp på de ovenfor nevnte verdiene effektivitet, umiddelbar relevans og «impact» (Varkøy, 2012; Fossum & Varkøy, 2017).⁸ Re-romantiseringen vender seg altså på generelt grunnlag imot formålsrasjonalitetens herredømme, og imot et stadig fokus på økonomisk vekst og gevinst. Re-romantiseringen representerer dermed en kjettersk posisjon (se Varkøy, 2021), ikke bare i forhold til «glatthetens estetikk», men på bred basis i forhold til jakten etter ubegrenset økonomisk vekst, hastighet og effektivitet, tenkemåter som i dag utfordrer jordens økosystemer. Re-romantiseringen blir dermed en tenkning i retning av bærekraftig utvikling. I lys av re-romantiseringsspektivet representerer det å forholde seg til kunstverket som delvis-subjekt-delvis-objekt, en danningsimpuls som strekker seg ut over konsumentlogikken (se Varkøy & Rinholm, 2020). Denne danningsimpulsen handler om *værensbevissthet*, om å huske det som ikke er under kontroll eller skapt av meg selv, men som allikevel har betydning for min opplevelse av mening og rikdom i og med livet. Det handler kort sagt om muligheten for å forholde seg til et kunstverk som subjekt, og ikke kun et objekt, og også til å forholde seg til andre mennesker, dyr og annen natur som noe annet enn manipulerbare *ting*. Vår tankegang er altså at vi også som musikkklærere kan *håpe* på å kunne bidra til en dypere forståelse for mennesket – i verden.⁹ Vi tenker at dette virkelig er å forholde seg til store samfunnsutfordringer – i det musikkpedagogiske feltet.

Re-romantisering

Den ovenfor nevnte metaforen «vår fars hus» refererer til det bibelske uttrykket «i min fars hus er det mange rom», som kan sies å peke i retning av det Foucault kaller en *heterotopi* (Foucault, 1986, s. 22–27). Heterotopi betyr «annet sted» og eksisterer i Foucaultiansk forstand som et samtidig mytisk og virkelig «mot-sted» som gir rom for mange ulike og kontrasterende verdensbilder ved siden av hverandre. Et av Foucaults egne eksempler på en heterotopi er «hagen». En hage kan, i all sin diversitet, sies å representere en hel verden i et mikrokosmos. En slik hagemetafor indikerer muligens et visst romantisk syn på musikk og

⁸ Se også Østerberg (2012), Røyseng (2012), Røyseng & Varkøy (2014), Røyseng & Varkøy (2017a), Fossum (2017).

⁹ Se Fossum (nå Rinholm) & Varkøy, (2017a) for en utvikling av *håpsdimensjonen* – som et edruelig alternativ til «sikker kunnskap» og/eller «fast tro» når det gjelder «musikkens kraft».

musikkutdanning.¹⁰ Og som sagt; vi drøfter i dette essayet en re-romantisering av musikkpedagogisk tenkning.¹¹

Uttrykket re-romantisering henter vi altså fra Byung-Chul Hans tenkning. I tråd med Novalis diskuterer Han hvordan romantikk blant annet handler om å gi det ordinære en høyere mening, å tilkjenne det som alltid er til stede en mystisk dimensjon, å anerkjenne det ukjente i det kjente, og å tildele det endelige en illusjon av uendelighet (Han 2018b). Re-romantisering handler om å gjenbeskrive verden poetisk; om igjen å våge å forholde oss til *det skjønne* i naturen og kunsten (Han, 2018a). I lys av det Han kaller «digitaliseringen av verden», noe som ifølge ham frarøver verden det hemmelighetsfulle og fremmede og forvandler alt til «likes» og «unlikes», dvs. til det velkjente, det banale og det samme, foreslår han en re-romantisering av verden. Som alternativ til den digitaliserte verdens fokus på det velkjente, det banale, det lettfordøyelige, det glatte og motstandslose, det som gir en umiddelbar behovstilfredsstillelse, fremhever Han viktigheten av å møte en skjønnhet som ryster oss, som er uforståelig i sin fremmedhet. Det handler derfor som nevnt ovenfor om å forsøke å gjenoppdage det poetiske i verden, og å gi den tilbake sin gåtefulle verdighet og skjønnhet, majestet og sublimitet. Fienden er underholdningen, kommersialismen og overfladiskheten. For, som også Karl Ove Knausgård er inne på,

... det kommersielle gjennomstrømmer alle deler av livene våre, og alt er underholdning, selv privatlivene, slik at det ikke lenger finnes en fiende der ute et sted, noe vi kan definere oss i forhold til, for fienden er også alltid oss selv, vi har siden åttitallet gitt fullstendig etter ... for det som har hendt, er at konsumpsjonstanken har trengt seg helt inn i sjelen til oss alle, så det finnes ikke lenger noe sted utenfor hvor man kan si «jeg er mot». (Knausgård, 2018, s. 465–466)

Digitaliseringen av verden medfører ifølge Han en forestilling om full menneskelig kontroll over verden som gjør oss blinde for *den Andre*. Med Walter Benjamin kan vi si at kunstverket mister sin «aura» (Benjamin, 2003). Når vi argumenterer for en re-romantisering av musikkpedagogisk tenkning, er tenkningen ikke nødvendigvis knyttet til det psykologene omtaler som «høydepunktsopplevelser», sjeldne opplevelser av svært sterk karakter, hvor man for eksempel kan oppleve seg selv løftet utenfor tid og rom (Gabrielsson, 2008). Snarere vil vi lansere konseptet *søndagserfaringer* for å beskrive det *løftet* over hverdagen vi forsøker

10 Hagemetaforen må ikke tolkes som uttrykk for en entydig harmonisk tilstand, verken hos Foucault eller hos oss. En hage pleies av eieren eller gartneren, som sår, planter, beskjærer, luker, omplasserer og prioriterer med respekt for floraens rikdom og de ulike plantenes behov for jord, lys, skygge og vann. Samtidig utsettes hagen for vær og vind, helt utenfor eierens eller gartnerens kontroll.

11 Se Rinholm, H. (2019) & Varkøy, Ø. (2019).

å si noe om. Dette betyr da blant annet å kunne forholde seg til termer og fenomener som ærefrykt og *undring* knyttet til møtet med «det andre» i musikken, noe som karakteriserer forestillingen om kunstverket som delvis-subjekt-delvis-objekt.

Hva betyr det å undres i møte med musikk? Hvordan er ærefrykt forbundet med musikk? Handler dette om «musikken selv», eller om noen overskridende elementer i opplevelsen av den, altså transcendens? Hvordan vekker kunstverk ærefrykt og undring? Og sist, men ikke minst: er ikke slike termer altfor «romantiske»? I dette essayet må vi begrense oss i forhold til mange av de viktige og interessante diskusjonene som slike spørsmål kan lede til. Vi stikker imidlertid ikke under en stol at vi gjerne utfordrer angsten for «det romantiske» (se Elliott, 1995, s. 23–24; Bohlman, 2001, s. 26; Gumbrecht, 2004, s. xiv; Rolle, 1999; Fossum, 2010, s. 98). Denne angsten kan ofte synes å lede til musikkpedagogiske diskusjoner av ren teknisk karakter, knyttet til yttersiden av musikken, det som er teknisk beskrivbart og håndterlig (se Nielsen, 1994, s. 133), og dermed medføre en begrensning av mulighetene for å forholde seg til emosjonelle og eksistensielle møter mellom mennesket og musikken.¹²

Når vi velger å forholde oss til Hans konsept re-romantisering, er det naturligvis et interessant faktum at det blant kritikerne av den vestlige klassiske musikktradisjonen ofte er romantikken (foruten Kant) som er «fienden». Hvorfor?

Romantikk – og avfortrylling

I romantikken (som kunsthistorisk og kulturell epoke) reises spørsmålet om hva musikk er i stand til å uttrykke, hva den handler om, når den i Europa stort sett er løst fra sine tradisjonelle, sosiale funksjoner. Er for eksempel musikkens mening å finne i de musikalske strukturene alene, eller refererer musikken til noe utenommusikalsk? På begynnelsen av 1700-tallet forestiller man seg at musikken kan oversettes til verbalspråk. Mot slutten av 1700-tallet og på starten av 1800-tallet inntreffer det imidlertid en endring. Nå fremhever man musikk som et «språk» som transcenderer verbalspråket ved å «si» noe som verbalspråket ikke kan formidle. Spesielt blir instrumentalmusikk sett på som noe som kan åpne opp for det uutsigelige. Tyske diktere som Jean Paul, Hölderlin, Novalis og Hoffmann, musikkkritikere som Wackenroder og Tieck, samt filosofer som von Schelling og Schopenhauer, representerer alle ulike varianter av en metafysisk farget musikktenkning (Tellmann, 2017). Musikken,

¹² Det kan for øvrig være interessant å se termene ærefrykt og undring i relasjon til Estelle Jorgensens begrep «reverence» (ærbødighet). «Reverence» er en av flere verdier Jorgensen etablerer i boken *The Art of Teaching Music* (Jorgensen, 2008, s. 20–25). For Jorgensen handler dette om opplevelser av å stå på «hellig grunn».

som en direkte manifestasjon av verdens til grunnliggende prinsipper: Viljen, kan for eksempel sies å være det eneste lyspunktet i Arthur Schopenhauers relativt dystre tankeunivers.¹³ I løpet av 1800-tallet utvikles altså en musikkforståelse i retning av metafysikk og mystikk.

Elliott plasserer forestillingen om musikk som kunstverk i konteksten av generelle filosofiske og ideologiske ideer i romantikken:

At the heart of this new age and ideology was the belief that all men (but not women) were free, equal, and self-sufficient. The old social order, based on inherited wealth and privilege, was being overturned ... The heavy emphasis that past and present aesthetic theories of music place on a contextual, intrinsic, “distanced” contemplation of objects duplicates the basic tenets of this social ideology. (Elliott, 1995, s. 23–24)

Til en viss grad følger vi Elliott her. La oss imidlertid se nærmere på termen «distanced» i dette sitatet. Elliott synes å forstå «distanced» som en problematisk romantisk idé influert av kantiansk estetikk, en forståelse som for Elliott underbygger hans kritikk av den vestlige klassiske musikktradisjonens forestillinger om musikk som verk. Elliotts måte å tenke på her kan med fordel ses i lys av musikkens historiske tap av *aura*, noe som inkluderer tap av distanse, så vel som av sansen for ærefrykt og undring.

Romantikkens metafysiske og mystisk fargede musikkforståelse kan ses som en motkulturell tendens i forhold til de generelle avfortryllingsprosessene som Max Weber (2011) hevder har pågått i vår del av verden siden renessansen og reformasjonen i Europa, og ikke minst gjennom 1700-tallets opplysningstid. Weber argumenterer for at disse prosessene gjør verden mer prosaisk og forutsigbar, og mindre poetisk og mysteriøs. Inspirert av Weber diskuterer Walter Benjamin (2003) forvandlingen av vår estetiske relasjon til tingene og verden som de nye teknologiene for reproduksjon innebærer. Ved hjelp av *aura*-konseptet utvikler Benjamin forestillingen om det gjensidige forholdet mellom subjektet og tingene/objektene i verden. Den viktigste forandringen her er hvordan teknologien gir oss en makt over tingene som vi tidligere ikke hadde. Kunstverket mister *aura*en i det teknologiens muligheter for reproduksjon fratår verkene deres distanserte mystikk. Muligheten for å produsere dem, og opplevelsen av dem, fratår kunstverkene deres unike karakter (Andersson, 2017; Bolt, 2017). Dette er naturligvis særlig tydelig når det gjelder musikk, som allerede lenge har vært tilgjengelig for alle, hele tiden, i dagens vestlige samfunn (Varkøy, Angelo & Rolle, 2020).

13 For en noe dypere redegjørelse for Schopenhauers tenkning, se Varkøy (2015a, s. 57–60), og for ytterligere drøftinger, se Kjerschow (2020).

Denne utviklingen kan underminere enhver tanke om dype og transformerende erfaringer. Bare overfladiske opplevelser er tilbake. Er så Benjamins måte å tenke på begrenset til vestlig klassisk musikk? Ikke nødvendigvis. Poenget i vår sammenheng er det tapet av aura som følger muligheten for å reprodusere kunstverk. Hvilken musikalsk sjanger dette kunstverket kan sies å representere, blir i denne sammenheng av underordnet betydning. Både Beethoven og Beatles er tilgjengelig i dag, for alle, hele tiden – for å si det slik.¹⁴

I tråd med Benjamin beskriver Theodor W. Adorno «aura» som «a reflex of human self-objectivation,» som noe genuint menneskelig reflektert i kunstverket. Ifølge Adorno representerer vår tids «allergi» overfor aura-forestillinger en «regression of artworks to the barbaric literalness of what is aesthetically the case,» noe som i sin tur er umulig å skille fra vår tids utbrudd av umenneskelighet (Adorno, 2013, s. 142).¹⁵ I pakt med Adorno vil vi påpeke at kritikken av romantikkens forestillinger om musikk som kunstverk ser ut til å miste av syne det tapet av aura som følger denne kritikken. Ved å forstå musikk utelukkende som prosesser og aktiviteter, ved å redusere til nærmest null enhver interesse for musikk som kunstverk, kan det synes som om vi står i fare for å bringe musikken så nær at vi får problemer med å anerkjenne kunstverket i sin annerledeshet, som noe annet enn oss selv, eller som Martin Buber (1992) formulerer det; som et *Du*. Inspirert av Buber og Otto Friedrich Bollnow (1969), ser vi *distanse* som en forutsetning for enhver erkjennelse av noe som det Andre eller en Annen.¹⁶ Dermed tenker vi åpenbart forskjellig fra Elliott – i det han, som vist ovenfor, ser *distanse* som et problem. Vi tenker også at selve forestillingen om musikk som kunstverk er en forutsetning for eksistensielle møter mellom menneske og musikk.

Forestillingen om musikk som kunstverk: delvis-subjekt-delvis-objekt

I essayet *Min Louise Bourgeois* skriver den amerikanske forfatteren Siri Hustvedt:

Jeg har lenge hevdet at kunstopplevelsen bare skjer i møtet mellom tilskueren og kunstgjenstanden ... Vi er ikke passive mottagere av en faktisk ytre virkelighet,

14 Vi kan ikke her gå nærmere inn i Benjamins drøftinger. Vi understreker imidlertid at Benjamins diskusjoner av endringer i resepsjonen av kunstverk ikke kan brukes til nostalgisk omgang med aura-begrepet; til å dyrke en lengsel tilbake til «den gang kunstverk hadde en aura»...

15 Adornos argumentasjon her kan ses i sammenheng med hans kritikk av den tyske ungdomsbevegelsens heller naive forestillinger om musikkens makt til å bidra i positiv samfunnsending (Adorno, 2003). Se Fossum & Varkøy i Varkøy, (2017a, kapittel 11).

16 Se Varkøy (2017a, kapittel 5) for en nærmere drøfting av Bollnows møtetenkning.

men skaper snarere aktivt det vi ser ved hjelp av etablerte mønstre fra fortiden ... Men god kunst overrasker oss. God kunst orienterer våre forventninger på nytt, tvinger oss til å bryte mønsteret, til å se på en ny måte. (Hustvedt, 2017, s. 40–41)

Dette er ikke originale tanker. Mottageren er en aktiv part når det gjelder å tillegge et kunstverk mening, kvalitet og verdi (se Frith, 1996a og 1996b).¹⁷ Tia DeNora (2000, 2007, 2011) benytter seg av termen «affordance» for å si noe om det dialektiske forholdet mellom musikken og mottakeren, om hvordan subjektet bruker musikk for å skape en opplevelse av identitet, kontrollere følelser for å «passe inn» i sine omgivelser, og lignende. Lytting er altså alt annet enn en passiv aktivitet. De to siste setningene i Hustvedt-sitatet ovenfor kan imidlertid tolkes i retning av at kunstverket også tilbyr oss noe annet enn det vi tillegger det, noe annet enn bekræftelser av oss selv. Det kan bryte med vår vanetenkning, overskride våre tatt-for-gitt-heter og opplyse våre blindsoner. God kunst overrasker oss. For – som Hustvedt videre understreker: det kunstverket vi møter, er ikke bare en *ting*, et *objekt*. Et kunstverk

... bærer med seg spor av en levende bevissthet og ubevissthet ... I kunsten blir det etablert et forhold mellom en person og en delvis-person-delvis-ting. *Det er aldri mellom person og bare en ting*. (Hustvedt, 2017, s. 41, vår kursivering)

Her blir kunstverket vurdert som et *Du*, og ikke et *Det*; det er et uttrykk for en annen persons bevissthet (eller manglende sådan). Eller som Karl Ove Knausgård (2018, s. 325) formulerer det: «... et kunstverk uansett av hvilken type er først og fremst et møte mellom to likestående mennesker, det er å møte en annens blikk». *Noe* i kunstverket venter på at jeg skal møte det. Martin Buber (1992) fremhever at livet bare kan utfoldes meningsfullt i interaksjon med et annet *Du*. Dette *Du*-et er autonomt i relasjon til *Jeg*-et. Med skremmende klarhet møter jeg *Du*-ets forskjellighet, annerledeshet og fremmedhet. Møter mellom *Jeg* og *Du* inntreffer ikke kun mellom to menneskelige subjekter. Det kan også inntreffe mellom subjektet og alt som kan kalles «åndelige realiteter», for eksempel kunstverk. *Jeg* kan altså møte et kunstverk som et *Du*. Dette *Du*-et møter meg som noe helt annerledes.

Det er noe nådeløst ved et slikt møte, det skaker og ryster meg, jeg må forandre livet mitt: «I am already living, but something is telling me with unchallengeable authority: you are not living properly» (Sloterdijk, 2013, s. 25). Det er imidlertid ikke mulig på forhånd å bestemme noen retning for denne endringen, i et møte gis ingen rettledning. Et møte i en slik forstand handler om den berøringen som inntreffer når jeg møter en annens bevissthet

17 Se Dyndahl og Varkøys diskusjon blant annet knyttet til Simon Friths drøfting av hvordan det estetiske og funksjonelle alltid er forbundet – i Varkøy, 2017a, kapittel 10.

i kunstverket, med andre ord; når eksistens møter eksistens. Når et kunstverk oppleves som et Du, en delvis-subjekt-delvis-objekt, og ikke kun som et Det, er det ingen problemer forbundet med å insistere på viktigheten av å kunne forholde seg til musikk som kunstverk. Som sagt ovenfor ser vi dette som en forutsetning for eksistensielle møter med musikk.¹⁸

Simone de Beauvoir beskriver slike eksistensielle, Annen-orienterte møter med kunst (i dette tilfelle litteratur) på følgende måte: «Det er dette som er litteraturens mirakel ... : en annen sannhet blir min uten at den dermed slutter å være en annen. Jeg gir avkall på mitt «jeg» til beste for den som snakker; og likevel er jeg fremdeles meg selv» (Moi, 2009, s. 126). For Beauvoir representerer kunst og litteratur en type handling som består i å «avdekke» eller vise fram verden. Gjennom litteraturen får vi tilgang til den særegne smak som det enkelte menneskes væren i verden har, det enkelte menneskes erfaring av livet. Den som leser lar seg fascinere av en særegen verden som delvis overlapper med ens egen, men som likevel er en annen. Beauvoir hevder at litteraturen er «den ... eneste formen for kommunikasjon som er i stand til å gi meg det som ikke kan kommuniseres, som er i stand til å få meg til å kjenne smaken på et annet liv» (Moi, 2009, s. 126–127). Som «et språk som bærer noens merke» uttrykker kunst og litteratur «en spesifikk subjektivitets syn på verden» (Moi, 2009, s. 125–126). Vi trenger kunst og litteratur fordi den i møte med «angsten, fortvilelsen og ensomheten, og menneskets konfrontasjon med døden» kan «overvinne menneskets eksistensielle ensomhet og skape samfunn med andre» (Moi, 2009, s. 125–126).

Dette handler om litteratur. Vi vil imidlertid, i overensstemmelse med Martha Nussbaum, hevde at man kan tenke på en tilsvarende måte når det gjelder andre kunstarter, herunder musikk: «Musikk, dans, maleri, skulptur og arkitektur – alle bidrar til å forme vår forståelse av menneskene vi har rundt oss» (Nussbaum, 2016, s. 26). Da er det blant annet nærliggende å forholde seg til en artist som Leonard Cohen med en klar bevissthet om hvordan sangene hans gjennomgående er preget av religiøs tematikk og religiøse begreper og metaforer knyttet til jødedom (kabbala), kristendom og zenbuddhisme. Som helhet kan for eksempel den siste platen hans, *You want it darker*, lyttes til som Cohens oppgjør med sin Gud og med seg selv, med sine kvinnehistorier og sin tro – noe som for øvrig ikke alltid er så lett å skille fra hverandre. En manglende bevissthet i forhold til slike aspekter ved Cohens kunst vil utvilsomt øve vold mot Cohens selvoppfatning som menneske og kunstner. På mange måter fremstår han som en populærkulturens mystiker som skaper sin kunst ut fra en opplevelse av skillet mellom sant og falskt liv, med stadige referanser til overskridelse og

18 Hos Buber betegner termen «erfaring» en negativ motpart til hva termen «møte» innebærer. Jeg «erfarer» et Det, mens jeg «møter» et Du. Det er grunnen til at vi her snakker om «eksistensielle møter» og ikke «eksistensielle erfaringer».

forvandling av selvet, og delaktighet i «den egentlige virkelighet» – i spennet mellom «det høye» og «det lave» (Varkøy, 2017b).

Poenget er at møter med musikk, bildekunst og litteratur på et dypt plan angår eksistensielle dimensjoner ved våre liv. De åpner for en fornyet kontakt med oss selv og refleksjon over vår egen tilværelse – i verden.

Et forsvar for kunstverket – eller likevel et forsvar for den vestlige klassiske musikken?

En slik tilnærming betyr ikke at vi kun må forholde oss til såkalt «stor kunst». Det som kan komme til å bety noe for oss kan møte oss mange forskjellige steder, og i varierende uttrykksformer. Det er et faktum at ikke all musikk tilbyr det samme til alle, og alltid.¹⁹ Det er for oss selvsagt at musikalske eksistensielle møter ikke kun kan skje gjennom lytting til «de store mesterverkene» innenfor den vestlige klassiske musikktradisjonen. Vårt poeng er derfor dette: Uavhengig av musikalske sjangre og uttrykksformer trenger vi også i dag å bli utfordret, både i forhold til våre individuelle, sosiale og politiske liv. Vi trenger å kunne forholde oss til noe vi kan kalle kunstverk. Det vi snakker om er altså en måte å forholde seg til musikk på – som et Du. Vi snakker *ikke* om å forholde seg til én bestemt form for musikk.

Når vi igjen understreker at det å forholde seg til musikk som kunstverk (som et Du) ikke er forbeholdt beskjefligelse med vestlig klassisk musikk, men at det er noe som kan tenkes i relasjon til all musikk, uavhengig av sjanger, forholder vi oss naturligvis på den ene siden til de kulturelle endringene med hensyn til hva som betraktes som legitim kultur, nærmere bestemt hvordan populærmusikken har gjort sin entré i skolen, media og forskningen (se blant annet Peterson & Kern, 1996; Østerberg, 2009; Regev, 2013; Østerberg & Bjørnerem, 2017).

På den andre siden: Selv om det kan hevdes at det har funnet sted en demokratiserende tendens idet populærmusikk har oppnådd legitimitet i stadig flere sammenhenger, synes det fremdeles å være slik at ulike *måter* å forholde seg til musikk på tilkjennes ulik status (se Dyndahl, Karlsen, Skårberg & Nielsen, 2014). I sammenheng med slike problematiseringer er det imidlertid viktig å fremheve at vårt distanse-konsept, inspirert av Buyng-Chul Han, ikke sammenfaller med den kantianske estetikken slik Elliott forstår den. Like lite sammenfaller det med Adornos «form for estetisk fetisjisme når han hevder at noen former

19 Se Fossum & Varkøy (2017) for en nærmere drøfting av slike perspektiver.

for musikk og *bestemte former for omgang med musikk* innehar større potensial for over-skridende erfaringer» enn andre (Dyndahl & Varkøy, 2017, s. 148, vår kursivering). Når vi altså tenker at denne måten å tenke om og forholde seg til musikk som kunstverk på – som delvis-subjekt-delvis-objekt, som grunnlag for møter med et Du – i prinsippet er sjanger-overskridende,²⁰ ser vi likevel ikke noe poeng i å stikke under stol at det er den vestlige klassiske musikktradisjonen som særlig har dyrket frem forestillingene om kunstverket. Når det har seg slik, er det naturligvis ingen god idé å marginalisere denne musikktradisjonen, for eksempel i skolens musikkundervisning.²¹

Videre: Distanse-konseptet vårt er nært forbundet med re-romantiseringstenkningen. Som vi skrev ovenfor kan re-romantiseringsidéen blant annet handle om å gi det ordinære en høyere mening, og det handler ikke minst om å bevare en distanse til kunstverket (i Hans, *ikke* i Kants betydning). En slik distanse er som sagt forutsetningen for å kunne forholde til kunstverket som *den Andre*, som et *Du*, noe som i sin tur er en forutsetning for eksistensielle møter med musikk som kunstverk. Denne tenkningen er langt nærmere forbundet med Martin Heideggers (2000) kunsttenkning enn Kants estetikk. Heidegger drøfter for eksempel hvordan kunstverket åpner verden for oss, kaster oss tilbake i en ny sensitivitet for verden og basale livsforutsetninger, og får oss til å stanse opp i vår værensglemsel og uegentlighet – og å reflektere over vår væren-i-verden. Det er ikke bare kunstverket som blir synlig for oss i det vi møter det, men hele den verden som kunstverket er en del av – og som vi tilhører (Pio & Varkøy, 2012; Fossum, 2015; Varkøy, 2015b). Kunstverket er ikke kun relatert til seg selv, men til verden. Heideggers kunstverk-konsept refererer slik ikke til et dødt objekt. Det kunstverket Heidegger snakker om er *kunstverket i handling*. Heideggerperspektivet gjør det dessuten

... mulig å se hvordan musikk fra vår egen tid, som for eksempel John Lennons *Imagine* og Jimi Hendrix' elgitar, karakteriseres ved direkte og umiddelbar kommunikasjon av et løfte om en ny begynnelse og en annerledes verden til store mengder av unge mennesker, slik tidligere generasjoner av Wagner-tilhengere i sin tid ble involvert i utkast til nye værensførståelser (Varkøy, 2017a, s. 122).

20 Igjen begrenser vi oss til å tenke om vestlige musikktradisjoner, vi snakker altså ikke om «universelle sannheter» i absolutt forstand. Likevel holder vi selvsagt muligheten åpen for at det å forholde seg til kunstverk som delvis-subjekt-delvis-objekt også kan relateres til andre kulturers musikktenkning.

21 Vi stiller oss med dette åpenbart kritiske til en forestilling om at bestemte sjangre har monopol på betegnelsen «marginalisert», og at sjangre som i et historisk perspektiv har vært hegemoniske, aldri noensinne kan kalles marginaliserte, uten at man ved det dette begår en «appropriasjon». Slik vi ser det vil svaret på spørsmålet om hvilke sjangre som er marginalisert variere med tid og sted. «Marginalisering» er for oss ikke et statisk, men et dynamisk begrep. Blindhet for at maktforhold kan endres røper lite annet enn autoritære tendenser.

Kunstverket er ikke selvtilstrekkelig, det holder «verdens åpenhet åpen» (Heidegger 2000, s. 48). Vi vil mene at dette kan gjelde enten man – som vi – primært forholder seg til Bach, Brahms, Mahler og Leonard Cohen, eller til svenske danseband.²²

Vi har altså undersøkt muligheten og nødvendigheten av å overskride kritikken av forestillingen om musikk som en samling verk (objekter, ting), slik vi møter denne i en del musikkpedagogisk litteratur. Vi har videre lansert tanken om at bare slik kan vi tilby våre barn og unge «en hage» med plass for møter med musikk som et Du. En slik genuin pluralistisk posisjon, representerer etter vår oppfatning en åpen og inkluderende holdning, også med tanke på at det i en slik hage vil kunne eksistere spenninger og motsetninger. Den representerer et alternativ til den utestengingen av «kunstverk» fra «Edens hage» – som for eksempel David Elliott representerer. En sann heterotopi tilbyr rom for alle potensielle meningslag i musikken (Nielsen, 1994, 2012). Vi mener at forestillingene om en re-romantisert musikkpedagogisk hage, hvor vi våger å åpne opp for ærefrykten og undringen knyttet til musikkens annerledeshet, er verdt å tenke over når vi står overfor spørsmålet om hvordan musikkundervisningen i morgendagens norske skole skal se ut.

Referanser

- Adorno, T. W. (2003). *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Adorno, T. W. (2013). *Aesthetic theory*. New York: Bloomsbury.
- Andersson, D. T. (2017). Erfaring og mimesis. Et redningsmotiv i Walter Benjamins filosofi. *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon*, 2–3, 64–90. Hentet fra https://www.idunn.no/agora/2017/02-03/erfaring_og_mimesis
- Benjamin, W. (2003). The work of art in its technological reproducibility: Third version. I H. Eiland & M. W. Jennings (Red.), *Walter Benjamin, selected writings, volume 4, 1938–1940* (s. 251–283). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bohlman, P. A. (2001). Ontologies of music. I N. Cook & M. Everist (Red.), *Rethinking music* (s. 17–34). Oxford: Oxford University Press.
- Bollnow, O. F. (1969). *Eksistensfilosofi og pedagogikk*. Oslo: Fabritius og Sønner.

22 I doktoravhandlingen *Jag och mitt fanskap. Vad musik kan betyda för människor* formidler og diskuterer Eva Kjellander (2013) sine informanternes erfaringer som «blodfans» av blant annet dansebandet Lasse Stefanz.

- Bolt, M. (2017). Benjamin og Trump. Fascisme, kontrarevolusjon og æstetisering af politikken. *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon*, 2–3, 250–283. Hentet fra https://www.idunn.no/agora/2017/02-03/benjamin_og_trump
- Buber, M. (1992). *Jeg og du*. Oslo: Cappelen.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2007). Health and music in everyday life – a theory of practice. *Psyke & Logos*, 28, 271–287.
- DeNora, T. (2011). *Music-in-action. Selected essays in sonic ecology*. Farnham: Ashgate.
- Dirdal, L. C. (2019, 2. januar). Hedvig Mollestad Thomassen: Fra gitarist til bestillingskomponist. *Ballade.no*. Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/hedvig-mollestad-thomassen-fra-gitarist-til-bestillingskomponist/>
- Dyndahl, P. (2008). Fagdidaktikk som et estetisk/funksjonelt felt. Et bidrag til de/rekonstruksjon av musikkundervisningens kulturdidaktiske identitet. I A. Næss & T. Egan (Red.), *Vandringer i ordenes landskap. Et festskrift til Lars Anders Kulbrandstad på 60-årsdagen* (s. 310–324). Vallset: Oplandske Bokforlag.
- Dyndahl, P. & Ellefsen, L. W. (2009). Music didactics as a multifaceted field of cultural didactic studies. I F. V. Nielsen, S.-E. Holgersen & S. G. Nielsen (Red.), *Nordic Research in Music Education: Yearbook Vol. 11* (s. 9–32). Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Dyndahl, P., Karlsen, S., Skårberg, O. & Nielsen, S. G. (2014). Cultural omnivorousness and musical gentrification: An outline of a sociological framework and its application for music education research. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 13(1), 39–69. Hentet fra http://act.maydaygroup.org/articles/DyndahlKarlsenSkårbergNielsen13_1.pdf
- Dyndahl, P., Karlsen, S., Skårberg, O. & Nielsen, S. G. (2016). The academisation of popular music in higher music education: The case of Norway. *Music Education Research*, 19(4), 438–454. <https://doi.org/10.1080/14613808.2016.1204280>
- Dyndahl, P. & Varkøy, Ø. (2017). Hva er musikk godt for? B: Om musikkundervisning, likhet og ulikhet. En dialog. I Ø. Varkøy (Red.), *Musikk – dannelse og eksistens* (s. 140–154). Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Elliott, D. J. (1995). *Music matters*. New York: Oxford University Press.
- Foucault, M. (1986). Of other spaces [Des espaces autres]. *Diacritics* 16, (Spring 1986).
- Fossum (nå Rinholm), H. (2010). *På sporet etter den estetiske erfaring: Om «det estetiske» i musikkpedagogikk og musikktenkning, med fokus på tenkning omkring den estetiske erfaring og «det estetiske» i Tyskland ved inngangen til et nytt årtusen* (Masteroppgave). Norges musikkhøgskole, Oslo.
- Fossum (nå Rinholm), H. & Varkøy, Ø. (2012). The changing concept of aesthetic experience in music education. I S.-E. Holgersen, E. Georgii-Hemming, S. G. Nielsen & L. Väkevä (Red.), *Nordic Research in Music Education Yearbook Vol. 14* (s. 9–26). Oslo: Norges musikkhøgskole.

- Fossum (nå Rinholm), H. (2015). Towards an ontological turn in music education with Heidegger's philosophy of *being* and his notion of *releasement*. I F. Pio & Ø. Varkøy (Red.), *Philosophy of music education challenged: Heideggerian inspirations* (s. 75–97). Dordrecht: Springer.
- Fossum (nå Rinholm), H. (2017). From relevance rationality to multi-stratified authenticity in music teacher education: Ethical and aesthetical frameworks revisited. *Philosophy of Music Education Review*, 25(1), 46–66.
<https://doi.org/10.2979/philmusieducrevi.25.1.05>
- Fossum (nå Rinholm), H. & Varkøy, Ø. (2017). Hva er musikk godt for? C: Om edruelighet – i spennet mellom overmøt og resignasjon. I Ø. Varkøy (Red.), *Musikk – dannelse og eksistens* (s. 155–172). Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Frith, S. (1996a). *Performing rites: Evaluating popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, S. (1996b). Music and identity. I S. Hall & P. du Gay (Red.), *Questions of cultural identity* (s. 109–127). London: Sage.
- Goehr, L. (1991/2007). *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music* (rev. ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Gumbrecht, H. U. (2004). *Production of presence: What meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press.
- Han, B.-C. (2018a). *Saving beauty*. Cambridge: Polity Press.
- Han, B.-C. (2018b). *Lob der Erde: Eine Reise in den Garten*. Berlin: Ullstein.
- Heidegger, M. (2000). *Kunstverkets opprinnelse*. Oslo: Pax.
- Holstad, E. (2007, 11. september). «Rock» furore. *Ballade.no*. Hentet fra <https://www.ballade.no/populaermusikk/rock-furore-2/>
- Hustvedt, S. (2017). Min Louise Bourgeois. I S. Hustvedt, *Kvinne som ser på menn som ser på kvinner* (s. 40–52). Oslo: Aschehoug.
- Gabrielsson, A. (2008). *Starka musikkupplevelser*. Stockholm: Gidlunds.
- Jorgensen, E. (2003). *Transforming music education*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Jorgensen, E. (2008). *The art of teaching music*, Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Kjellander, E. (2013). *Jag och mitt fanskap. Vad musik kann betyda för människor* (Doktoravhandling). Musikhögskolan, Örebro Universitet.
- Kjerschow, P. C. (2020). *Musikkenkningens historie. Klassisisme. Romantikk*. Oslo: Solum.
- Knausgård, K. O. (2018). *I kyklopenes land. Tekster 2009–2018*. Oslo: Oktober.
- Moi, T. (2009). Hva kan litteratur gjøre? Om Simone de Beauvoirs litteratursyn og et folkemøte i Paris i 1964. *Samtiden*, 118(1), 120–129. Hentet fra <https://www.idunn.no/samtiden/2009/01/art13>
- Nielsen, F. V. (1994). *Almen musikdidaktik*. København: Christian Ejlers.

- Nielsen, F. V. (2012). How can music contribute to Bildung? On the relationship between Bildung, music and music education from a phenomenological point of view. *Nordic Research in Music Education Yearbook Vol. 13* (s. 9–32). Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Nussbaum, M. C. (2016). *Litteraturens etikk*. Oslo: Pax.
- Peterson, R. A. & Kern, R. M. (1996). Changing highbrow taste: From snob to omnivore. *American Sociological Review*, 61(5), 900–907.
- Pio, F. & Varkøy, Ø. (2012). A reflection on musical experience as existential experience: An ontological turn. *Philosophy of Music Education Review*, 20(2), 99–116. <https://doi.org/10.2979/philmusieducrevi.20.2.99>
- Regev, M. (2013). *Pop-rock music: Aesthetic cosmopolitanism in late modernity*. Cambridge: Polity.
- Rinholm, H. (2019). Rethinking the good, the true, and the beautiful for music education: New visions from an old garden. I R. Allsup og C. Benedict (Red.), *The road goes ever on: Estelle Jorgensen's legacy in music education* (s. 253–237). London, Ontario: Western University. <https://doi.org/10.5206/Q1144262.jorgensen.2019>
- Rolle, C. (1999). *Musikalisch-ästhetische Bildung. Über die Bedeutung ästhetischer Erfahrung für musikalische Bildungsprozesse*. Kassel: Gustav Bosse.
- Røyseng, S. (2012). Den gode kunsten. I Ø. Varkøy (Red.), *Om nytte og unytte* (s. 59–75). Oslo: Abstrakt.
- Røyseng, S. & Varkøy, Ø. (2014). What is music good for? A dialogue on technical and ritual rationality. *Action, Criticism, and Theory for Music Education* 13(1), 100–125. Hentet fra http://act.maydaygroup.org/articles/RøysengVarkøy13_1.pdf
- Røyseng, S. & Varkøy, Ø. (2017). Hva er musikk godt for? A: Om teknisk og rituell rasjonalitet. I Ø. Varkøy (Red.), *Musikk – dannelse og eksistens* (s. 125–139). Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Sloterdijk, P. (2013). *You must change your life*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Tellmann, V. A. (2017). *Musikalitet i teorien: Om relasjoner mellom musikk og språk*. (Doktoravhandling). Universitetet i Bergen.
- Varkøy, Ø. (Red.). (2012). *Om nytte og unytte*. Oslo: Abstrakt.
- Varkøy, Ø. (2015a). *Hvorfor musikk? En musikkpedagogisk idéhistorie* (3. utg.). Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Varkøy, Ø. (2015b). *The intrinsic value of musical experience. A rethinking: why and how?* I F. Pio & Ø. Varkøy (Red.), *Philosophy of music education challenged: Heideggerian inspirations* (s. 45–60). Dordrecht: Springer.
- Varkøy, Ø. (2017a). *Musikk – dannelse og eksistens*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.

- Varkøy, Ø. (2017b). Du vil ha det mørkere. Leonard Cohen: Populærkulturens mystiker. *Segl. Katolsk årbok for religion og samfunn* (s. 31–38). Oslo: St Olav.
- Varkøy, Ø. (2019). In defense of the work of art: I and thou in music education. I R. Allsup & C. Benedict (Red.), *The road goes ever on: Estelle Jorgensen's legacy in music education* (s. 239–252). London, Ontario: Western University. <https://doi.org/10.5206/Q1144262.jorgensen.2019>
- Varkøy, Ø. (2021). Neoliberalism as political rationality: A call for heretics. I R. Wright, G. Johansen, P. Kannelopoulos & P. Schmidt (Red.), *Routledge handbook to sociology of music education* (s. 247–257). London: Routledge.
- Varkøy, Ø., Angelo, E. & Rolle, C. (2020). Artist or crafts(wo)man? *European Journal of Philosophy in Arts Education*, 5(1), 7–32. <https://doi.org/10.5281/zenodo.3940997>
- Varkøy, Ø. & Rinholm, H. (2020). Focusing on slowness and resistance: A contribution to sustainable development in music education. *Philosophy of Music Education Review*, 28(2), 168–185. <https://www.muse.jhu.edu/article/771222>.
- Weber, M. (2011 [1904]). *The protestant ethic and the spirit of capitalism*. New York: Oxford University Press.
- Østerberg, D. (2009). Musikklandskapets forvandling. *Nytt norsk tidsskrift*, 3-4, 445–454.
- Østerberg, D. (2012). Nyttens begrensninger. I Ø. Varkøy (Red.), *Om nytte og unytte* (s. 17–28). Oslo: Abstrakt.
- Østerberg, D. & Bjørnerem, R. T. (2017). *Musikkfeltet. Innføring i musikk sosiologi*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.

Hanne Rinholm
Førstelektor
OsloMet – storbyuniversitetet
hafo@oslomet.no

Øivind Varkøy
Professor
Norges musikkhøgskole
oivind.varkoy@nmh.no