

**Konturar av interaksjon:
Om uttrykk og veremåtar i fem innspelningar av
Klaverkonsert i a-moll av Edvard Grieg**

Av
Ådne Meling

Hovudoppgåve i musikkvitskap

Universitetet i Oslo

Våren 2006

Forord

Takk til Thor M. Solnes, som med sine skarpsindige og originale merknader til musikkframføringar gav idéen til denne oppgåva. Takk også til Simon Kvarven og Øyvind Olsholt for gode innspel i diskusjonar om musikalsk meining. Sist, men ikkje minst, takk til Bjørnar Meling og Thor M. Solnes for kritiske kommentarar.

Rettleiar har vore professor Erling E. Guldbrandsen.

Bergen, april 2006

Ådne Meling

Samandrag

Hovudoppgåva studerer uttrykk og veremåtar i fem nyare innspelingar av Klaverkonsert i a-moll av Edvard Grieg. Tittelen i oppgåva viser for det første til Peter Kivy sin konturteori for musikalsk representasjon, som seier at mennesket har ein nedarva tendens til umedvite å oppleve musikk som analogi til menneskelege uttrykk generelt. Ifølgje evolusjonsforskinga til Ellen Dissanayake har slike kognitive analogiar vore viktige for menneskeleg overleving. Tittelen viser for det andre til sosial interaksjonsteori. Sentralt her står Jonathan Turner sin evolusjonsbaserte mikrososiologiske spekulasjon, Erving Goffman sine teoriar om mennesket sitt daglege rollespel, samt Jean Paul Sartre sine mikrososiologiske observasjonar. Konturteorien for musikalsk representasjon samt teoriar om menneskeleg interaksjon blir brukt som bakgrunn for analysane av dei utvalde innspelingane. Eduard Hanslick var skeptisk til om musikk kunne representera kjensler og uttrykk, men oppgåva tek utgangspunkt i nyare filosofi, der det er konsensus om at det er rimeleg å seia at slik representasjon finst. Analysane byggjer i tillegg på eit breidt spekter av teoriar frå psykologi, sosiologi og filosofi som tek føre seg individuelle, universelle og kulturelt baserte trekk ved menneskelege uttrykk og veremåtar.

Innhald:

Kapittel 1: Innleiing	6
1.1 Motivasjon	6
1.2 Målsetjing	9
1.3 Metode	9
1.4 Oppbygging av oppgåva	15
Kapittel 2: Uttrykk og veremåtar – mellom det universelle, det individuelle og det kontekstuelle	17
2.1 Naturhistorisk utvikling av menneskelege kjensler og uttrykk.....	17
2.2 Menneskelege skilnader.....	22
2.3 Det daglege rollespelet.....	27
2.4 Sosial interaksjon frå ein eksistensiell innfallsvinkel	35
2.5 By og bygd, privat og offentleg	41
Kapittel 3: Representasjon i musikk	47
3.1 Musikk si evne til representasjon av objekt og handling.....	47
3.2 Musikk si evne til representasjon av kjensler og uttrykk.....	49
3.3 Musikk som symbol og metarepresentasjon	55
3.4 Narrativ og diskurs	57
3.5 Representasjon av uttrykk og veremåtar i klassisk musikk	58
Kapittel 4: Om Klaverkonsert i a-moll	61
4.1 Kort om Klaverkonsert i a-moll.....	61
4.2 Om val av verk.....	62
4.3 Om val av innspelningar	63
4.4 Om språkbruk og vurderingar i analysane	64
4.5 Oversikt over dei studerte innspelingane	66

Kapittel 5: Analysar av fem innspelinger av Klaverkonsert i a-moll	68
5.1 Innspeling 1	68
5.1.1 1. sats	68
5.1.2 2. sats	72
5.1.3 3. sats	74
5.2 Innspeling 2.....	77
5.2.1 1. sats	77
5.2.2 2. sats	80
5.2.3 3. sats	81
5.3 Innspeling 3.....	82
5.3.1 1. sats	82
5.3.2 2. sats	85
5.3.3 3. sats	87
5.4 Innspeling 4.....	89
5.4.1 1. sats	89
5.4.2 2. sats	94
5.4.3 3. sats	96
5.5 Innspeling 5.....	97
5.5.1 1. sats	97
5.5.2 2. sats	104
5.5.3 3. sats	105
Kapittel 6: Avslutning.....	107
6.1 Oppsummering.....	107
6.2 Innspel til vidare studiar.....	112
Litteratur	116

Kapittel 1: Innleiing

Kva som blir uttrykt gjennom musikk er eit gammalt spørsmål. Somme meiner at musikk kan fungera som representasjon av til dømes kjensler, natur og handlingsforløp, andre meiner at musikk ikkje kan representera noko anna enn seg sjølv. Kva musikken eventuelt uttrykkjer vil vel i alle tilfelle vera avhengig av både musikken *i seg sjølv* og den *personen* som høyrer musikken. Uansett teoretisk ståstad så vil vel dei fleste vera samde om at ulike utøvarar kan ha svært ulike musikalske *uttrykk*, og ei utfordring for musikkanalytikarar har alltid vore å finna ord og innfallsvinklar som kan fanga inn desse ulikskapane.

1.1 Motivasjon

Etter ein konsert med den kinesiske pianisten Lang Lang i Carnegie Hall i november 2003 skreiv kritikaren Anthony Tommasini frå New York Times:

Not every musician has to be an intellectually searching artist, but Mr. Lang's head seems to be so full of his own hype that there can't be much room left for analytic thinking. The opening phrase of the first work on his program, the breezy main theme of Schumann's "Abegg" Variations, was promising, played with grace and lovely sound. But in the immediate repeat of that phrase Mr. Lang was already up to his attention-grabbing tricks: coyly prolonging the upbeat, milking the tune emotively, making everything cute. This charming early Schumann work became a series of calculated effects. Passages would disappear for no particular reason into some hazy mist of pianissimos as Mr. Lang, in a trademark mannerism, tilted his head back and looked to the heavens. (Tommasini 2003)

Somme av merknadene her refererer til det reint *auditive* ved konserten. Andre av kommentarane er retta mot *kroppsspråket* til utøvaren, og prøver å fastsetja eit samband mellom utøvaren sin psykologi og *rørslene* i musiseringa hans, som igjen ifølgje kritikaren blir representert gjennom den klingande musikken. I eit anna avsnitt seier Tommasini:

Most people in the audience shouted with enthusiasm for Mr. Lang. It is hard not to respond to the sheer dynamism and personality of his playing. But if his managers were smart they would cancel his recordings and concerts for at least next summer and get Mr. Lang to the Marlboro Music Festival in Vermont,

where he could spend a couple of months playing chamber works with fine musicians young and old and remember what it means to be a serious performing artist. (Tommasini 2003)

Tommasini har sterke innvendingar mot både musiseringa og kroppsspråket til denne musikaren, men ein kan også tolka han slik at han viser ein viss forakt for det *publikummet* som gjev pianisten positive tilbakemeldingar gjennom entusiastisk applaus og hurrarop. I tillegg kritiserer han rådgjevarane til pianisten for å ikkje lata denne unge musikaren få høve til å fordjupa seg i *kammermusikk*, for gjennom kammermusikken å bli ein *seriøs* scenekunstnar. Musikaren som søker seg til kammermusikken for å sleppa unna den allmenne hopen kan ein sjå på som utøvarstanden sin ekvivalent til det Dag Østerberg (1981:6) kallar ”den alvorlege komponisten”, som først og fremst legg vekt på *kunstnarisk* suksess, og som ikkje arbeider for å oppnå *personleg* ære og rikdom. På festivalar som den Tommasini viser til spelar ein gjerne kammermusikk i små lokale, i *kammer*, slik at det blir liten fysisk distanse mellom utøvarar og publikum. Det skaper ei anna stemning, ein annan sosialpsykologisk *situasjon*, enn den som finst under konsertar i Carnegie Hall. Ein kritikk av kammermusikken har på den andre sida vore at denne musikken framstår som *sjølvtilstrekkeleg*, at musikken ikkje viser til idear på *samfunnsnivå*. Theodor W. Adorno uttrykkjer det slik:

De mest betydande och motståndskraftiga kompositörerna, alltifrån Haydn till Webern, har ständigt sträckt ut handen mot symfonin eller dess derivat. Ty de allena insåg vilket pris kammarmusiken måste betala för sin tillflykt i en subjektivitet som inte behöver ersätta någon offentlighet och utan fara liksom kan förbli hos sig själv: ett moment av det privata i negativ bemärkelse, av småborgerlig hemfridslycka, av en självförnöjsamhet som är mer än hotad av resignerande idyll. (Adorno 1976:104)

Mens Adorno skriv at kammermusikken manglar ein ideologi som er relevant for det offentlege rommet, så ser kritikaren Tommasini det slik at kammermusikken kan redde utøvarar og publikum frå den vulgære *hype*. Når Tommasini seier at rådgjevarane til denne pianisten bør venta med store konsertturnear og plateinnspelningar, og heller lata han bli kultivert gjennom å spela kammermusikk, så er det ikkje fordi Tommasini ønskjer at Lang Lang berre skal spela kammermusikk *resten av livet*. Han skal berre bli der *a couple of months*, slik at han får den

nødvendige kunnskapen, og så kan han venda tilbake til dei store konserthallane og presentera musikk på ein meir *kultivert*, eller kanskje meir *distingvert*, måte.

I ein annan artikkel omtalar Tommasini (2005) det han ser på som ein ny trend innan klassiske konsertar, som går ut på at musistarane uttrykkjer seg på ein måte som Tommasini kallar *cool*:

But there is something more going on now. The new coolness seems generational: a contemporary, anti-Romantic, unsentimental stance. Having grown up in the age of rock, younger performers may place a high value on rhythmic crispness and clarity [...]. Mr. Fellner, for example, is an almost painfully shy young man whose playing is beautifully soft-spoken. But listen to his extraordinary recording of Bach's "Well-Tempered Clavier," Book 1, released last year by ECM. On the surface, the playing is measured, flowing and aristocratic. But crisscrossing contrapuntal lines leap out at you, and driving rhythmic patterns have a rocklike relentlessness. (Tommasini 2005)

Sjølv om Tommasini seier at han har meir til overs for denne *kjølege* spelestilen enn for Lang sin spelestil, så ligg det ein kritisk tone under her også, og avisartiklar som dette motiverer til å sjå nærmare på kva som skil ulike framføringar og ulike musikalske uttrykk frå kvarandre.

I tillegg til lesinga av kritikaren Tommasini sine meiningar, så har også einskilde personlege observasjonar frå det *daglege* sosiale tilveret i samband med ulike musikkuttrykk vore ein motivasjon for denne oppgåva. Ein observasjon var om lag slik som dette: Ved ei tilstelning med mange menneske til stades, så kunne ein som vanleg merka korleis stemning og veremåtar, stemmebruk og andletsuttrykk, *levde med* musikken, kanskje utan at gjestene sjølv var medvitne om det. I dette tilfellet blei det spelt jazz, med *groovy* rytmikk. Samtalane gjekk lett og gestikken var fri.

Når ein person oppe i denne velsmurne sosialiteten brått stoppa musikken, så heldt dette sosiale mønsteret fram som om ingenting var skjedd, ei lita stund. Deretter blei det sett på ei plate med kammermusikk av Brahms, og ein kunne observera korleis uttrykka blant personane i lokalet etter kvart endra seg. Kroppsspråket blei meir moderat og samtalane blei meir lågmælte. Nokre av dei blikka som under akkompagnement av "jazz-sosialiteten" var trygge og faste, fekk etter kvart som "Brahms-sosialiteten" slo gjennom noko flakkande og *beklemt* over seg.

1.2 Målsetjing

Hovudmålet i oppgåva er å undersøkje korleis ulike *innspelningar*, som har om lag det same partituret som utgangspunkt, representerer ulike uttrykk og sosiale veremåtar. Dei ulike innspelingane vender seg på ulike måtar mot lyttaren, dei har ulike *performative strategiar*. Desse strategiane kan skildrast på ulike vis, og eit døme kan vera forholdet mellom sosial autonomi og heteronomi *representert gjennom musikken*. For å ta Tommasini (2003) som døme, så verkar det som om han meiner at Lang Lang i Carnegie Hall presenterte eit materiale som var for *heteronomt* i forhold til publikum, det blei for klissete for denne kritikaren. Evna til å produsera eit materiale som kunne framstå som meir *autonomt* i forhold til publikum kunne Lang etter Tommasini si meining trenna opp gjennom å spela kammermusikk.

Ein hovudtese i oppgåva er at skiljet mellom ulike implisitte uttrykk og sosiale veremåtar dannar *vesentlege* skilnader mellom ulike innspelningar. Oppgåva tek sikte på å gjera greie for nokre av omgrepa som blir brukt i analysane av dei ulike innspelingane, og det er gjennom dette eit mål å gje eit tilskot til teoriutvikling for ei betre forståing for musikalsk uttrykk.

1.3 Metode

Oppgåva er basert på lytting til ulike innspelningar av Edvard Grieg sin klaverkonsert i a-moll. Dei ulike stadane i innspelingane blir referert til ved tida som viser i avspelaren. For at lesaren også skal kunna følgja eit partitur, så blir det også vist til taktnummer undervegs.

Før analysane av innspelingane så kjem eit relativt langt og relativt breidt kapittel 2 som tek føre seg uttrykk og veremåtar generelt. Dette kapitlet dannar det teoretiske grunnlaget for tolkingane. Det er ikkje så vanleg å analysera innspelningar slik som i denne oppgåva, og sidan det ikkje lukkast å finna eit utvikla apparat av omgrep og teoriar i tidlegare studiar som kunne brukast i denne formen for analyse, så er det teoretiske kapitlet relativt langt og breidt, og ikkje direkte relatert til det spesifikt musikalske.

Om muskarane realiserer eller konstituerer *verket* på ein tilfredsstillande måte, er eit mykje diskutert emne innan det feltet ein gjerne kallar *framføringspraksis*.

Denne problemstillinga er ikkje vesentleg i denne oppgåva, og det kan vera verdt å understreka at det derfor ikkje er det Susan Melrose (1994:15) kallar ”page to stage” – metoden som blir teken i bruk, sjølv om det umiddelbart kan synast slik. Metoden Melrose viser til har som utgangspunkt at musikk er ”in essence a text reproduced in performance”, som Nicholas Cook (2003:208) formulerer det. Gjennom å samanlikna realisasjonen med partituret, så kan ein etter denne metoden finna ut om realisasjonen er *haldbar*, om han kan legitimerast med bakgrunn i partituret. Om innspelingane som blir studert i denne oppgåva tilfredsstillar krav i ulike retningar innan framføringspraksis, blir opp til andre å vurdere.

Cook (1999:243) trekkjer opp ein analogi til feministen Judith Butler (1999) når han seier at ei *framføring* av eit musikkverk *konstituerer* verket i staden for å *representera* det, på same måten som åtferda til eit menneske *konstituerer* kjønnsidentiteten og ikkje fungerer som ein *representasjon* av han. *Eit kvart* studium av framføringar vil etter Cook (1999) sin definisjon vera eit studium av eit *musikkverk*, sidan ei framføring etter hans meining nettopp *konstituerer* eit verk. Oppgåva skulle etter denne definisjonen potensielt kunna gje ny forståing for *verket* klaverkonsert i a-moll, men for oppgåva sin eigen del så er dette i så fall ein sideeffekt.

Cook (1999) argumenterer altså for at ei forståing for *partituret* sine musikalske strukturar ikkje er *tilstrekkeleg* for å *forstå* eit verk. Ludwig Wittgenstein (2003) avslørte verket sitt manglande ”substrat” (Guldbrandsen 2002:12) gjennom sin kritikk av essensialismen, og på bakgrunn av dette kan ein seia at Cook (1999) sitt standpunkt om at verket blir *konstituert av framføringane* held vatn.

Analogien som Cook (1999) gjer mellom definisjon av verk til Butler (ibid.) sin feminisme held derimot ikkje, fordi Butler sin kjønnsrelativisme er biologisk, mens Cook sin verkrelativisme er kulturell. Når Butler studerer kvinner, eller mennesket generelt, så studerer ho ikkje berre kultur, men også *natur*, fordi mennesket blant anna har kjensler som er ”åpenbart medfødt” (Henriksen og Vetlesen 2000:76). Det ligg altså *føringar* for korleis det er rimeleg for eit menneske å tolka eit anna menneske, til dømes ei kvinne, *føringar* som er *delvis* gjevne frå naturen si side.

Synspunktet kan synast kontroversielt, og motstandarar vil kunna hevda at alle menneskeleg kjensler er tillærte. Det er vel rett å seia at at eit delvis *essensialistisk* syn på menneskenaturen, samt på naturen til dei ulike kjønna, er framherskande innan biologi og det meste av psykologien, mens synet som baserer seg på ei medfødd

tabula rasa er meir vanleg innan humaniora og samfunnsvitskap. Evolusjonspsykologien har som utgangspunkt at det ligg medfødde føringar for korleis mennesket oppfører seg, men at denne åtferda blir påverka av ulike kulturelle faktorar. I og med at det ligg naturgjevne føringar som stakar ut *tendensar* i menneskeleg åtferd, så ligg det også føringar i korleis det verkar rimeleg for eit menneske å *tolka* menneskelege uttrykk. Oppgåva tek utgangspunkt i dette perspektivet.

James J. Gibson (1966:285) bruker omgrepet *affordance* om desse føringane for tolking av objekt, og seier at kva som ligg som *affordance* i eit objekt er like avhengig av *subjektet* som opplever objektet som av *objektet sjølv*. Gibson konsentrerer seg då om naturobjekt. Ein definisjon av eit musikkverk, derimot, er *berre* avhengig av subjektet som opplever definisjonen som gyldig, eller sagt på ein annan måte, verket sin ontologi er fullstendig avhengig av *subjektet*. Eit kva som helst menneske som ser eit bilete av ei kvinne vil ha ei viss forståing av kva slags objekt det dreier seg om, mens for ein person som har levd "isolert" frå moderne sivilisasjon, så vil omgrepet "Klaverkonsert i a-moll av Edvard Grieg" kunna bety kva som helst.

For dei fleste barn, så vil eit anna barn som græt forårsaka "empatisk distress" (Henriksen og Vetelsen 2000:75). Barnet sin reaksjon på det andre barnet sin gråt er ikkje tilfeldig, fordi barnegråten har klare emosjonelle og moralske *affordances* for det andre barnet. Barnet har evolvert mekanismar for å tolka barnegråt på bestemte måtar. Barnet forstår og føler *umiddelbart* med det gråtande barnet, barnet blir "smitta" (loc. cit.), og tek til å gråta sjølv, heilt til det gråtande barnet har fått trøst. For ein mygg, derimot, så har det gråtande barnet heilt andre *affordances*, det viktigaste for myggen er kanskje at barnet er ei potensiell næringskjelde. Barnet som græt vekkjer altså ulike reaksjonar avhengig av kva slags subjekt som står overfor det. Eit anna døme er gjeve av Eric F. Clarke (2003:118), som seier at "to a human being, a wooden chair affords sitting on, while to a termite it affords eating".

Barnegråt inneheld kombinasjonar av lydar som gjev klare føringar for korleis eit anna menneske vil tolka barnegråten, fordi barnegråt er eit *universelt* menneskeleg uttrykk. Andre lydar vil vera avhengig av den kulturelle og historiske bakgrunnen hos subjektet som oppfattar lydane, for at lydane skal bli tolka på ein adekvat måte. For at ein person skal kunna tolka ein lyd frå ein bil som nettopp *ein lyd frå ein bil*, så vil personen måtta ha vakse opp i ei industrialisert verd og ha førehandskjennskap til bilen sine lydar gjennom eigne erfaringar.

Oppgåva byggjer på ein føresetnad om at musikalsk uttrykk ofte vil liggja ein eller annan stad i mellom det essensialistiske og det relativistiske utgangspunktet. Det ville vera "fenomenologisk naivt", som Guldbrandsen (2002:11) seier, å tru at alle menneske har *akkurat den same* opplevinga av ein versjon av eit verk. Det er likevel grunn til å tru at somme, kanskje berre nokre få, av opplevingane er av *tilnærma* universell karakter. På same måten som barn har ein universell tendens til å bli "smitta" av barnegråt på grunn av "empatisk distress", så er det grunn til å tru at somme av opplevingane i møtet med ei musikkframføring er tilnærma universelle. Det vil vera ein *tendens* til at andre personar opplever musikken på same måten som ein sjølv, fordi innspelingane har sine *affordances*.

Forståinga av andre komponentar i innspelingane vil opplagt vera meir avhengig av lyttarane sine kulturelle og historiske føresetnader. Somme musikalske gestar vil for somme lyttarar gje bestemte assosiasjonar til andre musikkinnspelingar, og opplevinga vil på denne måten vera farga av lyttaren sine personlege erfaringar. *Kva* som er universelt og *kva* som er kontekstuel er ei kompleks problemstilling som ikkje treng å studerast i detalj her.

Clarke (2003:120) seier om *dance*-musikk at denne musikktypen tek sikte på å "explore various kinds of virtual spaces". Det er då klart at dei virtuelle romma han viser til er representert av innebygde eigenskapar ved musikken i seg sjølv, *immanente* eigenskapar ved musikken, men det at *han* opplever musikken slik er avhengig av at han som subjekt er eit vanleg fungerande menneske. Det er grunn til å tru at opplevinga av musikken som virtuelle rom er noko han deler med dei fleste menneske, men det kan også vera at musikken for ein person som har ein heilt annan kulturell bakgrunn kan oppfattast som noko heilt anna. Eg-et som ligg bak opplevinga av musikken har både *universelle* menneskelege eigenskapar, og spesielle *personlege* og *historisk-kontekstuelle* føresetnader.

Det at ein som lyttar får bestemte kjensler og bestemte opplevingar i møtet med eit musikalsk verk, kan sjåast som resultat av verket sine interne codesystem, verket sin sjølvrefleksjon, for å seia det med Julian Johnson (2002). Men dersom nokon påstår at musikk må forståast *utelukkande* i historisk eller kulturell kontekst, slik at det universelt menneskelege forsvinn, så går dei inn for eit ekstremt paradigme. Det utelukkar kognitive kunnskapar om universelle musikalske eigenskapar, som til dømes dei som Albert Bregman (1990) har studert. Det er eit interessant fenomen i seg sjølv at, som evolusjonspsykologien Steven Pinker (2002:ix) seier, "the extreme

position (that culture is everything) is so often seen as moderate, and the moderate position is seen as extreme.” Å sjå på musikalsk uttrykk som eit *utelukkande* kulturelt og historisk fenomen er ei vitskapleg felle, som denne oppgåva har som ambisjon å unngå.

Det er truleg fleire årsaker til at det har vore eit nesten vasssett skilje mellom musikkpsykologi på den eine sida og musikkvitskap som *kulturell* og *historisk* disiplin på den andre sida. Ein viktig årsak kan vera at dei to disiplinane rett og slett interesserer seg for ulike sider ved musikk. Psykologar studerer musikk ut i frå ei rekkje ulike synsvinklar, alt frå musikalitet (til dømes Seashore 1967) til kognisjonsvitskap (til dømes Bregman 1990) og ulikskapar i musikkpreferansar (til dømes Kemp 1996). Typisk for desse tilnærmingane er at dei anten studerer dei som *bruker* musikken, og ikkje *musikken sjølv*, eller at dei studerer musikken på ein måte som kan synast abstrakt og utan kontakt med det *fenomenet* som dei har som ambisjon å studera. Tilnærmingane kan fortona seg som *irrelevante* for den lidenskapelege musikkelskaren, dei kan framstå som vitskapleg lommerusk utan evne til å setja ord på lyttaren sine eigne personlege musikalske erfaringar.

Tradisjonell musikkvitskap med ei platonsk verkoppfatning eller ein kulturell og historisk innfallsvinkel har i større grad vore opptekne av å studera det musikalske materialet *i seg sjølv*. Målet kan vera å *forstå* verket og kva slags idear det uttrykkjer. ”music can, with its very own resources, represent most amply a certain range of ideas”, som Eduard Hanslick (1986:10) seier det. Analysar basert på overtydinga om musikkverket sine tidlause idear har gjerne vore strukturanalysar, som viser form og forløp i *store* verk. Den historiske og kulturelle innfallsvinkelen, på den andre sida, studerer verket ut frå sin kontekst.

Begge dei musikkvitskaplege retningane som blei nemnde ovanfor verkar å mista vesentlege element ved den musikalske erfaringa. Dei som prøver å forstå verket sin platonske *essens*, verket sine evige og uforanderlege idear, har blitt kritisert for å vera fanga av ein ”extraordinary illusion”, som Cook (2003) formulerer det. Illusjonen går ut på at det finst noko slikt som verk utan *framføringane* av verka. Alternativet er ein musikkvitskap som i større grad er basert på at nettopp framføringane er det som konstituerer verka, ei *performativ vending* i musikkvitskapen: ”Any substantiality they have is exhausted by that of their performances”. Dette seier Lydia Goehr (1992:15) om det aristoteliske synet på *verket* sin ontologi.

Dei som på den andre sida forstår verket *utelukkande* ut frå ein historisk-kontekstuell innfallsvinkel mistar det faktum at mennesket har eigenskapar som er ”opplagt medfødt”, for igjen å bruka Henriksen og Vetlesen (ibid:76) si formulering. Det er ikkje tilstrekkeleg å *kunna si musikkhistorie* eller sin musikk sosiologi for å fanga alle vesentlege sider ved den musikalske erfaringa. Somme sider blir vel best forstått gjennom ulike former for psykologiske eller subjektivt-eksistensielle tilnærmingar.

Ein ambisjon i oppgåva er å kopla opplevinga av det universelt menneskelege i innspelningar av klaverkonsert i a-moll med det som må sjåast i lys av kulturell kontekst. Musikalsk uttrykk kan ikkje forståast ut frå at føresetnader for sosial samhandling er uforandra gjennom mennesket si utvikling. Teknologisk utvikling og akkumulasjon av kodesystem plasserer opplagt mennesket i stadig nye kulturelle kontekstar, og dette kan ikkje oversjåast i ein analyse av musikalsk uttrykk. Derfor vil oppgåva også ta i bruk teoretiske arbeid som analyserer veremåtar i eit primært *vestleg* perspektiv frå *nyare* tid. Det betyr ikkje at mennesket sine universelle eigenskapar er *irrelevante*, det betyr at ei forståing for mennesket sine *naturgjevne* grunnvilkår må supplerast med nyare teoriar for å bli eit relevant apparat for å forstå uttrykket og veremåtane i dei ulike innspelningane.

Det er ikkje alltid at universelle og kontekstuelle perspektiv blir kombinert i musikalske analysar. E. T. A. Hoffman seier om eit stykke av Mozart:

Mozart fører oss inn i ånderikets dybder. Frykt omslutter oss, men den er uten kval og er mer en anelse av det uendelige. Kjærlighet og vemod toner i hengivne åndsroster; natten går over i et lyst purpurskimmer, og i en uutsigelig lengsel strekker vi oss ut etter skikkelser som vennlig vinker oss inn i sine rekker og som flyr i en evig sfærisk dans gjennom skyene. (sitert i Benestad 1993:250)

Assosiasjonane Hoffman skildrar her er tydelegvis meint å vera allmennmenneskelege, og det ”oss” som han viser til er truleg *mennesket generelt*. I prinsippet skulle altså både ein vestleg situert lyttar og eit ”isolert” naturmenneske kunna nikka gjenkjennande til desse orda etter å ha høyrte Mozart sitt stykke. Det er vel naturleg å tru at somme av verknadene på lyttarane er meir eller mindre universelle, men det verkar fenomenologisk naivt å tru at dei to har akkurat den same opplevinga av stykket, dei kulturelle bakgrunnane deira er rett og slett så ulike at dei to truleg har nokså ulike opplevingar.

Den motsette haldninga i forhold til sitatet ovanfor vil vera at same musikk blir forstått *fullstendig* ulikt av ulike personar. Musikk fungerer då som arbitrært symbol, der ingen allmenmenneskelege kjensler eller assosiasjonar kan identifiserast i møtet med musikken. Dette verkar også lite sannsynleg, og det mest fruktbare utgangspunktet for ei forståing for uttrykket i musikk ligg vel ein stad mellom desse ytterpunkta.

Nicholas Cook stiller følgjande spørsmål:

[...] how can we see musical meaning as prompted but not determined by verbal or other discourse? How in other words can we avoid the binary either/or that makes music either all nature or all culture, and that locates musical meaning either all in the music itself or all in its verbal other interpretation? (Cook 2001: 180-181)

Framstillinga av eit mogleg svar på Cook sitt spørsmål må nødvendigvis ta utgangspunkt i mennesket sin natur, samt inkludera kunnskap om menneskeleg *kultur*. Dette krev stor teoretisk breidde, og er kanskje akademisk risikabelt, men oppgåva vil likevel prøva å følgja Cook si oppmoding om eit *både og*. Eit mogleg forsvar for denne strategien er gjeve av sosiologen Thomas J. Scheff, som kritiserer studenten som let opplæringsystemet si organisering av fag få det avgjerande ordet:

Many students simply submit to the organization proffered by instruction, suppressing their own analytic and synthesizing abilities. This mode is dominated by the spirit of system at the expense of the spirit of finesse. (Scheff 1990:152)

1.4 Oppbygging av oppgåva

Kapittel 2 tek føre seg mennesket slik det har utvikla seg i sitt naturmiljø. Sidan oppgåva i stor grad bruker eit sosiologisk perspektiv, så vil framstillinga av mennesket si naturhistoriske utvikling nedanfor i hovudsak byggja på teoretiske arbeid av sosiologar, og ikkje biologar. Framstillinga av sosial interaksjon i nyare tid bruker den sosiale interaksjonsteorien til Erving Goffman som utgangspunkt. Vidare blir skildringar av menneskeleg interaksjon diskutert frå ein eksistensiell innfallsvinkel, for å kasta lys over preferansar for menneskelege veremåtar, og særleg Jean Paul Sartre sine skildringar av menneskeleg interaksjon blir gjennomgått. Til slutt kjem ei framstilling av mennesket sine veremåtar i det offentlege og det private,

der arbeid av sosiologane Zygmunt Bauman og Richard Sennett står sentralt. Kapitlet er relativt breidt, og er meint å gje ein teoretisk bakgrunn for mange av dei omgrepa som blir brukt i analysane i kapittel 5.

Kapittel 3 diskuterer om, og eventuelt på kva slags måtar, musikk har evna til å representera noko anna enn seg sjølv. Eduard Hanslick og Leonard B. Meyer har begge skrive klassiske bøker om musikalsk meining, og nokre av synspunkta deira blir diskutert her. I tillegg bruker framstillinga i dette kapitlet nyare arbeid av filosofar som Peter Kivy, Roger Scruton og Stephen Davies. Kapitlet diskuterer musikalsk representasjon frå eit allment synspunkt, men kjem også inn på moglege spesielle trekk ved ulike musikkformer. Dette kan potensielt kasta lys over den opplevde representasjonen i dei innspelingane som blir studert, sidan dei alle er realiseringar, eller eventuelt konstitueringar, av eit *klassisk* musikkverk.

Kapittel 4 presenterer kort ulike synspunkt på Klaverkonsert i a-moll og om Grieg sin komposisjonsstil. Her er ulike biografiske kjelder tekne i bruk, samt ein kritisk artikkel av Dag Østerberg, som presenterer eit konfliktstoff om Grieg som kan tenkjast å seia noko om kva slags performative stil musikken til Grieg legg opp til. I tillegg seier kapitlet litt om korfor innspelingar av akkurat dette verket og denne komponisten er valde ut til å analyserast nærmare.

Kapittel 5 analyserer fem spesifikke innspelingar av Grieg sin klaverkonsert i a-moll, med dei teoretiske innfallsvinklane som blei gjennomgått i kapittel 2 som bakgrunn. Analysane viser til konkrete tidspunkt eller tidsintervall i innspelingane, og det blir også referert til taktar i eit studiepartitur av klaverkonserten.

Kapittel 6 oppsummer resultat og gjev forslag til vidare studiar.

Kapittel 2: Uttrykk og veremåtar - mellom det universelle, det individuelle og det kontekstuelle

Som Nicholas Cook (2001) seier, så verkar det fornuftig å velja *både og* når ein ønskjer å studera musikalsk meining. Mennesket har visse universelle kognitive og kroppslege eigenskapar som legg klåre føringar for korleis det dannar meining av musikk, samstundes som teknologisk og kulturell utvikling påverkar kva meining ein legg i den same musikken. Eit studium av musikalsk meining må derfor byggja på ein bakgrunn av både studiet av *human nature*, samt refleksjonar over korleis oppfatninga av meininga i musikken endrar seg med teknologisk utvikling og samfunnsendringar. Forsøk på å skildra korleis den sosiale interaksjonen mellom menneska gjekk føre seg i ”førhistorisk” tid vil alltid byggja på ein viss *kvalifisert spekulasjon*.

2.1 Naturhistorisk utvikling av menneskelege kjensler og uttrykk

Utviklinga av ein art går føre seg slik at dei individa innanfor arten som i størst grad er tilpassa eit miljø, vil overleva og reprodusera seg (Darwin 1998). Alle levande organismar er bygde opp etter bestemte kodesystem som liknar *arkitektoniske planar* (Dawkins 1990:22). Desse planane består av *genar*, som går i arv frå generasjon til generasjon, og genane som byggjer miljøtilpassa organismar blir dermed reprodusert.

Ein nøkkel til ei forståing av evolusjonslæra er skiljet mellom *proksimate* og *ultimate* forklaringar, og dette skiljet er særskilt viktig for humanistar som ønskjer å forstå forholdet mellom biologi og kultur. Proksimate forklaringar fortel *korleis* ein mekanisme fungerer, mens ultimate forklaringar skildrar *korfor* ein mekanisme fungerer som han gjer. Døme på proksimate spørsmål kan vera: Korleis fungerer mennesket sitt smakssystem? Korleis blir informasjon frå nasen og munnen overført til hjernen? Tilsvarande ultimate spørsmål vil vera: *Korfor* fungerer smakssystemet slik som det gjer? Ein ultimat *hypotese* kan vera: Smakssystemet har gjort at mennesket har tatt til seg mat som har gjort det mogleg for mennesket å overleva og reprodusera seg.

Humanistar stiller gjerne spørsmål ved evolusjonsteorien sin relevans for forståinga for menneskeleg *kultur*, sidan det viser seg at mange individ ikkje gjer val

som fører til at individet reproducerer seg i stor grad. Skiljet mellom proksimate og ultimate forklaringar kan ofte forklara åtferd som kan synast å vera lite produktiv for å sikra vidareføring av individet sine genar. Eit døme kan vera det uheldige kosthaldet i mange vestlege land, som ofte fører til helseproblem og låg fertilitet. Ein person som tek til seg mykje sukker gjer det truleg fordi dei *proksimate* mekanismane gjer at ho blir tiltrukken av sukkerhaldig mat. Det er truleg fordi sukker har vore mindre tilgjengeleg i tidlegare tider enn det er no, og fordi dei som har hatt ”sukkerorienterte” smakssansar har hatt ein tendens til å overleva og reproducera seg. Når mennesket i moderne tid tek til seg meir sukker enn det som er bra for mennesket sin reproduksjon, så er altså ikkje dette noko som står i *motsetnad* til evolusjonære forklaringsmodellar.¹

Mennesket har i stor grad klart å *manipulera* sine omgjevnader, på grunn av si evne til læring og akkumulasjon av teknologiske hjelpemiddel. Det naturmiljøet og det sosiale miljøet dei fleste mennesket lever under i dag, er derfor ulikt det som mennesket blei *tilpassa* til gjennom naturleg utval. For å forstå korfor mennesket har utvikla dei kjenslene og dei sosiale uttrykksmåtane det bruker i dag, er det derfor nødvendig å gå tilbake til perioden for evolusjonær tilpasning (Gaulin and McBurney 2001:88).

¹ Eit godt døme på misforståing av evolusjonær tankegang på grunn av manglande kunnskap om proksimate mekanismar kan ein finna i ein artikkel av Dag Østerberg (2005). Østerberg siterer frå Carl-Erik Grenness (2004:67), som seier at ”Samtlige funn tyder på at menn er motivert av ønske om å få egne barn (spre sine gener) [...]”. Østerberg argumenterer mot dette med at “[...] den utbredte bruk av prevensjonsmidler og frykten for å gjøre en kvinne med barn må vel være et uttrykk for at menn *også* er motivert av ønske om ikke å bli far” (Østerberg 2005:351, forfatternen si kursivering). Østerberg argumenterer her mot Grennes som om Grennes meiner at menn allment har eit *medvite* ønske om å gjera kvinner med barn, og sidan mange menn *medvite* bruker prevensjonsmiddel, så kan jo ikkje dette stemma. Grennes si framstilling er ikkje så god, men ein treng ikkje meir enn grunnleggjande kunnskap om den evolusjonære innfallsvinkelen for å forstå kva han meiner. Den rimelege tolkinga av Grennes si utsegn er at menn blir motivert til åtferd som i mennesket sitt naturlege miljø ofte *fører til* at dei gjer kvinner med barn, menn blir motivert av *proksimate* mekanismar. Tilgang til moderne teknologi kan føra til at utfallet av desse mekanismane blir annleis enn dei blir i mennesket sitt naturlege miljø, men dette viser ikkje at det *manglar* eit samband mellom menn si åtferd og den evolusjonære *forklaringa* på at denne åtferda har blitt vanleg. Sambandet mellom proksimate og ultimate mekanismar blir derimot *tilslørt* av at mennesket på grunn av teknologisk framgang lever i ei anna verd enn den verda mennesket sitt åtferdsmønster blei forma av. Ei betre formulering enn Grennes si er gjeven av Steven Pinker (2002:54), som seier at “[...] inherited systems for learning, thinking, and feeling have a design that would have led, on average, to enhanced survival and reproduction in the environment in which our ancestors evolved.”

For nokre titusen år sidan blei store skogområde i Afrika erstatta av grassletter og savanner, og mange artar som tidlegare hadde levd i skogane gjekk gjennom store endringar då skogane blei borte. Det *opne* miljøet som oppstod blei avgjerande for utviklinga av det som ein til vanleg definerer som mennesket, og for fleire av dei eigenskapane som kjenneteiknar mennesket slik det er i dag.

Mennesket er kjenneteikna av at det føretrekkjer ein viss grad av autonomi. Dette er ifølgje Jonathan Turner (2000:23) ein arv frå tidlegare stadier i utviklinga enn menneskestadiet, og er ein eigenskap som også gjeld andre ape-artar i dag. Mennesket utvikla på savannene også ein stor hjerne og ei sjølvkjensle, ei evne til å sjå seg sjølv som *separat* frå objekt i verda og frå andre menneske. Denne evna *forsterka* det opprinnelege, nedarva behovet for autonomi. Turner (loc. cit.) meiner også at det *opne* savannelandskapet gjorde at mennesket fekk behov for avansert kommunikasjon og for evna til å skapa emosjonelle *band*, blant anna for å vera i stand til å unngå predatorar. Dermed utvikla det seg ei *spenning* i menneskelege kjensler, mellom behovet for autonomi på den eine sida og behovet for emosjonelle band på den andre sida.

Som ein konsekvens av denne dikotomien står den sosiale mellommenneskelege interaksjonen alltid i fare for å bryta saman. Mennesket sin nedarva *individualistiske nevroanatomy* verkar side om side med mennesket sine evner til, og behov for, å danna emosjonelle *band*. Turner (ibid.:25-26) meiner også at språket kom mykje seinare enn dei avanserte *visuelle* kommunikasjonsevnene, og at språket er mindre *effektivt* for å skapa solidariske band enn visuell *gestikk* supplert med *auditiv, ikkje-språkleg* kommunikasjon. Turner sin konklusjon på dette er at

Too much microsociology focuses, I believe, on speech or talk, and associated activities such as intonation, sequencing, rhythm, and turn taking. These are very important forces in microencounters, but these, too, are supplements to those body cues that signal states of emotion and affect that are more primal and more essential to the flow of an interaction. (Turner 2000:26)

Kroppsspråk blei altså brukt på eit tidlegare stadium enn verbalt språk, og var og er framleis meir *sentral* i kommunikasjonen av kjensler. Turner (loc. cit.) meiner også at den primære formen for emosjonell kommunikasjon som er knytt til språk, er den som utviklar seg på bakgrunn av *bilete* som mennesket *ser føre seg* når det høyrer nokon skildra noko. Vidare er *kroppsspråket* som følgjer med det verbale språket

viktigare for å bestemma kva slags kjensler ein trur at den andre personen har enn det verbale språket i seg sjølv.

Ifølgje Turner (loc. cit.) utvikla mennesket seg altså til det mest emosjonelle vesenet på jorda som ein *kompensasjon* for tidlegare nedarva behov for individualisme og autonomi. Språket utvikla seg etter at mennesket hadde etablert seg på dei afrikanske savannene, eit område som krevde av mennesket at det utvikla ei avansert form for *sosial organisering*. Behovet for ei avansert sosial organisering var nettopp utvalskriteriet som gjorde at mennesket utvikla språk. Den avanserte sosiale organiseringa var nødvendig for at gruppa skulle unngå predatorar.

Apekattar i bur organiserer seg i hierarki dominert av hannar, men ifølgje Turner (loc. cit.) så viser det seg også at desse samfunna har eit høgt konfliktnivå. Eit høgt konfliktnivå og høg grad av individualisme gjorde at dei fleste apeartane døyde ut då skogane drog seg tilbake, fordi dei ikkje var tilpassa eit liv på dei opne savannene der det krevdest ein større grad av evne til å danna emosjonelle band. Mennesket derimot, utvikla seg til å blei meir strukturert på *gruppenivå*, eit trekk som gjorde at mennesket var i stand til å overleva og reprodusera seg på dei opne savannene. Naturlege seleksjonsmekanismar gjorde det altså nødvendig med ei avansert organisering på gruppenivå, og derfor utvikla mennesket også ein hjerne og eit kjensleliv som var tilpassa desse føresetnadene.

Ifølgje Turner (ibid.) er det altså fire avgjerande stadier i mennesket si utvikling av kjensler og sosial interaksjon. I det første stadiet hadde mennesket ein arv frå tidlegare stadier som gjorde at mennesket hadde eit stort behov for autonomi og individualisme. I det andre stadiet utvikla mennesket etter kvart ein stor hjerne og ei sjølvkjensle, noko som *forsterka* behovet for autonomi. I det tredje stadiet blei hjernen ombygd gjennom seleksjon slik at mennesket kunne byggja emosjonelle band for å sikra ein viss grad av solidaritet mellom individa, noko som var nødvendig for at mennesket skulle kunna overleva som art. I det fjerde stadiet utvikla mennesket språk, eit nødvendig middel for å sikra kvaliteten på den sosiale organiseringa.

Turner meiner at evna til *visuell* representasjon av kjensler var avgjerande for menneskeleg overleving, og at det såleis er på eit meir fundamentalt nivå enn språk når det gjeld mennesket sin kamp for å overleva. Kjensler og informasjon kunne kommuniserast effektivt ved hjelp av kroppsspråk, samt gjera det mogleg med raske motoriske reaksjonar på kroppsspråk. Verbal tenking var ifølgje Turner for langsamt

når det tidlege mennesket kom opp i kritiske situasjonar. Sosiologen Randall Collins kritiserer dette synet, og seier at

In Turner's argument, verbal thinking is too slow for the practical exigencies of life; if the human animal hunting on the savannah had to rely on the plodding formation of sentences in an internal conversation to make decisions, we would have been killed off long ago. This argument seems to me not decisive, since alongside this capacity for linking visual imagery to quick motor action humans have added the skills of fine-tuning verbal rhythms and picking up auditory nuances; thus some persons (and perhaps most modern persons) are verbally dominant in their thinking, even though on occasion they think in imagery. (Collins 2004:212)

Collins meiner altså at Turner *undervurderer* det verbale språket sin funksjon i mennesket sin evolusjon, og kritikken mot Turner er todelt. For det første så meiner Collins at Turner si vektlegging av det visuelle må *supplerast* med kunnskap om det auditive i menneskeleg kommunikasjon. Mennesket utvikla evna til å finkoordinera verbal *rytmikk*, seier Collins. Dette kan ha noko føre seg, men her verkar det som om Collins først og fremst har eit anna *fokus* enn Turner, for Turner omtalar ikkje først og fremst evna til *koordinasjon*, men spekulerer i at det på eit tidspunkt i evolusjonen blei viktig for mennesket å vera i stand til å *fortolka* andre personar sitt emosjonelle uttrykk. *Koordinasjonen* i menneskelege verbale uttrykk kan vel like gjerne ha vore eit *resultat* av evna til å kommunisera uttrykk som å ha vore ein nødvendig funksjon *i seg sjølv*. I tillegg så er ikkje det arbitrære verbale språket viktig i seg sjølv dersom det er det *rytmiske*, som Collins framhevar, som er grunnlaget for kommunikasjon. Collins sitt forsvar for *språket* som *vesentleg* for mennesket si overleving på savannene verkar derfor ikkje overtlydande.

For det andre så seier Collins at i tillegg til den visuelle kommunikasjonen, så blei mennesket i stand til å fanga opp *auditive nyansar*. I tillegg til å bli modifisert av evna til verbal rytmikk, så meiner Collins altså at andre auditive nyansar enn verbalt språk må ha vore viktig for mennesket, og det verkar jo ikkje urimeleg, slik Collins seier, å tru at mennesket er konstruert for å kunna tolka fleire former for *representasjon* av kjensler. Skilnaden på synspunkta ligg i at Turner ser på det *visuelle* som det som var mest nødvendig, mens det auditive blir forstått som ein relatert *sideeffekt*. I Collins sine auge så har det auditive vore viktig *i seg sjølv*.

Det Collins presenterer som kritikk mot Turner si nedvurdering av det verbale språket, kan like gjerne tolkast som eit forslag om å supplera ei forståing for utvikling

av menneskeleg kommunikasjon med auditiv gestikk. Det verkar som om han ikkje differensierer nok mellom auditiv kommunikasjon og symbolsk kommunikasjon.

Også Thomas J. Scheff (1990) meiner at dei ikkje-verbale sidene ved sosial interaksjon er viktigare enn dei verbale. Han meiner derfor at moderne kommunikasjon som legg vekt på *kva* som blir sagt og ikkje *korleis* det blir sagt, ofte trugar det sosiale bandet mellom medlemmene som interagerer:

[...] most "serious" discourse in modern societies usually focuses on the words, on *what* is said, ignoring the manner, on *how* it is said. Since the bond-relevant signals are carried for the most part by manner, this practice usually results in further damage to bonds that are often in poor repair. (Scheff 1990:8)

Scheff støttar også Turner si vektlegging av motsetnaden mellom autonomi og solidaritet som ein nedarva sentral motsetnad i sosial samhandling. Eit samfunn fungerer ifølgje Scheff godt når det klarer å balansera den einskilde sitt behov for autonomi med gruppa sine behov:

Optimal differentiation involves closeness since it requires knowledge of the other's point of view. But it also involves distance, the acceptance of the other's independence of self. An intact social bond does not imply agreement but knowledge and acceptance of both agreement and disagreement (Scheff 1990:4)

Uansett korleis ein vurderer Turner sine teoriar, så fungerer dei godt som eit døme på *moglege* ultimate forklaringar på fleire viktige sider ved den vidare framstillinga i denne oppgåva. For det første så forklarar dei ut frå ein naturhistorisk synsvinkel *korfor* sosial interaksjon er så komplisert. For det andre så viser Turner *korfor* det verkar så plausibelt for så mange å tolka ikkje-verbale uttrykk på *bestemte* måtar, *delvis* uavhengig av kultur og kontekst. Forklaringa av den før-språklege kommunikasjonen sin privilegerte status i menneskeleg samhandling kan også potensielt forklara korfor så mange tenkjarar har sett på musikk og dei musiske kunststartane som så viktige for menneskesinnet.

2.2 Menneskelege skilnader

Framstillinga ovanfor tek føre seg *allmenne* trekk ved menneskelege kjensler og interaksjon, men det finst sjølvstøtt store individuelle skilnader. Somme universelle

ulikskapar i kjensler og veremåtar hos ulike menneske er det vanleg blant psykologar å knytta til ulike kategoriar, der dei viktigaste er alder og kjønn. Det er naturleg å tru at skilnader knytt til alder og kjønn blir endra med kulturendringar og samfunnsendringar, og både kjønn og alder som kategoriar må derfor sjåast i lys av både eit universelt og eit kontekstuelte perspektiv. Det finst mange store arbeid innan psykologi om utvikling, kjønn og personlegdom, og framstillinga nedanfor bruker nokre av dei mest kjende og etablerte teoriane.

Genane som blir vidareført frå generasjon til generasjon er egoistiske (Dawkins 1990). Etter at ein organisme har reprodusert seg, så er ikkje organismen lenger *nødvendig* for at organismen sine genar skal bli vidareført. Døden blir ikkje valt bort av evolusjonen, og mennesket *reproduserer* seg gjennom å setja til verda nye individ som utviklar seg fysisk og mentalt fram til fertil alder. Ein viktig faktor som verkar inn på mellommenneskelege skilnader er derfor *alder*.

Eit av dei mest diskuterte teorisystema innan utviklingspsykologi er det som er utvikla av Jean Piaget, og som blei vidareutvikla av Lawrence Kohlberg til ein teori om moralpsykologisk utvikling. Piaget (2000) deler barnet si kognitive utvikling inn i ei rekkje *stadier* for barnet si utvikling. Desse grupperer han i fire hovudstadier, det sensori-motoriske stadiet (0 - ca. 2 år), det pre-operasjonelle stadiet (ca. 2 - 7 år), det konkret-operasjonelle stadiet (ca. 7 – 11 år) og det formal-operasjonelle stadiet (ca. 11 år og oppover).

I det *sensori-motoriske* stadiet lærer barnet gjennom *sanseerfaringar* og *motoriske* erfaringar, gjennom å ta på og smaka på objekt. Barnet oppfattar først seg sjølv som heile verda, og utviklar seinare i stadiet egosentrisme, evna til å skilja mellom seg sjølv og verda.

I det *pre-operasjonelle* stadiet utviklar barnet symbolfunksjonen, ved at barnet utviklar eit system for ein *indre representasjon* av det som eksisterer og skjer ute i verda. Barnet sine omgrep er framleis ikkje konstante, omgrepa kan variera frå situasjon til situasjon. Perspektivet er framleis *egosentrisk*, og språket fungerer anten som kommunikasjonsmiddel for at barnet skal få dekkja sine eigne behov, eller som støtte for barnet sine eigne handlingar, ved at barnet snakkar høgt med seg sjølv for å uttrykkja sine handlingar, opplevingar og forestillingar.

I det *konkret-operasjonelle* stadiet utviklar barnet evna til *reversibel* tankegang, og derfor kan barnet tenkja logisk og målretta gjennom *heile* operasjonar. Barnet er framleis avhengig av konkrete objekt og handlingar for å kunna tenkja

logisk, det reflekterer ikkje over sine eigne observasjonar, men tenkjer konkret og løyser problem etter kvart som dei oppstår.

I det *formal-operasjonelle* stadiet er barnet i stand til å tenkja logisk om abstrakte situasjonar og utsegner, det kan setja fram hypotesar og *reflektera over* si eiga tenking. Barnet byrjar å interessera seg for problemstillingar som ikkje er direkte knytt til barnet sine eigne konkrete problem eller barnet si eiga verd.

På bakgrunn av Piaget sitt arbeid om kognitiv utvikling utvikla Kohlberg (1981) ein teori om stadier i mennesket si *moralske* utvikling. Kohlberg meiner at det finst tre hovudkategoriar i denne utviklinga, det førkonvensjonelle stadiet, det konvensjonelle stadiet og det postkonvensjonelle stadiet.

I det *førkonvensjonelle* stadiet, som er vanleg for barn opp til om lag 8-10 år, tolkar personen kva som er rett og gale ut frå kva slags *reaksjonar* personen får frå omverda. Ei handling blir oppfatta som god av ein person i det førkonvensjonelle stadiet dersom handlinga blir rosa av andre personar, til dømes foreldre. Det å vera *lydig* overfor ansvarspersonar blir dermed eit mål i seg sjølv, og personen vurderer ikkje om handlinga i seg sjølv er god eller dårleg. I ein meir avansert del av det førkonvensjonelle stadiet er personen også oppteken av andre personar sine behov, men berre dersom eigne behov også blir dekkja. ”Dersom du klør min rygg, så kan eg klø din” er eit døme på tankegang i dette stadiet.

I det *konvensjonelle* stadiet, som er vanleg blant ungdommar og vaksne, innser personen at ho må setja familien eller gruppa sine interesser framfor eigne interesser i visse situasjonar. Ei handling blir sett på som god dersom ho får positive konsekvensar for *relasjonane* til dei andre personane i gruppa. I den mogne delen av det konvensjonelle stadiet så føler personen lojalitet overfor fellesskapet og vilje til å gjera sitt for å oppretthalda eit fungerande samfunn. Personen har respekt for lover og normer, og bøyer seg for desse sjølv om dei går mot personen sine eigne interesser.

I det *postkonvensjonelle* stadiet vil personen ta utgangspunkt i lovene og normene som gjeld i samfunnet, men det at ei handling følgjer lovene og normene er ikkje i seg sjølv eit *tilstrekkeleg kriterium* for at ei handling er god. Personen bruker sin eigen fornuft for å vurdere om ei handling er god eller dårleg, og personen vil ønskja å endra lovene dersom dei ikkje tilfredsstiller personen sine meiningar om moral. I den avanserte delen av dette stadiet så bruker personen abstrakte resonnement for å finna fram til *universelle* moralske prinsipp.

Menn og kvinner har naturhistorisk sett hatt ulike kjensler og eigenskapar fordi menn og kvinner har hatt ulike *funksjonar* i utviklinga av arten. Mens menn har arva anlegg for å skaffa proteinrik mat gjennom jakt og fangst, så har kvinner hatt ansvaret for å føda barn samt å sankta frukt, røter og bær. Menneskebarnet har medfødde *disposisjonar* for kjensler og språk, og desse eigenskapane blir vidareutvikla gjennom barnet sin oppvekst. Det kognitive og emosjonelle apparatet til eit menneske går derfor gjennom store endringar i løpet av eit liv, og mennesket har derfor store skilnader i kjensler og veremåtar som er knytt til alder. I tillegg så finst det relativt store individuelle skilnader som går på tvers av alder og kjønn, og som blir studert gjennom personlegdomspsykologi.

Som nemnt før så er ”empatisk distress” hos barn ein *opplagt* medfødd eigenskap. Forsking viser også at det er store skilnader mellom kjønna når det gjeld graden av denne kjensla. Jentebarn viser *vesentleg* større ubehag enn guttebarn allereie frå første levedag, når dei høyrer lydar frå andre personar som tydar på at desse personane ikkje har det bra. Denne skilnaden mellom kjønna er medfødd og varer livet ut (Blum 1998:66). Jentebarn har ein større tendens til å *forestilla* seg korleis det ubehaget som rammar den lidande ville ha ramme dei sjølv. Kvinner har nedarva denne eigenskapen i større grad enn menn fordi dei kvinnene som har vore fokusert på andre personar sine behov, har hatt størst reproduktiv suksess.

Ein annan stor skilnad mellom kjønna er at menn har klart betre evner når det gjeld orienteringsevne i det fysiske rommet, såkalla *spatial* intelligens. Menn liker betre enn kvinner å lesa kart (ibid.:55). Grunnen til dette er at menn naturhistorisk sett har hatt behov for å forflytta seg over større avstandar enn kvinner. Dette er ein eigenskap som gjeld generelt for hannar i polygame artar, og mennesket blir gjerne omtala som ein moderat polygam art (ibid.:54).

Gilligan (1993) hevdar på bakgrunn av ei rekkje intervju med unge og vaksne kvinner og menn at menn tenkjer meir *abstrakt* enn kvinner, samt at kvinner tenkjer meir *relasjonelt* enn menn. Gilligan meiner at Piaget og Kohlberg brukte *mannen* sitt perspektiv i deira kognitive og moralske utviklingspsykologi, og ho ønskte derfor å visa at kvinner sin måte å tenkja på er *annleis*, men ikkje nødvendigvis mindreverdige, sjølv om det kan verkar slik i Piaget og Kohlberg sitt system.

Mens menn fokuserer på *separasjon, individuering, logikk og hierarki*, så viser Gilligan at kvinner er meir orientert mot *relasjonar, samhald og kommunikasjon*. Dermed blir den sosiale interaksjonen mellom menn annleis enn den

sosiale interaksjonen mellom kvinner. Også i moralske problemstillingar er menn og kvinner sine tilnærmingar ulike. Mens kvinner går inn i *konkrete* situasjonar, engasjerer seg *emosjonelt*, samt *identifiserer* seg med partane, så hevar menn blikket frå det partikulære tilfellet og prøver å finna ut kva slags *norm* tilfellet passar inn under for å finna ut kva slags løysing som er best. ”For jenter handler moral fra tidlig i livet deres om *omsorg* og personers *behov*, for gutter handler moral fra tidlig i deres liv om *rettigheter* og abstrakt-universelle *prinsipper*”, for å seia det med Henriksen og Vetlesen (1999: 78-79). Det at det finst slike skilnader mellom kjønna er kontroversielt i somme miljø, men dei som hevdar at desse skilnadene *utelukkande* er resultat av sosialt innlærte *kjønnsroller*, manglar eit teoretisk fundament for sine synspunkt. Dei som arbeider ut frå at det finst ein *human nature*, har ikkje berre empiriske resultat å visa til, men kan også visa til evolusjonslæra som det bakanforliggjande teoretiske systemet som gjer at dei *delvis medfødde* skilnadene mellom kjønna blir *forståelege*.

Innanfor ulike aldersgrupper og innanfor eitt og same kjønn så finst det store individuelle skilnader. Den mest brukte modellen innanfor nyare personlegdomspsykologi er *femfaktormodellen*, som bruker fem dimensjonar, og som er utvikla etter tverrkulturelle studiar (De Raad 2000). Ein annan mykje brukt modell er den som er basert på Jung sin typepsykologi, og som bruker fire dimensjonar for å kategorisera ulike personlegdomstypar (Ringstad og Ødegård 2001).

Femfaktormodellen bruker fem dimensjonar, som viser til i kor stor grad ein person kan karakteriserast ved fem omgrep, på bokmål *nevrotisisme*, *ekstroversjon*, *åpenhet for opplevelser*, *omgjengelighet* og *samvittighetsfullhet* (Wilberg 2002). Dei som skårer høgt på *nevrotisisme* er ofte nervøse, usikre og har lett for å bekymra seg. *Ekstroversjon* er knytt til kor sosial og pratsam ein person er. Ein person som har høg *åpenhet for opplevelser* er original, kreativ, nysgjerrig og kompleks. *Omgjengelighet* viser til kor vennlegsinna ein person er og kor lett ho tilgjev. Dei som har høg *samvittighetsfullhet* er til å stola på, er velorganiserte og har sjølvdisiplin.

Modellar som er basert på Jung sin *typepsykologi* har gjerne fire dimensjonar. *Introversjon* – *ekstroversjon* viser kor personen hentar sin *energi*, om det er innanfrå seg sjølv eller frå verda utanfor. Det seier også kor ein person *rettar* sin energi, om det er mot menneske og aktivitetar i den ytre verda eller innover mot tankar, kjensler og refleksjonar i den indre verda. *Sansing* – *intuisjon* relaterer seg til korleis personen får *informasjon* om verda, om det er gjennom *sansing* av det som skjer her og no, eller

om det er gjennom å prøva å sjå *mønster* og *samanhengar*. *Tenkning – følelse* seier noko om kva måte ein person tar avgjerder på, om det er gjennom *logikk* og *objektivitet* eller gjennom *verdiar* og personleg *overtydning*. *Avgjørelse – opplevelse* viser korleis personen orienterer seg i den ytre verda, om ein organiserer livet sitt ut frå ein plan som er lagt opp på førehand eller om ein innrettar livet sitt med fleksibilitet og opning for å endra konklusjonar og avgjerder etter kvart (Ringstad og Ødegård 2001).

Den dimensjonen som kanskje er av størst interesse for sosial interaksjon er ekstrovertsjon – introvertsjon, som er brukt både i femfaktormodellen og i Jung sin typepsykologi. Den ekstroverte trivst i sosiale samanhengar og får energi i samveret med andre personar, mens den introverte trivst betre i små grupper eller på eiga hand.

I alle artar vil det finnast ein viss grad av variasjon mellom individ, og også for mennesket er det både fysiske og mentale skilnader. Seleksjonen er *frekvensavhengig*, det finst ulike nisjer. Her kan ein spekulera i at dersom det til dømes finst mange introverte personar innan ein populasjon, så vil det finnast ein marknad for ekstroverte. Den ekstroverte personen har i eit slikt miljø lettare enn dei andre for å etablere mellommenneskelege relasjonar relativt raskt, noko som kan vera effektivt fordi somme oppgåver som er nødvendig for overleving kan løysast lettare ved samarbeid enn ved individuelt arbeid. Desse mekanismane verka inn då mennesket overlevde av jakt og innsamling, men det er sjølvsagt mykje som er usikkert når det gjeld korleis desse seleksjonsmekanismane verkar i eit høgteknologisk samfunn.

2.3 Det daglege rollespelet

Etter kvart som mennesket utvikla teknologi og kunnskap, så endra føresetnadene for mennesket sin eksistens seg prinsipielt. Frå å vera ein art som på same måten som andre artar måtte tilpassa seg miljøet, så blei mennesket i stand til å manipulera omgjevnadene sine. Revolusjonar innan jordbruk, industri og informasjonsproduksjon endra både dei materielle og dei kulturelle føresetnadene for mennesket. Samfunna endra seg frå natursamfunnet, og samverknadene mellom biologi og kultur blei tilsløra. Akkumulasjon av teknologi har endra dei materielle føresetnadene radikalt, og akkumulasjon av kulturelle uttrykk har ført til at felt som design og kunst har blitt

komplekse og uoversiktlege. Det verkar også sannsynleg at ein større del av den sosiale interaksjonen i eit høgteknologisk samfunn med høg grad av arbeidsdeling foregår mellom individ som ikkje er i slekt enn i natursamfunn. Føresetnadene for sosial interaksjon er dermed endra, sjølv om dei grunnleggjande biologiske mekanismane verkar inn.

Turner (2000) si framstilling av naturhistoriske føresetnader for menneskeleg interaksjon konkluderer blant anna med at det under denne interaksjonen finst ein konflikt mellom mennesket sitt behov for autonomi på den eine sida og behovet for mellommenneskeleg solidaritet på den andre sida. Dette gjer at den menneskelege sosialiteten er krevjande for deltakarane, og mennesket må derfor leggja ned ein stor innsats for å få sosialiteten til å fungera.

Sosiologen Erving Goffman (1992) har med hjelp av omgrep frå teaterverda skildra korleis mennesket ter seg i sosiale samanhengar. Det krevst store evner, mykje øving og psykologiske føresetnader for å bli ein god skodespelar, men nesten *kven som helst* kan framføra eit manus så godt at eit velvillig publikum får ei oppleving av at det som blir framført er verkeleg, seier han. Dette er tilfellet fordi det sosiale samkvemet er bygd opp på same måten som ei scene, og sjølv om verda ikkje er eit teater, så er det ifølgje Goffman ikkje så lett å peika på korleis den sosiale verda skil seg frå teateret. Kunnskapen som skal til for å spela ei sosial rolle godt kan vera vanskeleg å verbalisera, det som er viktig for å læra seg rollespelet er at ein beherskar mange nok *uttrykk* til å læra seg til å improvisera over dei i ulike situasjonar.

Goffman bruker omgrep som rolle, kulisse, aktør, scene, opptreden, dramatisering osv. for å illustrera sosiale fenomen som han meiner ikkje berre eksisterer på overflata, men som er grunnleggjande trekk ved menneskelege samfunn. Når det er andre menneske til stades, så vil ein person spela ei eller annan form for *rolle*. Goffman meiner at det ikkje finst eit *sjølv* innerst inne, men at kvar person *konstruerer* ulike *sjølv* i ulike sosiale samanhengar. Føremålet til personar i sosial interaksjon, *aktørar*, er å gje eit så *godt* bilete av seg sjølv som mogleg, eller eit bilete som gjer dei andre eit bilete av personen som *stemmer med* det biletet personen ønskjer at dei andre skal ha av ho.

Det vil vera umogleg for andre å ha like mykje informasjon om det aktuelle mennesket i den sosiale situasjonen som dette mennesket sjølv. Alle sosiale aktørar vil derfor ha insentiv til å arbeida, medvite eller umedvite, med *korleis* dei framtrer i det sosiale rommet. Det viktige er korleis dei opptrer på den sosiale *scena*, den staden

der det er andre til stades som kan *observera* dei. Ein sosial aktør har ein personleg *fasade*, det som *kjenneteiknar* sjølv den personen som opptrer. I tillegg har alle sosiale situasjonar *kulissar*, til dømes møblar og dekorasjonar, som ikkje er sider ved personen sjølv, men som kan vera med på å setja vedkommande i eit godt eller dårleg *lys*. Sosiale aktørar vil derfor ikkje berre presentera seg sjølv så godt dei kan, dei vil også vera interessert i å manipulera *kulissane* slik at det blir observert i kulissar der dei blir ståande i eit godt lys.

Goffman gjev mange døme på korleis det daglege rollespelet kan komma til uttrykk, til dømes dette:

Hvis f.eks. en baseballdommer skal gi inntrykk av at han er sikker i sin sak, må han gi avkall på det øyeblikks betenkning som kunne gjøre ham så sikker, han må treffe en nøyeblikkelig avgjørelse slik at publikum er sikker på at han er sikker i sin sak. (Goffman 1992:34)

Baseballdommaren er *resolutt*, utan å tenkja seg om, fordi det er eit publikum til stades. Det at han framstår som sikker i sin sak, er *nødvendig* for at han skal få tyngde i *rolla* som dommar, og dersom han ikkje er trygg på avgjerda, så er det viktig at han *dramatiserer* fram denne tryggleiken slik at han ser trygg ut for publikum. Det er altså ein asymmetri i informasjon som ligg bak. Publikum veit ikkje like mykje om baseballdommaren som han sjølv veit, og han har eit insentiv til å *presentera* seg sjølv som meir sikker enn han eigentleg er.

Yrkesutøvarar vil ofte bli *observert* av dei kundane eller klientane dei lever av å arbeida for. Baseballdommaren er eitt døme, han er ein person som blir observert heile tida mens han utøver sitt yrke. I andre yrke blir ikkje utøveren observert heile tida, til dømes vil sjukepleiarar både utføra oppgåver som er lett synlege, som å setja sprøyter, samt oppgåver som ikkje er særleg synlege for pasientane. Sidan sjukepleiarar ikkje utfører synleg arbeid heile tida, står dei alltid i ein viss fare for å bli oppfatta som *late* av pasientane eller dei som er på besøk hos pasienten. Dermed får sjukepleiaren eit insentiv til å *dramatisera* arbeidet, slik at sider ved arbeidet som ikkje er umiddelbart synleg for pasientane, blir synleg. Eit problem er då at vedkommande person kan enda opp med å bruka meir tid på sjølv dramatiseringa enn på arbeidet, og slita seg ut på dramatiseringa. Eit anna døme er når ein student eller elev har eit så sterkt ønskje om å framstå som lærevillig overfor sin lærar eller rettleiar, at sjølv studiane kjem i bakgrunnen. Dramatiseringa tek all energi.

Ein yrkesutøvar kan dramatisera arbeidet for å framstå som arbeidssom eller på andre måtar som set yrkesutøvaren i eit godt lys. Eit anna døme på dramatisering er det når ein person eller ein familie ønskjer å framstilla seg som materielt rikare enn dei eigentleg er. Dersom ein har personar på besøk, serverer ein då til dømes dyrare mat enn ein et til vanleg.

I andre samanhengar kan det vera fruktbart å framstå som mindre intelligent enn ein eigentleg er, for å bli godt behandla av andre personar. Goffman (ibid., s. 40) viser her til eit døme frå Sørstatane i USA, der svarte framstod med ei meir uvitande, udugeleg og likegyldig haldning enn dei hadde *i sitt stille sinn*. Amerikanske kvinnelege studentar gjer seg ifølgje Goffman dummare enn dei eigentleg er i interaksjonen med mannlege medstudentar, for å framstå som attraktive ekteskapskandidatar.

Personar som vitjar eit sosialkontor vil ha ein tendens til å dramatisera fram stor fattigdom for å markera at dei har stort behov for hjelp og støtte. Åtteåringar påstår at dei ikkje interesserer seg for fjernsynsprogram som er meint for seksåringar, men ser på desse programma i smug. Husmødre legg gjerne fram eit fint magasin slik at det er synleg for andre, mens ho har sladderblad på soverommet, utilgjengeleg for andre enn ho sjølv. Dette er alle døme på *presentasjonar av sjølv i kvardagslivet*. I tillegg kjem det Goffman kallar ei viss byråkratisering av humøret. Mennesket sitt humør kan skifta på små tidsintervall, men når ein framfører ei rolle for eit publikum, så kan ein ikkje la desse fluktuasjonane *komma til syne* for andre personar. Dette viser ifølgje Goffman ein stor skilnad mellom det "[...] så altfor menneskelige jeg og vårt sosiale jeg" (ibid.:53).

Eit anna døme på eit rollespel som er sett i scene for andre personar er frå Shetland:

Når en nabo stakk innom for å ta en kopp te, pleide han å ha ialfall en antydning til et forventningsfullt, hjertelig smil idet han kom inn av døren. Da det ikke fantes fysiske hindringer utenfor huset og det var dårlig lys inne, kunne man vanligvis iaktta gjesten uten selv å bli iaktatt, når han nærmet seg, og folk på øya hadde noen ganger stor moro av at gjesten byttet ut det uttrykk han hadde, med det selskkelig uttrykk før han nådde døren. (Goffman 1992:16)

Dømet viser igjen korleis ein person tek på seg ei rolle i samkvem med andre, men det viser også korleis ein kan bli gjort til latter dersom ein gjer seg til mens andre har høvet til å observera forvandlinga. På den andre sida så vil ikkje ein observatør

akseptera noko anna, iallfall i ein del samanhengar. Goffman viser til eit døme som Jean Paul Sartre bruker for å illustrera dette:

La oss nå se nærmere på denne kelneren på kafeen. Han beveger seg fort, litt for bestemt, litt for hurtig. Han går bort til gjestene med skritt som er litt for raske. Han bøyer seg frem litt for ivrig, stemmen, blikket uttrykker en interesse som er litt for intens for en slik bestilling. Og så kommer han tilbake og forsøker å gå stiv og stram som en slags automat, samtidig som han bærer brettet nonchalant som en linedanser, han lar det stadig komme ut av balanse og retter det opp igjen med en lett håndbevegelse. Alt han foretar seg, virker som et spill. (Goffman 1992:68)

Dersom mennesket skulle sleppa unna stillinga si, som Sartre seier, så har mennesket blitt det Goffman kallar *kynikar*. Somme menneske ønskjer å oppretthalda rollespelet, mens andre har eit ønskje om å oppheva det slik at menneska kan sleppa unna det og på sett og vis bli frigjort: "Når en person ikke tror på sitt eget spill og ikke er interessert i publikums oppfatning, kan vi kalle ham en kyniker og forbeholde betegnelsen "oppriktig" for dem som tror på det inntrykk deres egen opptreden gjør." (ibid.:24).

Kynikaren er altså medviten om si eiga rolle, han har ein slags *fridom* som den *oppriktige* ikkje har, han er *autonom* i forhold til det publikummet han eller ho oppfører seg i forhold til, og til seg sjølv. Det er ikkje det faktum at det er andre menneske til stades som definerer hans åtferd, eller han har i det minste fridom til å avgjera om det at dei andre er til stades skal få lov til å påverka åtferda hans. Han har distanse til si eiga rolle, *rolledistanse*:

This "effectively" expressed pointed separateness between the individual and his putative role I shall call role distance. A shorthand is involved here: the individual is actually denying not the role but the virtual self that is implied in the role for all accepting performers. (Goffman 1961:108)

Goffman differensierer mellom ulike sosiale strategiar som ulike typar tek i bruk i sosiale kontekstar. Han omtaler til dømes personen som opptrer på grunn av si tradisjonelle rolle: "Noen ganger vil en persons tradisjonelle rolle få ham til å gi et velberegnet inntrykk, selv om han hverken bevisst eller ubevisst behøver å gå inn for å skape et slikt inntrykk." (Goffman 1992:15).

For å ta baseballdommaren til Goffman som døme, så kan det tenkjast at dommaren si rolle som dommarautoritet er så innarbeidd at han eller ho opptrer

sikkert og resolutt ut i frå gammal vane, det er så *sjølvstøtt* at han eller ho "[...] hverken bevisst eller ubevisst behøver å gå inn for å skape et slikt inntrykk" (Goffman 1992:15). Vedkommande si rolle er rett nok ei *performance* i den forstand at rolla ikkje blottstiller aktøren sitt "indre jeg"², som Goffman kallar det (ibid.:26). Denne personen er autonom i forhold til det publikum som personen agerer overfor, men det er likevel *ei rolle* som blir presentert, det er berre det at denne rolla er blitt ein *internalisert* del av personen sjølv, slik at personen ikkje treng å gå *aktivt* inn for sjølv-presentasjonen. Goffman oppfattar denne personen som "oppriktig", sidan personen opptre i tråd med si eiga rolle, i motsetnad til kynikaren, mens til dømes ein eksistensialist vil kunna oppfatta han eller ho som permanent inautentisk.

Ein person kan i følgje Goffman *velja* ei rolle, eller *bli pålagt* ei rolle. Kan hende vil ein person som opptre i ein viss profesjonell samanheng ha eit distansert forhold til sitt eige arbeid, ho er egentleg ikkje interessert i arbeidet og kunne gjerne tenkja seg å sleppa å utføra arbeidet. *Med på lasset* til arbeidet følgjer nemleg ofte eit implisitt krav frå omgjevnadene på arbeidsplassen om å spela ei rolle som er konsistent med posisjonen i organisasjonshierarkiet, eller som er *passande* i interaksjonen med kundar. Ein arbeidstakar kan gjera arbeidet aldri så godt, men dersom ho ikkje *presenterer* seg for andre på den måten som er forventa av ein person som utfører nettopp dette arbeidet, så vil organisasjonen eller kundane til organisasjonen likevel ikkje vera fornøgd med arbeidet til denne arbeidstakaren. At arbeidet reint *instrumentelt* sett er godt utført er ikkje nok, fordi det må akkompagnerast av eit tilsvarande rollespel. Rollespelet blir dermed *nødvendig* for mennesket for at det skal kunna livnæra seg og overleva, det er ikkje berre den adekvate *fortolkinga* av andre, som Turner skildrar, som blir vesentleg, men også evna til å *manipulera* dei uttrykka ein avgjer overfor andre.

I tillegg til at einskildmenneske spelar roller, så vil fleire personar ofte gå saman for å få fram eit visst inntrykk av eit *lag*, som består av medlemmer som har felles interesser, som er i same båt. Laget består gjerne av somme medlemmer som er bak kulissane, som publikum ikkje ser, mens andre medlemmer fyller rolla som *representant* for laget. I større sosiale samanhengar vil det vera ein tendens til at aktørane slår seg saman til lag. Ei kvinne som har eit representativt ytre og korrekt

² Goffman bruker ikkje hermeteikn, til tross for at han meiner at det indre sjølvet ikkje er eintydig definert. Hermeteikn blir likevel nytta her, for å markera at dette ikkje er eit uprobematisk omgrep hos Goffman, som meiner at sjølvet er flytande.

uttale vil vera aktuell som resepsjonskvinne fordi ho kan gje bedrifta ho arbeider for ein fin *fasade*. Det er då ikkje berre ho sjølv som blir representert, det er heile bedrifta, og ho fungerer som ein funksjonell del av eit lag. Eit anna døme som Goffman bruker er at ein songar og ein akkompagnatør må arbeida saman som eit lag under ei forestilling for at ikkje situasjonen skal bli pinleg (ibid.:78). Publikum må ikkje få *innsyn* i den eventuelle usemja mellom songaren og akkompagnatøren om korleis musikkstykket skal framførast.

Ein og same person vil opptre på ulike lag i ulike samanhengar. Goffman (ibid.:81) meiner at ein løytnant typisk vil opptre saman med andre underoffiserar overfor høgare offiserar i somme situasjonar, mens han vil opptre på same laget som *alle* offiserar overfor dei menige soldatane. Det er viktig for mange lag at dei kan stola på dei einskilde medlemmene sine evner til å oppretthalda laget sin fasade.

Medlemmane av eit lag må ifølgje Goffman (1992:176ff) tilfredsstillast tre eigenskapar. For det første så må kvar einskild medlem visa evne til dramaturgisk *lojalitet*. Dei må ikkje røpa det som laget ønskjer å halda hemmeleg, noko medlemmene kan gjera av eigainteresse, prinsipp eller manglande diskresjon. Dei må dessutan gå tilstrekkeleg opp i rolla til at det blir truverdig for publikum, og visa ein viss grad av diskresjon og dømmekraft. Born blir ofte haldne utanfor familiar sine selskap, fordi born ikkje alltid klarer å halda noko hemmeleg (ibid.:80).³

³ Eit godt døme på manglande dramaturgisk lojalitet kan ein finna i ein fotnote i ei hovudoppgåve i musikkvitskap (Andersson 2003:22), som inneheld følgjande vurdering av ei anna hovudoppgåve i det same faget: "Mest interessant är avhandlingen när hon diskuterar problemet med att realisera *Variations 2* (1961), men för övrigt når inte reflexionsnivån upp till nämnvärda höjder". Kandidaten uttaler seg her som om han er medlem på eit lag av etablerte akademikarar, i eit uformelt samvere som berre er ope for laget sine egne medlemmer. I realiteten fungerer han derimot som eit *einmannslag*, som *opptrer* for det laget han ønskjer å vera ein *del* av, på ei scene som er synleg *for alle*. Som student så har han aldri vore bak fasaden til dei etablerte akademikarane, for der har ikkje studentar tilgjenge. Han prøver derfor å bli funnen verdig som eit medlem av laget ved å *imitera* måten han trur laget uttaler seg om studentar på når dei møtest. Men dette kan ikkje lukkast. Ein person som skal takast opp i eit lag må nemleg tilfredsstillast to krav som ikkje er oppfylt her. For det første må han vera i same båten som laget sine medlemmer, slik at dei ikkje treng å frykta at han skal skada dei på nokon måte, og studentar er ikkje i same båten som etablerte akademikarar. For det andre så må han ikkje røpa for alle det som laget sine medlemmer ønskjer å halda hemmeleg innanfor laget. Etablerte akademikarar kan kanskje uttala seg nedlatande om studentar *overfor kvarandre*, men ikkje overfor verda elles, for dei ønskjer gjerne å framstå med eit visst *storsinn*. Den paternalistiske kommentaren ovanfor er *offentleg* tilgjengeleg, og vitnar derfor om manglande *dramaturgisk lojalitet* overfor det laget kandidaten ser på seg sjølv som ein del av. Eit analogt døme vil vera guten som er *ope* nedlatande mot eit anna barn i hans eigen alder, i håp om at dei eldre borna skal innsjå at guten som opptre er verdig til å bli teken opp på laget deira. Det manglande storsinnet overfor det andre barnet vil i dei fleste

For det andre så må ein deltakar på eit lag visa dramaturgisk *disiplin*. Personen må ha evna til å halda tilbake spontane kjensler i ein interaksjon, fordi dersom vedkommande viser umiddelbare kjensler eller reaksjonar så kan det føra til uønska avsløringar og ein uønska definisjon av situasjonen. Til dømes kan ein udisiplinert aktør stå i fare for å ”tildele publikum status som medlemmer av laget” (Goffman 1992:180).

For det tredje så må lagkameratane ha dramaturgisk aktsemd.⁴ Det gjeld å nytta høvet til å pusta ut når det finst høve til det, slik at ein kan spela rolla si med stor *overtydning* når det blir nødvendig. I tillegg er det viktig å leggja forholda til rette for laget sin presentasjon, til dømes så er det ifølgje Goffman (ibid.:182) vanleg blant lærarar å halda seg borte frå andre lærarar si undervisning. Dette er fordi ein lærar som kjem på vitjing mens ein annan lærar underviser, står i fare for å øydeleggja det inntrykket av lærarane sitt lag som den læraren som underviser ønskjer å gje til sine elevar.

Goffman meiner at det han skildrar er universelle menneskelege eigenskapar, men han innrømmer at den sosiale interaksjonen følgjer andre reglar i andre samfunn. Personar frå Vesten som kjem til andre kulturar vil derfor kunna bli støtt av den lokale organiseringa av sosial interaksjon, og vice versa. Han konstaterer at ”i samfunn med fastlåste statussystemer preget av sosial ulikhet og med sterk vekt på religion, er man ofte mindre engasjert i hele det borgerlige drama enn vi er” (ibid.:202)

Goffman differensierer ikkje mellom kjønna når det gjeld dei overordna prinsippa om sosiale strategiar i det daglege, slik som Gilligan differensierer mellom kjønn når ho diskuterer ulike moralpsykologiske strategiar. Goffman går heller ikkje inn i nokon form for spekulasjon omkring *korfor* det sosiale livet har utvikla seg til å bli organisert på den måten som han skildrar. Forståinga av ein teori om menneskeleg åtferd aukar når ein har innsikt i korfor akkurat denne typen åtferd kunne utvikla seg, og det framstår som ein mogleg kritikk av Goffman sitt arbeid at han ikkje gjev nokon

tilfelle tvert imot visa at guten *ikkje* er kvalifisert for opptak, fordi dei eldre borna ikkje kan ta sjansen på å ta opp eit medlem med så dårleg dømmekraft.

⁴ Goffman bruker ordet ”circumspection”, og Kari og Kjell Risvik har oversett dette med det norske ordet ”omtanke”. Omtanke er vel eit omgrep som nærmar seg ”omsorg” eller ”empati”, og dette verkar ikkje heilt dekkande for det fenomenet Goffman ønskjer å få fram. ”Aktsemd” kan verka som ei betre oversetjing, fordi det gjeld for laget sine medlemmer å plassera laget i situasjonar der det er mogleg for laget som heilskap å *oppretthalda publikum sitt inntrykk* av laget. Det er altså ikkje snakk om omsorg eller empati laget sine egne medlemmer i mellom. Omgrepet ”aktsemd” blir derfor nytta her, i staden for ”omtanke”.

forslag til kva som kan vera den naturhistoriske *årsaka* til at menneska har utvikla ein tendens til den typen sosial interaksjon som han skildrar, den ultimate forklaringa.

Will Edwards (1997) hevdar at rollespelet har klare naturlege fordelar for kvar aktør. Tesen til Edwards er at rollespelet verkar *forenklande*, og at det derfor gjer at ein mindre del av hjernen treng å brukast til å evaluera sosiale situasjonar. I staden for å gå gjennom kvar einskild sosial prosess for kvar gong han oppstår, og analysa kva som vil vera ein god sosial strategi i den einskilde samanhengen, så vil ein normal person ved hjelp av rollespelet *automatisera* si åtferd. Når ei rolle er etablert, så vil denne prosessen gjera at ein viss type sosial åtferd blir automatisk generert. Dermed sparer individet både hjernekraft og tid for å finna fram til optimal åtferd i sosiale interaksjonar. Rollespel er altså i følge denne teorien mindre krevjande for hjernen enn fråver av rollespel, og dermed vil rollespel vera optimalt for mange. Vidare kan ein jo tenkja seg at ulike mennesketypar bruker dette rollespelet, det automatiserte programmet, i varierende grad. Somme vil til dømes vera så sjølvreflekterande at det automatiske programmet som Edwards (ibid.) skildrar, blir sett ut av spel, slik at den sosiale interaksjonen blir styrt manuelt, ut frå *rolledistanse*.

2.4 Sosial interaksjon frå ein eksistensiell innfallsvinkel

Det automatiserte programmet for sosial interaksjon blir i Goffman si verd grunnleggjande for samfunnet som den sosiale interaksjonen inngår i. Men Goffman (1992:68) seier også at ein kan framføra rolla si frå ulike utgangspunkt, for "[...] uansett om man opptrer elegant eller klossete, er seg rollen bevist eller ikke, om man gjør det i ond eller god tro, så er det ikke desto mindre noe som må spilles og fremføres [...]". Denne formuleringa viser direkte til Jean Paul Sartre sin moralfilosofi, som er eit produkt av den same forfattaren sin eksistensfilosofi. Også eksistensialistiske tenkjarar behandlar spørsmål om uttrykk og veremåtar, og derfor følgjer no ein kortfatta gjennomgang av nokre av mest framstående teoriane innan eksistensialismen.

Eksistensialismen vaks ut av det moderne mennesket si evne til å stå på egne bein, uavhengig av primære relasjonar, noko som omdefinerte grunnleggjande vilkår for mennesket si sjølvforståing. Søren Kierkegaard, som var oppteken av *einskildindividiet* si framandgjerung og separasjon, la vekt på den *subjektive*

opplevinga av verda, og kritiserte moderniteten og massesamfunnet. Kvart einskild menneske lever eit unikt liv, seier Kierkegaard, og finn ikkje meininga i tilveret gjennom vitskap eller logisk tenking, men gjennom refleksjon over sitt eige sjølv. Den som ikkje er *til stades* i sitt eige liv, er ifølgje Kierkegaard ulukkeleg:

Den Ulykkelige er nu den, der har sit Ideal, sit Livs Indhold, sin Bevistheds Fylde, sit egentlige Væsen paa en eller anden Maade udenfor sig. Den Ulykkelige er altid sig selv fraværende, aldrig sig selv nærværende. (Kierkegaard 1997:216)

Det er altså ikkje slik at ein kan finna fram til dei beste handlingane gjennom objektive studier av verda, men derimot ved å vera til stades i sitt eige liv. For Kierkegaard så bør handlingar veljast ut frå mennesket sitt forhold til Gud, ikkje på bakgrunn av mennesket sitt forhold til sosiale normer. Kierkegaard sin filosofi blir dermed eit slags mellomstadium, der mennesket er, og bør oppleva seg sjølv som, *separert* frå den sosiale omverda. Konflikten mellom mennesket sitt behov for individualitet og sosialitet får gjennom denne tenkinga ein dytt i retning individualitet. Mennesket levde i mange tusen år i grupper der alle medlemmene var i slekt med kvarandre, og individet sine subjektive vurderingar og handlingar stod derfor ikkje i noko motsetnadsforhold til dei andre medlemmane i gruppa. I det moderne samfunnet derimot, der mennesket deltek i ei rekkje sosiale relasjonar som abstrakt aktør, til dømes på arbeidsplassen eller i det politiske livet, så mistar sosialiteten *relevans* for einskildindividet.

For Kierkegaard så fører dette til ei omvending i fullstendig motsett retning av samfunnet, einskildindividet bør søkja seg innover seg sjølv og oppleva seg sjølv som *sjølvmedvite* vesen, separert frå både eigne primærrelasjonar og den abstrakte sosialiteten. Det som gjenstår frå mennesket sitt naturlege habitat etter Kierkegaard si vektlegging på einskildmennesket, er forholdet til eit abstrakt vesen, Gud, og det er dette som gjer at denne tenkinga kan forståast som eit mellomstadium. Både religiøsitet og ein stor grad av sosialitet er *universelle* menneskelege eigenskapar, og mens Kierkegaard meiner at einskildindividet bør søkja meir inn i seg sjølv i staden for å mista seg sjølv til massesamfunnet, så meiner han altså også at det finst ein Gud.

Friedrich Nietzsche (1969) er samd med Kierkegaard i at einskildindividet ikkje bør bruka sosiale normer som rettesnor for eigne val, men i motsetnad til Kierkegaard så forkastar han også Gud, og dermed er mennesket *overlete til seg sjølv*.

Alle overleverte verdiar som blir legitimert ut frå ein Gud må derfor omvurderast, slik at der det tidlegare fanst ein Gud som kunne *definera* gode og dårlege handlingar, så er det no individet sjølv som må velja. Dermed er mennesket kasta ut i moralsk *relativisme* og *verdinihilisme*. Den moralske skeptisismen som Nietzsche kom fram til, er ei slags kognitiv overstyring av altruistiske kjensler, og Nietzsche avviser at slike kjensler i det heile tatt veks ut av ein *objektivt* gjeven moral. Overmennesket er for Nietzsche det mennesket som overlever nihilismen, klarer seg utan kristne ideal, og er sjølvtilstrekkeleg.

Det at det ikkje finst noko moralsk rettesnor for mennesket utanfor mennesket sjølv, er ikkje øydeleggjande for det Nietzsche kallar "dei fornemme". Desse menneska seier "et triumferende Ja til seg selv" (ibid.:22), og handlar i verda ut frå eiga interesse. Mangelen på evne til å handla i eiga interesse er ein sjukdom, og denne mangelen kjenneteiknar dei som seier nei til seg sjølv i sjølvforakt. Desse svake er kua av si eiga manglande livsvilje, og er misunnelege på dei fornemme. Særleg foraktar Nietzsche dei av *kvinnene* som er "sjuke": "Ingenting overgår dem i forfinelse med omsyn til å herske, presse og tyrannisere" (ibid.:97). Det kristne moralsynet og den kantianske desinteresserte kunstoplevinga er noko kvalmande, fordi dei står for ei motvilje mot livet. Det tragiske for Nietzsche er at desse *misunnelege* er dei *sterkaste*: "Europas siste, politiske fornemhet, den fra Frankrikes 17. og 18. Århundre, brøt sammen under de folkelige ressentimentsinstinkter" (ibid.:35).

Heller ikkje i Jean Paul Sartre (1992) sine auge finst det nokon Gud som kan gje tilveret mening, *eksistensen kjem før essensen*, som han seier. Mennesket er eit vesen som kan handla *fritt*, fordi det ikkje finst eit førehandsdefinert program, ein *essens*, som mennesket sine handlingar er avhengige av. Mellom *motivet* for mennesket sine handlingar og *handlingane sjølv* så er det ifølgje Sartre berre eit *inkje*, for mennesket kan uansett fortid og føresetnader *velja* kva slags konsekvensar desse skal få i form av handling.

Det at det ikkje finst ein *essens* som gjer at ein kan kalkulera seg fram til kva slags handling ein bør velja, kan føra til eksistensiell angst, ein veit ikkje kor ein skal orientera seg. For å flykta frå den eksistensielle angsten, så ligg det alltid som ei freisting for mennesket å *overtyda seg sjølv* om at det verkeleg finst ein *essens* som kan fortelja kva slags handlingar som er dei rette. Det å tru på ein *essens* er som ein freistnad for mennesket, fordi det reduserer mennesket sitt eige *ansvar* for sine val.

Dersom ein person fell for denne freistnaden, og overtyder seg sjølv om at det finst ein slik essens, så lever personen ifølgje Sartre i *vond tru*. Ein person som til dømes trur på ein allmechtig Gud som kan gje tilveret eit trygt fundament, er for Sartre ein person som flyktar frå fridommen og angsten, og som dermed lever i *vond tru*. Ein person som derimot tek inn over seg fridommen og erkjenner at vala hennar blir gjort ut frå eit inkje, lever autentisk.

Når Erving Goffman seier at ein kan framføra ei rolle uavhengig av om ein er autentisk eller i *vond tru*, så er det fordi mennesket kan *dramatisera* sin eigen veremåte. Den som lever autentisk og likevel til dømes framfører rolla si som kelner med overtyding for kundane, er i Goffman sin terminologi ein *kynikar*, som vernar om sitt ”indre sjølv” utan å truga sosialiteten på restauranten. Den kelneren som derimot lever i *vond tru*, ser det slik at essensen hans *er* å vera kelner, det gjeld berre for han å *realisera* denne essensen.

Sartre meiner også at *gravalvoret* er eit symptom på *vond tru*, og som Dag Østerberg seier det i si bok om Sartre:

Gravalvoret bunner i å forholde seg til sine egne prosjekter som om de var bestemt av omgivelsene, og ikke av egen frihet, eget valg. Den gravalvorlige eller selvhøytidelige mangler det Erving Goffman kalte ”rolledistanse”. (Østerberg 1993:32)

Eit anna døme som Sartre gjev på *vond tru*, er følgjande: Ein mann er på eit treff med ei unge kvinne. Han gjer ei tilnærming til henne ved å ta handa hennar, og ho er dermed plassert i ein vanskeleg situasjon, fordi ho må bestemma seg for om ho skal *ta imot* tilnærminga hans eller ikkje. Alternativa er altså å lata han ta handa hennar, eller å trekkja handa tilbake. ”We know what happens next”, seier Sartre (1992:97). Det som skjer er at kvinna let handa vera i mannen si hand, men at ho pratar vidare som om ingenting hadde skjedd. Det at ho let handa kvila i mannen si hand, er dermed korkje eit ja eller eit nei til hans tilnærming, for i den augneblinken han tek handa, så let ho handa bli ein *ting*. Ho abstraherer seg bort frå handa, som dermed sluttar å vera ein del av henne som psykologisk person. Slik omdefinierer ho tilnærminga hans, frå å vera ei tilnærming til henne som fritt subjekt til å bli ei diskret og sømeleg handling. Den unge kvinna er i Sartre sin terminologi i *vond tru*, fordi ho ikkje erkjenner seg sjølv som fritt subjekt, og dermed er det også umogleg for andre personar å kommunisera med henne som subjekt. Eit problem som oppstår for den som lever

autentisk, er at ho er avhengig av den Andre sin fridom for sjølv å vera fri. Autentisk kjærleik er for Sartre avhengig av at begge partane held fram med å eksistera som frie subjekt, det vil seia utan at dei forsvinn *inn i kvarandre*.

Mellommenneskelege relasjonar står også i fare for å bli inautentiske fordi menneska gjer kvarandre til objekt. Sartre meiner at *blikket* som *ser på* nokon, skjuler dei auga som ser, og blikket er dermed distansert frå kroppen til den som ser (ibid.:346-347). På same tida held blikket objektet sitt på avstand, "the look is upon me without distance while at the same time it holds me at a distance" (ibid.:347). Forholdet mellom blikket og blikket sitt objekt er dermed ujamnt, blikket er usårbart, den som blir sett på er sårbar:

What I apprehend immediately when I hear the branches crackling behind me is not that *there is someone there*; it is that I am vulnerable, that I have a body which can be hurt, that I occupy a place and that I can not in any case escape from the space in which I am without defense – in short, that I *am seen*. (Sartre 1992:347)

Gjennom at ein lever autentisk så sluttar objektiveringa av den Andre, men den som ikkje objektiverer, risikerer sjølv å bli objektivert. Det å eksistera autentisk, er dermed risikabelt, fordi den autentiske veremåten implisitt inneheld ei bøn til den Andre om å ikkje objektivera. Det å bli objektivert er særleg smertefullt for den som lever autentisk, fordi den autentiske ikkje har nokon *buffer* mellom seg sjølv og det blikket eller den personen som objektiverer. Det å be om noko og få avslag er mykje verre for den autentiske enn den som mistenkjer at ho kan få nei, og som derfor ber med eit visst *atterhald* og som dermed har eit visst vern, for som Sartre seier "if the risk is at a minimum, so is the generosity. Authenticity lies on the side of the risk" (ibid. 1992:294).

Mens Goffman sin tekst (Goffman 1992) verkar kjøleg og konstaterande, så har den sosiale interaksjonen i Sartre (1992) sin tekst meir direkte moralske tolkingar. Den individualistiske eksistensialistiske etikken ser det nettopp som eit mål å *sleppa unna* dei rollene som ein legg på seg sjølv eller blir pålagt av den sosiale interaksjonen. Sjølv om dei to perspektiva har mange likskapar, så er dei derfor også svært ulike. Goffman sin tilskodarposisjon og rolledistanse kan illustrerast med følgjande sitat: "Siden vi alle er med i lag, må vi alle bære på en viss sødmefylt skyldfølelse som sammensvorne" (Goffman 1992:91). Sartre (1992) har derimot ein meir *deltakande* skrivemåte, og rollespelet framstår som noko eksistensielt negativt,

noko som hindrar fridom. I skildringa av korleis kelneren framstår som kelner-aktig så konkluderer Sartre slik:

There are indeed many precautions to imprison a man in what he is, as if we lived in perpetual fear that he might escape from it, that he might break away and suddenly elude his condition. (Sartre 1992:102)

Eit genuint distansert og ikkje-performativt forhold til sitt eige arbeid blir ein slags kritisk test på om ein person har rolledistanse, om han lever autentisk. Dette krev at personen vernar om sitt "indre sjølv", og er i stand til å omtala arbeidet sitt med ein viss *ironi*. Kelneren vil typisk oppleve eit press frå kundane om å opptre kelner-aktig, eit følt press som byggjer på ei utvikla forestillingsevne og empati med kunden frå kelneren si side. Dersom kelneren gjev etter for dette presset, så har han utsletta seg sjølv til fordel for lojalitet med rolla. Kelneren lever i *vond tru* ved å opptre som ein slags sosial *maskin*, og dette verkar stabiliserande på sosialiteten ved at personen passar inn i den rolla som dei sosiale omgjevnadene forventar at han fullt og heilt går opp i.

Rolledistansen er for eksistensialistar ein føresetnad for autentisitet, og resulterer i ein separasjon av einskildindividet frå sosialiteten, ein separasjon som også kjenneteiknar den *schizoide*. Ifølgje Rollo May (1969) så er den schizoide personen eit resultat av det moderne arbeidslivet, og den schizoide veremåten vernar einskildmennesket mot sjeleleg utarming:

The constructive schizoid person stands against the spiritual emptiness of enroaching technology and does not let himself be emptied by it. He lives and works with the machine without becoming a machine. He finds it necessary to remain detached enough to get meaning from the experience, but in doing so, to protect his own inner life from impoverishment. (May 1969:32)

Problemet for personar som arbeider i yrke der dei delvis er synlege for kundar, er at ein slik separasjon sår tvil om *kvaliteten* på arbeidet. Som Goffman (1992:31) seier, så kan ein fasade som viser *samband* mellom personen og arbeidet, gje kunden "en følelse av at de kinkige oppgaver som utføres av disse personene, blir utført på en standardisert, klinisk, fortrolig måte". Mangelen på ein slik fasade kan dermed redusera kunden sin tillit til at arbeidet blir tilfredsstillande utført.

2.5 By og bygd, privat og offentleg

Etter kvart som teknologi og kunnskap blir akkumulert, så er det naturleg at samfunnet også blir organisert på nye måtar. Det trengst stadig mindre arbeidskraft i primærnæringar, og blir stadig større etterspurnad etter arbeidskraft i tenesteytande næringar. Spesialiserte arbeidstakarar flyttar saman i tett busetnad for å kunna levera varer og tenester til kvarandre, og pengeøkonomi sikrar effektivitet i transaksjonar. I byen oppstår det nye former for sosiale og arkitektoniske landskap, som fører med seg nye veremåtar.

I tidlegare avsnitt i dette kapitlet er det i stor grad *allmennmenneskelege* forhold som har blitt behandla. Noko av det viktigaste som synest å mangla av teoretisk stoff til no er teoriar som tek føre seg utvikling på *samfunnsnivå*, som plasserer einskildindividet i nye kontekstar og som formar uttrykk og veremåtar. Uttrykk kan til dømes vera maskuline eller feminine, eller meir eller mindre teatraliserande, men det kan ofte verka meir treffande å skildra eit uttrykk som *urbant* eller *ruralt*, og dette gjeld også *musikalske* uttrykk. I dette avsnittet blir forholdet mellom det urbane og det rurale samt forholdet mellom det private og det offentlege diskutert.

Mennesket i sitt naturmiljø organiserer seg stort sett slik at menn jaktar over store område, mens kvinner samlar frukt og bær nærmare heimebasen. Denne arbeidsdelinga skjer på grunn av skilnader mellom kjønna i fysiske og kognitive evner (Bjorklund and Pellegrini 2002:171-172). Det er umogleg for mennesket i naturtilstanden å akkumulera kapital, og dermed så er andre personar i det fysiske miljøet *relevante*. Det er umogleg for eit naturmenneske å leva som rentenist, mennesket må kontinuerleg *produsera*, eller eventuelt oppretthalda solidariske band med andre menneske som produserer og som kan dela av sitt bytte.

Simone de Beauvoir (2000: 106) skildrar kvinna sin naturhistoriske situasjon slik: "For å forsvare seg mot fiender, for å sørge for seg selv og sitt avkom, hadde de behov for krigernes beskyttelse og for utbyttet av jakten og fisket som mennene viet sin tid". Kvinnene i naturtilstanden er kontinuerleg *avhengige* av menn for å skaffa seg tilgang til proteinrikt kjøtt, og dei må derfor passa på å bli befrukta av menn av høg rang, som er i stand til å fø opp kvinna og avkommet. Menn på si side er avhengige av å oppretthalda gode personlege relasjonar med andre menn for å unngå

å bli myrda i kampen om kvinner og byttedyr. Totalt sett betyr dette at mennesket i naturtilstanden er omgjeve av andre menneske som det er avhengig av, "[...] avhengighet og sårbarhet [er] definerende for hva det vil si å være menneske", for å seia det med Henriksen og Vetlesen (1999:27).

I den moderne urbane pengeøkonomien så er desse mekanismane i stor grad abstrahert. Ei kvinne som ville vore avhengig av ein mann av høg rang i naturtilstanden for å skaffa seg tilgang til proteinrik mat, kan til dømes levera ei høgt spesialisert arbeidskraft til det moderne samfunnet og *kjøpa* proteinrik mat hos spesialiserte kjøpmenn for løna ho hevar for dette arbeidet. Ho er dermed *frigjort*, men også gjort til noko *upersonleg* og *erstatteleg*. Som Georg Simmel seier:

While at an earlier stage man paid for the smaller number of his dependencies with the narrowness of personal relations, often with their personal irreplaceability, we are compensated for the great quantity of our dependencies by the indifference towards the respective persons and by our liberty to change them at will. (Simmel 1999:298)

Moderne rettsstatar reduserer fertile kvinner sin risiko for å blir valdtekne og dermed potensielt befrukta av menn av låg rang (Pinker 2002:367-368). Rettsstaten vernar også menn frå å bli myrda av andre menn, og andelen av menn som blir drepne i moderne samfunn er svært mykje lågare enn den tilsvarande andelen i natursamfunn i moderne tid (ibid.:56). I byen lever mennesket med upersonlege, *kontraktsbaserte* relasjonar med ei mengd andre personar i umiddelbar nærleik, noko som ville vore utenkjeleg i naturtilstanden.

På bygda er det annleis, her lever menneska nærmare naturtilstanden, fordi gjentakande møte mellom einskildpersonar gjer at relasjonane etter kvart må bli *personlege*. Ein person som ikkje innrettar seg etter lokalsamfunnet sine normer, kan oppleva sanksjonar frå lokalsamfunnet som ho ikkje kan verna seg mot gjennom moderne institusjonar som pengeøkonomi og rettssamfunn, og ho er derfor mindre fri enn i byen. På den andre sida så er ho i mange tilfelle mindre einsam, sidan sosialiteten på bygda er meir personleg. Richard Sennett seier det slik:

Byen er instrumentet for det upersonlige livet, den støpeform der mangfoldet og den komplekse sammensetningen av personer, interesser og smak blir tilgjengelig som en sosial erfaring. Frykten for upersonlighet ødelegger denne støpeformen. I sine pene og velstelte hager snakker folk om redslene i London eller New York; her i Highgate eller Scarsdale kjenner man sine naboer – det er

sant at det ikke er mye som skjer, men livet er trygt. Dette er en bevegelse tilbake til stammesamfunnet. (Sennett 1992:142-143)

Ein kan kanskje seia at mennesket får større behov for ein *avansert sjølvpresentasjon* til større folketettleiken er. Det er likevel ikkje opplagt slik at menneska i byen endrar veremåte og blir meir teatralske og abstrakte etter kvart som byen veks. Sennett (ibid.) meiner til dømes at den maskebaserte sosialiteten er i ferd med å lida eit nederlag på grunn av *intimitet*. Dette er, meiner han, resultatet av ein lang historisk prosess. I det tidlege kapitalistiske og sekulære samfunnet hadde samfunnet vore styrt av ei forestilling om ein naturleg, *transcendent menneskeleg* karakter. Nye former for kapitalisme og sekularisering i løpet av 1800-talet gjorde derimot at menneska byrja å tru at dei var ”opphavsmenn til sine egne karakterer” (ibid.:141). Tapet av førestillinga om den abstrakt gjevne menneskenaturen gjorde at det blei meir merksemd rundt personlegdom enn det hadde vore før. Det tidlegare upersonlege offentlege livet blei dermed utsletta ”gjennom troen på at sosial mening skapes av følelsene til individuelle mennesker” (loc. cit.).

Mens Goffman bruker teaterverda som modell for å forstå det sosiale rommet, så meiner altså Sennett i 1977 at det teatralske er langt frå det som samfunnet ser på som den ideelle veremåten:

I midten av det 18. århundre eksisterte det et sosialt liv hvor teaterets estetikk var flettet sammen med dagliglivets adferd. Imidlertid forsvant denne estetiske dimensjonen ved dagliglivet litt etter litt. (Sennett 1992:98)

Distansen til sjølvet er noko som barn i alle kulturar utviklar på eit visst stadium, gjennom leik, hevdar Sennett. Han viser her til at ”For Jean Piaget opptre desinteressert eller selvdistansert lek i livets tredje sensorisk-motoriske stadium” (ibid.:104). I seinare stadium utviklar barn leikar som fungerer som sosiale kontraktar, og ”[...] i det fjerde leveåret deltar nesten alle kjente barnekulturer i slike kontrakter” (ibid.:105). Sjølvdistansen er dermed ikkje berre noko som følgjer som ein nødvendig del av tilvenninga til bylivet, men er ein eigenskap som alle barn har større eller mindre anlegg for.

Ifølgje Sennett så går barnet si leikande verd tapt når barnet går over i vaksenverda, fordi barnet blir sosialisert inn i narsissime gjennom ”sosiale relasjonar av en kultur som er berøvet troen på offentlighet og styres av intime følelser som målestokk på virkelighetens mening” (ibid.:119). I det narsissistiske samfunnet er det

ifølgje Sennett (ibid.:136) *representasjon* av kjensler som er idealet, i staden for ein forma *presentasjon*:

Det å uttrykke det en føler overfor andre blir på samme tid både svært viktig og svært formløst; å forme, å objektivere uttrykkene synes å frarøve de følelsene som uttrykkes [deres] autenticitet. (Sennett 1992:136)⁵

Frå å leika med ulike *presentasjonar* av sjølvvet, slik som Goffman og Piaget skildrar, så blir mennesket her sjølvoppteke, oppslukt av sitt eige sjølv. Sennett sin kritikk av av det narsisstiske intimsamfunnet rammar breidt, og verkar å tilsløra oppfatningar om skilnader i veremåtar mellom by og bygd. Blant anna gjennom mediesamfunnet så får også byborgaren utviska skiljet mellom det offentlege og det private. ”Man er så opptatt av presidenten som spiller golf eller spiser middag med en vanlig familie at man ikke er oppmerksom på problemene før de topper seg i en krise som er hinsides en rasjonell løsning”, seier Sennett (ibid.:34). *Sentimentaliseringa* av det offentlege rommet kan derfor sjåast på som eit fenomen som *modifiserer* gapet mellom byliv og bygdeliv. Den urbane veremåten sin tradisjonelt *abstrakte* sosialitet er i ferd med å bli sentimentalisert. Dramaturgien i kvardagslivet, den høflege vereforma som går ut på å *lata vera* å prakka sitt eige sjølv på andre, går dermed tapt.

Det finst også ein annan dimensjon av utviklinga av byen som gjer at somme meiner at vereformene er i ferd med å bli endra, for etter som det kjem ny teknologisk kunnskap så endrar også bybiletet seg arkitektonisk. Zygmunt Bauman (2001) meiner at det finst fleire ulike typar rom i storbyane som går under namnet ”offentlege rom”. Offentlege rom er ifølgje Bauman

[...] rom som folk kan ha sammen som offentlige personer – uten å bli dyttet på, presset eller lokket til å ta av seg maskene og ”slippe seg løs”, ”sette ord på ting”, bekjenne sine innerste følelser og fremvise sine innerste tanker, drømmer og bekymringer. Bauman (2001:114)

Bauman meiner at dei ulike typane offentlege rom kan delast i to hovudkategoriar. For det første så finst det *sivile* offentlege rom, som er kjenneteikna ved at dei presenterer byen for innbyggjarane ”[...] som et felles gode som ikke kan reduseres til en samlet sum av individuelle formål” (ibid.:114). I denne formen for offentlege rom

⁵ I den engelske versjonen står det (Sennett 1992:335): “[...] shaping, objectifying expression seems to rob the feelings expressed of their authenticity”. I den norske utgåva er pronomenet *deres* utelete, men det verkar å bli betre flyt i teksten når pronomenet er med.

ber innbyggjarane masker, men det at dei ber masker er ”en handling som betyr engasjement og deltagelse, istedenfor noe som betyr ikke-engasjement og tilbaketrekning av ens ”sanne selv”” (ibid.:114).

I motsetnad til denne formen for offentlege rom finst det også ifølgje Bauman offentlege rom som må karakteriserast som *ikkje-sivile*. Dei ikkje-sivile offentlege romma deler han i to kategoriar. I den første kategorien kjem store, uvennlige stader, som har som føremål å vekka ærefrykt, men som ikkje oppmuntrar dei som er der til å bli verande. Bauman bruker La Défense i Paris som døme, ein stad som er omgjeven av store byggverk, som Bauman skildrar slik:

Disse hermetisk forseglede festningne/ eremittboligene er *på* stedet, men er ikke en del av det – og de får alle som er fortapt ute på den uendelige, flate plassen, til å følge deres eksempel og føle seg likedan. (Bauman 2001:115)

Slik Bauman skildrar La Défense så legg staden opp til at einskildmenneska er høflege mot kvarandre, at dei ber masker og ikkje prakkar sine innerste tankar på dei andre som er på den same staden. Det som derimot er gått tapt er fellesskapet, ei kjensle av *samvere* med dei andre som er til stades på den same staden.

Den andre typen ikkje-sivile offentlege rom Bauman skildrar er ”ment å tjene forbrukerne, eller rettare sagt å forvandle byens innbyggere til forbrukere” (ibid.:115). Bauman viser her til ”konsert- eller utstillingslokaler, feriesteder, sportsaktivitetssentre, shoppingsentre og kafeteriaer” (ibid.:115-116). Det som kjenneteiknar desse romma er at *handlinga* er sett i fokus, romma oppmuntrar ikkje til *samhandling*. Handlingane er knytta til forbruk, og er reine *individuelle* handlingar, der andre personar blir sett på som forstyrrende element. Individida handlar *parallelt*, dei har ikkje ei felles oppgåva som sameinar dei. Folkemengdene i desse formene for rom er opphopingar, personar som står i eit additivt forhold til kvarandre.

Mange har vel kjent det som Dag Østerberg:

Hva kommer det av at jeg grøsser ved synet av en storby som Hamburg, ja, også iblandt ved Oslo? Hva kommer det av at jeg holder til i små nisjer i denne byen, og er ute av stand til å fryde meg eller kjenne andektighet overfor denne mektige totaliteten, landets hovedstad, en fortetning av kapital eller kultur? (Østerberg 1991:171)

Det verkar rimeleg å tolka Østerberg slik at det er det Bauman kallar ikkje-sivile offentlege rom som forårsakar desse grøssa: ”Om kvelden, når det stilner, kan særlig

trafikkårene, men også mange andre områder virke skremmende” (Østerberg 1991:170).

Både Sennett og Bauman sine analysar nyanserer biletet av storbyen sine uttrykk og vereformer. Det rurale og det urbane kan framleis forståast som *hovudkategoriar* som kan danna bakgrunn for analysane i kapittel 5. Det rurale er nærmare naturtilstanden enn det urbane, men det finst meir enn éin typisk vereform i byen. Dette kjem blant anna av at det med stadig ny teknologi oppstår nye *former* for offentlege rom, samt at det i dei siste tiåra har funne stad ei *intimisering* av dei offentlege romma i vestlege land.

Kapittel 3: Representasjon i musikk

Kva musikk representerer, og om det representerer noko som helst utanom seg sjølv, har vore eit mykje diskutert emne, heilt sidan ”dei gamle grekarane”. Pythagorearane oppdaga at ”de klareste og mest *symfone* (”samklingende”) intervaller kommer til uttrykk gjennom de enkleste og – gresk forstått – mest rasjonelle tallforhold” (Sundberg 2000:25). Pythagoras skal ha uttalt at ”alt er tall” (ibid: 26). Det at intervalla viste seg å byggja på *enkle* talforhold betydde for pythagorearane at ”det harmoniens prinsipp som i musikken taler så klart til både opplevelse og erkjennelse, antas å ha gyldighet for den hele virkelighet” (ibid:26).

Platon gjer ”seg til talsmann for en musikalsk uttrykkslære med vekt på musiken som mimesis av sjelelige holdninger og tendenser” (ibid:33). ”[...] dens virkning og avgjørende hensikt [er] å fremme en kosmisk tilstand i mennesket” (ibid:32). Platon var overtydd om ”musikkens varierende sjelelig-åndelige gehalt” (ibid:34), og han meinte til dømes at spesifikke toneartar var *gunstige* for oppseding og samfunnsbygging, mens andre var mindre gunstige. Alle musikalske ytringar kunne bli forstått ”som en *mimesis* av sjelelige grunnstemninger og grunnholdninger” (ibid:35).

Aristoteles meinte at det var ein ”empirisk-psykologisk kjensgjerning” (ibid:57) at musikk formar lyttaren sin karakter (*ethos*). I musikken sine melodiar og rytmar møter ein ”tro avbildninger av tapperhet (andreia), besindighet (sofrosyne) og andre karakteregenskaper, samt deres motsetninger” (ibid:58). Det var derfor viktig for Aristoteles at ein i oppsedinga heldt seg til ”typisk etiske melodier og tonearter” (ibid:63).

Det ligg som ein føresetnad i denne oppgåva at det er plausibelt å påstå at musikk kan fungera som representasjon av noko utanom musikk, at musikk ikkje er ein heilt autonom kunst. Før den empiriske delen i denne oppgåva er det nødvendig å kasta lys over nokre sentrale diskusjonar om musikalsk representasjon frå nyare tid.

3.1 Musikk si evne til representasjon av objekt og handling

I moderne musikkfilosofi og –psykologi deler ein gjerne ulike syn på musikalsk meining inn i fire kategoriar; absoluttisme, referensialisme, formalisme og

ekspresjonisme (Meyer 1956). *Absoluttistar* meiner at meininga i musikken finst i musikken og berre i musikken. *Referensialistar* meiner at musikken refererer til noko utanfor musikken, til dømes eit naturlandskap. *Formalistar* meiner at musikk kan representera innhald av reint intellektuell art, men at musikk ikkje kan representera kjensler. *Ekspresjonistar* meiner derimot at musikk kan representera kjensler.

Leonard B. Meyer (ibid.) bruker omgrepa slik at absoluttisme er det motsette av referensialisme, mens formalisme er det motsette av ekspresjonisme. Han meiner at posisjonane elles kan kombinerast, slik at til dømes ein ekspresjonist kan vera anten absoluttist eller referensialist. For Meyer er det *opplagt* at musikk kan vera representerande kunst.

I desse kategoriane er det underforstått at musikken si meining er å finna i noko anna enn sjølv *lyden* som blir produsert. Mange nyare kunsttrykk som kan seiast å gå inn under omgrepet musikk bruker også lydar, til dømes lyden av ein bil som køyrer eller av fuglesang. Denne formen for musikalsk uttrykk, konkret musikk, kan ikkje utan vidare plasserast i ein av dei fire kategoriane over.

I andre tilfelle kan det vera at ein komponist har ønskt å *etterlikna* ein spesifikk type lyd, til dømes som Messiaen, som i sin musikk brukte konkrete fuglelydar som uttrykk og komponerte for å gje ei avbiling av desse lydane. Peter Kivy (1997) peikar på dette som ”musical pictures”, og dette er ein *direkte* form for representasjon. På den andre sida så har ein ifølgje Kivy (ibid.) ”musical representations”, som viser til noko meir *generelt* og meir abstrakt.

Den typen representasjon som etterliknar konkrete lydar i musikken er det den meir skeptiske Roger Scruton (1999) viser til når han meiner at han kan høyra ”musical insects in Bartok’s Third Piano Concerto” (ibid.:125). Scruton meiner at musikk utvilsamt kan imitera fuglesang, men meiner at slik musikk ikkje er døme på musikalsk *representasjon*, fordi ”imitation is always part of a musical pattern, which develops according to its own inner logic” (ibid.:126). Kvar komponist tilpassar fuglesangen til sitt eige tonespråk: ”Handel’s birdsong is soon cadencing according to the laws of figured harmony; Beethoven’s birds stand briefly apart from the structure before melting into the symphonic flow.” (ibid.:127). Dermed avviser Scruton denne direkte formen for musikalsk representasjon.

Scruton meiner også at musikk ikkje kan representera personar. Som døme bruker han *Don Quixote* av Richard Strauss (ibid.:129). Scruton avviser at denne musikken skulle kunna vera ein representasjon av Don Quixote sitt sjelsliv. Han

meiner at årsaka til at ein lyttaren assosierer stykket med Don Quixote sin "knightly character" (ibid.:129), er at lyttaren *kjenner* tittelen på stykket. Scruton meiner også at det musikalske utbyttet av stykket ikkje blir forringa sjølv om ein ikkje veit at Strauss refererer til Don Quixote:

What exactly would be missed by the person who either failed to make the connection, or connected the music to another theme – thinking of it, perhaps, as the day's adventures of a dog? One is tempted to reply: nothing much. Or at least: nothing *musical*. And this is the crucial point. (Scruton 1999:130, kursivert av forfattaren)

På same måten meiner Scruton at ein kan få eit fullverdig utbyte av Debussy sitt *La Mer* utan å sjå føre seg havet når ein høyrer stykket. Scruton avviser altså musikalsk referensialisme. Han meiner derimot at det ein *må* høyra for å forstå musikken, er uttrykket, "the *expression*" (ibid.:131). Når Scruton hevdar at musikk ikkje kan representera, så bruker han ordet "representation" som synonym til "referanse". Scruton plasserer seg, i Meyer (ibid.) sin terminologi, som ein *absoluttistisk ekspresjonist*.

Peter Kivy (1997) forsvarer musikalsk referensialisme, og meiner at musikk ikkje berre kan representera objekt i vera, men også at ei forståing av desse kan vera *essensielle* for ei forståing av musikkverket. Han bruker som døme Weber sitt stykke *Aufforderung zum Tanz*, som er meint å representera ei kvinne og ein mann som dansar. Stykket er ifølgje Kivy ein "musical hash, bits and pieces" (ibid.:242), og absoluttmusikalsk er det derfor vanskeleg å få tak på stykket. Først når lyttaren får greie på kva stykket representerer, så kan lyttaren forstå verket og få ei fullgod oppleving av det.

3.2 Musikk si evne til representasjon av kjensler

Kivy og Scruton er altså ikke samde om musikk sin evne til representasjon av objekt eller personar, men dei *er* samde om at musikk kan representera kjensler og uttrykk. Scruton og Kivy sine standpunkt er døme på dei to typane ekspresjonisme som Meyer (ibid.) identifiserer, høvesvis absoluttistisk og referensialistisk ekspresjonisme.

Den av Meyer sine kategoriar som ikkje er kompatibel med ekspresjonisme, er formalisme. Eduard Hanslick (1986), som ofte blir nemnd som døme på formalist,

meiner at musikk kan uttrykkja *idear*, men at musikk ikkje kan uttrykkja kjensler. Hanslick er vidgjeten for å ha sagt at musikk er "*tönend bewegte Formen*", og formalismen hans kan oppsummerast som ei avvising av to eigenskapar som ekspresjonistar gjerne påstår at musikk har. Den første eigenskapen er den påståtte *kausale* eigenskapen, og den andre er den påståtte *representerande* eigenskapen (Alperson 2004).

Den påstått *kausale* eigenskapen seier at det finst eit kausalforhold mellom musikken og dei kjenslene musikken vekker, musikk fører til at kjensler oppstår hos lyttaren. Hanslick har fire argument mot denne tesen (Alperson 2004:257-258). For det første så tilbakeviser han at musikken sin *intensjon* er å vekke kjensler hos lyttaren. Sjølv om lyttaren får kjensler av å høyra musikk, så er det ein *sideeffekt* ved musikken og ikkje musikken sin primære intensjon. For det andre så er kjenslene som musikken vekker *perifere*, det er musikk som tonande rørsle som er det viktige ved musikken, og det å dvela ved det emosjonelle i møtet med musikk er som å prøva å få innsikt i "the real nature of wine by getting drunk" (Hanslick 1986:6). For det tredje så meiner Hanslick (*ibid.*:5) at det ein gjerne omtalar som kjensler i møtet med musikk ofte ikkje er "feelings", men "sensations". "Feelings" krev eit visst medvit, ein viss sjølvrefleksjon, i motsetnad til "sensations", som er reint *perseptuelle* kvalitetar. For det fjerde så peikar Hanslick på at ulike personar reagerer med ulike kjensler overfor eitt og same musikkverk, og dermed er det ikkje legitimt å påstå at det er eit *nødvendig* samband mellom musikken og den kjensla musikken blir påstått å framkalla.

Den påståtte *refererande* eigenskapen blir heller ikkje støtta av Hanslick. Han går med på at musikk kan ha somme av dei same trekka som kjenneteiknar spesifikke kjensler, men han meiner at sambandet mellom musikk og ei spesiell kjensle er utvendig, *arbitrært*. Musikk kan berre representera *adjektiva* som lyttaren knytter til musikken, men ikkje kjensla i seg sjølv, musikk "(...) can depict not love but only such motion as can occur in connection with love or any other affect, which however is merely incidental to that affect" (*ibid.*:11).

Sidan musikk ifølgje Hanslick korkje kan framkalla eller representera kjensler, så er det ikkje overraskande at verksynet hans er platonsk, "(...) philosophically speaking, the composed piece, regardless of whether it is performed or not, is the completed artwork (...)" (*ibid.*:48). Å studera ulike innspelningar av "eitt og same verk" ville nok for han dermed verka ganske meiningslaust. Slike studium ville i hans

auge korkje kunna seia noko om kva kjensler som blir uttrykt eller gje auka *innsikt i verket*.

Hanslick sitt syn er vel ikkje så utbredt i dag. Som Kivy (2002:31) seier det, så er det ein "(...) growing consensus among philosophers of music that, contrary to the sceptical claims of Hanslick, it makes perfect sense to describe music in expressive terms (...)". Det finst fleire teoriar om musikalsk ekspressivitet, og blant dei viktigaste er teoriane om uttrykk ("expression"), spenning ("arousal") og kontur ("contour") (Davies 2001).

Uttrykksteorien studerer musikk med utgangspunkt i at komponisten uttrykkjer sine kjensler gjennom komposisjonsprosessen. Verket uttrykkjer dermed komponisten sine kjensler. Stephen Davies (2001:32) meiner at denne teorien ikkje held vatn, fordi ikkje *all* ekspressiv musikk er skriven av komponistar som har kjensler i komposisjonsprosessen. Komponistar kan vera klar over visse sider ved det ekspressive i musikken dei skriv, men sjølv kan dei ha eit *analytisk* forhold til det dei komponerer. Davies sitt synspunkt verkar plausibelt.

Spenningsteorien seier at musikk har ein tendens til å få fram kjensler hos lyttaren som *korresponderer* til innhaldet i musikken. Om ein kan sjå på musikk som ei avbiling av visse kjensler, er då avhengig av om desse kjenslene blir vekt hos lyttaren. Det er to variantar av denne teorien (ibid.:33). Anten så opplever lyttaren at musikken vekker kjensler i henne ved at ho *deltek* engasjert i verket, eller så opplever lyttaren at ho gjennom lyttinga er *observatør* til kjenslelivet til ein imaginær person sitt kjensleliv. Denne siste varianten minner om uttrykksteorien, men skilnaden er at i uttrykksteorien så er det kjenslene til den spesifikke personen bak verket som blir representert, mens det i spenningsteorien dreier seg om ein *vilkårleg* imaginær person.

Konturteorien går ut på at visse typar åtferd og fysiologiske uttrykk har ein tendens til å bli opplevd som uttrykksfulle, utan at dei nødvendigvis uttrykkjer faktiske kjensler. Davies (ibid.:34) gjev følgjande illustrerande døme: "St Bernards are sad-looking, but this is to say nothing about how they feel". Når det gjeld musikk, så er det ifølgje konturteorien ikkje slik at musikken er ekspressiv fordi lyttaren kan høyra *komponisten* sine kjensler i musikken, eller fordi ein sjølv får kjensler som tilsvarar dei som finst i musikken. Musikken sjølv er ekspressiv, i den forstand at musikken sine dynamiske strukturar *liknar på* åtferd eller rørsler som hos mennesket kjenneteiknar spesifikke emosjonelle trekk. Tidlegare i dette kapitlet har den visuelle kommunikasjonen blitt foreslått som den naturhistorisk sett mest sentrale måten for

mennesket å kommunisera kjensler på, ein måte som er meir sentral for kommunikasjon av kjensler enn verbalt språk. Konturteorien seier altså at også musikk kan representera kjensler, og dersom ein er samd i teorien skulle ein kanskje tru at musikk også har eit fortrinn over det verbale språket i ekspressivitet, sidan musikalske konturar ifølgje denne teorien er eit ikkje-arbitrært kommunikasjonssystem. Kivy, opphavsmannen bak konturteorien, meiner då også at det må finnast evolusjonære årsaker til at ein oppfattar musikk som representasjon av kjensler:

Here, then, is one theory of how music comes to embody expressive qualities like melancholy and cheerfulness. It is agreed on all hands that music is melancholy, cheerful, and so on, in virtue of some standard accepted features. It is perennially remarked on that these features bear analogy to the expression behavior, bodily, gestural, vocal, linguistic, of human beings. One can construct an evolutionary story of how and why we might subconsciously, subliminally aware of this analogy and that this should cause us to perceive the music as melancholy or cheerful or the like as we perceive the sadness of the St Bernard's face. I have named this story the contour theory of musical expressiveness. (Kivy 2002:43)

Sambandet mellom visuell gestikk og musikalske konturar blir også framheva av Ellen Dissanayake:

(...) different components of a perception are analyzed individually in separate and somewhat independent processing modules, then stored in different modalities as "representations", not all of which are accessible to verbalization.

Representations are connected in various associative networks on the basis of their different sensory-emotional features. We will see – in the discussion of analogy in this chapter – that even in preverbal infants, cross-modal association and matching ability in such stimulus dimensions as intensity, contour, shape, temporal beat, rhythm, and duration are inborn and obviously important capacities. (Dissanayake 1999:156)

Dissanayake (ibid.:167) skildrar også korleis kvinner og deira spedbarn over alt bruker kommunikasjon gjennom ulike typar *konturar*, visuelle og auditive, i si samhandling. Ifølgje Dissanayake viser studier at denne interaksjonen også *utviklar* barnet emosjonelt, intellektuelt, språkleg og sosialt. Interaksjonen er ein form for "smitting", for å bruka Henriksen og Vetlesen (1999) sitt omgrep. I det Piaget (2000) kallar den sensori-motoriske fasen så er det ikkje eit skarpt skilje mellom barnet sjølv og verda utanfor. Spedbarnet er ikkje eit sjølvreflekterande vesen som reagerer på

konturar ute i verda som noko *utanfor* seg sjølv, det blir umiddelbart smitta av desse *konturane*.

Dette siste kan fungera som eit forsvar for spenningsteorien. Barnet blir smitta av konturar i sin nærleik, og dermed verkar det plausibelt å seia at barnet opplever det som spenningsteorien peikar på, nemleg at musikk med ei spesiell kjensle vekker tilsvarende kjensler hos barnet sjølv. Barnet blir ”smitta” av musikken sine konturar.

Kivy avviser spenningsteorien, han meiner at folk ikkje blir smitta av musikk på denne måten. Eit utviklingsperspektiv på musikalsk mening kan kanskje forklara Kivy sitt standpunkt her, kanskje han først og fremst konsentrerer seg om åndsfriske, *vaksne* personar. I så fall er ikkje Kivy sin skepsis mot spenningsteorien *generell*, fordi spenningsteorien kan vera plausibel for *somme* lyttarar. Barnet blir umiddelbart smitta av musikk, mens ein vaksen person med ein utvikla sjølvrefleksjon vil vera meir autonom i forhold til konturane utanfor seg sjølv.

Dette kan også fungera som ei forklaring på det som kan synast som eit paradoks, nemleg at folk ikkje berre liker musikk som er prega av lystige eller optimistiske konturar, men også søker seg til musikk som dei sjølv assosierer med negative kjensler som frykt eller sinne. Kivy argumenterer mot spenningsteorien ved å peika på at personar som har vore på konsert med melankolsk musikk, ikkje er melankolske etterpå. Dersom ein dreg ein analogi med visuell kunst kan ein kanskje seia at det verkar rart at folk kjøper bilete med gråtande barn. Kjenslene ein får av å *stå overfor* konturar av negative kjensler, er ikkje nødvendigvis negative. Etter kvart som eit barn blir eldre, så endrar barnet sin tidlegare omtala ”empatiske distress” seg til å bli empati utan den umiddelbare smitten. Ekspressive konturar ute i verda vekker ei eller anna form for *medkjensle* ved at personen som opplever konturen umedvite forestiller seg kjensla som ”*opplevbar* for meg” (Henriksen og Vetlesen 1999:59, kursivert av forfatarane), fordi kjensla er ”en del av et fellesmenneskelig repertoar” (loc. cit.).

Her er det sjølv sagt skilnader mellom personlegdomstypar samt mellom ideal i ulike sosiale lag. Somme vil ha ein tendens til å bli smitta av omgjevnadene, mens andre har ein større grad av autonomi og i staden lever seg inn i den andre, eller musikken, *utanfrå*. Andre igjen har ikkje behov eller evne til innleving i det heile, noko som oftast blir oppfatta som sjukeleg.

Det verkar rimeleg å påstå at spenningsteorien og konturteorien glir over i kvarandre. Den varianten av spenningsteorien som seier at lyttaren opplever musikken

som eit uttrykk for ein imaginær person sitt kjensleliv, nærmar seg konturteorien. Ifølgje spenningsteorien viser musikken direkte til kjensla *i seg sjølv*, mens konturteorien seier at musikken framstår som ein kontur som mennesket har ein tendens til å *assosiera* med ein viss type kjensle. Begge desse delane kan vera verksame i eit musikkstykk samstundes, ved at lyttaren opplever musikken som ein imaginær *person* sitt kjensleliv, samstundes som lyttaren høyrer ein affektiv kontur i musikken. Både spenningsteorien og konturteorien synest derfor å vera relevante i analysen av kjensler og uttrykk i musikk.

Likevel er det vanskeleg å sjå føre seg at det *alltid* er ein imaginær person til stades, sjølv om eit visst musikalsk uttrykk vekkjer spesielle assosiasjonar hos lyttaren. Clarke (2003:120) seier som tidlegare nemnt om dance-musikk at denne musikktypen tek sikte på å "explore various kinds of virtual spaces". Det vil altså vera typisk at lyttaren ser føre seg denne typen rom når lyttaren blir stilt overfor denne musikkforma. Her kan ein argumentera for at *rommet i seg sjølv* vekkjer bestemte stemningar hos lyttaren, eller det kan vera at lyttaren *assosierer* rommet med bestemte menneskelege åtferdstrekk som i sin tur skaper kjensler hos henne som lyttar. Kanskje er det i somme tilfelle *sjølv medvitet om* at det er eitt eller fleire menneske som står bak, at lyttaren i så tilfelle relaterer musikken til noko menneskeleg. Dersom dance-musikken skildrar ei bestemt form for rom, kan det vera eit rom som blir skildra uavhengig av eventuelle *personar* som er til stades der. I andre typar musikk og musikalske uttrykk vil det vera naturleg å tenkja seg at det menneskelege, i ein eller annan forstand, er ein kritisk faktor. Edvard Grieg skal til dømes ha meint at all sann kunst vaks ut av det menneskelege (Benestad og Schjelderup-Ebbe 1980), sjølv om det ikkje treng å bety at musikken hans alltid viser til noko "menneskeleg".

Pianisten Einar Steen-Nøkleberg gjev følgjande råd til utøvarar av klaverkonserten i a-moll:

Løft frasene mer enn å tynde dem ned. Nyt høydepunktene i bredde mer enn å legge på for stor styrke. I beste fall kan du da med tonene gjenspeile noe av den nordiske sommerhimmelen. Den er sjelden eller aldri tung, men mer pastellfarget enn i mellom-Europa. Det norske landskapet speiles svært ofte i vann: Tenk på våre utallige vann og fjorder. Dette kan du få inn i spillet og etterligne med pedal og overtonevirkninger. (Nøkleberg 1992:59)

Her viser Steen-Nøkleberg, dersom ein skal ta han bokstaveleg, til reint *naturvitskaplege* fenomen. Pastellfarga himmel, fjordar og innsjøar kan godt eksistera

utan at det finst *menneske* til stades. Det synest vel likevel rimeleg å tolka Steen-Nøkleberg som om han også meiner at musikken reflekterer noko av det *folkelivet* og noko av den *veremåten* som eksisterer i dette landskapet, og som kanskje er påverka av det.

Konklusjonen må vel bli at representasjon av rom, menneskeleg uttrykk og handling i musikk flyt over i kvarandre. Det kan hende at ein form for rom og ein form for veremåte har ein tendens til å vekka samanfallande stemningar og kjensler hos lyttaren. Det betyr likevel ikkje at det ikkje gjev meining å analysere musikk med å visa til menneskeleg uttrykk, veremåtar, rom eller handling.

Goffman (1992) framheva at det kan vera vanskeleg for ein skodespelar å finna fram til *verbale* uttrykk for innsikta han har. Det han meiner er vel at kunnskapen er ein form for "taus kunnskap" (Polanyi 2000). Ei utfordring for musikalsk analyse når det gjeld foredrag og uttrykk er nettopp å fanga inn *med ord* den kunnskapen som ein utøvande musikal har lært seg gjennom mange timar med øving, gjerne ved å bli instruert av ein læremeister som har overlevert kunnskapen gjennom å spela for eleven.

3.3 Musikk som symbol og metarepresentasjon

Somme menneskelege uttrykk har *universelle* emosjonelle tolkingar, som til dømes ein del andletsuttrykk, som er ein del av det fellesmenneskelege repertoaret. Den visuelle kommunikasjonen som utvikla seg i den førhistoriske verda som Jonathan Turner (2000) skildrar, var uavhengig av eit arbitrært språkssystem, og mange menneskelege kjensler blei derfor representert ved hjelp av eit universelt kroppsspråk. Mennesket har *medfødde* kognitive eigenskapar som gjer det i stand til å gjera seg forstått og å forstå på tvers av kulturar (Pinker 2002). Mennesket kan gjera seg forstått i andre kulturar dersom det bruker det ein gjerne kallar motiverte teikn (Østerberg 1995:26). Andre menneskelege uttrykk er arbitrære, det vil seia at det ikkje er nokon *indre samanheng* mellom teiknet og det som teiknet representerer (loc. cit). Samanhengen mellom teiknet og det som teiknet representerer må då lærast, og ein person som ikkje er innforliva i kulturen som teiknet blir brukt i, vil ha vanskar med å forstå teiknet. Bokstavane i det latinske alfabetet er vel til dømes noko i nærleiken av arbitrære teikn.

Dei fleste menneskelege teikn ligg ein eller annan stad i mellom desse to ytterpunkta. Klede kan vera eit godt døme. Somme klesskaparar vil prøva å laga klede som kan brukast uavhengig av tid, dei har den *tidlause* moten som ideal. Desse kleda framhevar gjerne flatterande trekk ved fysiologien til den som ber kleda, og kleda blir sett pris på av menneske i alle kulturar. Andre moteskaparar vil gjerne prøva å vera nyskapande, det vil seia at kleda dei lagar står i ein spesiell *relasjon* til dei kleda som har blitt skapt før. Desse kleda kan ha lite funksjonelle løysingar, vera dristige eller ubehagelege å ha på seg, og kan best tolkast som kulturelle symbol av personar som beherskar kodesystemet i kulturen der kleda er teikna. Dei fleste klede vil retta seg etter visse universelle prinsipp om menneskeleg anatomi, samt fungera som symbol, som *kommentar* til andre klede og kulturobjekt elles.

Ein representasjon av ein representasjon kan ein kalla ein metarepresentasjon. Metarepresentasjonar er då kommentarar til andre representasjonar, og er derfor grunnleggjande sosiale, dei er avhengige av at mottakaren *kjenner til* den representasjonen som metarepresentasjonen representerer. Ein som ikkje beherskar kodesystemet som metarepresentasjonen er ein del av, kan komma til å oppleva objektet som representasjon, mens ho som skapte metarepresentasjonen kanskje første og fremst såg føre seg at mottakaren skulle vera innforliva i det kodesystemet som metarepresentasjonen var ein del av.

Eit musikkstykke kan, dersom ein aksepterer Kivy si musikktenking, ha ein eller annan form for kontur. Mottakaren kan oppleva konturen som ein representasjon, som noko som finst i verda, til dømes ei kjensle eller eitt eller anna objekt. Dersom det derimot kjem fram at personen bak stykket har meint stykket som ein *kommentar* til eit anna musikkstykke, så kan representasjonen komma i skuggen av metarepresentasjonen. Etter kvart som det blir akkumulert større og større mengder med kulturelle teikn, og etter kvart som informasjonen gjennom utdanning og medier aukar, så er det naturleg at mange høyrer musikk delvis som metarepresentasjon. Det blir då teke for gitt at musikkstykket er ein kommentar til andre representasjonar eller metarepresentasjonar, musikkstykket blir *konseptkunst*. Somme vil gå så langt som å hevda at all musikk må tolkast *berre* frå ein slik kontekstuell innfallsvinkel, for, som Geertz (2000:50) seier det, "Our ideas, our values, our acts, even our emotions, are, like our nervous system itself, cultural products – products manufactured, indeed, out of tendencies, capacities, and dispositions with which we were born, but manufactured nonetheless."

Geertz sitt standpunkt er ekstremt, dei fleste vil vel meina at både kjensler og nervesystemet er nedarva som noko meir enn eit råmateriale som kulturen kan forma til kva som helst. Pinker (2002:65) har ei meir jordnær og moderat haldning, og seier at "Culture, then, is a pool of technological and social innovations that people accumulate to help them live their lives, not a collection of arbitrary roles and symbols that happen to befall them." Igjen vil det moderate perspektivet vera å føretrekkja her, det som tek utgangspunkt i *human nature*, men som også tek høgde for at samfunnet under visse føresetnader kan utvikla kodesystem som verkar å liggja fjernt frå mennesket sine naturgjevne føresetnader.

3.4 Narrativ og diskurs

Som nemnt ovanfor så verkar både spenningsteorien og konturteorien å ha noko føre seg. Det at ein kan sjå føre seg ulike imaginære *personar*, eller *konturar* av kjenslelivet deira, i møtet med musikk, betyr også at ein kan oppleva eit musikkstykke som uttrykk frå fleire deltakande partar, slik som til dømes i ulike konserterande former. Eit instrument kan bli stilt opp mot ei instrumentgruppe, eller to instrumentgrupper kan bli stilt overfor kvarandre. Det er då gjerne tale om ein eller annan form for kommunikasjon eller sosial interaksjon innanfor musikkstykket. Dersom eit soloinstrument er stilt opp mot eit orkester, så vil det kanskje vera ein tendens til at lyttaren primært *identifiserer* seg med einskildinstrumentet sitt uttrykk.

Dersom ein person opplever eit musikkstykke som ein representasjon av ei handling, til dømes den i *Don Quixote*, så er det naturleg at det *narrative* i musikken er viktig for denne lyttaren. Musikken kjem då til sin rett som temporal kunst på same måten som ein roman eller ein ballett, og musikken kan i tillegg tilføra affektar og uttrykk som kan støtta opp om det dramaet som musikken også er meint å representera.

Mange komponistar meiner at musikken deira ikkje representerer eit slikt handlingsforløp, og som tidlegare nemnt så er det også diskutabelt frå eit filosofisk synspunkt om musikk i det heile kan representera noko i den ytre verda på denne måten. For somme komponistar og utøvarar så verkar også det *narrative* og det *diskursive* ved musikken å vera mindre viktig enn sjølve stemninga, det potensielt temporale ved musikken blir nedprioritert i forhold til det statiske. Likevel er mykje

musikk som ikkje refererer til eit ytre handlingsforløp også *diskursiv* i oppbygginga, musikken er sjølvrefererande, og frå komponisten si side er dette kanskje primært eit verkemiddel som i seg sjølv blir brukt for å skapa ein viss affekt. Eit ritornell eller refreng kan verka berusande for lyttaren når det blir gjenteke etter ei stund med fråver, og denne verknaden vil vel for dei fleste vera avhengig *både* av ritornellet sin *indre musikalske struktur* og den *narrative konteksten* som ritornellet inngår i.

Arrangørar av poplåtar har gjerne eit medvite forhold til slike verkemiddel, slik som til dømes kor mange gonger refreng skal brukast, om det skal skje eit tonalt rykk ved siste refreng og liknande. Tradisjonelt skolerte klassiske komponistar og utøvarar lærer seg også mange slike grep for å utvikla *formen* på eit musikkstykke. Konturen av det affektive i musikken blir utvikla over tid, og kanskje gjeld dette spesielt for klassisk musikk, men vektlegginga av det narrative kjenneteiknar kanskje også ein viss måte å *lytta* på, ein måte som blir sett på som den mest plausible lyttemåten innan den klassiske musikkverda, til dømes av Julian Johnson (2002).

3.5 Representasjon av uttrykk og veremåtar i klassisk musikk

Julian Johnson meiner at vekta på det narrative og diskursive er noko som skil klassisk musikk frå populærmusikk:

Classical music [...] attaches less importance to the self-sufficiency of its sound world at any given moment and more to the unfolding process of the work. The music's content is not heard immediately but rather as the product of its unfolding through time. Its discursive, temporal narrative resists the kind of listening that tries to grasp it in a single brief moment, as a physical object. (Johnson 2002:55)

På grunn av den påståtte eigenarten til klassisk musikk når det gjeld det narrative og diskursive, så er det ikkje meininga at klassisk musikk skal fungera som bakgrunnsmusikk. Klassisk musikk er ein brei kategori, så det er sjølvstøtt store skilnader *innanfor* denne kategorien, men det at klassisk musikk legg større vekt på det diskursive enn mange populærmusikk-stilartar er vel ikkje så kontroversielt. Ein kan derimot argumentera mot Johnson sin kritikk mot den lyttartypen som ikkje legg vekta på det diskursive. For å bruka Johnson (2002:64) si eiga formulering: "Chamber music often has this quality of interaction between its plural voices, discursive and emotional at the same time." Sjølv om det foregår ein diskurs i musikken som har

konsekvensar for det emosjonelle uttrykket, så er det ikkje gitt at det trengst eit *medvite, aktivt* lyttande kognitivt apparat for å tolka dette uttrykket. Som menneske så oppfattar ein affektive konturar i stor grad *utan refleksjon*, nettopp fordi konturane blir fanga opp av eit fellesmenneskeleg apparat som reagerer meir eller mindre umiddelbart. Dersom dei affektive konturane blir diskutert intramusikalsk, så verkar det plausiblet å tru at det er stort sannsyn for at denne diskursen treff emosjonelle klangbotnar i lyttaren sjølv, og dei treng ikkje nødvendigvis å gå gjennom ei medviten kognitiv vurdering for at lyttaren skal oppleve musikken som meningsfull.

Uansett om ein meiner at lyttinga må vera aktiv eller ikkje, for at lyttaren skal få med seg det emosjonelle uttrykket i musikken, så er det opplagt at musikken si *utvikling i tida* kan vera essensielt for dette uttrykket. Den affektive førspråklege interaksjonen som Turner (ibid.) skildrar foregår då også i tid. Eit menneske kan komma til ei plausibel tolking av eit anna menneske sitt uttrykk på eit bilete, men tidsdimensjonen kan opplagt potensielt gje meir informasjon, og studiet av uttrykket i eit musikkstykke, eller av ei innspeling av eit musikkstykke, må derfor inkludera ei vurdering av uttrykket si utvikling i stykket som heilskap. Det er då ikkje stykket si form, i tradisjonell forstand, det er snakk om, men korleis utøvarane bruker forma til å få fram spesifikke uttrykk.

I tillegg til den påståtte vektlegginga av det diskursive i musikken, så meiner Johnson (ibid.:60) også at klassisk musikk kan forårsaka pinlege situasjonar: "(...) classical music is embarrassingly earnest and involved: dialectical thought, after all, is horribly awkward and gauche, whereas the absence of thought easily passes for cool." Slik det er framstilt her, er det *på grunn av* det diskursive i den klassiske musikken at han ikkje fungerer som eit bakteppe i sosiale situasjonar, det er altså sider ved *musikken sjølv* som gjer at musikken er utilpassa i mange sosiale samanhengar. Dersom ein bruker Goffman sine omgrep så kan ein vel også påstå at det kan verka støytande i mange sosiale samanhengar å vera "earnest and involved", slik Johnson påstår at klassisk musikk er. Sidan det påstått ærlege uttrykket medfører ein slags skamlaus mangel på rollespel, så er det klart at sosialiteten med klassisk musikk i bakgrunnen kan bli haltande. Musikken blir på ein måte *separert* frå sosialiteten på same måte som ein altfor oppriktig person kan framstå som uuthaldeleg.

Nettopp denne separasjonen frå sosialiteten er noko som kan synast å kjenneteikna den klassiske musikkverda. Anthony E. Kemp meiner til dømes at

The [classical] musician may well be identified as schizoid, but the psychological importance of this may lie in the nature of the musician's art, in other words, to exercise total control over processes that, by definition, are personal, internal, largely non-verbal, and, therefore, private. (Kemp 1996:46)

Det er også dokumentert at preferansar for klassisk musikk er korrelert med introversjon, mens preferansar for fleire typar populærmusikk er meir knytta til ekstroversjon (Rentfrow and Gosling 2003). Kemp (1996) meiner at den typiske klassiske musikaren er introvert, og sidan preferansar for klassisk musikk er korrelert med introversjon, så verkar det ikkje så urimeleg når Kemp (ibid.:183) seier at "[...] it would appear reasonable to speculate that those who play certain styles of music do so as a direct result of the impact that the music made upon them as listeners."

Musikk av Brahms blei i innleiinga nemnt som døme på musikk som kan gjera stemninga beklemt. Kanskje kan ein forstå dette på bakgrunn av Johnson (2002) si utsegn om at klassisk musikk er "embarrassingly earnest and involved", og såleis ikkje tilfredsstillar sosialiteten sitt krav til rollespel. Det verkar rimeleg å tolka Johnson slik at han meiner at klassisk musikk i seg sjølv *representerer* noko som kan framstå som pinleg ærleg. Dersom ein bruker konturteorien kan ein kanskje seia at det Johnson seier er at det finst ein kontur av noko pinleg ærleg innan klassisk musikk. Utan at ein skal hevda at det finst nødvendige samanhengar mellom komponist og verk, så er det likevel interessant å observera Brahms-biografen Schaufli (1933:156) si skildring av Brahms sin veremåte: "His coarse brutal directness warred with a deepseated instinct for secretiveness and a subtle obliqueness of tongue and pen. His was a truly schizoid personality." Denne brutalt direkte veremåten er vel ikkje noko som glir smidig inn i så mange sosiale samanhengar. Østerberg (2003:29) skriv at Brahms ikkje var særleg glad i å opptre. Adorno (1976:73) seier at "Brahms intar den isolerades ståndpunkt, alienerad och försjunken i privatsfären". Når Brahms også seier om eit av sine opus at det er "the lullabies of my pain" (Hinson 1987:143), så står ein med begge beina i det som i mange sosialitetar blir oppfatta som pinleg ærleg.

Kapittel 4: Om Klaverkonsert i a-moll

4.1 Kort om Klaverkonsert i a-moll

Edvard Grieg komponerte sin klaverkonsert i a-moll i åra 1868-1869. Oppfatningane av kvalitetane i a-moll konserten *har vore delte*, men verket har vore svært populært både blant utøvarar og publikum frå første framføring. Mange vil nok vera samde med den norske pianisten Einar Steen-Nøkleberg (1992:58), som utropar konserten til ”selve flaggskipet, eneren i norsk musikk”. Dersom ein ser på talet på framføringar av eit klassisk norsk musikkverk, både innanlands og utanlands, så er denne merkelappen opplagt på sin plass. Alle tradisjonelle pianistar som ønskjer å gjera karriere lyt ha konserten på repertoaret, som både Steen-Nøkleberg (ibid.) og biografen Andersen (1993) påpeikar.

Konserten blir ofte nemnd saman med Schumann sin klaverkonsert i same toneart, og biografen Hurum (1959) omtalar verket under overskrifta ”den nordiske Schumann”. Konserten har mykje av den romantiske mystikken og lengselen som kjenneteiknar ein del av musikken til Robert Schumann, men er også, som biografen Horton (1974) seier, den mest komplette musikalske realisasjonen av norsk nasjonalromantikk. Konserten er då også frå den tida då Grieg valde å *gå inn for* å skriva typisk *norsk* musikk, og har både rytmikk, melodikk og harmonikk som er direkte inspirert av norsk folklore. Biografane Benestad og Schjelderup-Ebbe (1980) skildrar konserten som gjennomført *glad og lukkeleg* musikk, der komponisten slyngjer ut sitt karakteristiske motiv frå første takt, som dei seier. Som Benestad og Schjelderup-Ebbe påpeikar, så har kritikarar meint at konserten bruker for lite variasjon, at han ikkje utnyttar dei verktyga som sonateforma gjev, men Benestad og Schjelderup-Ebbe meiner sjølv at komponisten har valt dette medvite fordi materialet i eksposisjonen er så rikhaldig at ytterligere variasjon ville vera overflødig.

Med klaverkonserten gjorde Grieg eit stort kunstnarisk og personleg framsteg med hjelp av nasjonalromantisk estetikk. Mens Benestad og Schjelderup-Ebbe i sin biografi først og fremst uttrykkjer *vørnads* for Grieg både som ein stor musikal og ein viktig person i kulturlivet generelt, så peikar Østerberg (1981) på, som eit apropos til denne biografien, at det finst ein del konfliktstoff om Grieg som Benestad og Schjelderup-Ebbe har utelete. Østerberg viser til at Grieg sjølv mot slutten av livet sitt

framheva dei tre *fiolinsonatane* som dei viktigaste komposisjonane hans, komposisjonar som tilfredsstillar sonateformen sine krav til *heilskap*. Grieg var ikkje sjølv heilt nøgd med livsverket sitt, og Østerberg meiner at dette kan skuldast at Grieg valde den romantiske nasjonalismen på eit tidspunkt då denne var i tilbakegang, Grieg prøvde å styrka den norske nasjonen utanfrå, som Østerberg seier. Dermed blei Grieg *hemma* i si komposisjonsverksemd, han blei bunden til den romantiske idealismen sitt krav til heilskap og integrasjon. Mens Nietzsche og Flaubert innleidde verdinihilisme i filosofi og litteratur, og komponistkollega Debussy framstod som blasert og respektlaus i sine skrifter, så levde Grieg ifølgje Østerberg framleis i ei alvorleg verd der han strevde mot *det edle*. Grieg var altså langt frå ”hinsides godt og ondt”, veremåten hans var ikkje prega av rolledistanse.

4.2 Om val av verk

For å undersøkje performativitet i musikk kan ein bruka mange ulike musikalske døme. Valet av Grieg sin klaverkonsert som objekt for analysen er motivert av fire faktorar. For det første så synest verket å vera av ein slik art reint stilistisk at det gjev store *variasjonshøve* for utøvarar til å forma framføringa i ulike retningar. Verket har både trekk av norsk folklore og tysk romantikk, både lyriske og monumentale parti, både element frå autonomiestetikk og referensialistisk estetikk. Verket er tonalt⁶ og byggjer som nemnt ovanfor på den romantiske idealismen sitt krav til heilskap, og for mange utgjer desse elementa konkrete *mimetiske referansar* til det sosiale livet, til det menneskelege, noko som verkar som ein fordel i ein analyse som har som ambisjon å knyta saman musikalsk uttrykk og mikrososiologi.

For det andre så verkar det umiddelbart gunstig å velja eit verk frå romantikken, også sidan denne tida er nærare vår tid ideologisk når det gjeld kva slags veremåtar som har hegemoni enn verk frå til dømes klassisismen eller barokken. Grieg levde i ei tid då komponistar var frie til å skriva musikk som dei ville, frie på måtar som komponistar før Beethoven ikkje hadde vore, sjølv sagt på godt og vondt.

⁶ Ordet tonalt blir her brukt i samsvar med europeisk tradisjon, der ein definerer ein sats som tonal dersom han har ein identifiserbar hovudtone som satsen kretsar rundt. Somme amerikanske forskingstradisjonar krev at ein sats i hovudsak er bygd opp av funksjonell harmonikk for at han skal kunna kallast tonal, og denne definisjonen er snevrare sidan blant anna modale satsar dermed fell utanfor. Grieg sin klaverkonsert har fleire modale vendingar, men ut frå den tradisjon som Grieg høyrer til er det rimeleg å definera verket som tonalt.

Mens det tidlegare hadde vore viktig for komponistar å få finansiering frå ein føydalherre, så blei komponistar frå og med Beethoven avhengige av finansiering frå marknaden. Den fristilte komponisten måtte *finna sin eigen veg* både kunstnarisk og finansielt, Beethoven såg på seg sjølv som jamnbyrdig med adelen på grunn av statusen han hadde som komponist (Østerberg 1999:138).

For det tredje så kjem eit ønskje om å kasta lys over framføringar av eit *norsk* verk, sidan instituttet oppgåva er skriven ved har eit særleg ansvar for arbeid med norsk musikk.

For det fjerde så har arbeidet sjølvsagt vore avhengig av å ha tilgjengeleg ei viss *mengd* ulike innspelingar, for å studera kor mykje av den aktuelle performativiteten som blir definert av utøvarar, og kor mykje som ligg nedfelt i det arbeidet som komponisten og forlaget hans har levert frå seg. Klaverkonserten til Grieg er nok det klassiske norske musikkverket som er mest spelt, både av norske og utanlandske utøvarar. Det at det finst mange ulike innspelingar av eit verk gjer det mogleg både praktisk og økonomisk å finna ulike typar innspelingar.

4.3 Om val av innspelingar

Talet på innspelingar i gjennomgangen kunne vore større eller mindre, men når det blei valt ut fem innspelingar så var det fordi dette talet er stort nok til at ein kan få med ulike musikalske uttrykk, samstundes som ein har plass til å diskutera detaljar i kvar innspeling. Valet av innspelingar er gjort etter to kriterium. For det første så er innspelingar valde ut som ved få gjennomhøyringar verka å ha *divergerande* og *karakteristiske* performative trekk. Ei innvending her ville kunna vera at dei ulike performative trekka rett og slett sprang ut av ulike nivå av musikalsk *kvalitet* ved dei ulike innspelingane. Her har arbeidet hatt som føresetnad at det faktum at utøvarane har fått utgjewe sine innspelingar på store plateselskap og store marknader betyr at ingen av dei utan vidare kan avfeiest som slett musikalsk handverk. Marknadskreftene har altså fått eit avgjerande ord, på same måte som dei hadde det i Grieg si tid.

For det andre så er innspelingane frå eit relativt lite tidsrom. Uttrykk og veremåtar endrar seg over tid, i tråd med sosiale og historiske føresetnader. Det vil derfor vera naturleg for eit inngåande studium av musikalsk performativitet å gjera greie for den *historiske* utviklinga på området, men i denne oppgåva har det vore eit

mål i seg sjølv å fokusera mest mogleg på den systematiske dimensjonen. Det vil vera eit naturleg utgangspunkt for eit arbeid av større omfang å skildra den historiske dimensjonen ved musikalsk uttrykk. Både norske og utanlandske klaversolistar og dirigentar er representert, men dette er tilfeldig. Ingen kvinnelege klaversolistar eller dirigentar er representert, men det er altså det musikalske som har stått i fokus for utvalet, ikkje personane bak.

I analysane av innspelingane blir musikken kommentert slik at ein kan følgja med på musikken og starta og stoppa innspelingane utan å forflytta seg særleg mykje fram og tilbake. Dette er eit val som er gjort for at det skal vera mogleg å veksla mellom å lesa framstillinga og følgja med på innspelingane. Ein alternativ framgongsmåte ville vera å henta ut stader på ulike tidspunkt i innspelingane som kunne verka illustrerande for eit særskilt performativt element, men her har altså praktiske omsyn til framstillinga voge tyngst.

Alle innspelingane i oppgåva er innspelningar frå platestudio, og ingen er live-innspelningar. Eit studium som tek føre seg live-innspelningar vil kunna peika på andre performative trekk enn dei som kjem fram i denne oppgåva, til dømes sidan utøvarar vil kunna bli påverka av publikum. Ein konsert er ein annan type mikrososiologisk *situasjon* enn ei innspeling i eit platestudio, og dette er det naturleg å tru at utøvarar kan bli påverka av, slik at dette også manifesterer seg i det musikalske materialet dei produserer.

4.4 Om språkbruk og vurderingar i analysane

Dette er eit forsøk på å analysera innspelingane slik mange lyttarar truleg oppfattar møter med klassiske verk innan den romantiske tradisjonen, nemleg slik at innspelingane, og kanskje også einskilde instrument, er representasjonar av personar, og at desse personane har sine særeigne uttrykk og veremåtar, som i stor grad blir tolka og formidla av utøvarane. I tillegg vil stader i innspelingane kunna gje assosiasjonar til bestemte tilstandar og bestemte rom. Sidan det verkar vanskeleg å identifisera vasstette skott mellom ulike former for musikalsk representasjon, så vil analysane veksla mellom å visa til ulike kategoriar, som til dømes eit subjekt, emosjonelle tilstandar og ulike former for rom.

Tesen her er at publikum typisk opplever ein veremåte og eit uttrykk *representert gjennom det musikalske*, og dette vil vera medverkande for kva for innspeling kvar einskild lyttar føretrekkjer. Kva slags innspeling kvar einskild lyttar føretrekkjer vil då vera avhengig av hans eller hennar personlegdom, samt den tida og den kulturelle omgjevnaden som lyttaren er situert i. Det er altså ein fenomenologisk innfallsvinkel som blir brukt, teikna som blir representert gjennom musikken blir sett på som delvis *arbitrære* og delvis *motiverte*. Dei kan synast lite gjennomsluktige, og det er desto større sannsyn for at det er samanheng mellom det musikalske innhaldet og det ein kan kalla den *genuine* smaken hos publikum, altså den smaken som ein har *før* ein har evaluert denne smaken i forhold til kven ein *ønskjer* å gje seg ut for å vera.

Smaksforskarar, til dømes Pierre Bourdieu (1995), er både opptekne av arbitrære teikn og motiverte teikn. Når det ikkje føreligg eit innvendig forhold mellom menneske og omgjevnader, så kan det som tidlegare har vore distingvert bli vulgært og omvendt (Østerberg 1995:27). Når musikken blir omtala, så er altså utgangspunktet at ein verkeleg *kan* lesa menneskelege uttrykk og veremåtar meir eller mindre *umiddelbart* ut av musikken, men at desse uttrykka vil vera farga av både det universelt menneskelege og meir kontekstuelle faktorar. Her er det musikken *slik han framstår som fenomen*, og ikkje dei ulike intensjonane bak, som står i fokus.

Det er i analysane gjennomgåande lagt stor vekt på uttrykket i *klaverstemma*, men også gjort kommentarar til orkestra som er med. Det vil nok vera forsvarleg å gjera eit tilsvarande arbeid primært basert på orkesteret sine interpretasjonar, men dei fleste lyttarar vil nok oppfatta klaveret som ein slags hovudperson i Grieg sitt ”drama”, og dei vala som pianisten gjer er derfor retningsgjevande for kva innspeling lyttaren føretrekkjer. Analysane omtalar ikkje dei musikalske vala som *korrekte* eller *ukorrekte*, heller ikkje har det vore eit mål å seia noko om kva slags innspeling som er *god* eller *dårleg*, *djup* eller *grunn*, som er målestokkar som gjerne blir brukt av kommentatorar elles. Rekkjefølgja er kronologisk, slik at den eldste innspelinga kjem først, men rekkjefølgja kunne like gjerne vore alfabetisk, sidan den historiske dimensjonen ikkje er behandla.

Analysane viser til stader i innspelingane både ved hjelp av takt og tid. Tidsnoteringane er gjort ved avspeling i edb-programmet *iTunes*. Der oppgåva viser til Grieg sin notasjon så er det utgåva til Ernst Eulenburg (med ukjent utgjevingsår) som er utgangspunkt.

4.5 Oversikt over dei studerte innspelingane

Følgjande innspelningar er studert:

Innspeling 1

Innspelingsår: 1987
Klaversolist: Einar Henning Smebye
Dirigent: Karsten Andersen
Orkester: Ungdomssymfonikerne
Plateselskap: Aurora

Innspeling 2

Innspelingsår: 1991
Klaversolist: Leif Ove Andsnes
Dirigent: Dmitri Kitayenko
Orkester: Bergen Filharmoniske Orkester
Plateselskap: Virgin

Innspeling 3

Innspelingsår: 1993
Klaversolist: Dmitri Aleksejev
Dirigent: Turi Temirkanov
Orkester: Royal Philharmonic Orchestra
Plateselskap: Eminence

Innspeling 4

Innspelingsår: 1996
Klaversolist: Hiroko Nakamura
Dirigent: Dmitri Kitayenko
Orkester: Bergen Filharmoniske Orkester
Plateselskap: Sony

Innspeiling 5

Innspelingsår: 2003

Klaversolist: Håvard Gimse

Dirigent: Bjarte Engeset

Orkester: Royal Scottish National Orchestra

Plateselskap: Naxos

Kapittel 5: Analysar av fem innspelingar av Klaverkonsert i a-moll

5.1 Innspeling 1

5.1.1 - 1. sats

I denne innspelinga verkar det som om mikrofonane er plassert relativt langt frå klaveret. For opninga, som i store delar av innspelinga elles, gjer dette at biletet blir noko distansert. Klaverstemma gjer opninga relativt sakte og i stabilt tempo, og bruker om lag 12 sekundar (0:05 – 0:17) frå den første a-moll-akkorden er slått an, til c^4 i slutten av takt 4. Totalinntrykket av dei første satsane blir resolutt og sjølvmedvite. Dette blir også understreka av slutten av takt 4, der klaveret går relativt direkte over frå c^4 på toppen til den låge aksentuerte, unisone f-akkorden som kjem på på siste åttedelsslaget i takten (00:17), som tydelegvis blir tolka som ein del av ein lang frase som byrjar med den store a-moll akkorden i takt 2.

Forslaga i takt 5 og 6 (høvesvis 00:18 og 00:21) blir vektlagt i relativt stor grad, og dette kan sjåast på som konsistent med den massive grunnstemninga. Dette blir også reflektert av orkesteret, i alle fall i den innleiande delen av hovudtemaet. Klarinettane og 1. oboane, som har førstestemma i det nye temaet som blir introdusert (00:26 -), har ei markert rolle, mens resten av treblåsarane og horna, som i utgangspunktet har akkompagnerande stemmer, har lite framtrekande roller. Dette understrekar også det massive, sjølv i det sarte 2. temaet, og svarer til stemninga som klaveret har slått an i taktane før. Dette er nok også noko som blir gjeve delvis av produksjonen, som legg vekt på det totale lydbiletet og ikkje går intimt inn på kvart einskilt instrument, korkje klaveret eller instrument i orkesteret.

Når klaveret kjem inn igjen i takt 19 (1:06) med same temaet som orkesteret startar i takt 2, så blir temaet presentert som ein slags kommentar til orkesteret. Tonen frå klaveret som ein *storslått* aktør blei slått an i takt 2 og i dei følgjande taktane, og no med det nye temaet blir denne tonen følgt opp. I denne innspelinga blir klaveret også presentert som ein stor aktør, *likeverdig* med orkesteret på alle måtar, godt hjulpe av produksjonen, som ikkje framhevar den intime pianoklangen, men legg vekta på distansen. Det kommenterande i klaveret sin versjon av sidetemaet, i takt 19-22 (1:06 – 1:18), er ein konsekvens av dette, og er demonstrert ved at klaveret kjem inn i noko

lyttaren kan oppfatta som ein styrkegrad høgare enn den *mezzopiano* som er gjeven i partituret.

Denne styrkegraden er truleg valt nettopp av omsynet til hovudstrategien: Klaveret skal etablerast som ein likeverdig partner overfor orkesteret, og klaverstemma kommenterer derfor orkesteret i like stor grad som orkesteret kommenterer klaveret. For at uttrykket skal vera kommenterande må klaveret halda ein høgare styrkegrad enn det elles ville gjort, for dersom klaveret hadde hatt eit lågare dynamisk nivå hadde uttrykket blitt meir prega av openhjartig tvil. Dette ville vera eit sjansespel, slik Sartre skildrar eksistensialisten sin posisjon som risikofylt, og ville overlevera makta i forholdet frå klaveret til orkesteret. Veremåten her verkar maskulin og autonom.

Transparensen i akkordane underbygger dette maskuline, og er igjen godt hjelpe av den distanserte produksjonen, som også hjelper til med ein viss etterklang. Men sjølv om det dynamiske i desse taktane totalt sett må seiast å vera meir enn *mezzopiano*, så blir det lagt inn ein større grad av sjølvdistanse og introspeksjon i takt 22 (1:16 – 1:18), og dette er eit trekk som gjer at klaveret, som gjer krav på å bli sett på som ein medspelar av storformat, også markerer at dette storformatet er *autentisk*, at storformatet ikkje er eit performativt kalkulert spel for galleriet, men er eit format som veks naturleg ut av klaverstemma sin eigen agogiske introspeksjon. Den pianistiske storformat-retorikken er ambisiøs og krev *konsistens*, og prosjektet er i stor grad avhengig av om lyttaren aksepterer dette storformatet som *mogleg*, og derfor er det avgjerande at det blir lagt inn element av introspeksjon her.

Den avrundande fraseringa blir også brukt i slutten av takt 30 (1:44 – 1:46). Klaverstemma blir igjen markert som sårbar, og dermed *truverdig*. Men avfraseringa i denne takten er ikkje lett eller mjuk; kadensen i takten er sett saman av tysk vekseldominant og kvartsektforholdning, ein kadens som mange vil sjå på som fargerik, og som gjer det mogleg for utøvaren å vektleggja ulike typar uttrykk. Klaveret følgjer komponisten sitt råd, som er *tenuto*, *staccato*-teikn med boge, og takten er dermed ikkje lett, men heller avventande. Desto meir massivt blir introduksjonen av springar-temaet i takt 31 (1:47 -), der klaverstemma legg stor vekt på tonen *diss* i den første akkorden i takten. Akkorden har stor avstand mellom bass og diskant, han har både høgt 4. trinn (*diss*) og vanleg kvint (e^3), og innspelinga markerer dette med ein aksent. Forslaget i høgre handa glir i hop med sjølve akkorden, og alt i alt blir uttrykket dermed svært så dissonerande. Mens komponisten

har gjeve kommentaren *molto leggiero*, så legg innspelinga vekta på det kompromisslaust *bondske*, som også ligg som ein opplagt mogleg strategi i det temaet som komponisten har valt. Paradoksalt nok blir inntrykket for lyttaren igjen distansert, ikkje prega av nærleik, noko som ein kanskje først skulle tru når ein oppdager at innspelinga legg vekt på det folkelege. Det folkelege er altså ikkje her synonymt med det *nære*, fordi det folkelege i dette tilfellet har preg av både naturmystikk og intellektuell kraft. Det finst ikkje naivitet her, det er eit ruralt intellekt som blir skildra.

I takt 39 (2:02 – 2:08) er klaverstemma relativt tung, sjølv om det står *leggiero* i partituret. Einskildtonar er ikkje i særleg stor grad aksentuert, og det kjem lite *rubato* i desse taktane. I dei fallande tersane i takt 41 (2:08 – 2:14) startar innspelinga med stor vekt på den første av dei, både med omsyn til styrkegrad og på den måten at innspelinga ventar med den neste tersen. Dette gjer at uttrykket ikkje blir umiddelbart, men heller distansert og reflekterande. Dette blir også inntrykket dersom ein ser på klaverstemma sin kommentar i takt 53 (2:57 -) til det store sidetemaet som blir introdusert av celli i takt 49 (2:33 -). Klaveret *held ut* kvintolen i takten og gjer dermed kvintolen musikalsk *signifikant*, klaverstemma seier til lyttaren at klaveret har noko meir å tilføra enn det orkesteret allereie har sagt, og understrekar dette vidare ved å slå an a^1 i høgre hand i takt 53. Dermed blir ikkje denne tonen ein *sjølvsgagt* del av *legato*-linja som komponisten har gjeve frå byrjinga av takt 53 til slutten av takt 54.

Innspelinga markerer også a^1 ved å lata c i venstre hand bli slått an like før denne a^1 , slik at a^1 blir ståande åleine i det noten blir slått an. Vidare gjev klaveret eit svært markert svar til sin eigen introduksjon, i molldelen av temaet som kjem i takt 55 (3:07 -). Gjennom intensiveringa av tempo og styrkegradar i taktane 57 – 72 (3:18 – 4:06) tolkar også innspelinga komponisten sine *piu animato*, *piu vivo* og *stretto* med ein viss grad av *reservasjon*, og dette gjer det *teknisk* mogleg å få fram ein massiv klaverklang i dette partiet også, samt at klaveret får tid til å byggja ein stødig dominantseptim-akkord i venstrehand i takt 72 (4:00 – 4:06).

Orkesteret blir i heile dette partiet eit bakteppe, noko ein til dømes kan få eit tydeleg inntrykk av gjennom fagottsoloen i taktane 57 – 60 (3:18 – 3:33), som blir ei klassisk akkompagnerande obligatstemme frå byrjing til slutt, sjølv om det gjennom fagotten sitt noterte *crescendo* i takt 59, som er ekvivalent med klaverstamma sitt ditto, blir gjeve ei *opning* frå komponisten si side for at fagottstemma kan gjerast

musikalsk signifikant på same nivå som klaveret. Det same gjeld hornsoloen i takt 87 (4:36 – 4:44), der det står *fortepiano* i partituret, men der hornsoloen i dette tilfellet i større grad har preg av styrkegraden *piano* heile vegen. Det er på sett og vis konsistent med totalinntrykket at hornsoloen er såpass i bakgrunnen, sidan det ikkje ser ut til å vera ein overordna strategi at einskildstemmer skal vera framheva og på det viset visa musklar overfor klaveret eller overfor orkesteret som heilskap. Fløytesoloen og hornsoloen i påfølgjande taktane er også relativt *egale* og tilbakehaldne, trass i at det blir gjeve opning i partituret for at både fløyta og hornet kan vera solistiske i uttrykket. Desse stemmene spelar lojalt ei underdanig rolle i innspelinga sitt interaksjonslag.

I repetisjonen av eksposisjonen er styrkegraden i partituret for klaveret *piano*, i staden for *mezzopiano* som det var første gang. Klaverstemma understrekar denne forskjellen i stor grad, for i repetisjonen blir temaet presentert klart svakare enn første gang. Men den lågmælte presentasjonen av temaet i repetisjonen følgjer ei grandios avslutning på eksposisjonen sin første gjennomgang, gjennom massive oktavpassasjar, som klaverstemma gjev seg sjølv god tid til å presentera (takt 110, 5:54 -). Den lågmælte andre byrjinga av eksposisjonen er noko som må sjåast i relasjon til dette, noko denne innspelinga *kan* gjera sidan klaveret si framtrødande rolle allereie i såpass stor grad har blitt understreka i den første presentasjonen av eksposisjonen. Kontrastane er også større i repetisjonen, til dømes i *leggiere* - taktane 137-138 (7:15 - 7:18), der innspelinga legg vekt på komponisten sitt *pianissimo*, og gjer partiet svært svakt. Nedgangen med parallelle tersar er endå sterkare markert ved at byrjinga på denne sekvensen er halden ut mens resten av partiet aksellererer.

Etter den dramatiske oppbygginga i taktane 168 – 172 (9:18 – 9:35) til klaveret sin solokadens, så kjem klaveret inn relativt *umiddelbart*. Den siste tonen til orkesteret i denne frasen, den i takt 172 (9:31 -), er markert med *fermate*, samt ein pause etterpå. Likevel går klaverstemma relativt rett på sak, dette understrekar igjen klaveret sin likeverdige posisjon, og dermed klaveret sin *rett* til å gjera musikalske val på eiga hand. Oppgangen ved *presto* er som eit *leggiere*, truleg spelt utan pedal og med tilnærma *staccato*. Denne innsatsen kan verka overraskande, og det er også eit poeng i seg sjølv; klaveret har markert autonomi og sjølvstyring i så stor grad at klaveret kan gjera kva det vil, og gjera det på måtar som verkar truverdige ut frå dei sosiale rollene som er framforhandla.

Det autonome i klaverstemma blir også understreka i den siste delen av den store takt 174 (9:36 -), der venstrehanden har ein I^D , som er meint som eit akkompagnement til hovudstemma, men som blir avbroten etter kort tid, slik at høgrehanden kan deklamera sitt resitativ. Motsett strategi blir valt i takt 197, der innspelinga held nede basstonen I^E gjennom heile takten, sjølv om det i partituret står ein halvpause. Resultatet for denne takten blir for lyttaren eit meir *søkjande* og *ustabilt* uttrykk, som er med og nyanserer styrkedemonstrasjonar frå klaveret tidlegare i satsen. I codaen er orkesteret *mildt*, som tidlegare, til dømes i taktane 210-211 (13:26 – 13:30), der det utskrivne *forte* i partituret opnar for ein meir høglydt siste kommentar frå orkesteret. Klaverstemma er tilbake som stabil og resolutt med triolane i den avsluttande frasen. Det resolutte blir også understreka av produksjonen, fordi mikrofonane ikkje er plassert nær klaveret, og av at innspelinga ikkje aukar styrkegraden særleg frå det *piano* som klaverstemma byrjar med i taktane 212-213 (13:30 – 13:35). I partituret er det skriva inn eit *crescendo* frå takt 212 til første slaget i takt 214, og det er vanskeleg å seia om det er den tynne teksturen (berre unison melodi i høgre og venstre hand) eller om det er eit medvite val i innspelinga som gjer at dette *crescendo* ikkje finn stad.

5.1.2 – 2. sats

Klaverstemma sin første sekvens, takt 28 (2:10 -), startar med ein klar og transparent tone, og med ein styrkegrad som kanskje er meir *mezzoforte* enn *mezzopiano*, som står notert i partituret. Tempo og agogikk i dei påfølgjande taktane er stabile, utan improvisatoriske krumspring, så den distanserte tonen frå første sats held fram.

Ffz i takt 32 (2:31 -) er sterkt markert, dette gjeld alle *ffz* som kjem på kvar åttedel i takten, og på den måten får innspelinga markert grunntonen og kvinten i dess-dur i monaleg grad. På den måten blir det distanserte uttrykk kombinert med folkore, sidan grunntonen og kvinten er så viktige i norsk folkemusikk. Det er igjen ein slags maskulin *mystisk* folklore klaverstemma legg opp til i desse taktane, og ikkje den meir intime folkloren. Det melodiske kjem også til ein viss grad i skuggen av desse kvintane, slik at det blir kvintane som utgjer den musikalske essensen i desse taktane.

I takt 38 (3:01 -) bruker klaveret ein lågare styrkegrad, om lag *piano* som notert, og her finst kanskje også svaret på korfor innspelinga markerte den første

tonen i takt 28 såpass sterkt, for tonen i klaveret verkar ikkje å *bera*, klavertonen *syng* ikkje slik som ein gjerne ønskjer at lange tonar skal gjera i ein lyrisk andresats. Dette har nok mest med instrumentet å gjera, men kanskje også til ein viss grad produksjonen, sidan klaveret er såpass lite differensiert frå resten av orkesteret. I denne nye sekvensen så har innspelinga ein friare agogikk, som er vanleg når eit parti blir repetert, og den same strategien med sterk markering av grunntone og kvint når diminusjonen og dei tre *ffz* kjem igjen i fess-dur i takt 42 (3:21 -). Melodikken i desse taktane ber preg av at dei er i eit høgare lege enn første gongen temaet blei introdusert, for tonen i klaveret nærmar seg det *perkussive* i byrjinga av takt 44 (3:29 -), som er høgdepunktet på *crescendo* som byrja i takt 42. Eit klårt forløp er prioritert framfor eit relasjonelt.

Pesante-partiet frå takt 54 (4:10 -) har ein større grad av agogikk enn tidlegare i satsen. Dette kan sjåast på som det dramaturgiske høgdepunktet i satsen, med gjentaking av orkesteret si innleiing i *fortissimo*, og klaveret markerer dette både dynamisk og agogisk. Som døme på dette kan ein ta takt 57, der klaveret markerer septolen i takten (4:24 -) med både aksellerasjon og *crescendo*. Partituret legg opp til at det bør *skje noko* i dette partiet, og det at innspelinga tek omsyn til dette gjer at uttrykket blir truverdig, og det framstår som sannsynleg at det dramatiserte uttrykket veks ut av eit autentisk sjølv.

I slutten av satsen så byrjar klaveret trillane i takt 80 og 81 (5:58 -) på den såkalla oversekunden, det vil seia skalatonen *over* den tonen som er notert, og dette er uvanleg. Dersom ein tek utgangspunkt i klassisk notasjonsteknikk så er det vanleg å byrja på tonen over den tonen som er notert, utan at dette vanlegvis blir oppfatta som ei absolutt norm som ein bør halda seg etter. Likevel er det kanskje overraskande at klaverstemma i denne innspelinga er såpass åleine om å gjera dette, sidan dette samsvarer med vanleg framføringspraksis, og det har jo truleg å gjera med at dei fleste oppfattar det slik at dette ikkje passar inn i *karakteren* i satsen. Når ein byrjar på tonen over, så mistar hovudtonen, dess, ei viss vekt, og dette kan skapa ei viss uro og ei viss spenning i forhold til alternativet, å byrja trillen på hovudtonen. Dersom ein ønskjer å skapa *ro* i slutten av satsen og ei *konkluderande* landing på dess-dur, så verkar det naturleg å byrja på hovudtonen dess og gjera trillane til ornament. Dersom ein derimot byrjar på oversekunden så blir det introdusert eit nytt spenningsmoment som ein ikkje ønskjer. Uttrykket til klaveret blir meir uroleg, meir

intellektualiserande. Det musikalske resultatet er vel meir distansert og mindre inderleg enn det ein kan få til dersom ein byrjar på hovudtonen.

5.1.3 – 3. sats

Byrjinga på 3. sats er *artikulert*, og klaveret bruker relativt mykje tid for å få fram nyansar i starten, til dømes i takt 7 (0:06 -), der innspelinga førebur a-moll-akkorden med ein ekstra liten pause, samt takt 9 (0:10) der innspelinga markerer den første åttedelen monaleg, som ei førebuing til introduksjonen til hovudtemaet. Kanskje er det konsentrasjonen rundt artikulasjonen i byrjinga som gjer at det kjem eit feilslag på andre åttedelen i takt 9 (0:11), der det høyrer ut som om pianisten kjem borti ein d, truleg einstroken d^1 , som ligg ved sida av den noterte einstroknene c^1 .

Feilslaget omdefinierer harmonikken i forhold til den originale, fjerdetrinnet kjem inn som ein uførebudd akkordframand tone, og blir ikkje oppløyst på neste taktslag etter funksjonsharmoniske prinsipp om dissonansbehandling. Takt 9 fungerer i stor grad som førebuing til klaveret sitt hovudtema i takt 10 (0:12), og i og med at starten på takt 9 blir noko grautete her, så får ein som lyttar lite førebuing og blir i stor grad *kasta ut* i hovudtemaet i takt 10. Dermed blir det stilt store kognitive krav til lyttaren, som blir introdusert for ein dissonans som ikkje er konsistent med harmonikken i verket i dei to første satsane samt byrjinga på den tredje. Saman med dei reflekterande første taktane på 3. sats så fører dette til at starten blir *tung* og *antivirtuos*, og kanskje vanskeleg tilgjengeleg for ein lyttar som ikkje er innforliva i konserten frå før. Slik vidarefører dette partiet distansen frå satsane før, det blir ein slags kjempande nietzscheansk distanse.

Klaverstemma stadfestar det autonome uttrykket gjennom ein liten agogisk pause før takt 21 (0:23 -), ein pause som markerer sjølvrefleksjon og som vel også oppmuntrar til det same hos lyttaren. Ein fengjande og strukturelt sett enkel melodi går meir i retning av heteronomi dersom ikkje innspelinga gjennom agogiske grep tilfører sjølvdistanse og sjølvrefleksjon, og sidan dette også er andre gongen temaet kjem i denne satsen, så blir det viktig for klaveret å gjera agogiske grep for å vera konsistent med det autonome uttrykket i dei føregåande satsane. Det same gjeld den vesle agogiske pausen før takt 23 (0:25 -), men verknaden av denne pausen er mindre enn verknaden av pausen før takt 21 (0:23 -), sidan denne pausen blir ei forlenging av

ein opptakt, mens pausen før takt 23 (0:25 -) blir ei *avrundande* avslutning av den første delen av frasen.

Innspelinga har ei relativt stor vekt på klaverstemma si rolle, noko ein til dømes kan høyra frå og med takt 46 (0:50 -), der obligatstemma til fagotten nesten forsvinn. Det er altså klaveret som har initiativet, og det er klaveret som i hovudsak bestemmer uttrykket i innspelinga. Klaveret sitt uttrykk er autonomt, men paradoksalt nok så krev dette at også orkesteret blir oppfatta som autonomt for at innspelinga totalt sett skal oppfattast slik, sidan ein ubalanse her kan stå i vegen for integriteten til innspelinga. Slik sett kan lyttaren sitt totalinntrykk bli meir *tvetydig* enn det som klaverstemma sitt uttrykk siktar mot, sidan innspelinga somme stader uttrykkjer eit vekselspel mellom eit autonomt klaver og eit orkester som på sett og vis ikkje tek stilling når det gjeld heteronomi og autonomi, men som heller mot heteronomi gjennom å først og fremst verka *responderande* på klaverstemma sine musikalske val. Klaver og orkester fungerer ikkje som eit performativt lag.

Klaverstemma markerer stor grad av distanse i takt 108 (2:10), der *prestissimo*-løpet blir avslutta med ein markert desellerasjon fram til takt 109, med tilnærma *staccato* på dei siste tonane. I tillegg så byrjar klaveret takt 109 (2:16 -) med ein agogisk sett svært markert første åttedel. Grieg har skriva *a tempo* på denne staden, så det kan verka som om komponisten har tenkt seg eit meir umiddelbart virtuost uttrykk i slutten på takt 109 og byrjinga av takt 109 i motsetnad til denne innspelinga sitt meir *intellektualiserande* uttrykk.

Innspelinga si haldning om å følgja partituret og halda seg til ein klassisk framføringspraksis, til dømes illustrert med trillane i slutten på andre sats, verkar ikkje konsistent. Eit døme på ei fri haldning til notasjonen finst i takt 146 (3:02 -), i fløytesoloen, der fløyta ikkje gjer *legato* mellom c^3 og d^3 , slik det står notert. Å gjera *legato* mellom d^3 og ess^3 i staden, slik fløyta gjer, kan verka logisk *musikalsk-intuitivt*, men er ein strategi som set det musikalske uttrykket *framfor* notasjons- og framføringspraksis. På den måten følgjer fløyta ein annan framføringsstrategi enn klaveret, med eit meir *umiddelbart* og mindre intellektualiserande uttrykk.

Når klaveret kjem inn i takt 163 (3:36 -), så er det i eit lågt tempo samanlikna med innspelinga elles, og ornamentet i takt 165 (3:39 -) høyrest nesten ut som om det er utskrivne noteverdier. Heile partiet frå og med takt 163 og utover er prega av vekslende agogikk. Når uttrykket er romantisk og lyrisk så markerer klaverstemma det *monaleg*. Det er typisk for innspelinga totalt sett at det som blir gjort, det blir gjort

i stor grad, og dette er då også ein autonom strategi som syner at innspelinga vågar å gjera det som står i partituret, og let så å seia komponisten ta konsekvensen dersom resultatet på ein eller anna måte skulle bli utilfredsstillande. Slik sett gjer dette at komponist og utøvarar blir konstituert som to autonome storleikar med kvart sitt ansvarsområde. På den måten blir arbeidsdelinga som i samfunnet elles: Den autonome arbeidstakaren, i dette tilfellet representert ved utøvaren, tek ikkje oppgåva personleg, men er desto meir formelt korrekt. På den måten uttrykkjer innspelinga den strategien som Goffman formulerer som går ut på at ein ”isolerer sitt indre jeg fra kontakt med publikum”. Det musikalske foredraget som opplagt er sjølvmedvite, men som likevel bruker markerte performative verkemiddel, har innebygd ein intern distanse mellom personen som kjem performativt fram i musikken og personen som set denne performativiteten i scene og som står bak kulissane og beskyttar ”sitt indre jeg”. Nettopp ved at det ligg eit medvit *bak* som regisserer dette, så uttrykkjer innspelinga eit *autonomt* medvit, og det er verdien av dette *bakanforliggjande* medvitet, som ikkje er direkte høyrbart for publikum, som blir uttrykt av klaverstemma frå og med takt 163 (3:36 -). Dette verkar likevel som eit performativt unntak i innspelinga, sidan både klaverstemma og orkesteret stort sett har ikkje-reflekterande forhold til sine eigne roller.

Frå takt 354 (8:36 -) vel mange innspelingar eit *scherzo*-aktig uttrykk, sjølv om det ikkje står eksplisitt i partituret før *scherzando* i takt 366. Tradisjonen som verket veks ut frå er basert på kontrastar, både mellom satsar og innad i satsar, og kanskje sidan starten på satsen er ein litt tung halling, så vel mange å gjera variasjonen i slutten lett og *scherzo*-aktig. Klaverstemma sitt uttrykk her er tyngre, og kan heller ikkje seiast å vera innan styrkegraden *piano* som det står i partituret, men har ein høgare styrkegrad. Avslutninga er ikkje av typen feiande flott, men meir av typen *tung* og *grandios*. Dei siste taktane byggjer ikkje relasjonar med lyttaren, men dei gjev nok likevel ei slags ro hos mange fordi det distanserte i innspelinga framstår som autentisk og ikkje som eit resultat av ein kalkulert dramaturgi. Separasjonen frå publikum er dermed ikkje resultatet av ei forhandling om makt.

5.2 Innspeling 2

5.2.1 – 1. sats

I denne innspelinga verkar det som om produsenten har valt å plassera mikrofonutstyret relativt nær utøvarane, både klaversolisten og dei einskilde medlemmane av orkesteret. Opninga med paukene blir mindre monumental enn i andre innspelningar, men likevel kanskje meir intens, fordi lydforløpet kjem så tett innpå. Det same gjeld for klaverstemma sin opningssekvens: A-moll-akkorden i opninga er *resolutt*, men det at mikrofonane er plassert såpass nær utøvaren gjer at det ikkje blir den store romklangen som ein kan høyra på andre innspelningar. I tillegg har innspelinga eit relativt *ungdommeleg* uttrykk i opninga, ved at klaveret aukar tempoet monaleg i løpet av dei første taktane, slik at heile takt 3 går mykje fortare enn takt 2. Innspelinga har også ei markert avslutning på den første frasen med c^4 i slutten av takt 4 (0:17), som også er tonen som står i slutten på fraseringsbogen som byrjar med 2^A i takt 4. Klaverstrengene kling lenge og vel før den unisone f-akkorden som kjem på på siste åttedelsslaget i takten (0:19).

Når orkesteret introduserer hovudtemaet så er det etter ein relativt lang pause mellom opningssekvensen og dette temaet. Ein får derfor kjensla av at det kjem noko heilt *nytt*, og at det som kjem ikkje er ei vidareføring av opningssekvensen. Foredraget av hovudtemaet i orkesteret er *intimt*, ikkje minst på grunn av den tidlegare nemnde produksjonen, som legg vekt på å få fram kvart einskilt instrument og den intime orkesterklangen. Likevel verkar det som om tanken bak er å presentera orkesteret som nettopp *orkester*, med heile potensialet for dynamikk og dramatik som det fører med seg. Slik sett kan ein sjå på innspelinga som ein måte å *sameina* klaver og orkester, dei fungerer som eit lag med ein konsistent fasade.

I tillegg er klaveret sin presentasjon av hovudtemaet prega av eit *innsmigrande* uttrykk som ikkje på nokon måte inviterer til strid, blant anna blir tredjeslaget i takt 16 (1:12) framført med ein slags *tenuto*, det vil seia tonen er halden ut og blir ikkje spelt med *staccato*, som ville gjeve eit meir folkemusikk-aktig preg. Klaverstemma gjer presentasjonen dempa, som ein kontrast til den storslegne opninga, både ved å halda styrkegraden kanskje endå lågare enn det *mezzopiano* som er gjeve i partituret, og ved å generelt ikkje aksentuera eller artikulera spesielle tonar i opninga. Sekvenseringa av hovudtemaet, som kjem i taktane 21 og 22 (1:17 – 1:23), er også svakare enn

presentasjonen i takt 19 og 20 (1:11 – 1:17). I tillegg legg klaveret hovudvekta på det melodiske, og hovudtemaet blir eit klassisk samspel mellom melodien, stort sett utført av høgrehanda sin veslefinger, og det harmoniske akkompagnementet, som i det vesentlege blir utført av dei andre fingrane i høgrehanda, samt venstrehanda.

Vekta på det melodiske kjem klårt fram i takt 25 (1:30 -), der berre den øverste tonen i tersrørsla på toppen kjem klart fram i lydbiletet. Mens andre innspelningar legg vekt på å få fram begge tonane i desse ters-para, kanskje for å få større pianistisk tyngde, så er det presentasjonen av melodien som er det primære for klaverstemma i dette tilfellet. Kanskje som ein konsekvens av dette så framstår klaveret i byrjinga som ein *integrert* del av orkesteret. Innspelninga uttrykkjer seg som ein ungdommeleg person med ungdommen sin styrke og glans, men utan tilstrekkeleg personleg autonomi til å hevda seg sjølv som einskildindivid.

Det same blir også inntrykket i taktane 27 og 28 (1:37 – 1:43), der orkesteret akkompagnerer klaveret, som igjen er som ein integrert del av orkesteret. Dette kjem særleg klart fram i slag 3 i takt 28, der frasen nærmar seg høgdepunktet og der melodien ligg på ein halvnote (1:42). Klaveret slår ikkje an tonen særleg mykje sterkare enn dei føregåande tonane, og dermed blir det i stor grad opp til dirigenten og strykarane å fullføra *crescendo* fram til det første slaget i takt 29 (1:43). Strykarane har sjølv sagt større *tekniske* høve til å fullføra *crescendo* enn klaveret, sidan klaveret er eit hammarinstrument der styrken alltid *minkar* etter at tonen er slått an. I dette tilfellet blir ikkje dette instrumentaltekniske pianistiske underskotet kompensert med ein forholdsvis høgare styrkegrad frå klaveret si side, og dermed har orkesteret initiativet, eller kanskje ein heller skulle seia *ansvaret*, sidan totalstrategien med innspelninga høyre ut til å vera ein performativ *syntese* av solist og orkester.

I animato-delen som byrjar i takt 31 (1:50 -) så aukar klaveret tempoet monaleg og gjera uttrykket lett, *molto leggiero*, som det står i partituret. Vekta ligg på slag 2 og slag 4 i taktane 31 og 35, sidan desse slaga er markerte med aksent for den akkompagnerande venstrehanda. Høgrepedalen høyre ut til å vera aktiv, truleg som eit middel for å framheva aksenten, og dette fører til at *staccato* på desse slaga, som er skrive inn i partituret, går tapt. Det innspelninga ”vinn” på dette er at det blir variasjon i høgrehandsfiguren i taktane 31 og 32 (1:50 – 1:53). Dersom klaverstemma skulle framheva *staccato* på alle meloditonane i høgrehanda så ville vel nokon seia at det ville blitt monotont.

Soliststemma blir meir dominerande i taktane 33 – 34 (1:54 – 1:57) samt i taktane 37 – 38 (2:01 – 2:05), der klaverstemma kan spela ut sitt *fortissimo* med nedtrykt høgpedal, utan meir enn eit forsiktig instrumentert akkompagnement frå orkesteret. Motsett er innspelninga ikkje berre lågmælt lett i taktane 39 – 40 (2:05 – 2:09), men klaveret framhevar heller ikkje aksentar og forslag i same grad som i *fortissimo*-partiet. I takt 41 – 42 (2:09 – 2:13) så er det nedovergåande tersløpet relativt udramatisk, det finst ikkje eit musikalsk medvit her som ønskjer å problematisera forløpet.

Orkesteret presenterer eit sidetema i taktane 49 - 52 (2:33 – 2:56), og her er orkesteret relativt lågmælt, dette kan illustrerast til dømes ved cellosoloen i takt 51 (2:44 – 2:49), der celloen på vegne av orkesteret presenterer ei meir *akkompagnerande* orkesterrolle enn tidlegare i satsen. Det som er skriva som *forte* frå Grieg si side i midten av takt 51 (2:46) blir meir av eit slags *mezzoforte*, eller det ein kan kalla eit *forte* innanfor ein *akkompagnementsbasert* orkesterdynamikk.

Frå takt 53 (2:56 -) leverer klaveret sin kommentar til orkesteret sin presentasjon av det nye temaet som blir introdusert i takt 49 (2:32). På same måten som i klaveret sin presentasjon av hovudtemaet i takt 19, så er uttrykket mildt og dempa, men sekvenseringa i takt 55 (3:06 – 3:10) inneheld meir sprut, og blir følgt opp av eit kontrasterande *pianissimo* og *sostenuto* i takt 56 (3:13 -), som klaverstemma realiserer stort sett etter det som synest rimeleg å tolka at står i partituret. Men sjølv om sekvenseringa er meir uttrykksfull, så er ho likevel innanfor ramma av det som tidlegare har blitt nemnt som eit *samspel* mellom solist og orkester, i staden for strid eller ei markering av autonomi.

Samspelsstrategien kjem også fram gjennom klaverstemma og fagotten sin dialog i taktane 57 – 60 (3:16 – 3:31), der fagotten må seiast å vera meir enn berre ei obligatstemme sidan dirigenten lar fagotten frasera og skapa sitt eige musikalske uttrykk, i alle fall nesten kontrapunktisk uavhengig av pianisten si høgrehand. Vidare er oktavpassasjane i *stretto*-partiet i taktane 65 – 66 (3:48 – 3:51) rett nok forrykande og ungdommelege, men også *umiddelbare*, og dermed er dei, trass i - eller kanskje heller på grunn av - det forrykande og ville tempoet, ikkje med på å gjera krav på autonomi for klaverstemma. Det *resolutte* i klaverstemma i desse taktane får også eit ditto svar frå orkesteret i taktane 83 – 88 (4:18 – 4:30), med ein markert trompetsolo i takt 83 (4:18 -) og kanskje endå meir markert hornsolo i takt 87 (4:26 -), der tonen blir slått an på ein massiv måte som gjer at det karakteristisk *eksplosive* i byrjinga av

hornet sin tone kjem fram. Klaverstemma blir dermed ikkje privilegert, men inngår i ein felles sosialitet.

I tillegg høyrest det ut til at dirigenten let dei ulike instrumenta få halda på sin eigenart, og dei enkelte solistane får høve til å forma sine innslag på individuell basis. Some døme på dette kan det visast til motsvarande soloar av høvesvis fløyte og horn. I takt 89 - 90 (4:30 – 4:36) blir hovudtemaet presentert i moll gjennom fløytesolo, og fløyta formar ein *legato*-boge mellom *fiss*² og *e*² i slag 3 i takt 89, noko som står i kontrast til klaveret sin *tenuto*-form i sin første presentasjon av dette temaet i takt 16 (1:11 -). Fløytesoloen sin *legato* er også annleis enn den påfølgjande hornsoloen sin tilnærma *staccato*, som ikkje kan seiast å vera utskriven i partituret, men som hornisten kanskje vurderer som instrumentalt sett meir ønskjeleg ut frå sin eigen utøvarsituasjon. Også i det som vel må kallast satsen sitt høgdepunkt, eller kanskje i det minste det som var meint som høgdepunktet frå komonisten si side, taktane 168 – 172 (8:42 – 8:57), så har orkesteret ei rolle som meir enn akkompagnement, noko som til dømes kan illustrerast med den resolute trompetstemma i dette partiet.

Solokadensen er prega av to forhold, som også er nemnde tidlegare i omtalen av denne innspelinga, og som kanskje er særleg framtrudande i dette partiet. For det første har innspelinga svært *låg*mælte parti, her kan nemnast både klaveret sin presentasjon av hovudtemaet, og som til dømes resulterer i at den låge *I^D* i den lange takt 174 (ca 9:55) nesten forsvinn. Dette gjer at innspelinga står i fare for å så å seia mista den raude tråden i foredraget. Frasen under nemninga *lento* i slutten av takt 174 (10:02 – 10:19) er også slørete, og viser kanskje at det er intensjonen frå solisten at det skal stå nesten stille i heile takt 174. For det andre har innspelinga det ein kan kalla ekstremt ungdommelege, forrykande parti som kan tolkast som pianistiske maktdemonstrasjonar, til dømes i takt 182 (10:45 – 10:53).

5.2.2 – 2. sats

Andre sats sitt grunntempo er noko lågare enn det som er vanleg for innspelningar av denne satsen. Igjen er innspelinga sitt uttrykk *intimt*. Det er også umiddelbart og delvis improvisatorisk. Aksellerasjonen i takt 32 (2:53-) er markert, klaverstemma aukar kanskje tempoet såpass mykje for å auka framdrifta som ein *kontrast* mot det låge grunntempoet i satsen. Den store auken av tempoet gjer at stemninga blir intim, ungdommeleg, somme vil kanskje også seia noko naiv. I takt 44, til dømes, så toppar

motivet frå klaveret sin opningssekvens seg med *fortissimo* i høgt lege. Innspelinga unngår tendensar til perkussivitet frå klaveret i dette partiet, noko som ofte oppstår i sterke parti i diskanten. I staden er tonen syngjande og uanstrengt med lang etterklang, utan at tonen blir distansert. Det ungdommelege blir teke ivare på denne måten, eit perkussivt klaver i denne delen ville gjort uttrykket eldre. I tillegg så blir tempoet mykje godt halde oppe gjennom heile takt 34 (2:59 -), utan vektlegging av nokon av dei øverste tonane i særleg stor grad. Slik prioriterer innspelinga det ungdommelege, nære, uskuldige og litt naive framfor meir alvorleg sjølvrefleksjon.

Orkesteret held i takt 36 (3:09 -) fram med det svært tilbakehaldne og dynamisk sett svake foredraget, og når klaverstemma kjem inn i takt 38 (3:19 -), så er det med eit like dempa uttrykk som i byrjinga. Slik understrekar både orkesteret og klaveret kontrasten i satsen, og i takt 42 (3:41 -) så aukar klaverstemma igjen tempoet monaleg. Innspelinga held også eit relativt høgt tempo frå takt 48 (4:07 -), truleg for å halda på det ungdommelege uttrykket. Slik skaper innspelinga også eit bilete av ein person som endå ikkje er klar for ei hard verd, eit subjekt som er avhengig, heteronomt.

I takt 54 (4:24 -), *pesante*-partiet, så har innspelinga eit relativt høgt tempo, med relativt liten grad av *rubato*. I takt 63 (4:57 -) og framover så held innspelinga også eit stabilt høgt tempo, og gjer *fortissimo*-partiet i takt 67 (5:13 -) med bravur og framdrift, utan å bli alvorleg eller sjølvreflekterande. Den underliggjande sosialiteten er umiddelbar.

5.2.3 – 3. sats

Innspelinga byrjar tredje sats i eit forrykande tempo. Klaverstemma gjer nok den halling-aktige rytmen i byrjinga av satsen meir *beint fram* rytmisk sett enn det som er vanleg. Andre utøvarar har ein tendens til å leggja inn ein noko skeiv rytmikk her, for å framheva det folklore-aktige, så innspelinga ofrar på sett og vis høvet til å gjera rytmiske forskyvingar til fordel for det høge tempoet.

Det ungdommelege held altså fram i denne satsen, men det finst stader som kan oppfattast som litt meir tvetydige, som litt meir tvilande og søkjande. Dersom ein går til takt 107 (1:52 -), på akkordane før *prestissimo*-løpet fram til takt 108, så høyrer ein at pedalen i klaveret heng igjen i dette partiet. Harmonisk sett byrjar takten med det som vel må tolkast som ein dominant til hovudtonearten a-moll, med septim, none

og undesim, men med grunntonen og tersen uteletne, og med kvinten i bass. Grunntonen kjem på det neste firedelsslaget, og i og med at klaveret let pedalen liggja over så har ein dermed ein dominantisk akkord utan ters, altså ein typisk nasjonalistisk open kvint i botnen. I tillegg høyrst det ut som om andre strengjer kling under dette igjen, så rett før *prestissimo*-løpet høyrst klangbiletet nesten grautete ut. Deretter blir denne akkorden avbroten nokså kontant med *prestissimo*-løpet i den same takten og med den påfølgjande takt 108 utan nokon form for agogikk i det store løpet i høgrehanda.

Ein annan stad som kan verka litt tvetydig med omsyn til det ungdommelege og umiddelbare er takt 126 (2:23 -), der klaveret desellererer monaleg før trillen i takt 127. I tillegg så blir styrkegraden redusert slik at denne førebuinga til takt 128 blir litt nølande. Det tvetydige ligg i om det er den heteronome nølaren som er representert, den genuint usikre, eller om det ligg ein grunnleggjande autonomi bak, ei større grad av *kalkulering* av det musikalske forløpet, basert på ei større grad av sjølvmedvit. Totalt sett verkar likevel innspelinga å representera det barnlege, eller det ungdommelege. Barnet viser uttrykk umiddelbart, utan å forma dei i standardiserte representasjonar. Barnet trivst derfor naturleg best i det private rommet, i det rurale, der det slepp å omtolka dei representasjonane av uttrykk som finst i det offentlege rommet. Vala om foredraget sitt uttrykk blir gjort som om det fanst opplagte konvensjonar som det musikalske forløpet må halda seg innanfor, som om det ikkje fanst alternativ, og det blir naturleg å trekkja ein analogi til Kohlberg sitt *konvensjonelle stadium* på moralen sitt område. I denne innspelinga er det barnleg, ungdommeleg sjarm som gjeld, ikkje abstraksjon og sjølvrefleksjon. Uttrykket er naivt og utan ei underliggjande relativistisk grunnhaldning til korleis musikken skal realiserast.

5.3 Innspeling 3

5.3.1 – 1. sats

Denne innspelinga har generelt eit distansert uttrykk, og eit gjennomgåande kjenneteikn er at temposkiftene er tona ned i svært stor grad. Heile opningssekvensen (0:06-) er totalt jamn rytmisk sett, ein metronom ville nok kunna gå så å seia fullstendig i takt med klaveret her. Klaverstemma leverer, heilt udiskutabelt, det som

reint faktisk står i noten.

Det kan sjølvsagt diskuteras om klaverstemma er innanfor den oppføringspraktiske tradisjonen, det er noko heilt anna, og ein kan altså sjå det slik at denne innspelinga er *radikal*, i den forstand at det ligg ein del *implisitte* musikalske føringar i partituret som blir vraka til fordel for det som reint *faktisk* står der. Slik sett kan ein kanskje setja merkelappen interpretatorisk fundamentalisme på denne innspelinga. Men dette fangar ikkje inn heile biletet, for det står sjølvsagt mykje meir i partituret enn notane. Tempomarkeringar kan ofte sjåast på som like fundamentale delar av partituret som notane, og slik sett er det vanskeleg å bedømme kva for innspeling som er mest fundamentalistisk.

I partituret står det til dømes *poco rit* i avslutninga av tredje takten, eit uttrykk som kan oversetjast med noko slikt som *litt langsamare*. Klaverstemma reduserer ikkje tempoet *i det heile* i slutten av takten, men går direkte vidare til neste. Dette er ikkje i tråd med den oppføringspraktiske tradisjonen, og er på den måten radikalt. Nokre fleire døme kan kasta lys over dette. Sidetemaet til klaveret (1:40 -) blir også spelt i det som kan kallast grunntempoet, utan nokon form for aksellerasjon. Dette får til dels interessante musikalske konsekvensar, for lyttaren får med seg element som kjem totalt i bakgrunnen i andre innspelningar. I takt 32 (1:43 -) har oboar og fagottar ei kromatisk linje som går nedover frå a til e, og denne linja kjem svært klart fram i denne innspelinga. Det pianistiske i taktane 31-32 (1:40 -1:45) blir på sett og vis mindre dominerande i og med at klaverstemma ikkje aukar tempoet, og dermed legg ein altså merke til dei andre instrumenta sine linjer.

Eit anna døme er takt 41 (2:05-), der pianisten held eit totalt jamnt tempo i heile tersnedgangen. Heile løpet er transparent, og har kanskje ikkje den same intensiteten som den andre innspelningar har. Strategien frå andre pianistar i desse taktane synes å vera ein eller fleire av følgjande: Å halda eit høgt tempo, som ein naturleg del av linja som byrjar med *animato* i takt 31 (1:40 -), samt frå somme å byrja relativt langsamt, med stor vekt på det første eller andre slaget i takten, og så aksellerera suksessivt utover resten av takten. I takt 53 (2:49 -) er også tempoet til pianisten jamnt, og somme vil vel seia at han ikkje tek omsyn til komponisten sitt noterte *tranquillo e cantabile*, som betyr om lag roleg og syngjande, og som andre innspelningar realiserer på ein slik måte at partiet blir meir innsmiigrande overfor lyttaren.

I dette partiet er det likevel ei viss grad av innleving frå innspelinga si side, ved at til dømes dei to siste tonane i triolen i takt 54 (2:54 -) kjem litt seinare enn dei reint

metrisk sett skulle gjort. Når klaverstemma så presenterer desse to siste triolane på det andre slaget i takten, så går tonane litt fortare enn dei ville gjort dersom det overordna tempoet var heilt jamnt. Innspelinga føyer seg med dette inn i ein lang tradisjon med vekt på det første slaget og tilsvarende mindre vekt på dei påfølgjande tonane. Det som særmerkjer innspelinga her er at *utslaga* er små, både ved at det agogiske er lite framheva, og ved at det er mindre utslag i styrkegradar, slik at til dømes *forte* som står utskriven i takt 55 (3:00 -) blir ein måtehalden *forte* og ikkje er i nærleiken av eit romantisk kjensleutbrot.

Også i neste avsnitt, frå takt 57 (3:02 -), får orkesteret høve til å vera med og forma det musikalske, for sidan klaverstemma er såpass nøkternt i uttrykket også her, så kan fagotten deklamera sin solo utan å bli overkøyrd av klaveret. I takt 65 (3:41 -), der det står *stretto* i partituret, held klaverstemma eit nøkternt uttrykk, det kjem ein liten aksellerando, men markert mindre enn andre innspelingar, og det kan vel også diskuterast om det kan kallast ein *stretto*, det som faktisk blir presentert. Klaverstemma si nøkterne innstilling blir også understøtta av orkesteret, samt av produksjonen, som er prega av relativt stor romklang og som har ei relativt nøktern gjengjeving av klaverstemma ved at det kjem fram som solistinstrument utan at klaverlyden blir intim. Dette kan tyda på at ingen mikrofonar har vore plassert heilt inne i klaveret under innspelinga, men truleg relativt nær. Dermed kan klaverstemma halda på eit solistisk uttrykk utan å bli intim. Det nøkterne uttrykket gjer at klaveret framstår som *autonomt*, og innspelinga har lite som kan minna om relasjonsbygging med publikum. Rolla som autonom er udiskutabel, rolla blir ikkje problematisert gjennom satsen.

Heller ikkje frå og med takt 101 (5:07 -) blir utslaga store. Klaveret har her eit typisk pianistisk løp som strekkjer seg frå det låge registeret til det høge. Det må seiast å vera vanleg i mange innspelingar å aksellerera suksessivt i dette partiet fram til første slaget i takt 108 (5:27 -), der det kjem eit nytt klaverløp av same typen som i takt 101 (5:07 -). Det står *stretto* i takt 106 (5:21 -), men innspelinga legg relativt liten vekt på dette. Mens andre innspelingar verkar litt urolege, nesten litt nervøse, i dette partiet, så har innspelinga begge beina planta på jorda, og held tempoet relativt *stødig*. Dette er også tilfellet i taktane 110 (5:32 -) og 112 (5:37 -), der det *forte fortissimo* som er skriven i praksis ofte gjev seg utslag i at solistane aksellererer, for å auka intensiteten. Det at innspelinga ikkje aksellererer her, og også det at klaverstemma held igjen når det gjeld det dynamiske, gjer at totalinntrykket blir *kjøleg*. Møtet med

innspelinga her er som møtet med eit solid, usårbart og dermed inautentisk subjekt.

Utøvarar kan få fram intensitet ved å auka tempo, redusera tempo, auka styrkegraden og redusera styrkegraden, alt etter i kva musikalsk kontekst dei interpretatoriske vala blir gjort. Denne innspelinga held gjennomgåande eit relativt konstant tempo i heile den første satsen, og bruker dermed lengre tid på satsen fram til byrjinga av kadensen enn det mange andre innspelingar gjer. Innspelinga tonar ned intensiteten i hovuddelen ved å halda eit stødig og relativt *langsamt* tempo, mens ho tonar ned intensiteten i kadensen ved å halda eit stødig og relativt *hurtig* tempo. Dette gjennomført nøkterne uttrykket verkar ikkje menneskeleg sett troverdig, det er som om det kviler noko gravalvorleg over det, for å bruka Sartre sitt ord.

5.3.2 – 2. sats

Andresatsen i innspelinga har det til felles med førstesatsen at tempoet er ganske jamnt gjennom heile satsen. Fleire stader er det vanleg blant mange pianistar å gjera satsen litt improvisatorisk i stilen, til dømes i partiet med mange 64-delar, frå takt 28 (2:13-). Tempoet her er jamnt, og med relativt liten vekt på aksenten som kjem på kvart av åttedelsslaga i denne takten. Desse slaga er markerte med *ffz*, med påfølgjande *pianissimo*, noko som skulle tilseia at komponisten ønskte ein stor skilnad på desse tonane. I tillegg har komponisten skrive *stringendo* i takt 33 (2:34 -), noko som vel betyr at han ønskjer seg ein *vesentleg* aksellerasjon i dei resterande sekvensane i denne frasen. Slik sett er innspelinga radikal også her, i og med at ho ikkje tek omsyn til det som vel må seiast å vera nokså klare teikn frå komponisten, og heller ikkje ser seg til sides for å sjå eller høyra etter kva andre innspelingar gjer i dette partiet. Orkesteret og klaverstemma høyrer ut til å vera ganske samde om denne distanserte grunnhaldninga. Byrjinga av satsen, der orkesteret har si klassiske andresatsinnleiing, er også ganske *cool* i innstillinga. Tonen kan ikkje seiast å vera særleg romantisk eller inderleg, heller ikkje er innspelinga i nærleiken av å leggja seg opp til eit folklore-aktig uttrykk. Partiet har lite å leggja til rolla som autonom og distansert. Innspelinga *seier* lite her når det kjem til musikalsk uttrykk og foredrag, og derfor er det også lite å seia om innspelinga i dette partiet.

Avslutninga av satsen frå klaveret si side byggjer opp om den same grunnstrategien. I takt 78 (5:48 -), der komponisten har skrive *tranquillamente cantabile*, og der det står *crescendo*-teikn med *molto* inni, så gjer pianisten uttrykket

relativt moderat. Sekstendelsakkompagnementet i venstre handa er nesten metrisk spelt, og melodien i høgrehanda har ikkje det karakteristiske sterke toppunktet på f^2 (5:55) som ein gjerne kunne forventa seg i ein romantisk melodisk frase. Hovdstrategien verkar derfor å vera eit slags *understatement*, men utan at det ligg nokon form for lun ironi under.

Mens ein kanskje skulle tru at ein utøvande musikalr såg på kunstverket som noko *meir* enn det komponisten hadde meint det som, nettopp på grunn av den tyngda som *tida* og historia kan gje verket, så høyrest det her ut til å gå andre vegen. Dette kan sjølvstøtt vera ei total misforståing av utøvarane sine *intensjonar*, det kan tvert imot vera slik at eit dempa musikalsk uttrykk, hjelpt fram av liten grad av agogikk, små dynamiske utslag og relativt liten artikulasjon, er eit utslag av at utøvarane ser på verket som meir ambisiøst enn det kan stå inne for, og derfor legg demparar på seg sjølv med omsyn til kva slags interpretatoriske og performative val dei kan gjera.

Det som for mange lyttarar kan oppfattast som eit stort understatement, kan altså vera konsekvens av to heilt ulike utgangspunkt. Eit parti som også talar for dette er hornsoloen i byrjinga av andresatsen. Korleis hornsoloar blir utført kan ofte fortelja ein del om dirigenten sitt musikalske utgangspunkt, for hornet utgjer ofte eit usikkert moment når det gjeld den reinstemte orkesterklngen. Sidan hornet er eit såpass vanskeleg instrument å spela og få til å låta reint, så har det forekomme ein del *falske* eller *på grensa til falske* hornsoloar opp gjennom musikkhistoria. Hornsoloen frå takt 20 (1:30 -) i denne innspelinga er eit døme på det som vel må kallast på grensa til falskt akustisk sett, men soloen er i dette tilfellet *såpass* rein at han nok kan godkjennast av dei fleste dirigentar.

Likevel finst det ei motsett haldning blant utøvarar som har eit heilt anna utgangspunkt. Mens det første utgangspunktet seier at det er *greit* med ein på grensa til falsk hornsolo, fordi det er så vanleg og fordi sjølv skolerte hornistar kan vera uheldige til sine tider, så seier den andre strategien at det er det musikalske, og *berre* det musikalske, som skal stå i fokus. At ei innspeling skal vera *akseptabel* og bli *respektert* er eit heilt anna utgangspunkt enn at ei innspelinga ønskjer å *seia* noko konkret, og det er i dette siste tilfellet at ein kunne tenkja seg at nokre dirigentar ville vera kompromisslause i valet av opptak for si innspeling. Slik er det altså ikkje her. Den falske hornsoloen framstår som eit musikalsk uttrykk for at innspelinga ikkje ønskjer å kommunisera til lyttaren, men heller bli ståande som eit musikalsk objekt *overfor* lyttaren, autonom og fullt *oppslukt av rolla si* som autonom. Innspelinga kan

kanskje beundrast, men ho inviterer ikkje lyttaren som subjekt. Uttrykket framstår som uvennleg på same måten som bygningane og staden La Défense i Paris som Zygmunt Bauman viser til.

5.3.3 – 3. sats

Også i den tredje satsen er tempoet noko lågare enn det som er vanleg. Dette gjer at klaverstemma kan velja ut fleire musikalske element og gjera dei *signifikante*, innspelinga har høve til å trekkja fram fleire sider ved musikken slik at lyttaren legg merke til dei. Det somme vil seia at innspelinga mistar i intensitet eller framdrift, vil andre seia at ho vinn i auka høve til artikulasjon og dynamikk. Ein måte innspelinga gjer dette på er til dømes å leggja vekt på den andre åttedelen i taktane 15 og 16 (0:17 -). Komponisten har notert *fz* på den første åttandelen i kvar av desse taktane, og mange innspelingar legg klart større tyngd på den første enn på den andre åttedelen, noko som ofte gjer sitt til at satsen får ein ekstra rytmisk *snert* når det er kombinert med den noterte *staccato* på desse tonane. Innspelinga tonar ned *staccato*, og det at innspelinga legg vekt på den andre åttandelen i like stor grad som eller kanskje i større grad enn den første, gjer at uttrykket blir litt *satt*. Innspelinga *set seg* bokstaveleg tala på den andre åttedelen, og prioriterer dette før *framdrifta* i det musikalske forløpet. Innspelinga bryt likevel til ein viss grad med det distanserte inntrykket frå dei to første satsane, på den måten at ho høyrest ut til å vera *friare* i det musikalsk uttrykket. Klaverstemma går til dømes i retning av å følgja det vanlege utøvarsporet frå takt 20 (0:20 -), der klaveret aksellererer på sekstendelane i høgrehanda slik at dei får ei framdrift mot første åttedelen i takt 21 (0:22). Slik sett fangar innspelinga inn litt av det *bondske* i denne rørsla hos Grieg, utan å forlata den etablerte autonome grunnstemninga.

Det finst også mange stader der denne innspelinga held nede artikulasjonen, sjølv om det sett ut frå teknikk og tempo ville vore fullt *mogleg* å få større utslag. Eit døme på dette er i takt 273 (6:03 -), der heile orkesteret har ein dominantisk kadens, og der ingen av tonane blir artikulert, sjølv om orkesteret har tid til det. Det kan verka som om dette er eit medvite val; på same måten som klaveret i store delar av konserten ikkje *ønskjer* å seia så svært mykje, så *ønskjer* ikkje orkesteret å framheva det ekspressive.

I takt 67 (1:11 -), som er toppen av ei sekvensrekke der komponisten har skrive

inn *con bravura*, legg andre innspelningar gjerne inn element som gjer lyttaren ei slags sirkuskjensle, til dømes ved å gjera den høge a lang, eller kanskje også forlenga den første akkorden i takten slik at heile takten skal bli uthalden. I tillegg vel mange gjerne å leggja inn mykje *tid* i takt 69, der tjukke akkordar med *forte fortissimo* fungerer som avslutning på bravurpartiet. Vidare er det vanleg å leggja inn ein lang *ritardando* i takt 73 (1:18 -), kanskje for å rettferdiggjera det som frå komponisten si side må seiast å vera ein noko salongprega melodikk i denne takten. Denne innspelinga held derimot nede både dynamikk og agogikk i heile partiet frå takt 67 til takt 74 (1:11 – 1:21), og ho framhevar heller ikkje *staccato* i takt 71 (1:17 -), men spelar heller eit slags *tenuto* i denne takten. Det høyrerest også ut som om høgrepedalen er aktiv, noko som gjev eit resultat som er mykje *tyngre* enn det salongaktige lettsinnet som kjenneteiknar einskilde andre innspelningar.

I takt 103 (1:52 -) har klaverstemma tre store akkordar på firedelar, etterfølgt av fire sekstendelar. Firedelane er markerte med *fz* frå komponisten si side, og relativt vanleg praksis på slike stader er å halda ut tonane slik at styrkegraden og artikulasjonen blir understreka av agogikken. Klaverstemma her går ikkje for den strategien, innspelinga har eit meir nøkternt uttrykk også her. Styrkegraden kan, dersom ein ser på vanleg interpretasjonspraksis, seiast å vera *forte fortissimo*, som er orkesterstemmene sine styrkegradar i taktane før klaveret kjem inn med sine store akkordar. Når klaveret sine akkordar i tillegg er markert med *fz*, så er det totalt sett nok meint frå komponisten si side at partiet skal skal ha eit ganske så grandios uttrykk. *Prestissimo*-partiet i takt 107 (1:58 -) er også ei understreking av dette, anten ein spelar sterkt eller snøgt så blir ofte *intensiteten* høg. Det høyrerest ut som om klaverstemma i denne innspelinga sparer på krutet både når det gjeld styrkegrad og fart, men ein skal ikkje sjå bort frå at kanskje også produksjonen spelar inn her, då sjølvstomt mest i samband med den nemnde styrkegraden. Mikrofonane høyrerest ut til å vera plassert relativt langt i frå klaveret, og dette gjer også sitt til at utslaga av sterkt og svakt blir mindre enn dersom mikrofonane hadde vore plassert nærmare.

5.4 Innspeling 4

5.4.1 – 1. sats

Opningssekvensen i denne innspelinga skil seg litt frå det som er vanleg, ved at klaverstemma ventar litt med den andre tjukke klaver-akkorden.. Mange innspelingar gjer dei fire første akkordane tilnærma metrisk-rytmisk, mens ein annan vanleg strategi er å gje den første akkorden ekstra tid og venta med dei påfølgjande akkordane. Den første klaver-akkorden blir i desse innspelingane eit slags globalt høgdepunkt i heile opningsfrasen.

Den første akkorden får altså ikkje ekstra tid i denne innspelinga, men i staden ventar klaveret litt med den fjerde akkorden, slik at giss på den åttande sekstendelen i takt 2 (0:05) blir litt ekstra lang. Dette må seiast å vera ei uvanleg form for frasering, ikkje berre i a-mollkonserten, men også i romantisk musikk generelt. Uttrykket blir litt abrupt, som lyttar så må ein venta på resten av frasen for å vita kor det musikalske foredraget tek vegen. I resten av opningsfrasen ned til det første slaget i fjerde takt, så held innspelinga eit relativt jamnt og høgt tempo, og fører ikkje vidare den litt søkjande opninga.

Likevel blir opninga *labil*. Spenninga som blir bygd opp i og med at klaveret ventar litt ekstra på den første akkorden i tredje takt, blir ikkje utløyst i løpet av opningsfrasen. Innspelinga byggjer snarare opp under det usikre i slutten av frasen, der ho ventar litt ekstra også på den siste sekstendelen i tredje takt. Dette fungerer som ei utheving av den same figuren i takten før, og fører til at ein som europeisk situert lyttar må gå inn i eit anna lyttarmodus, sidan det er så vanleg i den europeiske tradisjonen å utheva den første tonen i takten dersom ein uthevar nokon, samt eventuelt desellerera i slutten av frasen fram mot førsteslaget i neste takt. Klaveret desellererer ikkje, men gjer den siste sekstendelen både i andre og tredje takt signifikante *i seg sjølv*, og vel altså ein ganske uvanleg performativ strategi akkurat her. I resten av frasen så gjer innspelinga forslaga i takt fem og seks viktige, ved å venta litt med dei store akkordane på toppen. Dette partiet blir for lyttaren nærmast rytmisk slik at den unisone f-akkorden (0:16), som er notert som opptakt, blir akkurat dobbelt så lang som forslaget i neste takt. Dermed blir forslaga innlemma i det musikalske foredraget. Ein kan kanskje totalt sett seia at klaverstemma skyv vektlegginga noko i opningssekvensen frå det som er mest vanleg i dette partiet.

Orkesteret sitt parti i det påfølgjande taktane er spelt relativt sakte og avbalansert, nesten på grensa til kjøleg sidan tempoet er nesten heilt metrisk, og heilt utan tendens til melodisk avrunding, noko som ikkje er heilt uvanleg å gjera i dette partiet, spesielt i tritonus-spranga i hovudmelodien. Fløyta på toppen høyrer likevel ut til å ha noko meir vibrato enn det som er vanleg, og dette kompliserer dette biletet noko. I tillegg er *crescendo* i takt 16 (0:53 -) nokså markert, og dette gjer at partiet går frå å vera kjøleg til å bli meir *intnst*.

Klaveret sitt parti er prega av at pianisten vel ein slags spørsmål-svar-strategi, ved at opningstakten i denne frasen, takt 19 (1:03 -), er i ein styrkegrad som kanskje kan kallast *mezzoforte*, og svaret i b-delen med ein langt lågare styrkegrad. På den måten blir fraseringa i første delen av førstesatsen intens, somme vil kanskje seia på grensa til *kortpusta*. Innspelinga veg opp for dette ved å halda eit relativt lågt og jamnt tempo, slik at klaverstemma får tid til å laga ein avslutta totalitet av kvar del av frasen, som er i kvar sine styrkegradar. Ein får lyst til å spørja seg sjølv om forløpet er planlagt på førehand, eller om det kjem meir spontant frå utøvaren i framføringsaugneblinken. Eit døme på dette er i taktane 25 og 26 (1:23 -1:31), der det førekjem ein slags naturleg *diminuendo* frå komponisten si side med den fallande melodiske linja i takt 25, og der det er eksplisitt skrive *diminuendo* i den nyaste utgåva av partituret, samt at det er skrive ut *poco ritardando* i byrjinga på takt 26. Alle desse tre informasjonane i partituret er element som gjer at uttrykket går ned i intensitet. Klaverstemma går heilt ned både i tempo og dynamikk allereie i slutten av takt 25. Det kjem både *diminuendo* og *ritardando* på dei to siste åttedelane i høgrehanda, nemleg h^1 og d^2 , og klaverstemma aksellererer noko frå og med første slaget i neste takt.

Alt i alt så lagar altså solisten *kortare linjer* i byrjinga av den første satsen enn det som verkar å vera vanleg. Ekstra tid på den normalt sett lettaste sekstendelen, den siste, både i andre og tredje takt, slår an dette mønsteret. Seinare blir dette følgt opp av oppdeling av sterkt-svakt i og med introduksjonen av hovudtemaet i klaveret i takt 19. Vidare byggjer avfraseringa i slutten av takt 25 under dette, sidan det frå lyttaren si side lett kan oppfattast slik at innspelinga introduserer ei ny frase i takt 26. Dette grunnprinsippet finn ein også igjen i takt 29 (1:37 -), der innspelinga lagar ein stor grad av *rubato*, til dømes ved at triolen i høgrehanda i takten får ein tung første meloditone, mens dei to andre meloditonane får om lag halvparten av noteverdien til den første tonen i triolen. Det dramaturgiske skjer innanfor korte tidsintervall, og gjev

eit inntrykk av at innspelinga er *heteronom* i forhold lyttaren, fordi innspelinga reagerer på lyttaren sin imaginære rolleprojeksjon. Dette er den musikalske konturen av eit subjekt som gjer sjølvpresentasjonen til eit mål i seg sjølv. Innspelinga overtyder om at det ikkje finst noko "indre sjølv" bak fasaden i det subjektet som blir framstilt, det einaste sjølvet som finst er det virtuelle. Uttrykket her blir såleis eit spegelbilde av eit framandgjort subjekt i ein flytande modernitet. Det er ikkje lenger subjektiviteten som er sanninga, for å seia det med Kierkegaard, men performativiteten.

Taktane 31 – 42 (1:44 – 2:10) er prega av eit nærmast metrisk folklore-aktig spel, der innspelinga i stor grad må seiast å følgja komponisten sine notatar. Det er interessant å leggja merke til korleis solisten bryt oktaven i venstrehanden i takt 42 (2:07 -), dette gjev ein slags teatraliserande effekt i slutten på denne frasen som stort sett har vore rytmisk sett nesten metrisk. Innspelinga kan altså slå over frå det nesten metriske til det teatraliserande på relativt kort tid, og dette å kunna slå om stemningsmodus på så kort tid er noko som personlegdomspsykologar gjerne vil assosiera med den ekstroverte personen. Mens Kemp hevdar at den typiske personlegdomstypen innan klassisk musikk nærmar seg den schizoide, med hang til introspeksjon og ei introvert haldning, så er det her eit meir flimrande ekstrovert uttrykk som blir presentert.

Denne korte fraseringstypen blir brukt også av orkesteret, til dømes i takt 50 (2:36 -), der ei monaleg avfrasering gjer at celli sine *a* blir svært svake, nesten uhøyrbare. Det same gjeld i neste takt, takt 52 (2:47 -), der komponisten karakteristisk nok har gjenteke temaet sekvensielt. Sidan det er snakk om ei gjentakning skulle ein kanskje tru at celli valde å gjera både *b* og *ass* i takt 52 ekspressivt, men i dette tilfellet er frasen nesten avslutta allereie *før* ein kjem til desse tonane.

Eit sterkt *rubato*-preg kjem også i takt 54 (2:59 -), der pianisten verkeleg tar omsyn til komponisten sitt noterte *cantabile* frå takten før. Klaveret ventar lenge med dei to siste triolane, og sidan triolrørsla er ei slags forsterking av åttandelsrørsla frå takten før, så blir resultatet ei intensivering av uttrykket. Komponisten har skriva ut ei intensivering av det melodiske i denne frasen i og med dei oktaverte sekstendelskvintolane i takt 55 (3:04 -), og somme vil vel seia at innspelinga dermed har føregripe komponisten når ho gjer triolane i takt 54 såpass ekspressive, slik at dei nærmast gjer sekstendelskvintolane i takt 55 overflødige.

Det same *spontane* foredraget finn ein i takt 61 (3:32 -), der innspelinga i stor

grad legg vekt på det melodiske toppunktet på den oktaverte e, og det same gjeld i stor grad a-moll-akkorden på andre firedelsslag i takt 65 (3:46 -), som er eit taktslag som markerer slutten på ei frase. Igjen så markerer klaveret altså ein *svak* taktdel agogisk, på same måten som innspelinga gjorde i byrjinga av satsen, og i tilfellet i takt 65, så fører det til at mange lyttarar vil føla at frasen har blitt avslutta der og då. Sidan komponisten har hatt meir på hjartet, ved at han har vidareført tematikken til neste takt, så må klaveret gå *ned* i intensitet i byrjinga av neste takt, slik at innspelinga kan byggja opp intensitet til neste høgdepunkt, som kjem på andre slaget i takt 66 (3:48 -), konsistent med det tilsvarande føredraget i føregåande takt.

Slik pendlar innspelinga mellom visse parti som er agogisk sett nesten metriske, eventuelt dynamisk egale, og parti som har store relativt kortsiktige fraseringsbølgjer. Partiet som byrjar i takt 69 (3:55 -) er eit rytmisk sett nesten metrisk parti, noko som merkast særleg til dømes i takt 71 (3:59 -), der klaveret ikkje markerer det første slaget i takten. Oktavnedgongen i takt 72 (4:01 -) aksellererer i byrjinga og desellererer etter kvart, slik at frasen blir avslutta mot det første slaget i 73 (4:05). Det er vanleg praksis. Men også her gjer innspelinga eit val som ikkje er heilt vanleg, for pedalen blir nemleg sluppen opp på den siste 32-delstriolen før takt 73, der ein ny musikalsk hovuddel byrjar. Dermed avsluttar innspelinga på ein måte frasen ein 32-delstriol før mange andre pianistar ville gjort det, nettopp på det *første* slaget i takt 73.

I reprisen, ikkje berre i denne klaverkonserten men generelt, så er det eit vanleg verkemiddel å variera somme stader, slik at reprisen får eit anna uttrykk enn det eksposisjonen hadde. Eit godt døme på det i denne innspelinga er takt 122 (6:23 -), der dynamikken overraskande nok går frå *mezzoforte* og ned til *piano*, sjølv om det står notert *crescendo* i partituret her. Ved første repetisjon så spelte klaveret korkje *crescendo* eller *diminuendo* på tilsvarande stad. Truleg kan ein seia at eit *crescendo* rett og slett ikkje passar inn i innspelinga sitt overordna foredrag på denne staden, så innspelinga tek kanskje berre konsekvensen av ei divergerande estetisk grunnopfatning mellom komponisten og innspelinga. Det kan verka som om innspelinga foregår i kortare linjer enn det komponisten har tenkt, innspelinga har eit høgare *ekspressivt tempo*, kan ein kanskje seia.

Dette siste kan en høyra ganske tydeleg i solokadensen. Byrjinga på kadensen i takt 173 (9:24), fram til og med takt 174, er nokså nøktern, og i takt 175 (10:25 -) blir det slående kor nøktern innspelinga er. Denne staden er skriven i *pianissimo*, med akkompagnerande trettitodelar, noko som fortel at det bryggjer opp til noko storslått

eller noko forferdeleg, ein eller annan form for romantisk *kamp* er det vel i alle fall tale om. På dei fleste innspelningar så er det *pianissimo* her, ein vel å ta det heilt ned dynamisk for å få full *utteljing* når dei store *fortissimo*-partia kjem seinare i solokadensen. Men klaveret sine akkompagnerande tonar dannar på ein måte ikkje den romlande underliggjande spenninga som mange lyttarar vil forventast seg her. Pianissimoet blir ståande *for seg sjølv*, og klaverstemma let dette partiet så å seia stå på eigne bein. Venstrehanden blir brukt på ein original måte, for ho markerer det første og det tredje slaget i takt 175 og 176 (10:25 – 10:33), og diminuerer med venstrehanden fram til toppen av treklangsørsla. Mens andre innspelningar veljer å laga ein slags bølgedynamikk her, der venstrehanden sitt treklangsakkompagnement høyrer ut som bølger som slår mot land og deretter dreg seg attende, ulmande innanfor styrkegraden *pianissimo*, så er det i denne innspelninga ei relativt roleg og stabil stemning under hovudstyrkegraden *pianissimo*.

I takt 183 (10:57 -) byrjar ein stor oktavpassasje, med oktavar i begge hender, og her byrjar klaverstemma sakte, og aksellererer så etter kvart. Innspelninga følgjer komponisten sine notatar i stor grad, somme vil vel kanskje seia at innspelninga gjer det i større grad enn det som er nødvendig eller ønskeleg. Igjen så er frasane korte, til dømes så blir frasen avslutta med dei store akkordane i takt 182 med dei to første sekstendelane i takt 183, og klaveret bruker lang tid før det går vidare til oktavnedgongen i resten av takt 183. Høgrepedalen, eit verkemiddel som kan intensivere men også tilsløra, er ikkje i bruk, før mot slutten av oktavnedgongen med *fortissimo* i takt 185 (11:04 -). I slutten av oktavnedgongen så desellerer klaveret monaleg, og lyftar opp pedalen slik at oktavnedgongen blir ståande som ei musikalsk eining for seg sjølv, utan samband med det kommande *fortissimo*-partiet. I takt 185 så kjem det eit *staccato* på f-dur-akkorden på det tredje firedelsslaget (11:07), noko som også står notert i partituret, men som ikkje kjem så godt fram på andre innspelningar, sidan dei fleste pianistar bruker pedal på denne staden for å halda intensiteten og styrkegraden oppe. I tillegg så ventar klaveret frå den siste 64-delstonen i takt 185 (11:10) til den første tonen i takt 186, noko som er konsistent med strategien om å avslutta frasar på siste tone i ein takt og så byrja neste frase på første tone i neste, i motsetnad til strategien som går ut på å samanbinda desse slik at den siste tonen i ein frase blir den første tonen i den neste.

Det spontane i innspelninga kjem også fram i taktane 195 til 198 (11:53 – 12:12). Dei akkompagnerande 64-delane i desse taktane blir normalt tolka som

akompagnement, det vil seia at dei blir spelt i *piano* eller *pianissimo*. I denne innspelinga får særleg slutten av dei oppovergåande akkordiske rørslene ein heilt annan karakter, som er meir performativ, eller kanskje ein kanskje kan seia teatralisk eller teatraliserande. Klaveret har eit *crescendo* på kvar av desse oppgangane, slik at særleg dei fire siste 64-delane i kvar takt blir nesten *fortissimo*. I takt 198 (12:06 -) så blir det dermed eit relativt langt *fortissimo* på toppen av denne 64-delsrørsla.

I takt 200 (12:15 -) så blir komponisten sitt *staccato* igjen tolka bokstaveleg. Åttedelen på det tredje slaget i denne takten er notert med *staccato*, men i praksis så er det vanleg blant pianistar å sjå mellom fingrane med dette *staccato*, til fordel for pedal og eit kanskje meir romantisk uttrykk. Klaveret sitt *staccato* i denne innspelinga gjer at takten *prøver* å framstå som musikalsk signifikant, det vil seia takten får ei større rolle i og med denne typen artikulasjon. Dette at det blir trekt fram såpass kortsiktige uttrykk, anten gjennom dynamikk eller artikulasjon, som døma ovanfor er døme på, gjer at det langsiktige foredraget kjem meir i bakgrunnen. Det at satsen fleire stader har korte foredragslinjer gjer at det musikalske uttrykket verkar å spela opp til det imaginære publikumet. Satsen blir, på det mikrososiologiske planet, ein musikalsk representasjon av hypersosialitet. Uttrykket er abstrakt og urbant gjennom eit teatraliserande foredrag, men samstundes framandgjort og utan kontakt med det subjektivt opplevde sjølvvet.

5.4.2 – 2. sats

Orkesteret si innleiing på 2. sats må seiast å vera relativt nøktern. Dei dynamiske notatane som er gjort av komponisten blir følgt av dirigenten og orkesteret, men dei legg heller ikkje noko meir på enn det som står. Uttrykket grensar til det kjølege, til dømes i hornsoloen like før klaveret sin første innsats. Det første slaget i siste takten før klaveret kjem inn er ein stad der hornistar gjerne held ekstra lenge, eller dirigenten sørgjer for at hornisten gjer det, men i dette tilfellet går hornisten direkte vidare til neste meloditone. Også melodikken og artikulasjonen i strykargruppa er relativt nøktern, til dømes utan nokon form for avrunding i det melodiske, slik som kanskje særleg eldre innspelningar har døme på. Særleg kan ein leggja merke til cello sin solo i takt 23 (1:54 -), som har eit slags *sukkande* melodisk steg frå f^1 til c^1 på det andre firedelsslaget i takten.

Når klaveret kjem inn, så verkar det som om dette biletet endrar seg noko.

Klaveret kjem inn i takt 28 (2:21 -) på ein *dess*³, og deretter går melodikken vidare stegvis med ein triol og ein kvintol. Klaverstemma markerer den første tonen i den melodiske frasen etter den lange tonen. Det betyr til dømes for den første av desse at *ess*³ blir markert som lang, ein ikkje uvanleg agogisk strategi sidan den første tonen allereie har ei utskreven markert lengd. Orkesteret som akkompagnerer her kjem heilt i bakgrunnen med sine lange tonar, desse lange strykartonane er noko av det som har potensiale til å skapa ein slags nasjonalromantisk varme i dette partiet, men det at klaveret er såpass einerådande gjer at uttrykket held fram med å vera kjøleg, sjølv om klaveret har ein god del fri agogikk i dei melodiske rørlene i høgrehanda.

Det kjølege viser seg å vera midlertidig, for det spontane kjem attende i innspelinga i og med takt 32 (2:40 -), der klaveret verkeleg gjer ein god del stringendo, som notert i partituret. I tillegg så markerer klaverstemma dei tre åttedelsslaga monaleg, slik også komponisten har markert med sitt *ffz* her, med påfølgjande *pianissimo* for 64-delsnotane på dei lette taktslaga. Det som kanskje er litt uvanleg, og som kan verka litt uvant, er at klaveret nærmast doblar tempoet i takt 32 *med ein gong*, det aksellererer ikkje litt og litt. Likevel ligg innspelinga noko nærmare den vanlege oppfatninga av konserten i den andre satsen enn første satsen gjorde, også sidan satsen frå komponisten si side har eit meir improvisert uttrykk, samt eit anna kompositorisk format enn førstesatsen.

Ein annan interessant stad i andresats er dei konkluderande akkordane frå og med takt 63 (4:41 -). Agogisk sett så markerer klaveret den andre av sekstendelane her, og dette blir også gjort i takt 65 (4:49 -). På den måten forlet klaveret på ein måte det nøkterne, og går over til ein meir teatraliserande stil igjen. Når det melodiske blir arrangert på denne måten i takt 63, så fell det naturleg å gjera det også i takt 65. Slik held det delvis fram også i dei påfølgjande taktane, og med denne rørsle så kan ein tolka det slik at innspelinga forlet det *vesle* formatet tidlegare i takten til fordel for eit meir teatraliserande format, slik at innspelinga pendlar mellom det autonome og det heteronome *innan* ein og same sats. Byrjinga er enkel, og kan tolkast innan eit autonomt lyttarmodus, som om innspelingar representerer eit meir eller mindre einsamt subjekt i foredraget, mens innspelinga seinare i satsen på ein måte har blitt klar over at det sit eit imaginært publikum og høyrer på, og blitt ytrestyrt og heteronomt. Medvitet om at publikum er til stades høyrest ut til å komma inn i takt 63. Satsen er intens heilt frå takt 54 (4:06 -), og først i takt 63 så blir klaverstemma sitt foredrag teatraliserande. Performativiteten blir her som ein reiskap som reddar det

moderne subjektet frå den situative keisemda i satsen, og frå det som kan minna om subjektet om sitt eige sjølv.

5.4.3 – 3. sats

I dei fleste innspelingane så er det ikkje så mykje å kommentera i byrjinga av tredje sats. Uttrykket er utvetydig, det einaste som *fungerer* for klaverstemma er eit relativt instrumentelt og kompromisslaust forløp i det store pianistiske innleiande partiet i takt 5. Eit poeng som kan vera verdt å påpeika i denne innspelinga er korleis *diss*⁴ blir markert i takt 7 (0:07 -). Tonen fungerer som eit høgt 4. trinn i a-moll, og er med på å gje opninga av satsen eit såpass folklore-aktig preg. Tonen er den første tonen etter den startande høge *e*⁴, og har same rytmiske funksjon som den som blei omtalt i den innleiande frasen som klaveret har i byrjinga av andre sats. Ein kan altså sjå eit mønster i frasinga til klaveret. Det at klaverstemma ventar litt ekstra på den *andre* meloditonen slik som dette, kan vera på grunn av eit ønskje om å byggja opp spenninga i frasen slik at utløysinga av spenninga i slutten av frasen blir meir intens. Dette verkar også å vera konsistent med den relativt korte uttrykksfrekvensen som har blitt nemnt tidlegare, der frasane er korte og kan byggjast opp og ned innan relativt små tidsintervall. Det gjev iallfall eit preg av ein teatraliserande performativitet.

Før takt 35 (0:36 -) så slepp klaveret opp pedalen, og kan dermed gjera den første tonen i takt 36 (0:38 -) markert, slik det også er merkt av frå komponisten si side med aksent. Denne typen artikulasjon er likevel ikkje vanleg, dette er noko klaveret først og fremt kan ta seg tid til i og med at innspelinga har eit såpass lågt grunntempo i den tredje satsen som ho har. Igjen trekkjer klaveret fram det som kan kallast potensielle spenningsmoment frå partituret, som livar opp frasane og som fungerer som performative substitutt for den manglande raude tråden. Dette kjem også igjen i takt 58 (1:02 -), der klaveret avsluttar frasen med fraseringsbogen, som sluttar på den siste tonen i takten. Dermed blir foredraget ståande nærmast *stilt* i ein brøkdelen av eit sekund, før det går vidare til takt 59 (1:03 -), med den kromatiske melodiske linja. Slik viser fraseringsteknikken til klaveret seg å vera konsistent.

Eit anna parti som viser å vera konsistent med tidlegare performative val, eller kanskje heller tilbakevisande til første sats, er partiet frå takt 75 (1:24 -), der fløyter og klarinettar har melodien, mens klaveret akkompagnerer med oppovergåande treklangersrørsler på trettitodelar. Det spesielle er at klaverstemma lagar *crescendo*, slik

at det blir eit slags *forte* i klaveret på dei øverste tonane i kvar oppgang. Ein grunn til at ein legg merke til dei høgaste tonane i dette partiet hos klaveret, er sjølv sagt at dei er i eit anna lege enn melodien, men denne innspelinga gjer det også til eit poeng, eller kanskje heller til ein *effekt*, å få fram desse akkompagnerande tonane. Dei viser på sett og vis tilbake til dei før nemnde akkompagnerande treklangsoppgangane i solokadensen i første sats. Dei fleste lyttarar vil nok bita seg merke i dette pianistiske partiet, og klaveret er dermed ikkje lenger eintydig akkompagnerande, men snarare dominerande. Fløytene sin melodi er trinnvis og lite spektakulær, og den teatraliserande effekten frå klaveret blir dermed ekstra stor. Igjen er det vanskeleg å sjå føre seg at denne performative strategien ville vore eit reellt val, ein *intuitiv* uttrykksmåte, dersom innspelinga ikkje hadde hatt ein eller fleire imaginære publikummarar i mente, og innspelinga har derfor eit musikalsk uttrykk som verkar ekstrovert, og heteronomt i forhold lyttaren.

5.5 Innspeling 5

5.5.1 – 1. sats

Denne innspelinga byrjar med ei relativt lang innleiing frå paukene, slik at det tar lengre tid frå paukene er i *pianissimo* i starten til dei når høgdepunktet og pianisten og resten av orkesteret stemmer i med sin a-moll-akkord. Det første sporet er ordna slik at paukene kjem inn nesten umiddelbart etter at ein har sett sporet på. Slik sett kjem pianisten og resten av orkesteret inn tidlegare enn dei gjer på andre innspelingar (00:04), sjølv om paukene sin solo er lengre enn på andre innspelingar. Dermed får ein ei oppleving av å vera situert i musikken straks ein har sett på plata. I tillegg er romklangen i innspelinga relativt stor.

Produsentane har lagt stor vekt på å få det ein kan kalla *stor lyd*, der sjølv svake parti gjerne kjem nær lyttaren, og der paukene sitt *pianissimo* derfor kan opplevast som meir intenst enn på andre innspelingar der utøvarane er lengre frå mikrofonane, eller der romklagen er mindre. Slik sett kan det verka som om den tekniske sida av innspelinga har påverka det interpretatoriske, på den måten at dirigenten vel å byggja opp intensiteten lengre før orkesteret og pianisten kjem inn, noko ein kan gjera i innspelinga nettopp fordi romklangen er såpass stor og fordi intensiteten i paukene si opning dermed blir halden oppe.

Klaveret sin opningssekvens er annleis enn på andre innspelingar i den forstand at han er annleis rytmisert. Om ein hadde bedt ein person med musikalsk skolering, men som ikkje kjente til a-moll konserten frå før, om å skriva ned det rytmiske forløpet i innspelinga, så hadde ein truleg fått noko heilt anna enn det komponisten har skriva i sitt partitur. Klaverstemma aukar tempoet monaleg ved første slaget i takt 3 (00:08), og dette skjer nesten momentant. Mens andre innspelingar aksellererer gradvis, så doblar denne innspelinga tempoet i byringa av takt 3, heilt fram til den siste åttandelen. Her blir tempoet halvert igjen og går dermed tilbake til tempoet frå og med a-moll akkorden i takt 1. Dei to siste sekstendelane i takt 3 går dermed like snøgt som dei to siste sekstendelane i takt 2, mens dei andre sekstendelane i takt 2 går dobbelt så fort som dette. I resten av opningssekvensen blir innspelinga meir ”normal”, det vil seia at etter den store a-moll treklangsoppgangen gjer ein ganske stor pause før den unisone f-akkorden blir slått an (0:16). Det som kan seiast å skilja seg litt frå dei andre i dette siste partiet av opningssekvensen er ein tendens til arpeggio på siste akkord. Det er mogleg at dette blir gjort for å runda av opningssekvensen. Når det kjem inn ein tendens til arpeggio på denne akkorden, så får ein ei større kjensle av kompromissvilje frå innspelinga enn om akkorden hadde blitt spelt utan arpeggio.

På denne måten har innspelinga slått an det som kan opplevast som ein gjennomgåande interpretatorisk strategi. Klaverstemma legg seg på ein virtuos stil, tek seg tid der det har noko på hjartet, og trekkjer tempoet opp når det er nødvendig, og slik får reint *musikalske* vurderingar eit slags veto overfor partituret. Innspelinga er prega av det virtuose, resolute og briljante på den eine sida, og det sarte, introverte og introspektive på den andre sida.

Det melodiske har ein relativt framståande posisjon, og dette blir også framheva av orkesteret i presentasjonen av hovudtemaet. Ein kan høyra den svake vibratoen i 1. fløyta, og klarinetten i den andre delen av orkesteret sin opningssekvens får høve til å frasera i relativt stor grad. Dermed blir orkestermstemmene etablert som imaginære einskildpersonar, og orkesteret blir etablert som meir enn akkompagnement. Kvar enkelt utøvar har dermed stort interpretatorisk ansvar, og dermed kan ikkje kvar enkelt utøvar lita fullt og heilt på sin eigen instrumentaltekniske autopilot. Interpretasjonen kan førebuast, men uttrykket er også prega av ein stor grad av intensitet i framføringsaugneblinken. Dette er risikabelt, både på den måten at utøvaren i sitt umiddelbare foredrag kan bevega seg langt

utanfor partituret sine føringar og på den måten at denne utøvarstrategien stiller store krav til *teknisk overskudd* frå utøvaren si side.

Somme kunne nok ønskja seg at einskilde stader hadde vore annleis nettopp på grunn av at eit visst interpretatorisk sjansespel har resultert i at klaverstemma einskilte stader har *mista* tonar. I førstesatsen kan ein høyra dette i byrjinga av takt 23 (1:12 -), der klaveret har e^1 som første tone. Denne tonen er byrjinga av andre del av klaveret sin presentasjon av hovudtemaet, og er første staden der klaveret kjem inn med eit klassisk melodi-akkompagnement-parti. Høgrehanda spelar ein melodi, og venstrehanda akkompagnerer med eit sekstendelsakkompagnement. Klaveret slår an den første e^1 , men med så liten kraft at klaveret sin e ikkje kan skiljast frå *orkesteret* sin e . Orkesteret avsluttar sin presenterande frase med nettopp e på same tonen som der klaveret byrjar sin tilsvarande presentasjon, og det er truleg at det er klaverstemma sin virtuose strategi som gjer at denne tonen forsvinn. Innspelinga kompenserer til ein viss grad dette med å gjera klaveret sin e^2 på tredje slag i takt 24 (1:15 -) tydelegare.

Årsaka til at e^1 blir utydeleg i takt 23 (1:12 -) kan også vera at klaveret sin klang er relativt stor, rund og *lun*, ikkje først og fremst briljant og klar. Slik sett får innspelinga mykje gratis frå klaver-instrumentet i dei reflekterande partia, mens det blir meir perkussivt i dei partia som i andre innspelingar har klårleik og briljans. Ein kan også seia at i kor stor grad ein ønskjer å gje ein god *presentasjon* av melodikken i forhold til kor stor grad ein ønskjer å laga *musikk* ut av han, kjem an på kven ein ser føre seg som ideell lyttar. Dersom ein spelar inn eit nytt verk som skal fungera som representasjon av eit verk overfor ei viss målgruppe, til dømes dersom ein gjev ut eit verk som ein ser på som eit nytt verk som skal få si første innspeling, så vil det vera ein logisk strategi å vera *representerande* også i interpretasjonen, det vil seia at ein legg vekt på å få alle tonar med samt å gjera det som ein oppfattar at står i manus sidan komponisten er heilt avhengig av akkurat denne innspelinga for at hans eller hennar verk skal bli introdusert for det aktuelle publikummet. På den andre sida vil det verka meir tilgjeveleg for mange utøvarar å ta seg interpretatorisk fridom eller å ikkje ta så lett på musikalske element som han eller ho meiner strengt tatt burde vore med, men som av ulike årsaker ikkje kom med på det opptaket utøvaren sjølv tykkjer mest om.

I denne innspelinga er det til dømes naturleg å tenkja seg at utøvarane har gjort andre opptak der den nemnde e^1 har kome klart fram, men der andre musikalske poeng har gått tapt slik at opptaket totalt sett ikkje har blitt så godt som i det opptaket

som til slutt blei valt. Med ny teknologi kan ein også ”klippa og lima”, men for å halda på ei musikalsk linje så vel ein kanskje likevel å halda på eit opptak som er bra men ikkje perfekt ut frå utøvaren sitt eige syn. I tillegg er det jo slik at når lyttaren først har blitt gjort merksam på eit visst musikalsk forløp, så er det kanskje lettare å høyra ein viss tone som ein ikkje legg merke til ved første gongs gjennomhøyring. Slik sett kan kanskje e^1 bli sterkare ved andre eller tredje gongs gjennomhøyring nettopp fordi denne tonen verkar melodisk relevant for lyttaren, som derfor plukkar klaveret i det totale klangbiletet. Slik sett kan det vera at det låge volumet på denne tonen ikkje fortonar seg som fatalt, nettopp fordi dei som har spelt inn plata vurderer andre eller tredje gjennomhøyring som meir *relevant*, og fordi lyttaren truleg får med seg tonen når han eller ho har høyrte gjennom innspelinga eit par gonger på førehand.

Det vanlege blant både utøvarar og komponistar er i mange klassiske stilartar å halda på ein klangtype gjennom ein *heil* frase, og så eventuelt gjera om på lydbiletet i neste frase. Komponisten gjer kanskje dette ved å ominstrumentera, slik at solostemma i første frase blir spelt av eitt instrument og solostemma i neste frase blir spelt av eit anna instrument, eller ved at orkesteret blir brukt på ulike måtar i dei to frasane. Det som er mindre vanleg er å gjera om på instrumenteringa *midt i* ein melodisk frase. Dette prinsippet kan i stor grad seiast å gjelda også for utøvarar. Ein held gjerne på ein viss klang eller på ei viss stemning gjennom heile avsnittet for at lyttaren skal føla at han eller ho klarer å *hengja med* i det musikalske forløpet.

Klaveret markerer den første tonen i takt 25 (1:18 -) relativt sterkt, mens den andre tonen blir meir matt. Slik sett blir klangbiletet variert frå den eine tonen til den neste i same frasen. Dette kan vera eit resultat av det som tidlegare blei nemnt som den sårbare virtuose stilen, der innspelinga heile tida står i fare for å gå over streken eller gjera det som kan oppfattast som tekniske feil. Resultatet i dette tilfellet blir eit *uroleg* klangbiletet, som kanskje er eit intendert resultat, men som også i stor grad er resultatet av det klaverinstrumentet som er brukt. Det kan vera slik med einskilde klaver at om ein kjem under ein viss styrkegrad så endrar tonen ikkje berre styrkegrad, men kanskje også karakter totalt sett. Den første tonen i takt 23 (1:12) og den andre tonen i takt 25 (1:19) er begge matte i klangen, og dette kan vera resultatet av eit medvite interpretatorisk val, pianistisk-tekniske ”uhell”, eller snarare vera *innebygd* i sjølve klaveret, instrumentet og rommet sine eigenskapar. Utøvaren vel gjerne kva for instrument han eller ho ønskjer å spela på, og rom for innspelinga, ut frå kva for eit musikalsk resultat han eller ho ønskjer seg, men så verkar instrumentet

og rommet i neste omgang *tilbake* på utøvarane. Instrumentet og rommet gjer nye interpretatoriske val moglege, og i dette tilfellet så kan den virtuose grunnstemninga som tidlegare er omtala også vera resultatet av eit slags *diktat* frå instrumentet og rommet. Uttrykket for lyttaren blir i alle fall intenst.

Dette intense kjem også fram i neste tema som blir introdusert av klaveret. I takt 31 (1:36 -) blir det folkemusikk-inspirerte temaet introdusert for første gang, og det er spelt nokså artikulert, med stor vekt på komponisten sin nedskrivne aksent på tredje og sjuande åttendelen i takten. Sidan det er såpass stor romklang, og sidan somme tonar er svært mykje meir aksentuert enn andre, så er det nesten slik at det høyrer ut som om dei andre tonane *forsvinn* totalt. Dette er endå meir utprega i takt 35 (1:45 -), der temaet kjem igjen i andre sekvens, og der ein nesten ikkje kan høyra gissl og e1. Inntrykket blir abrupt og virtuost, men lyttaren står i fare for å *falla av* det musikalske forløpet. Innspelinga høyrer ut til å berga lyttaren i slutten av takt 36, der g3 på den siste sekstendelen (1:49) fungerer som opptakt til takt 37. På den måten tar innspelinga lyttaren med på ein omsorgsfull måte inn i modulasjonen til den neste tonearten.

Her spelar innspelinga på vekselverknaden mellom det aksentuerte og virtuose på den eine sida, og det reflekterande og *sarte* på den andre sida. Totalinntrykket blir eit slags storbypreg, i moderne forstand, men innanfor det sivile offentlege rommet sin empatiske og fellesskapsorienterte grunntilstand. Gjennom at akustikken og instrumentariet i innspelinga er på eit så raffinert nivå, så har ein fjerna seg frå ein kvar ambisjon om å innfri krava til "autentisitet", i den forstand at ein ikkje hadde instrument på komponisten si tid som var i stand til å produsera dette lydbiletet. Romklagen er så stor at ein får allusjonar til store konserthallar og til dei store områda som berre finst i storbyen, der mennesket er prega av det moderne, einsamt men frigjort frå det private rommet sine sosiale rollediktat. Dermed har ein også teke steget bort frå det nasjonalistiske, sidan ingen norske byar har offentlege rom som er store noko til å tilsvara stemninga i denne innspelinga.

Samstundes har ikkje innspelinga teke steget inn i den individorienterte urbaniteten med sine ikkje-sivile offentlege rom. Det grunnleggjande inntrykket er at innspelinga er innfølande, innspelinga gjer verket moralsk og estetisk relevant for seg sjølv som subjekt, og prøver gjennom utøvinga å gripa det og forstå på kva måte det kan *fortelja* lyttarane noko vesentleg. Dermed blir ikkje uttrykket først og fremst

performativt eller intimiserande, slik som er meir vanleg når innspelinga har eit meir *abstrakt* forhold til verket, men meir inderleg og dermed også eksistensielt *risikabelt*.

Dette gjeld også for orkesteret i denne innspelinga. Frå takt 49 (2:20 -), der orkesteret presenterer det me kan kalla sidetemaet, så presenterer orkesteret eit melodisk uttrykk som ikkje høyrer heime i det postmoderne, melodien har avrunda kantar som kan minna om den avrundande, syngjande stilen som var populær før og like etter andre verdskrigen. Men her er det ein annan form for syngjande stil som blir presentert. Igjen er det interessant å bruka Sartre som støtte. Sartre skildrar korleis ein kelner må oppføra seg *som ein kelner* overfor sitt publikum, det blir ikkje akseptert om han er kynisk og abstraherande overfor si eiga rolle. Når kelneren agerer framfor eit publikum, performativt, slik som musikaren agerer performativt overfor lyttaren, er han dermed tvinga til å agera i eigenskap av den rolla han har fått utlevert. Dersom kelneren utfører rolla si performativt tilfredsstillande, så er han forretningsorientert korrekt, men utan verkeleg innleving overfor gjesten. Dersom han derimot er performativt kjenslesam, så er han *sentimental*, han agerer overfor gjestene som om dei var ikkje-autonome og gjekk på sosial autopilot utan å vera subjektivt-autonomt til stades. I sekvensen som orkesteret spelar frå takt 49 (2:20 -), så kan orkesteret tolkast slik at det spelar som om det ikkje var lyttarar til stades, orkesteret spelar åleine, så å seia. Frasinga er inderleg, men ikkje teatraliserande, og dermed ikkje sentimental. Orkesteret blir ein musikalsk representant for eit einskildindivid som *står overfor* eit anna einskildindivid, lyttaren.

I takt 65 (3:31 -), der klaverstemma har *stretto*, så kjem det relativt klart fram at klaveret ikkje har den briljante klangen som gjerne blir føretrukne i denne typen parti. Klangen er relativt matt og tørr, og det gjev ikkje den same kjensla av virtuositet som er nemnt tidlegare. Dermed blir storbypreget redusert, og i dette partiet er ein like mykje tilbake til det nasjonale, sjølv om partiet i seg sjølv er meir ideologisk nøytralt og har mindre rom for at utøvaren kan forma partiet enn andre parti i konserten. Det neste partiet, frå takt 73 (3:42 -) er relativt sterkt dominert av messingseksjonen, i motsetnad til andre innspelingar der strykarseksjonen er sterkare markert i dette partiet. Dette gjev ein viss form for distanse og gjer at uttrykket blir mindre umiddelbart enn det elles ville vore, sidan det er strykarseksjonen som har det som må kallast melodien i dette partiet. Dette forsterkar tolkinga av innspelinga som kynisk, i Goffman sin forstand. Messingblåsarane aksepterer ikkje si *rolle* som sett *i forhold til* strykarane, men blæs autonomt med eksistensiell fridom, utan å vera bunden av si

eiga kjensle av strykarseksjonen eller andre sitt potensielt objektiverande og skamframkallande blikk.

Det frie og autonome er også inntrykket når trompetane set inn sine signal i takt 83 (4:01 -). Derimot er inntrykket meir bunde i takt 87 (4:09 -), der solohornet har sin solo. Problemet er, reint teknisk, at ansatsen forsvinn. Ein høyrer ikkje når hornet byrjar sin c1, og dermed forsvinn delvis det som kanskje, frå dirigenten si side, har vore ideen om eit markert og sosialt sett autonomt horn. Produksjonen trekkjer dette mot autonomi igjen gjennom fløyta sin solo i taktane 89 – 91 (4:13 - 4:19), for i og med at ein mikrofon tydelegvis er plassert nær fløyta, så kjem fløytestemma sine musikalske intensjonar sterkt fram.

Repetisjonen av eksposisjonen stadfestar inntrykket når det gjeld klaveret si utleggjing av b-delen i hovudtemaet. *e*¹ i takt 121 (5:46) har ein heilt annan kvalitet enn den som blei presentert i første delen, slik at melodien frå klaverstemma kjennest heilskapleg, og også den andre tonen i takt 123 (5:52 -) høyrer relativt *briljant* ut. Ein stad som derimot svekkjer inntrykket av det autonome, er orkesteret si overtaking av klaveret sitt tema, i takt 125 (5:59 -), der orkesteret ventar lenge med sin innsats og dermed *forheld seg til* klaverstemma. Dette gjer at det blir meir uklart om *orkesteret* primært ønskjer å spela ei akkompagnerande rolle, og dette påverkar ikkje berre biletet av orkesteret som autonomt, men gjer det også uklart om klaverstemma og lyttaren kan vera autonome. Dersom den eine parten gjev opp sin autonomi, så gjev ho også opp den andre sin autonomi, fordi ho med sin eigen heteronomi står i fare for ikkje å vera i stand til å fortolka den andre som noko anna enn heteronom. Når klaverstemma forstår at orkesteret fortolkar klaverstemma som heteronom, så kan klaverstemma bli ufri og bli tvinga til å forhalda seg til orkesteret si fortolking av klaverstemma.

Det kjem også ein ny tone av uklår kvalitet i takt 155 (7:34 -), nemleg *fiss*¹, og igjen er det virtuositeten, kanskje i kombinajson med klangen i instrumentet eller slagtyngda på tangenten, som gjer at melodien mistar overtydande effekt. Klaveret mistar ikkje status som autonomt, sidan den manglande melodiske klårleiken ikkje er eit resultat av at klaveret agerer *i forhold til* nokon, men klaveret mistar overtydingeffekt overfor den ikkje-autonome, som først og fremst betraktar den *sterke*, og ikkje den autonome, med respekt. Den sårbare virtuose strategien, som kan føra til den som utøvaren sjølv kanskje ser på som halvveges eller heilveges feilsteg, rokkar ikkje ved den autonome lyttaren sitt intrykk av klaverstemma som autonom,

men kan potensielt gjera at den ikkje-autonome lyttaren mistar respekten for den personen som klaveret representerer, og denne lyttaren vil då heller ikkje ha ei preferanse for denne innspelinga.

5.5.2 – 2. sats

Byrjinga av 2. satsen har ein *varm* orkesterklang, noko som følgjer naturleg av produksjonen si store vekt på romklang. I forhold til andre nyare innspelingar så er tempoet relativt høgt. Tonen blir nøktern med dette høge tempoet, men førstefiolinane rundar av melodikken i byrjinga, noko som særleg kan høyrast i takt 3, der overgangen frå *f*¹ til *ass*¹ (00:10) er særleg syngjande. Byrjinga har derfor ein nøkternt men likevel romantisk tone. På den måten ligg innspelinga eit stykke borte frå den interpretasjonsstilen som kan kallast *cool*, der ein har eit meir distansert uttrykk.

Samstundes er uttrykket prega av idealet om den autonome personen. Innspelinga gjer også relativt mykje ut av aksenten i slutten av takt 18 (1:13 -), der strykarane byrjar tonen relativt sterkt, men trekkjer seg raskt tilbake i styrkegrad, slik at det blir eit slags subito her. Denne rørsla kan opplevast som teatraliserande, og er kanskje overraskande med omsyn til den performative strategien som blei omtala i gjennomgangen av 1. sats. Den uttrykksfulle tonen til orkesteret blir spelt *overfor* nokon. Akkurat denne gesten av strykarane gjer at satsen blir meir dramatisk. Cellosoloen frå takt 22 (1:31 -) er derimot ganske dempa, og ikkje særskilt framheva av produksjonen, for solocellisten opplevast som ein integrert del av orkesteret. Likevel er solopartiet til celloen med på å forma partiet innanfor eit romantisk bilete, til dømes ved hjelp av nedgongen i takt 25 (1:35 -) frå f1 til c1, der den avrundande, syngjande stilen blir stadfesta.

Klaverstemma held innleiane *dess*³ i takt 28 (2:00 -) lenge, før triol- og kvintolrørsla i den same takten blir gjort med ganske stor grad av *rubato*. I og med at produksjonen legg vekt på rommet og ein varm, stor klang, så blir det ei svevande og nesten ustabil opning frå klaveret si side, og klaverstemma glir nesten i hop med resten av orkesteret. Når romklangen er så fyldig som her, og kanskje også på grunn av mikronfonplasseringane, så mistar instrumentet noko av den perkussive klaverlyden som kjenneteiknar mange innspelingar i dette partiet. Likevel verkar det som om instrumentet får ein slags perkussiv lyd, særleg i det høge registeret, når

styrkegraden går over eit visst *kritisk* nivå, noko ein kan høyra til dømes i takt 44 (3:13 -).

Val av instrument i innspelinga er naturlegvis også eit interpretatorisk val, og dette valet er slett ikkje like sjølvstøtt som til å velja fiolin for ein fiolinist, som gjerne har spelt på det same instrumentet i fleire år, vent seg til lyden i instrumentet og gjort fiolinen nærmast til ein forlengd del av seg sjølv. Særleg på nye innspelningar, der lyden er god, kan valet av instrument i stor grad vera med på å påverka uttrykket, og oftast er det eit *gje og ta*, det vil seia at ein gjerne får noko frå eit instrument som ein ute etter, men samstundes så er det vanskeleg å finna eit instrument som er i stand til å gje akkurat den tonen i alle register og styrkegradar som utøvaren er ute etter. I denne innspelinga kan det høyrast ut som om den perkussive klangen i klaveret i takt 44 er inkonsistent med grunnstemninga i resten av satsen, men samstundes så er det tydeleg at innspelinga har som intensjon å få fram det *fortissimo* som komponisten har skriva i byrjinga av takten, og får fram denne. Det perkussive her, i kombinasjon med *fortissimo*, gjev satsen eit visst inntrykk av maskulin separasjon.

5.5.3 – 3. sats

Klaverstemma sin virtuose og artikulerte stil held fram i 3. sats. Også her har innspelinga eit intenst uttrykk, men samstundes ikkje umiddelbart. Opninga av 3. sats er eit godt døme på dette, med dramatisk artikulasjon og fri agogikk. Orkesteret sin *sforzato*-akkord i takt 9 (0:10) er prega av at messingseksjonen har snert og blir *sprakande*, noko som er konsistent med pianisten sitt påfølgjande parti, som ein kan høyra til dømes i takt 16 (0:17 -), der klaverstemma svarer på messingblåsarane sitt sprak med tilsvarande sprakande *agogikk*, når klaveret ventar ekstra lenge med andre slaget i takten, eit slag som konkluderer heile denne frasen. På den måten blir opninga i satsen sjølvreflekterande og mystisk.

Klaverstemma kombinerer markert artikulasjon med briljans, til dømes i skalaoppgangen i takt 37 (0:37 -), der det ikkje blir brukt pedal, og der uttrykket derfor blir kornete og transparent, og samstundes *fokusert*. Dette fokuserte blir understreka også av orkesteret i takt 44 (0:46 -), med eit markert nedstrok frå strykarane på dominantakkorden på den lette taktdelen.

Eit parti i denne satsen som verkar nesten overpianistisk er takt 107 (1:56 -), der *prestissimo*-partiet blir spelt ekstremt raskt. Det er nesten som ein kan spørja seg

om det er mogleg for eit menneske å verkeleg spela så raskt, eller om det er produsenten som har vore inne med ein hjelpande finger her. Det virtuose blir dermed understreka, særleg ettersom produksjonen også framhevar klaverstemma. Ein så ekstrem virtuositet som her set på ein måte klaverstemma til side for alt, det blir *fenomenalt* på godt og vondt.

Takt 107 (1:56 -) er ikkje først og fremst performativ, men først og fremst internt briljant, noko som viser seg gjennom eit introvert uttrykk sidan heile partiet er i *pianissimo*. I takt 200 (4:18 -) er kvintolane til pianisten i høgrehanda svært så improvisatoriske i stilen, det kan nesten høyrast ut som om solisten spelar fleire tonar enn dei som står der, såpass raskt går dei siste kvintolane i takt 200, mens kvintolane i takt 199 går noko saktare.

Det ikkje-teatraliserande ved innspelinga kjem tydeleg til uttrykk også ein annan stad, med solofløyta sin melodi frå takt 142 (2:42 -). Ein treng ikkje vera så svært observant for å faktisk høyra at fløytisten trekkjer pusten i takt 150 (2:55), 154 (3:01) og 157 (3:06), og det trengst jo ny luft på vegen for at det skal vera teknisk mogleg for ein fløytist å spela heile frasen. Likevel er det ikkje mogleg å høyra fløytisten sine innpust i andre innspelningar. Innspelinga kombinerer såleis det virtuose og sosialt autonome med det menneskelege, både illustrert ved at mikrofonane er plassert nær solisten, ved at solisten spelar ikkje-teatraliserande, og ved at utøvarane sine fysiologiske behov ikkje blir forsøkt skjult.

Kapittel 6: Avslutning

6.1 Oppsummering

Analysane av dei ulike innspelingane over har hatt som føremål å illustrera og diskutera korleis det musikalske uttrykket i dei ulike innspelingane representerer ulike sosiale veremåtar. Som Jonathan Turner (2000) seier, så er konflikten mellom mennesket sin individualitet og behov for sosiale band ein grunnleggjande konflikt. Henriksen og Vetlesen (1999) skildrar dette som eit spørsmål om posisjonar mellom nærleik og distanse. I tillegg finst det andre skilnader i menneskeleg veremåtar som er meir prega av teknologisk utvikling og ny organisering av sosialiteten i urbane og rurale rom. Konturteorien om musikalsk representasjon verkar å gjera plausibelt greie for korfor mennesket oppfattar musikalsk uttrykk slik det gjer. Det musikalske foredraget framstår, på ein eller anna måte, som ein kontur av ein annan person eller av ein situasjon der andre menneske er representert på ein eller anna måte.

Opplevinga av foredraget vil vera avhengig av kva slags *delar* av innspelinga ein legg vekt på. Ein person som sjølv har stor interesse av direksjon, vil kunna komma til ei anna slutning enn ein person som først og fremst er oppteken av klaveret sitt foredrag eller sider ved produksjonen. Oppgåva har hatt som ein føresetnad at dei fleste lyttarar ser på klaveret sin ”person” som det vesentlegaste ”subjektet” i innspelingar av Grieg sin klaverkonsert i a-moll. Men her kan ein jo også tenkja seg at sjølve ”diskursen” mellom klaver og orkester kan vera det vesentleg for mange, slik at det er sjølve rollespelet dei imellom, eller eventuelt mangel på rollespel, som blir interessant. I så fall kan konklusjonane som handlar om innspelinga sine representasjonar av veremåtar bli annleis.

Tabellen nedanfor blir brukt som eit forslag til klassifikasjon for dei ulike innspelingane. Tabellen får ikkje med alle perspektiva på sosial interaksjon representert ved dei ulike innspelingane, og som det vel også kjem fram av analysane av kvar einskild innspeling så verkar ikkje den representerte veremåten alltid eintydig. Tabellen inneheld likevel nokre hovudkonklusjonar:

Innspeling	Urbanitet– Ruralitet	Definert rolle– Rolledistanse	Autonomi – Heteronomi
Innspeling 1	Ruralitet	Definert rolle	Autonomi
Innspeling 2	Ruralitet	Definert rolle	Heteronomi
Innspeling 3	Urbanitet	Definert rolle	Autonomi
Innspeling 4	Ruralitet	Definert rolle	Heteronomi
Innspeling 5	Urbanitet	Rolledistanse	Autonomi

Dikotomien *urbanitet* versus *ruralitet* er velkjend som uttrykk for ulikskapar mellom ulike musikalske stilartar, til dømes er mykje jazz typisk knytt til byen, mens dansebandmusikk og countrymusikk er meir utbreidd på landet. Dikotomien er også relevant som kjenneteikn på ulike utøvarstilar, og Grieg sin klaverkonsert verkar å opna både for ei rural og ei urban stemning. Byar er administrative sentra, og har offentlege rom der personar som ikkje kjenner kvarandre møtest. Veremåten i det offentlege rommet er prega av dette abstrakte fellesskapet, der det er samfunnsinstitusjonar og ikkje dei konkrete møta mellom innbyggjarane som først og fremst styrer den sosiale interaksjonen. Det rurale rommet er meir privat, personane på landsbygda kjenner kvarandre personleg, anten direkte eller gjennom at familiane kjenner kvarandre. På landsbygda kan ikkje einskildmennesket unndra seg fellesskapet på same måten som i byen, men på den andre sida så er landsbygda sitt felleskap tryggare og meir personleg forpliktande.

Omgrepsparet *Definert rolle* og *rolledistanse* har Goffman sine omgrep om sosial interaksjon som utgangspunkt. Her blir omgrepa nytta slik at ein person har ei definert rolle dersom personen spelar si sosiale rolle utan å vera medviten om at ho spelar denne rolla. Ein person som har roledistanse, derimot, kan spela ei sosial rolle, men vil då vera medviten om dette, og vil enkelt kunna pendla mellom ulike roller.

Omgrepa *heteronomi* og *autonomi* viser til den sosiale interaksjone som blir representert gjennom framføringane. Heteronomi i interaksjonen har ein når deltakarane ser på seg sjølv som fletta inn i den umiddelbare sosiale situasjonen, til dømes ved at publikum som imaginær sosial aktør blir relevant i det musikalske foredraget. Autonomi har ein når uttrykket i framføringa er av ein slik art at ein ikkje får ei kjensle av at framføringa er påverka av lyttaren eller nokon andre. Musikken blir då utvikla uavhengig av slike eksterne imaginære sosiale situasjonar, og den

musikalske diskursen foregår på eit meir abstrakt plan.

Innspeling 1 er kjenneteikna ved ei nokså kompromisslaus haldning, som ein nasjonalist som seier *ja til seg sjølv*, for å bruka Nietzsche sine ord. Det nietzscheanske blir resultatet av nettopp dette resultatet av ruralitet på den eine sida, og det kompromisslaust individualistiske på den andre sida. I det rurale rommet, der "alle kjenner alle", krevst det ein stor grad av mot og vilje for å seia "ja til seg sjølv", fordi dei andre personane i miljøet ikkje er abstrakte andre, men konkrete personar som står i eit relevant forhold til den nietzscheanske individualisten. Det potensielle objektiverande blikket er derfor meir nådeløst på bygda. Ei meir sart individualistisk sjel vil flykta frå dette og inn til det urbane rommet, for å få forståing og empati som følande subjekt. I innspeling 1 er det som om alle slike behov er reinska vekk, innspelinga uttrykkjer veremåten til ein person som er herda, som ikkje let seg rokka av bygdefolket sitt potensielle ressentimentsbaserte blikk.

Diskursen foregår likevel på det abstrakte planet, og det er det offentlege rommet som er arenaen, ikkje det private. Dette kan verka sjølvmotseiande, for i det rurale finst det jo få offentlege rom samanlikna med i det urbane. Denne abstraksjonen bort frå det folkelege rurale gjer at uttrykket får noko nesten mystisk ved seg. Ruraliteten sitt svar på byen sine offentlege rom er naturmystikk, natur og mystikk gjev rom for dei abstrakte omgrepa i det rurale rommet. Det imaginære subjektet i denne innspelinga plasserer seg på ein pidestall, med ein total mangel på familiaritet med publikum.

Uttrykket i innspelinga er ikkje sjølvreflekterande i den forstand at rolla til det imaginære subjektet blir problematisert. Det imaginære subjektet framstår umiddelbart, rolla er noko sjølv sagt som subjektet *er* ut frå, noko som lyttaren har å forhalda seg til. Det ligg ein klart maskulin autonomi nedfelt i uttrykket, og rolla blir spelt på ein truverdig måte. Rolla er ikkje noko som det imaginære subjektet tek på seg på eit kunstig vis, rolla passar tvert i mot godt inn i det imaginære subjektet sit autentiske sjølv. Dersom uttrykket hadde vore prega av rolledistanse, så hadde det maskuline og autonome sannsynlegvis vore like framherskande, men sjølvrefleksjonen ville gjort uttrykket meir autentisk i eksistensiell forstand.

Innspeling 2 høyrer også heime på bygda, men dette uttrykket er svært langt borte frå nietzscheanaren i innspeling 1. Det er vel snarare ungdommen si verd som blir skildra, ved ei umiddelbar ungdommeleg livsglede. I Piaget og Kohlberg sin terminologi kan ein seia at innspelinga er på det konvensjonelle stadiet i moralsk

forstand. Spørsmål om foredrag i klaverkonserten har opplagte svar for denne innspelinga, det er som om all tvil er feia til side. Veremåten er i stor grad privat, innspelinga representerer ikkje gestikken til eit subjekt som først og fremst diskuterer allmenne omgrep og abstrakte prinsipp. Det er det som skjer her og no som er i fokus, som i Piaget sitt konkret-operasjonelle stadium. Barnet trivst best når det har tryggleik rundt seg, offentlege rom kan framstå som trugande, som abstrakte sosiale rom som ikkje kan fangast inn med barnet sine omgrep. Barnet lever umiddelbart i verda, og probematiserer ikkje si eiga rolle. Det trygge barnet er avhengig av andre, og barnet er derfor heteronomt. I denne innspelinga blir barnet eller ungdommen si livsglede uttrykt utan tvil, det imaginære subjektet si rolle er støtta av omgjevnadene, som garanterer for eit meiningsberande sosialt fellesskap.

Innspeling 3 sine sitt uttrykk høyrer heime i det urbane rommet, der distanse og abstraksjon går føre konkrete mellommenneskelege relasjonar. Innspelinga uttrykkjer ein maskulin urbanitet, der den overordna diskursen står over partikulære prioriteringar. Uttrykket er nøkternt og tilpassa det offentlege rommet sitt tradisjonelle krav til ein ikkje-personleg tone. Subjektet kjem ikkje til syne, det personlege er avskore frå det offentlege. Veremåtane som blir uttrykt kunne passa for ein politikar som heldt seg langt borte frå det Sennett kalla intimitetstyranniet.

For innspeling 3 sitt vedkommande så fører denne vektlegginga på ein offentleg veremåte til at at uttrykket endar i noko i nærleiken av det Sartre kallar gravalvoret. Innspelinga let seg ikkje riva med, det verkar viktig å oppretthalda rolla som distansert offentleg aktør. Gravalvoret veks ut av fråver av refleksjon over eiga rolle, og kanskje av ei innebygd frykt for å mista posisjon dersom ein gjev inntrykk av tvil overfor publikum. Det musikalske objektet og publikum lever her ut parallelle eksistensar. Fellesskapet med den Andre er gått tapt, det er det ikkje-sivile offentlege rommet si kalde og høflege vereform som er dominerande.

Innspeling 4 er meir uklår når det gjeld plassering mellom det urbane og det rurale. Forslaget i tabellen om at innspelinga høyrer heime i det rurale rommet, er basert på det tidvis atomistiske uttrykket i innspelinga. I delar av innspelinga gjer det teatraliserande uttrykket at det er vanskeleg å predikera det musikalske foredraget. Denne atomismen gjer at det partikulære kjem i fokus, kva einskild musikalske byggjestein blir ståande for seg sjølv. Dei korte linjene er barnet sine, barnet har ikkje enno funne abstrakte prinsipp som fungerer som grunnlag for barnet sine val. I dette tilfellet er barnet av den robuste sorten, byen sine offentlege rom treng ikkje å framstå

som trugande med sin flimrande og komplekse sosialitet, men snarare som berikande. Den rurale veremåten er ikkje av det intime slaget, som i innspeling 2, men meir av det framandgjorte slaget. Uttrykket signaliserer at det trengst meir handling og inntrykk for at subjektet som er i fokus skal bli nøgd. Eit konsistent foredrag er rett og slett for keisamt, og byen sitt kaos framstår som lokkande.

Dette uttrykket er klart heteronomt, sosialiteten verkar konstituerande for veremåten til innspelinga sitt imaginære subjekt. Det verkar som om dette subjektet pendlar mellom ulike roller, men det er likevel ikkje rolledistanse som blir uttrykt. Det er som om subjektet heile tida sender eit blick til lyttaren for å observera korleis lyttaren reagerer på uttrykket.

Innspeling 5 framstiller eit subjekt som trivst best i det urbane. Innspelinga er individualistisk på same måten som innspeling 1, men manglar den robuste nietzscheanske haldninga som innspeling 1 har. Uttrykket i innspelinga er sårbart overfor det Sartre skildrar som *blikket*, og derfor lite motstandsdyktig mot dei konkrete Andre på bygda, som for å oppretthalda stabilitet vil krevja at individualisten innordnar seg bygda sitt krav til fellesskap. Byen sine sivile offentlege rom er rommet der uttrykket i innspelinga passar best. Fokuset er ikkje på det politiske, på det abstrakte planet, men på det subjektivt-eksistensielle. Dei sivile offentlege romma tilfredsstillar behovet for det menneskelege, mens byen sin anonymitet tilfredsstillar behovet for å kunna eksistera som individuelt subjekt. Denne separasjonen frå det sosiale, kombinert med ein stor hang til sjølvrefleksjon, er trekk som gjer at ein kan kalla uttrykket i innspelinga for schizoid.

Rolledistansen er, dersom ein skal tru på Østerberg (1981), noko "u-Griegsk". Der Grieg strevar mot det edle, som Østerberg seier, så verkar denne innspelinga sterkt merkt av den verdinihilismen som Østerberg meinte at Grieg måtte tatt innover seg for å ikkje bli hemma av den tyske romantiske idealismen. Rolledistansen i innspelinga kjem til uttrykk gjennom stader i det musikalske forløpet der innspelinga gjer val som framstår som vala til ein uavhengig, personleg autonom person.

Innspelinga har eit slags sjølvtilstrekkeleg musikalsk foredrag som Adorno meiner kjenneteiknar kammermusikk. Nettopp ved at innspelinga, og særleg klaverstemma, *openlyst* reflekterer over sine eigne val gjennom foredraget, så blir innspelinga ein musikalsk representasjon av ein einsleg person som står utanfor den performative sosialiteten. Dermed er innspelinga som ein prototype på det som Johnson meiner er eit grunnleggjande kjenneteikn ved klassisk musikk, nemleg at han

rettar seg mot den einskilde lyttaren og ikkje lyttaren som ein del av ein sosialitet. Innspeling 5, og særleg klaverstemma, objektiverer sin eigen performativitet. Mens sportsdommaren som Goffman brukte som døme, gjer alt som står i hans makt for å *framstå* som sikker i si sak, så er det i innspeling 5 ikkje lagt skjul på at somme val er nettopp *valde*, det auditive i seg sjølv understrekar at det finst alternativ som innspelinga står fritt til å velja.

Ei slik tilnærming er risikabel og kan opplevast som kulturelt sett *elitistisk* av somme. Risikoen ligg i at sjølve det ikkje-teatraliserande uttrykket blir *oppfatta som* performativt, fordi lyttaren umedvite kan oppfatta det ikkje-performative uttrykket som umogleg, sidan lyttaren, på bakgrunn av sin eigen ståstad, oppfattar performativiteten i det sosiale som noko *universelt* menneskeleg. I staden for å fortolka innspelinga som prega av tvil og mangel på performativitet, så kan lyttaren enda opp med å ikkje forstå den mikrososiologiske intensjonen i framføringa i det heile. Ein annan risiko ligg i at lyttaren kan vera av typen som Adorno meiner blir *brydd* av eit slikt musikalsk foredrag.

6.2 Innspel til vidare studiar

Den negative kritikken av Lang Lang sin konsert i Carnegie Hall, som fungerte som motivasjon for å studera framføringar, kan sjåast i lys av dei perspektiva som er brukt for å analysa innspelingar av Grieg sin klaverkonsert. Ordbruken til Tommasini vitnar om at han meiner at Lang manglar den autonomien som ein kan krevja av ein klassisk muskar, og Lang treng derfor ein viss separasjon frå den blendande sosialiteten som plateselskapet har plassert han i. Dette betyr ikkje at Lang er umusikalsk i Tommasini sine auge, men Lang hadde ifølgje Tommasini hatt godt av den tause kunnskapen som speling av kammermusikk kunne gjeve. Lang er langt frå den stereotype schizoide klassiske musikkutøvaren.

New York er vel sjølve den vestlege kulturen sitt urbane symbol, den som klarer seg i New York, ho klarer seg alle stader. Separasjonen frå dei primære relasjonane plasserer det urbaniserte einskildindividet i eit tomrom, som må fyllast med noko. Det kan fyllast med sosialitet, slik som Lang Lang har gjort det musikalsk, ifølgje Tommasini, eller det fyllast med autentisitet, som er eksistensialistar sitt ideal. Kan hende ville Lang Lang sine framføringar blitt tekne betre i mot på landsbygda i vesten

eller i Asia, der verdiar og veremåtar er annleis enn i byen.

Målet for arbeidet har vore å drøfta kva for veremåtar som blir representert av ulike innspelingar av Grieg sin a-mollkonsert. Studiar av musikalske framføringar kan ha ulike innfallsvinklar. Ein kan ta med både auditive og visuelle trekk ved ei *konsertframføring*, eller ein kan ta føre seg reine studioinnspelingar, slik som her. Det er grunn til å tru at resultatet kan bli ulikt, sidan det publikummet som plateinnspelinga vender seg til imaginært, er reellt til stades ved ei konsertframføring. Både det historiske perspektivet på framføringspraksis, samt studiar av konsertframføringar, vil kunna gje vidare kunnskap både om menneske i sosial samhandling samt om korleis det musikalske verket utviklar seg gjennom performative realiseringar. Oppgåva har forsøkt å visa korleis den sosiale veremåten, representert gjennom det musikalske, kan oppfattast som ein relevant del av det som utgjer eit musikkverk.

Erving Goffman lånte omgrep frå teaterverda for å skildra det daglege rollespelet, og det skulle vel ikkje vera noko i vegen for at ein skulle kunna reversera lånestatusen, og bruka Goffman sine omgrep i studiet av performative kunststartar. Grunnen til at dette har blitt gjort i så liten grad til no, kan vera at det performative først relativt nyleg har blitt vektlagt innan musikalsk analyse. Analytikarar som Lydia Goehr og Nicholas Cook har sprengt ut eit felt som står klart til å fyllast med ein ny analysemetodikk for *performativitet* innan klassisk musikk. Performativitet kan visa til det performative som skjer på ei scene, eller til det rollespelet som foregår intramusikalsk. Ei plateinnspeling er noko anna enn ei konsertframføring, både sosiologisk og auditivt. Ved ei konsertframføring vil både auditive og visuelle element spela inn i totalinntrykket, og lyttaren er prisgitt dei akustiske eigenskapane til scena og til salen som verket blir framført i. Ved ei plateinnspeling vil det vera mogleg å gjera ulike tekniske grep for å manipulera klang, balanse mellom ulike utøvargrupper og andre faktorar som kan vera vesentlege for lyttaropplevinga.

Det verkar som om det ofte har vore ein tendens innan musikkforskning til at forskaren anten har studert musikken i seg sjølv *eller* menneska og dei sosiale forholda rundt musikken, noko til dømes Jon-Roar Bjørkvold (1984:7) har peika på. Problemet med at det verkar å ha vore for liten grad av integrasjon av musikken sjølv i musikk sosiologi og musikkpsykologi, er eit problem som vel følgjer alle fagområde som ligg *mellom* fleire etablerte universitetsdisiplinar. Dersom ein skal kunna seia noko om korleis utsiktene er for å få til ein større grad av integrasjon mellom

musikkfeltet og støttande disiplinar, så må ein også sjå på kva spesielle føresetnader som ligg i musikkfeltet.

Som tidlegare nemnt så blir det risikabelt, særleg for uetablerte forskarar, å kombinera to felt som har så høgt opparbeidde terminologiar. Ein analytikar som ønskjer å kombinera desse perspektiva risikerer å falla mellom fleire stolar. Musikkfeltet har eit så utvikla omgrepsapparat at det kan framstå som eit minefelt for den sosiologen eller psykologen som ikkje sjølv har vore på *innsida* av feltet, og då gjerne som utøvar. Ein person som får klaverundervisning frå tidleg alder, som er musikalsk gáverik og som får ei interesse for musikkfaget, vil vel på den andre sida typisk først og fremst søkja seg om etter meir kunnskap nettopp *i* musikkfeltet, for å få kunnskap *innanfrå*. Ho får mykje taus kunnskap om musikkfeltet, resultatet kan bli ei sterk identifisering med musikken, og ein tilsvarande aversjon mot ei musikkforskning som ikkje gjev førsteprioritet til det musikalske objektet. Hennar sosiale omgangskrins består typisk av andre personar som ho veit har den tilsvarande tause kunnskapen, for ho føler ingen identifikasjon og ikkje noko eigentleg forståande fellesskap med dei som ikkje beherskar eit klassisk instrument, helst klaver, fiolin eller cello, på konservatorienivå. ”Musikalisk introspektion är också mycket osäker. Verbaliseringen av den musikaliska upplevelsen stöter på oöverstigliga hinder hos de flesta, eftersom de inte behärskar den tekniska terminologin”, som Adorno (1976:13) seier. Ein sosiolog eller psykolog vil typisk leggja hovudvekta på samfunnet eller individet som *bruker* musikken, og mistar vesentlege element i det musikalske objektet fordi objektet krev ein viss grad av kunnskap som kanskje berre kan vera taus. Det vil vera eit kontinuerleg utfordring for forskingsfeltet å få fram analytikarar som beherskar begge perspektiva, for å ”befria musikkforskningen från dess löjeväckande isolering”, som Adorno (ibid.:71) uttrykkjer det.

Det verkar som om det har vore større interesse for undersøkingar av partikulære musikalske framføringar innan andre sjangrar enn europeisk kunstmusikk. Dette er naturleg, sidan musikkstykke innan andre musikkformer tradisjonelt i større grad er definert gjennom framføringar og ikkje gjennom notasjon. I og med at mange klassiske verk har blitt performativt realisert gjennom mange innspelningar, så ligg det også føre eit stort materiale som er tilgjengeleg for både systematiske og historiske undersøkingar. I denne oppgåva er det *musikken* som har stått i fokus, i den forstand at musikken er det einaste empiriske materialet. Vidare studiar vil kanskje kunna finna ut om det verkeleg finst eit samsvar mellom ulike musikalsk uttrykk og dei

lyttartypane som føretrekkjer dei ulike uttrykka. Dersom det viser seg at skildringa av det musikalske uttrykket ikkje stemmer med veremåtar og preferansar blant dei som bruker musikken, så må gjennomgangen av det musikalske materialet kanskje reviderast.

For å få ei forståing av mennesket sin bruk av musikk, og meir spesifikt preferansar for ulike innspelingar av eit verk, vil det såleis vera nødvendig å pendla mellom studiar av dei musikalske strukturane og studiar av dei samfunna og individa som bruker eller liker musikken. Slike studiar vil potensielt kunna brukast av dei som er sette til å bestemma kva for musikkformer og utøvarar som skal få støtte frå det offentlege. Vidare vil dei kunna brukast av musikkpedagogar, som til ei kvar tid må finna fram til musikk som born skal spela eller lytta til. Dersom ein ønskjer å bruka musikk som eit pedagogisk verkty, så vil det vera ein fordel å kunna *kopla* musikalsk performativitet til veremåtar og verdiar i verda utanfor. Denne formen for innsikt burde vel også vera av interesse for utøvarar.

Det har vore ein ambisjon her å visa korleis ei forståing for uttrykk i ulike innspelingar i "eitt og same verk" må baserast både på kjennskap til det universelt menneskelege, på det som er knytt til menneskelege skilnader, samt til nye vereformer som veks ut av ny teknologi og nye former for samfunnsorganisering. Når ein kritikar meiner at ei framføring er *a series of calculated effects*, eller at ei framføring har ein stil som er *cool*, så er dette utsegner som er basert på grunnleggjande føresetnader om menneskelege veremåtar, samt på føresetnader om at desse veremåtane kan *representerast* musikalsk. Dei viser til eit fellesmenneskeleg repertoar av kjensler, men også til musikalske uttrykk som er påverka av utøvarane sine personlege vurderingar, samt til veremåtar som er prega av den historiske og sosiale situasjonen som utøvarane og produsentane er ein del av. Studiar av musikalsk performativitet bør derfor bruka ein kombinasjon av fleire ulike teoretiske innfallsvinklar.

Litteratur

- Adorno, Theodor W. (1976): *Musiksociologi: 12 teoretiske forelesninger*. Kristianstad: Bo Cavefors.
- Alperson, Philip (2004): "The Philosophy of Music: Formalism and Beyond", i: Peter Kivy (ed.): *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden: Blackwell.
- Andersen, Rune J. (1993): *Edvard Grieg: Et kjempende menneske*. Oslo: Cappelen.
- Andersson, Bengt Magnus (2003): *Intets Morfologi: Från en dekonstruktivistisk till en zenbuddhistisk forståelse av John Cages 4'33''*. Hovedoppgåve i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Bauman, Zygmunt (2001): *Flytende modernitet*. Oslo: Vidarforlaget.
- Benestad, Finn og Schjelderup-Ebbe, Dag (1980): *Edvard Grieg: Mennesket og kunstneren*. Oslo: Aschehoug.
- Bjorklund, David F. & Pellegrini, Anthony D. (2002): *The Origins of Human Nature: Evolutionary Developmental Psychology*. Washington: American Psychological Association.
- Bjørkvold, Jon-Roar (1984): *Komponist og Samfunn: Hans Eislers musikk i lys av liv og skrifter, Schönberg og Brecht*. Oslo: Solum.
- Blum, Deborah (1998): *Sex on the Brain: The Biological Differences Between Men and Women*. New York: Penguin Books.
- Bourdieu, Pierre (1995): *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax.
- Bregman, Albert (1990): *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Massachusetts: The MIT Press.
- Butler, Judith (1999): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Clarke, Eric F. (2003): "Music and Psychology", i: Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton (eds): *The Cultural Study of Music*. New York: Routledge.
- Collins, Randall (2005): *Interaction Ritual Chains*. New Jersey: Princeton University Press.
- Cook, Nicholas (1999): "Analysing Performance and Performance Analysis", i:

- Nicholas Cook and Mark Everist (eds.): *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas (2001): "On Qualifying Relativism", i *Musicae Scientiae, Discussion Forum*, vol. 2: s. 167-189.
- Cook, Nicholas (2003): "Music as Performance", i Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton (eds): *The Cultural Study of Music – a Critical Introduction*. New York: Routledge.
- Darwin, Charles (1998): *The Origin of Species: By Means of Natural Selection*. Twickenham: Senate.
- Davies, Stephen (2001): "Philosophical Perspectives on Music's Expressiveness", i: Patrik N. Juslin and John Sloboda (eds.): *Music and Emotion*. London: Oxford University Press.
- Dawkins, Richard (1990): *The Selfish Gene*. London: Oxford University Press.
- de Beauvoir, Simone (2000): *Det annet kjønn*. Oslo: Pax.
- De Raad, Boele (2000): *The Big Five Personality Factors: The Psycholexical Approach to Personality*. Göttingen: Hogrefe & Huber.
- Dissanayake, Ellen (1999): *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*. New York: Free Press.
- Edwards, Will (1997): *Presentation of Self in Everyday Life*,
<http://www.whitedovebooks.co.uk/time-management/roles.htm>
 [Lesedato 15.10.2005].
- Gaulin, Steven J. C. and McBurney, Donald (2001): *Psychology: An Evolutionary Approach*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Geertz, Clifford (2000): *The Interpretation of Culture*. New York: Basic Books.
- Gibson, James J. (1966): *The senses considered as perceptual systems*. Boston: Houghton Mifflin.
- Gilligan, Carol (1993): *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. London: Harvard University Press.
- Goehr, Lydia (1992): *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Clarendon Press.
- Goffman, Erving (1961): *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*. New York: Bobbs-Merrill.
- Goffman, Erving (1992): *Vårt Rollespill til Daglig: En Studie i Hverdagslivets Dramatikk*. Oslo: Pax.

- Grenness, Carl-Erik (2004): *Hva er psykologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Grieg, Edvard (ukjent utgjevingsår) *Concerto in A minor for Piano and Orchestra* (studiepartitur). London: Eulenburg.
- Guldbrandsen, Erling E. (2002): ”Verkets åpning: Om verkbegrep, estetisk erfaring og transcendent”, i *Studia Musicologica Norvegica*, vol. 28, 2002, s. 5-23.
- Hanslick, Edward (1986): *On the Musically Beautiful: A Contribution Towards the Revision of the Aesthetics of Music*. Indianapolis: Hackett.
- Henriksen, Jan-Olav og Vetlesen, Arne Johan (2000): *Nærhet og Distanse: Grunnlag, verdier og etiske teorier i arbeid med mennesker*. Oslo: Gyldendal.
- Hinson, Maurice (1987): *Guide to the pianist's repertoire*. Bloomington: Indiana University Press.
- Horton, John (1974): *Grieg*. London: Dent.
- Hurum, Hans Jørgen (1959): *I Edvard Griegs verden*. Oslo: Gyldendal.
- Johnson, Julian (2002): *Who Needs Classical Music: Cultural Choice and Musical Value*. New York: Oxford University Press.
- Kemp, Anthony E. (1996): *The Musical Temperament: Psychology & Personality of Musicians*. New York: Oxford University Press.
- Kierkegaard, Søren (1997): *Enten-Eller*. København: Gads Forlag.
- Kivy, Peter (1997): ”Sound and Semblance”, i David Goldblatt and Lee B. Brown (eds.): *Aesthetics: A Reader in the Philosophy of the Arts*. New Jersey: Prentice Hall.
- Kivy, Peter (2002): *Introduction to a Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press.
- Kohlberg, Lawrence (1981): *Essays on Moral Development*. San Fransisco: Harper & Row.
- May, Rollo (1969): *Love and Will*. New York: Norton.
- Melrose, Susan (1994): *A Semiotics of the Dramatic Text*. London: Macmillan.
- Meyer, Leonard B. (1984): *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Nietzsche, Friedrich (1969): *Moralens Genealogi*. Oslo: Gyldendal.
- Piaget, Jean and Inhelder, Bärbel (2000): *The Psychology of the Child*. New York: Basic Books.
- Pinker, Steven (2002): *The Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature*. New York: Viking.

- Polanyi, Michael (2000): *Den tause dimensjonen: En innføring i taus kunnskap*. Oslo: Spartacus.
- Rentfrow, Peter J. and Gosling, Samuel D. (2003): "The do re mi's of everyday life: The structure and personality correlates of music preferences", i *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 84, 2003, s. 1041-1053.
- Ringstad, Hallvard E. og Ødegård, Thor (2001): *Typeforståelse: Jungs typepsykologi – en praktisk innføring*. Bergen: Optimas.
- Sartre, Jean Paul (1993): *Being and Nothingness*. New York: Washington Square Press.
- Schauffler, Robert Haven (1933): *The Unknown Brahms*. New York: Dodd, Mead & Company.
- Scheff, Thomas J. (1990): *Microsociology: Discourse, Emotion, and Social Structure*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Scruton, Roger (1999): *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press.
- Seashore, Carl E. (1967): *Psychology of Music*. New York: Dover Publications.
- Sennett, Richard (1992): *Intimitetstyranniet*. Oslo: Cappelen.
- Sennett, Richard (1992): *The Fall of Public Man*. New York: Norton.
- Simmel, Georg (1999): *Philosophy of Money*. New York: Routledge.
- Steen-Nøkleberg, Einar (1997): *Med Grieg på podiet*. Oslo: Solum.
- Sundberg, Ove Kr. (2000): *Musikktenkningens historie*. Oslo: Solum.
- Tommasini, Anthony (2003): "A showman revs up the Classical Genre", i *The New York Times* 10. november 2003.
- Tommasini, Anthony (2005) "Some Like it Cool", i *The New York Times* 16. Mars 2005.
- Turner, Jonathan H. (2000): *On the Origins of Human Emotions: A Sociological Inquiry into the Evolution of Human Affect*. Stanford: Stanford University Press.
- Wilberg, Theresa (2002): Modeller for forståelse av personlighetspatologi, http://www.tidsskriftet.no/pls/lts/pa_lt.visSeksjon?vp_SEKS_ID=470930 [Lesedato 15.10.2005].
- Wittgenstein, Ludwig (2003): *Filosofiske undersøkelser*. Oslo: De norske bokklubbene.
- Østerberg, Dag (1981): "Grieg, hans musikk og den romantiske filosofi", i *Basar* vol. 4, 1981, s. 114-123.
- Østerberg, Dag (1991): Byens form og materie, i Dag Østerberg (Red.): *Kultur og*

- Barbari*. Oslo/Stockholm/Stehag: Brutus Østlings Forlag, Symposion Forlag.
- Østerberg, Dag (1993): *Jean-Paul Sartre: Filosofi, kunst, politikk, privatliv*. Oslo: Gyldendal.
- Østerberg (1995) Innledning til Pierre Bourdieu: *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax.
- Østerberg, Dag (1999): *Det Moderne: Et essay om Vestens kultur 1740-2000*. Oslo: Gyldendal.
- Østerberg, Dag (2003): *Brahms*. Oslo: Gyldendal.
- Østerberg, Dag (2005): "Fra Schjelderup til Grennes – en forfallsbetraktning over norsk psykologi", i *Nytt Norsk Tidsskrift*, 2005, nr. 3, s. 345-354.