

Musikk, metafor, mening

Om tolking av musikknotasjon

Gaute Erlend Bech



Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap

UNIVERSITETET I OSLO

02.05.2006

Forord

Etter et oppgavearbeid som dette er det mange som fortjener en takk. Jeg vil gjerne benytte muligheten til å rette en slik takk til noen av dem her.

Ved mitt institutt, Institutt for musikkvitenskap, er det to personer som har vært spesielt viktige i arbeidet: Anne Eline Riisnæs for å ha bidratt med oppmuntring, litteraturtips og en støtte som har betydd mye for meg, og Hallgerd Aksnes for oppmuntrende og konstruktiv veiledning. Uten disse ville kanskje ikke denne oppgaven blitt til. Takk til begge to! Jeg vil også gjerne takke mine medstudenter på Blindern for nyttige innspill til oppgaven og for et berikende og hyggelig felleskap.

Jeg vil også rette en takk til Håvard Gimse og Liv Glaser for å ha satt av tid til intervjuer og oppfølgingsspørsmål, og til Lars Haugbro og Siw Graabræk Nielsen for velvillig å ha delt av sin tid til diskusjoner rundt oppgaven. Takk også til Cecilia Hultberg for å ha bidratt med ny litteratur fra sitt pågående prosjekt om tolking.

Til sist, men ikke minst, vil jeg rette en takk til familien min og til Ane for oppmuntringen de har gitt meg og tålmodigheten de har vist meg under arbeidet. Dere er alltid viktige inspirasjonskilder for meg!

Oslo, 26. april 2006

Gaute Bech

Innholdsfortegnelse

1. Innledning.....	1
1.2 Metode.....	5
1.2.1 Intervjuguide	8
2. Musikk og kommunikasjon av mening	11
2.1 Kommunikasjon i musikk	12
2.2 Noen begrep fra tegnavitenskap.....	18
2.3 <i>Hva</i> betyr musikk?	23
2.4 <i>Hvordan</i> betyr musikk?.....	26
2.4.1 Transport and transportation	27
2.4.2 Konvensjon og kontur	29
2.4.3 Språk eller ikke-språk.....	31
2.4.4 Forventning og skuffelse	33
2.4.5 Kognisjon eller respons	35
2.5 Oppsummering	37
3 Kilder til fortolking	41
3.1 Noten	42
3.2 Parametre for tolking.....	47
3.3 Utøveren	54
3.4 Kulturen.....	57
4. Tolkingstrategier.....	61
4.1 Kan tolking læres?.....	63
4.2 Metaforer og metonymier.....	65
4.3 Swanwicks metaforer	71
4.4 Stemme.....	73
4.5 Bevegelse	80
4.6 Andre metaforer	85
5. Avslutning	91
6. Litteratur og andre kilder.....	95

1. Innledning

Hovedspørsmålet jeg hadde som utgangspunkt for denne oppgaven var praktisk: *Hvordan kan en arbeide med musikknotasjon for å finne en musikalsk fortolkning?*

Dette er et spørsmål som interesserer meg personlig, som utøver og som kommende musikkpedagog. Imidlertid, etter som arbeidet skred frem, fant jeg ut at denne problemstillingen var altfor omfattende. Spørsmålet innebærer så mange aspekt at det kunne ha fylt flere bind med litteratur. Dette gjelder tema som fysikk, teknikkøving, notasjonshistorie, fremføringstradisjon, musikalitet og mange flere. Jeg valgte derfor å begrense meg til spørsmålet om fortolkning og ta spesielt for meg de sidene ved fortolkning som kan knyttes til metaforer og metonymier. Som jeg flere ganger kommer inn på, er ikke dette en uproblematisk avgrensning fordi musikkutøving er en kompleks aktivitet hvor arbeid på et praktisk område (som teknikkøving) gjerne kan påvirke det mer åndelige arbeidet med å skulle forstå noteteksten.

Arbeidet med musikknotasjon medfører både etiske, estetiske og praktiske spørsmål. Noen av disse spørsmålene er av svært teoretisk art og inngår i en filosofisk/estetisk debatt som fortsatt pågår, dette gjelder for eksempel spørsmålet om hva som er musikalsk. Andre er meget praktiske, for eksempel når det gjelder teknikkspørsmål. For begge kategorier spørsmål er det langt igjen til intersubjektiv enighet. Allikevel har jeg viet mye plass til debatten rundt musikkens meningsinnhold. Dette fordi de standpunktene vi tar der, vil kunne få helt konkrete og praktiske konsekvenser for hvordan vi tenker som fortolkere.

Jeg har valgt å disponere stoffet i tre hoveddeler. Kapittel to tar for seg spørsmålene ”Hvordan foregår musikalsk kommunikasjon?” og ”Hva formidles i musikk?”. I denne delen, som nødvendigvis måtte bli en problematisering, forsøker jeg å presentere noen hovedlinjer i debatten rundt musikkens mening spesielt og om tegn og kommunikasjon allment.

Kapittel tre representerer et forsøk på å ta for seg hvilke kilder og virkemidler fortolkeren har til rådighet. Dette dreier seg om notasjon, kulturell påvirkning, som også spiller inn i tolkingsprosessen, og hvilken rolle utøveren har i musikkdannelsen.

Musikalske metaforer og metonymier er hovedfokus for den siste hovedbolken, kapittel fire. Jeg forsøker her å utdype disse begrepene og å presentere praktiske eksempler på hvordan disse kan anvendes i tolkingsarbeidet.

Det er som nevnt mange aspekter ved musikkfortolkning som ikke blir belyst i denne oppgaven. For eksempel er det svært mange musikkformer som ikke er skriftbaserte. New

Orleans-jazz, mange typer folkemusikk og mange typer rock er alle eksempler på musikkformer der muntlig tradering benyttes vel så ofte som noter. Denne oppgaven tar således opp et avgrenset område av musikklivet, nemlig vestlig kunstmusikk fra barokken og opp til vår tid. Hovedfokuset ligger på musikk komponert mellom 1650 og 1900. Jeg tar heller ikke for meg forholdet mellom sang og akkompagnement. Denne oppgavens fokus er begrenset til instrumentalmusikk, selv om en viktig konklusjon er at bruk av stemmen er et viktig hjelpemiddel også for instrumentalister. Det er ikke et hovedmål i oppgaven å se på stilspekifikke trekk ved ulike komponister og perioder. Heller forsøker jeg å lete etter allmenne prinsipper for tolking.

Det å skulle lære fremføring av musikk er en svært sammensatt prosess hvor både mentale, psykologiske og fysiologiske kunnskaper og kompetanser inngår (Williamson 2004, Sloboda 2005, Colwell og Richardson 2002). Det er mange og viktige aspekter ved dette området som jeg ikke berører. Hvordan man kan arbeide med motivasjon, avspenning, konsertfremføring, øvingsplanlegging, kognisjon av rytme og bladlesing er noen få eksempler på de mange delområdene en må arbeide med, og som spiller inn i resultatet av øvingsprosessen.

Også innen fortolkningsstrategier er det kun et begrenset utvalg jeg tar for meg, nemlig de strategiene som baserer seg på ulike former for metaforisk og metonymisk overføring. Dette gjelder for eksempel bruk av sang og dans som en støtte i instrumentalloplæringen. Det er viktig å understreke at dette ikke alene er nok til å gjøre en musikalsk fortolking som for eksempel også innebærer kunnskaper om notasjon og stil. Det er imidlertid min oppfatning at de førstnevnte formene for strategier er vesentlige. I dette støttes jeg blant annet av musikkforskeren og psykologen John Sloboda. Han fremhever i boka *Exploring the Musical Mind* viktigheten av gestikk for tilegnelsen av ekspressivitet i tolking (2005:293).

Det er et mål for meg å understreke at forskjellen på kunstmusikk og ”rytmisk musikk” er mindre enn en av og til får inntrykk av. Ingen (med unntak av datamaskiner kanskje?) spiller ”det som står i noten” forstått i banal forstand. Jeg tror det er en feilslutning å anta at rytmisk musikk inneholder subtile nyanser som ikke kan noteres mens klassisk musikk ikke gjør det. All musikk inneholder slike viktige nyanser og fortolking innebærer alltid å spille mer enn det som står nominelt i noten. Det er også et mål for meg å fremheve at tolking kan læres, på tross av at det er en populær myte at evnene til fortolking er medfødt (Sloboda 2005:275–316; Parncutt og McPherson:227–228)

Det kan være nyttig for deg som leser å få vite litt om mitt syn på tolkningsprosessen, selv om dette synet også vil skinne igjennom i min presentasjon av emnet. For å beskrive mitt

tolkingssyn har jeg lånt ordene til forfatterne av *Litteraturvitenskapelig Leksikon*, Jakob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg, der de beskriver et poststrukturalistisk litteratursyn:

Poststrukturalismen problematiserer forholdet mellom filosofi og litteratur og mellom lesing og skrift. Skrift blir betraktet som en form for lesning, og lesning som en form for skrift. Det å lese blir en produktiv aktivitet som endrer teksten, samtidig blir det å skrive også å avlese andre tekster og i siste instans «språket selv». Det finnes ikke en helhetlig, uttømmende tolkning, en finitt mening i teksten. Hver eneste lesning blir betraktet som et unikt prosjekt (1999:200).

Det overordnede målet med en musikkfremføring slik jeg ser det, er å berøre mennesker på et personlig plan. Dette innebærer å bringe liv inn i materialet og ta hensyn til anledning og publikum. Fløytisten, komponisten og orkesterlederen Johan Joachim Quantz sa det slik i 1752, idet han sammenlignet musikeren med en taler: "[The duty of the performer is] to arouse or to still their passions, and to transport them now to this sentiment now to that" (2001: XI §1). Hva som egentlig er målet med en fremføring, er ett av spørsmålene denne oppgaven problematiserer, fordi det unektelig finnes flere forståelser av hva som er god fortolking. Pianisten Håvard Gimse uttrykker i intervju dette poenget. Han forteller at "det har oppstått veldig forskjellige tradisjoner der alle er helt sikker på at akkurat jeg har rett" (Gimse:4), i det han beskriver dagens interpretasjon av J. S. Bach. Slik jeg ser det, er det viktig å stille spørsmål ved hvorvidt historisk tolking (i betydningen 'fremføring slik det ble gjort på komponistens tid') gir det beste utgangspunkt for formidling av det musikalske innholdet. Gimse sier dette klart i intervjuet: "*Det nytter ikke å drive og snakke om at det eneste sanne er hvordan komponister spilte sine egne verker. Det er ikke det det dreier seg om. Det dreier seg om å formidle et slags budskap bak notene, og den formidlingen er ikke upåvirket av tid. Og derfor bør vi alltid ha oppe til vurdering hvordan tiden påvirker oss*" (Gimse:4-5). Dette betyr ikke at historisk fremføringspraksis er unyttig. Tvert imot kan kunnskap om konvensjoner, instrumenter og betydningsfærer og tegn fra andre kulturrom¹ være en nøkkel til forståelse for utøveren. Men det er en viktig forskjell mellom å nærme seg en forståelse av komponistens notasjon, og det å spille musikken nøyaktig slik den ble spilt for flere hundre år siden.

Et uttrykk som skal nå frem, krever til en viss grad et felles språk både for komponist og utøver og utøver og lytter i henholdsvis skrift og lyd. Hvordan henger lyduttrykk og skrift sammen, og hva med lyd og forståelse? I hvilken grad blir kommunikasjonen hindret av

¹ Med kulturrom mener jeg en felles forståelseshorison for en gruppe mennesker. Denne vil typisk endres i forhold til tid og sted. Kulturrommet trenger ikke være delt av alle deltagerne i kulturen. Noen forståelsesformer og horisonter vil derimot være delt av mennesker i alle kulturer og utgjør et areal som deles av alle kulturrom.

synkrone og diakrone kulturforskjeller? Disse spørsmålene vil jeg prøve å problematisere, uten å derved skulle gi noen fullstendige og entydige svar.

Dette berører også musikkens ontologi. Spørsmålet om hvor musikkens essens ligger – hos komponist, hos fortolker, i teksten selv eller i kulturen – er langt fra avklart. Nicholas Cook og Fred Maus sier det slik i artikkelen “Analysing Performance and Performing Analysis”: ”[I]n this process of exploration the distinction between ‘making’ and ‘finding’ meanings is obscure” (1999:247). Sitatet antyder åpenheten og samspillet mellom de nevnte faktorene. I løpet av oppgaven vil jeg forsøke å fremstille flere vinklinger til denne problemstillingen, uten å ville trekke noen definitiv konklusjon.

Mye tyder på at tolking kan skje både intuitivt og ved bevisste strategier (Colwell og Richardson 2002:552; Parncutt og McPherson 2002:224). Samtidig er det vist at eksplisitte intensjoner om uttrykk og idealer kan gjøre en tolking tydeligere (ibid.). Intuisjon tror jeg er viktig i musikk, men det er et mål for meg i denne oppgaven å kunne sette ord på noen av de intuitive kompetansene som kreves i tolkingsarbeidet. Jeg tror også at det er viktig å ikke overdrive forskjellen på intuisjon og bevisst innlæring (se for eksempel Williamon 2004:247–267 og Sloboda 2005:268). Mye av det vi lærer oss bevisst blir etter hvert en del av et underbevisst repertoar. Selve intuisjonsbegrepet kan problematiseres; er intuisjon medfødt eller tillært? Dette er en interessant problemstilling, som jeg av plasshensyn ikke vil gå inn på i oppgaven.

Innlæringsspørsmålet har forbindelseslinjer til spørsmålet om kommunikasjon i musikk, hvordan denne foregår, og hva som formidles. Det er årsaken til at dette temaet har fått såpass stor plass i oppgaven. Dagens forskere synes å helle mot at musikken kommuniserer på mange nivå; som stemmemetafor, kroppsmetafor, gjennom kulturelle tegn og gjennom identitetstilknytning. Jeg synes det er rimelig å anta at det samme mangfoldet bør gjenspeiles i tolkingsmetodene, og jeg vil forsøke å se på forbindelseslinjer mellom disse to områdene.

1.2 Metode

Det er tre hovedformer for metode jeg har benyttet i arbeidet med denne oppgaven. Den ene er søk i litteratur etter relevant eksisterende forskning. Denne metoden ble valgt på bakgrunn av min manglende kjennskap til forskningen innen feltet jeg har valgt. Denne forskningen utgjør en relativt stor mengde informasjon, og jeg følte det nødvendig å få en viss oversikt over denne før jeg eventuelt kunne gjøre empirisk forskning selv.

Den andre metoden, intervju, ble valgt av flere grunner. For det første ønsket jeg innspill for å kunne reflektere over mine egne tanker rundt temaet jeg har valgt. Med *refleksjon* mener jeg både det å få korreksjon, og det å finne nye ideer. For det andre representerer intervjuobjektene lang erfaring innen området jeg studerer. Jeg ville gjerne la disse komme til orde, og forhåpentligvis kan deres oppfatninger bringe lys over problemstillingen min.

Den siste metoden jeg har benyttet, er å bruke min egen erfaring som musikkstudent og fortolker.

Da jeg hadde bestemt meg for å hente inn data fra informanter, var det flere valg jeg måtte gjøre. Det første valget angikk typen informasjon jeg ville hente inn. Skulle jeg velge en kvantitativ eller kvalitativ metode? Observasjon virket som en god metode, men jeg slo dette fra meg på grunn av den store arbeidsbyrden dette ville medført.

Et spørreskjema med kategorier for svar var også en mulighet jeg vurderte. Dette hadde den store fordelen at det ville, forutsatt godt formulerte spørsmål, gi faktabaserte opplysninger. Men ulempen, slik jeg så det, ville være at jeg ikke hadde muligheten til å få frie innspill fra deltagerne. Dette vurderte jeg som viktig på bakgrunn av deres inngående kjennskap til feltet. Siden tolking kan tenkes å være en personlig og individuell prosess, var det også viktig å åpne for at dette kunne komme frem i datainnsamlingen. Den engelske musikeren og musikkpsykologen Aaron Williamson påpeker at dette kan være en svakhet ved spørreskjema: "[T]he information gleaned from questionnaires is often not sufficiently detailed to allow adequate insight into subjective experience. For this, we require a qualitative approach" (2004:19). I lys av dette valgte jeg kvalitative intervju som metode.

Det er tre hovedformer for kvalitative forskningsintervju ifølge Williamson (2004:18–21) og Steinar Kvale (2002). Disse er strukturerte, semistrukturerte og åpne (open-ended) intervju. De har hver sine særegne styrker og svakheter. Det strukturerte intervjuet har som styrke at det enkelt lar seg analysere, siden spørsmålene her er formulert enkelt og rett frem,

og dermed vil gi stor grad av utvetydige svar. Ulempen er, som styrken, at de i liten grad åpner for refleksjon rundt problemstillingene. Åpne intervju er derimot svært gode hva gjelder muligheten til refleksjon og dreining underveis i intervjuet. Williamon (2004:19) skriver: "Open-ended interviews, by contrast [to structured interviews], have no set questions. Rather the interviewer has a general list of themes that they wish to discuss during the interview". Men problemet er, som Williamon et al. uttrykker det, at "[o]pen-ended interviews are notoriously difficult to conduct in such a way as to yield the most useful data and are not usually attempted except by the most experienced interviewers" (loc.cit.).

I min situasjon fant jeg derfor mellomtingen, det semistrukturerte intervjuet, som den best egnede formen. Det var også et ønske for meg å søke etter praktiske metoder, heller enn å avdekke ett enkelt fenomen, i den fasen jeg var i ved starten av denne oppgaven. Da passet denne metoden også godt inn. Intervjuguiden er gjengitt i siste del av dette kapittelet.

Dette betyr ikke at jeg i videre forskning nødvendigvis vil velge denne metoden. Jeg tror med fordel jeg kunne gå inn i ett enkelt tema, for eksempel "er sang et nyttig hjelpemiddel til å forme fraser i barokkmusikk?" og deretter sende ut et spørreskjema til et stort antall utøvere på høyt nivå for å finne ut om dette benyttes i stor grad, hvordan det benyttes, og om alternative metoder er like gode. Det er min tro at forskning ofte er på sitt beste når det kan utfordre dagliglivets små og store myter med konkrete problemstillinger. Selv om dette av og til gir banale resultat, kan det en sjelden og viktig gang endre ubegrunnede forestillinger om virkeligheten.

Valget av deltagere til intervjuet ble gjort ut fra en forventning om at musikere med lang pedagogisk og akademisk erfaring lettest ville kunne sette ord på tankene sine rundt temaet. Dette fordi tolking er en kognitiv aktivitet som ved innlæring kan bli halvautomatisk og ikke-verbaliserbar for utøvere som ikke også har arbeidet med å sette ord på sin egen arbeidsform (se Sloboda 2005:228). Antagelsen er ikke nødvendigvis riktig. Et eget forskningsprosjekt ville vært nødvendig for å undersøke utøveres selvbevissthet og språk rundt arbeidet sitt. Gjennom veilederen min, Hallgjerd Aksnes, fikk jeg mulighet til å intervju Håvard Gimse, og gjennom ham fikk jeg kontakt med Liv Glaser.² Denne metoden gir forhåpentligvis høy reliabilitet til resultatene, men også svakere validitet siden antallet intervjupersoner er lavt.

Begge intervjuene ble gjort i begynnelsen av 2006 og varte ca en time. De ble tatt opp ved hjelp av en minidiskspiller og deretter transkribert til tekst. Denne tekstlig-gjøringen krever noen få kommentarer, fordi forholdet mellom et muntlig intervju og en tekstlig

² Denne strategien kalles "snowballing" av Davidsson et al. (Davidsson 2004:229)

fremstilling er problematisk. En verbal samtale inneholder mange elementer som går tapt i en vanlig transkripsjon. Dette dreier seg om klang, tempo, frasering i stemmen, gester og holdninger. Det språklige tegnet ”ja” kan for eksempel betegne alt fra en lyd som betyr ”Det har du helt rett i, jeg er så enig!” til ”Jeg hører du sier det, men jeg er sterkt i tvil ...”. En fullt ut ”objektiv” beskrivelse finnes ikke, og et forsøksvis objektivt referat ville blitt svært lang og meget vanskelig å lese! En mulighet er å bruke ord for å beskrive innholdet i talehandlinger. I de to betydningene av tegnet ”ja”, som nevnt over, kunne jeg ha skrevet for eksempel ”ja (ivrig og sympatiserende)” og ”ja (nølende og med tvilende tonefall)”. Dette har den ulempen at jeg som deltager og transkriberer kan feilfortolke innholdet i tonefall, gester og lignende.

Jeg valgte en mellomting: I første omgang transkriberte jeg samtalene ”ord for ord” med tenkepauser, halve setninger og fyllord slik vi alle uttrykker oss muntlig. Dette gjorde jeg for å bevisstgjøre meg på hva som egentlig ble sagt i intervjuet. I neste omgang gjorde jeg om de delene av det muntlige intervjuet jeg benytter i selve oppgaveteksten, til tekst. Denne skriftliggjøringen innebærer at jeg forsøker, etter beste skjønn, å beholde meningsinnholdet i ytringen, samtidig som jeg har fjernet fyllord og pauser som jeg tolket som mindre viktig for meningsinnholdet. Jeg trakk også sammen, eller fylte ut, ufullstendige setninger. For eksempel vil en transkribert ytring som ”Jeg ... mm... jeg tror ... og mener at dette er et ... et viktig trekk” fremstå som ”Jeg mener dette er et viktig trekk” i oppgaveteksten. Transkripsjonene og opptak av intervjuene er i sin helhet vedlagt som et appendiks til oppgaven.³ Jeg refererer til intervjuene med henholdsvis (Gimse:s) og (Glaser:s), der s betegner sidetall i transkripsjonen.

Jeg refererer tidvis til det demokratiske leksikonet Wikipedia (URL: <http://www.wikipedia.org>). Denne kilden har fått en del kritikk i media i det siste, blant annet i Aftenposten 13.02.06 (se URL: http://www.aftenposten.no/kul_und/article1221955.ece), der Trond Berg Eriksen (leder for redaksjonsrådet i Store Norske leksikon) uttaler seg negativt om nettstedet og uttrykker frykt for at manglende kvalitetskontroll kan medføre store feil. Men tidsskriftet *Nature* publiserte 14.02.06 (se URL: <http://www.nature.com/news/2005/051212/full/438900a.html>) en undersøkelse som konkluderte med at artikler fra Wikipedia og Encyclopedia Britannica har ganske lik feilrate (henholdsvis fire mot tre feil i snitt per artikkel). I undersøkelsen ble 42 tema valgt ut, og artiklene om temaene ble

³ Problemstillingene her aktualiserer også det problematiske med å skulle skriftliggjøre musikk og ”å musikkgjøre” (note)skrift. Enhver transkripsjon er en tolking av forløpet som både kan begrense og utvide meningsbetydningen. Det er fort gjort å tenke seg tale og skrift som nært beslektede, men det er mange vesentlige forskjeller mellom disse kommunikasjonsformene. Det ville være forunderlig om musikkens notasjonssystem ikke skulle innebære de samme utfordringene og inkommensurabilitetene.

kvalitetssjekk av fagpersoner i en blindtest. Åtte alvorlige feil ble funnet i artiklene, fire i hvert av leksikonene.

En kan sette spørsmålstegn ved reliabiliteten til *Nature* sin undersøkelse. Er det valgt ut mange nok artikler? Er vurderingen god nok? Er utvalget artikler tilfeldig og representativt? Allikevel ser jeg det slik at undersøkelsen antyder to viktige poeng: For det første at Wikipedia kvalitetsmessig nærmer seg anerkjente leksikon. Dermed, og like viktig, forteller undersøkelsen at alt materiale ideelt sett bør kryss-sjekkes, både når det dreier seg om forskning gjengitt i Wikipedia og i tradisjonelle, anerkjente kilder. I lys av dette har jeg av og til valgt å benytte Wikipedia som kilde der jeg også har andre kilder å støtte meg til.

Kildelisten og referansene i teksten følger standarden som er gitt i Universitetet i Oslo sin trykksak *Vade Me Cum* (Blomberg 2000). Henvisninger til noteeksempler fra internett er gitt som fotnoter i teksten. Annenhåndskilder er angitt som y uttrykker z (ifølge x), i de tilfeller hvor jeg parafraiserer x sin omtale av den opprinnelige kilden. Der jeg benytter et sitat fra annenhåndskilden markerer jeg det ved y uttrykker "z" (sitert i x). Der jeg skriver (se side s), betegner s et sidetall i denne oppgaven.

Så et par opplysninger om sitater: Der forfatteren har benyttet uthevet tekst i originalmanuskriptet beholder jeg denne. I de tilfeller jeg selv uthever noe, er dette gjort klart i kildehenvisningen etter sitatet. Vær oppmerksom på at jeg i brødtekstsitater benytter enkle anførselstegn ('), istedenfor doble("), for å lette lesingen, selv om sitatforfatteren nytter doble anførselstegn i sitt originalmanuskript. Jeg skiller heller ikke mellom de forskjellige typer doble anførselstegn. Alle disse blir gjengitt med standardtypen """, slik at uttrykkene «musikk», »musikk« og "musikk" fremstår som "musikk" i sitatene.

1.2.1 Intervjuguide

Takk for at du tar deg tid til dette!

Fortelle om hvorfor jeg har valgt dette området

- (Estetisk) Hva utgjør en god musikalsk tolking / å verbalisere dette i så stor grad som mulig. Hvilke kompetanser og hvilken kunnskap bør en etterstrebe?
- (Etisk) Hvordan er forholdet mellom komponist, notetekst, virkningshistorie og utøver?
- (Praktisk) Hvilke strategier er gode å benytte i arbeidet?

Spørsmål

- Hvilke elementer synes du er viktigst i tolkingprosessen? Bør en starte med lesing, spilling, lytting?

- Ta utgangspunkt i Chopins Nocturne i e-moll.
- Hva med elementer som ikke er eksplisitt angitt. Hvordan velger du for eksempel klang?
- Hvordan ser du på den historiske utviklingen av fortolkning?
 - Skriftlig materiale (avisreferanser og bøker av Czerny, Quantz, Turk) og tidlige innspillinger (som referert i *Rethinking Music*) tyder på at utøvere på 1800-tallet var svært fri i fremføring og ofte gjorde store avvik fra sin egen notasjon eller improviserte nye deler.
- Bruker du selv noen av disse strategiene i ditt eget arbeid eller som pedagog?
 - Bevegelse
 - Direksjonsfigurer
 - Dans
 - Melodigestikk

Overføring av bevegelsenes egenskaper til melodi, harmoni og rytme.
 - Sang
 - Frasering (dynamisk og tempo) i forhold til stemme og pust.
 - Klang i forhold til vokalt uttrykk av emosjoner.
 - Narrative forløp/ historier
 - Som støtte for organisering av musikken. Til variasjon av de musikalske parametrene.
 - For å sette seg i samme stemning som det man vil uttrykke. I hvor stor grad bør utøveren sette seg i samme stemningsleie som musikken?
 - Konkrete situasjoner/ bilder
 - Metaforisk overføring av lydegenskaper i for eksempel naturinntrykk.
 - Stemninger
 - Metaforisk overføring av følelser.
- Er det stor individuell variasjon i arbeidsmetodene?
- Hva er viktigst å ta hensyn til for å finne mening i materialet?
 - Tidligere innspillinger.
 - Stilkunnskap (og er dette virkelig kunnskap eller myter + er det et mål å spille musikk slik det ble gjort når den ble komponert).
 - Noteteksten. (Og hvor henter vi mest: fra komponisten, fra teksten i seg selv eller fra vår egne forestillinger).
- Har dine egne teoretiske studier påvirket dine fortolkninger?
- Er det andre aspekt du synes er viktige?

Takk for intervjuet!

2. Musikk og kommunikasjon av mening

[T]he future of the human species depends on the capacity of its members to make metaphorical transformations, to ask the question 'what if?', to go beyond cultural replication towards cultural renewal. Music has its part to play in this discourse, in these 'conversations' which define what it is to be human (Swanwick 1999:109).

Målet med dette kapitlet er å diskutere musikkmeningens "hva" og "hvordan". Det er ikke lett å sette fingeren på nøyaktig hva som formidles i musikk, ei heller forklare hvordan formidlingen foregår. Man kan si at musikken består av rytme, fraser, harmoni, klang og sammenhenger. Men hvilke elementer er meningsbærende, og hvordan formidles sammenhengen? Sett i lys av hvor mange som aktivt driver med musikk, og de milliarder som lytter til musikk, er dette åpne spørsmålet litt av et tankekors. Like sikkert er det at noe formidles. Musikken kan åpne nye emosjonelle rom, gi oss nye tanker og dype opplevelser av sammenhenger.

Sammenlignet med for eksempel teater, ser vi at musikkens objektside er vanskelig å få tak på. En diskurs rundt spørsmålet har eksistert lenge. Den har røtter i alle fall til gresk tenkning rundt 500 før Kristus (Anderson 2006). Noen av merkelappene som har oppstått i denne debatten er absolutisme, referensialisme, formalisme og ekspresjonisme. Disse markerer standpunkt i forhold til hvorvidt musikken som tegn peker på noe utenfor seg selv, hva den i tilfelle peker på, og hvilket forhold det er mellom de musikalske tegnene og det de symboliserer. I sine ekstreme former står begrepene for ytterpunkt som 'musikk betyr bare musikk' eller 'musikk uttrykker utelukkende følelser'. Og, det er vel de færreste som har et slikt syn på musikk. Derimot peker flere forfattere i litteraturen jeg har lest (Hanken og Johansen 2000, Elliot 1995 og Kivy 1980) på at musikken er multidimensjonal. Den har med andre ord flere nivå av mening. Dette tror jeg er riktig, ikke bare for musikk, men også for annen kunst, og i grunnen de fleste menneskelige aktiviteter.

Jeg har forsøkt å strukturere kapitlet i fire deler. I første del tar jeg for meg selve kommunikasjonsprosessen. Her diskuterer jeg to modeller for kommunikasjon av musikk. I andre del forsøker jeg å klargjøre innholdet i begrepet 'musikalsk mening'. Deretter gjennomgår jeg begrepene index, icon, symbol, denotasjon, konnotasjon, forankring og forsterkning som er hentet fra tegnvitenskapene semiologi og semiotikk. I tredje del har jeg forsøkt å gi en fremstilling av noen hovedsvar på spørsmålet "Hvordan betyr musikk?" fra

musikkfilosofien. Leseren får unnskyldte meg at andre og tredje del i dette kapittelet til en viss grad overlapper hverandre. Dette skyldes delvis spørsmålenes kompleksitet. Dessuten har jeg tatt for meg store spørsmål på en relativt liten plass. Fremstillingen er på ingen måte dekkende, men gir et lite innblikk i et stort litterært og tankemessig rom.

Også disposisjonen kan diskuteres. For eksempel kan en spørre om musikkens identitetsskapende evne hører til musikkens hva eller hvordan. Den synes for meg å stå i en grensestilling mellom musikkens funksjon og innhold. Jeg har valgt å plassere den i kapittel to. På samme måte kan man spørre om opplevelser som knyttes tilfeldig til et stykke musikk er en del av musikkens innhold eller funksjon. Dette aspektet har jeg plassert i kapittel 3. I siste del forsøker jeg å presentere mitt forslag til hvilke meningslag som aktiveres i musikkommunikasjon på bakgrunn av den forutgående diskusjonen.

2.1 Kommunikasjon i musikk

Formidling av notert musikk kan på mange måter sammenlignes med fremføringen av et skuespill. En eller flere musikere tar utgangspunkt i en komposisjon som de selv eller en annen komponist har laget. Med denne utgangspunkt fremfører de produktet for lyttere. Lytterne, på sin side hører og dekoder lyden.

Det er dermed i alle fall tre aktører i en slik kommunikasjonskjede⁴. Og, som i all annen kommunikasjon vil disse interagere ved hjelp av tegn⁵. Komponistens kommunikasjonskanaler er noten, program, tilknyttede tekster og eventuelt egne innspillinger av musikken. Utøverens kommunikasjonskanaler er den klingende musikken, kroppsspråket og rammen rundt fremføringen. Rammen kan bestå av muntlig og skriftlig informasjon og fysiske forutsetninger rundt fremføringen. Richard Wagners egenkonstruerte operascene hvor dans, billedkunst og musikk skulle samvirke, er et ekstremt eksempel på slike fysiske forutsetninger (Millington 2006). Lytteren bruker sin persepsjon for å lytte og se, og sin kognisjon for å forstå (Sloboda 2005, kapittel 5 og 6). Det vil også ofte foregå en samhandling mellom musikere og lyttere som er relevant i forhold til kommunikasjonen (Williamson:70). Jeg mener ikke med dette å antyde at musikkproduksjon og lytting nødvendigvis innebærer en overføring av et ”noe” – en fast størrelse som overføres fra komponist, gjennom notasjon og

⁴ Forleggere, produsenter, arrangører og pr-folk er andre mulige aktører i denne kjeden. Det er også mulig å se på noten/teksten som en egen enhet som taler for seg selv. En kan også tenke seg et platonsk perspektiv der alle aktører egentlig kommuniserer med en idéverden.

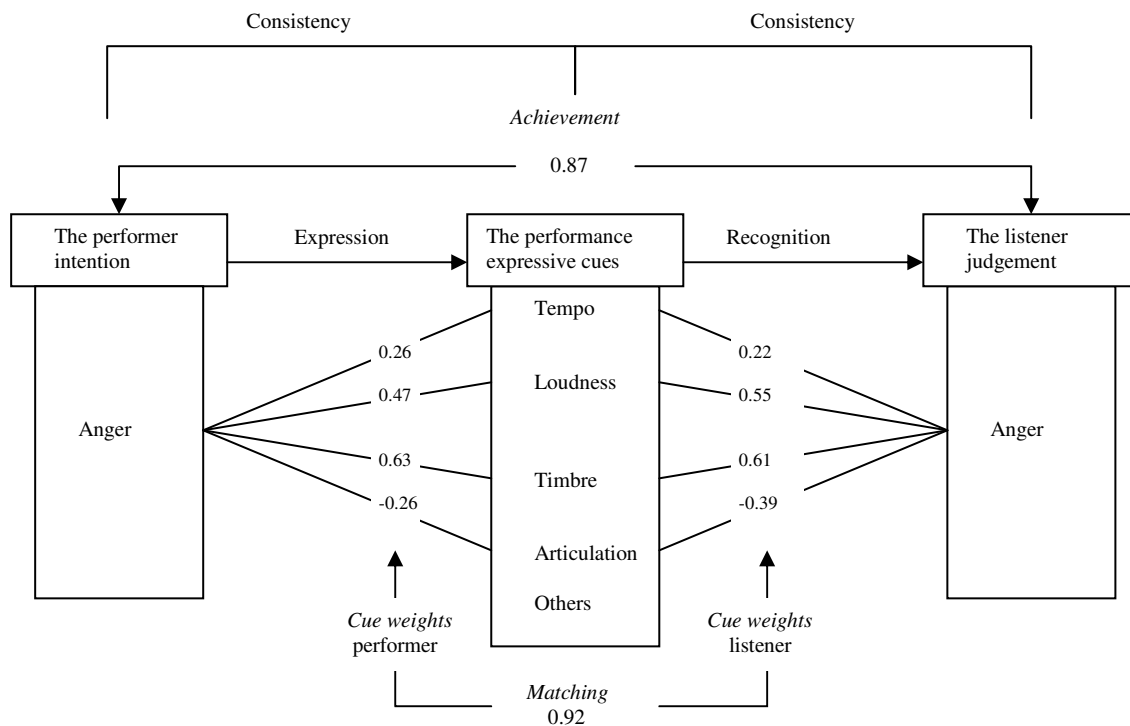
⁵ Tegn blir her forstått i bred forstand. Tegnene kan være lyder (språklyder og andre lyder), visuelle som for eksempel kroppsspråk (gester og mimikk), taktile (som berøringer) og olfaktive og gustative (smak og lukt).

utøver, til lytteren. Spørsmålet om musikkens ontologiske status diskuterer jeg i tredje kapittel, i dette kapittelet er det selve kommunikasjonsprosessen som er kjernes spørsmålet.

Meningsdanningen i musikk kan beskrives på flere måter. En slik måte er å beskrive kommunikasjonsveien som noe medfødt og ”naturlig”, hvor prosessen går mer eller mindre av seg selv. En annen er å prøve å se den enkeltes livsverden og forståelseshorisont i lys av kulturspesifikke og individspesifikke forskjeller. Den sistnevnte har den fordelen at den kan forklare hvorfor kommunikasjon av og til ikke oppstår. Det er forfatterens syn at musikkformidling både hviler på fellesmenneskelige koder, som kan kalles ”naturlige”, og på kulturelle og individuelle koder som krever kompetanse i den aktuelle stilen, eller komponisten, vi lytter til. Dette forsøker jeg å argumentere for i kapittelet du leser nå.

En måte å visualisere kommunikasjonsprosessen på er Brunswicks linsemodell. Denne ble opprinnelig laget for å analysere visuell kommunikasjon, men har kommet til anvendelse både i musikk og i psykologi (Juslin og Persson 2002:226). Psykologen og musikkforskeren Patrik N. Juslin er av dem som benytter denne modellen i sine artikler ”Emotional Communication” (2002) og ”Feedback Learning of Musical Expressivity” (2004). I denne modellen opererer man med en tredeling av kommunikasjonssituasjonen: En avsender med sitt kodeapparat, en kodet melding og en mottager med sin forståelse av kodene. Videre forsøker en å tallfeste i hvilken grad forskjellige *cues*⁶ inngår i en melding. For oss, som lytter til musikk, betyr cues egenskaper som aksentuering, legato-/stakkatospill, tempo, dynamikk, intervall, melodityper og frasering.

⁶ A *cue* is the [trigger](#) for an action to be carried out at a specific time (Cues 2006). Et cue er et signal som setter igang en handling. Her forstår jeg Brunswick slik at et cue igangsetter en fortolkingshandling.



(Diagram fra Juslin et al. 2004:257)

En vellykket kommunikasjon krever at avsender og mottager deler oppfattelsen av kodene. Graden av felles forståelse av hvilke cues som inngår i et gitt budskap forsøker en så å gi ved en tallverdi. Denne tallverdien kalles avsenderens og mottagerens *matching*. Høyere matching angir altså større grad av felles kodeførståelse. Imidlertid er ikke godt samsvar her nok til å oppnå god forståelse. Både avsenderen og lytteren må i tillegg respektivt spille og lytte på en konsekvent måte for at budskap og lytting skal bli som intendert. Dette er ikke alltid tilfelle. Graden av samforståelse av den klingende musikken hvor det er inkludert slike faktorer, tallfestes i *accuracy*-verdien. Meningsoverføringen skjer med et visst overskudd av cues, og til en viss grad kan cues byttes ut. Dette gjør at en kan formidle samme budskap med individuell spillestil (Juslin og Persson 2002:224–227; Juslin et al. 2004:257–259)

For å analysere kommunikasjon av enkeltelementer, for eksempel en følelse, er denne modellen et fint redskap. Det er også slik den blir benyttet av Juslin i hans artikler, der han fokuserer på formidling av emosjoner i musikk. Men jeg vil argumentere for at musikk fungerer på flere nivå enn dette, og da vil ikke disse cuene strekke til. I det hele tatt vil brorparten av konvensjonelle musikktegn (se side 27f) falle utenfor denne modellen. For eksempel kan komponistens toneartsvalg og musikalske vendinger ha en kulturell betydning som ikke fanges inn her. For det andre vil mange av de viktige *naturlige* musikktegnene (se side 34ff) – tegn som baserer seg på metaforer og metonymier – ikke bli tatt hensyn til. Det er

mitt inntrykk at denne modellens svakhet ligger i at den handler mer om lyd enn om musikk. Musikk er, slik jeg ser det, et langt mer komplekst fenomen enn lyd, og krever et utvidet perspektiv.

En litt større anlagt modell, muligens mindre presis men som tar høyde for noen av innvendingene i forrige avsnitt, er beskrevet av Steven Feld i artikkelen ”Communication, Music and Speech about Music” (1994:77–95). Han understreker at kommunikasjon ikke er overføring av mening som ”ting”, men snarere en prosess hvor mening skapes:

The focus is always on a relationship, not on a thing or entity; in the case of human expressive modalities, it is on the relationship between the origin and action of sensations, the character of interpretations and consequences. Communication in this sense is no longer ontologically reified as a transmission or force; it can only exist relationally, in between, at unions and intersections. [...] Communication is not, in other words, a “thing” from which people “take” meanings (ibid. 78–79).

Han kritiserer også de som vil finne logiske en-til-en-sammenhenger mellom intensjon, melding og dekoding. Feld skriver at vi må innse “the complex relation of production codes and producer’s intentions to interpreted messages; and [that the communication process], because of this nonisomorphic complexity cannot be reduced to purely logical or normative terms” (ibid. 79).

Han fremhever deretter musikkens status som ’dialektisk objekt’ (ibid. 83ff). Musikken kan både høres som en musikalsk og en utenommusikalsk hendelse. Faktisk er det umulig å høre den som enten det ene eller det andre, sier han med henvisning til sosiologen og filosofen Jean Baudrillard (ibid. 84–85). Når vi lytter, vil vi ifølge denne modellen gjøre såkalte fortolkingsmessige bevegelser (ibid. 85–91). Disse nevner han fem av: plasserende, kategoriserende, assosierende, reflekterende og evaluerende. Som et eksempel kan vi ta en lytting til et stykke av Mozart.

De *plasserende* og *kategoriserende* bevegelsene vil kunne være å gjenkjenne visse trekk ved musikken. I et Mozartverk kan det dreie seg om mange skalabevegelser og brutte treklanger, alberti-bass, jevne firetaktsperioder, klar taktmessig organisering av motiver og temaer, få eller ingen fraser som krysser taktstrekene, homofonisk struktur og flere andre. Gjennom disse kan vi plassere musikken som kunstmusikk, nærmere bestemt fra den klassiske perioden, kanskje høre at det er Mozart, og kanskje til og med gjenkjenne utøveren.

Vi kan *assosiere* et bilde av en dansesal til musikken, vi kan sammenligne den med andre innspillinger av samme musikk, se for oss en handling eller kjenne på en følelse til musikken. Det gjør Liv Glaser når hun forteller at ”i den langsomme variasjonen, der tror jeg han flørter vilt med damene! Den er en virkelig flørt, den satsen der. Han bukker og gjør alt

slikt. Du kan se for deg parykker, kostymer og det hele nesten. Og at han har en liten ting på lur, ikke helt ekte, det er liksom litt tilgjort” (Glaser:12).

Vi kan *reflektere* over akkurat denne musikkstilens verdi i nåtidens samfunn, over musikkens betydning da, eller over hvordan orkesteret spiller det i forhold til andre innspillinger. Liv Glaser gjør dette når hun sier: ”Orkestrene i dag låter mer likt enn før. De franske orkestrene pleide å høres ganske nasale ut, de tyske hadde en karakteristisk grov obo-klang. Det er noe som forsvinner ved at en blander alt [forklarer videre hvordan mobiliteten i et moderne samfunn gjør at nasjonale skillelinjer blir svekket]” (Glaser:7)

Videre kan vi også *evaluere* hvorvidt vi synes musikken er vakker, morsom eller passende og derved tilkjenne den verdi.

Avhengig av vår bakgrunn og vår mentale tilstand vil vekten vi legger på disse nivåene variere, og vi vil typisk bevege oss innenfor mange av disse nivåene samtidig, eller vi vil kunne veksle mellom dem.

Lytteren vil også møte musikken med noen rammer, sier Feld. Den ene rammen har å gjøre med *ekspressiv ideologi* (1994:90), hvilke elementer vi lytter til og hvordan vi organiserer lyttingen. Håvard Gimse bekrefter eksistensen av forskjellige ekspressive ideologier i intervjuet og uttrykker:

Hvis du spiller et Debussy-verk for fem påviselig begavede musikere, så hører de på fem forskjellige måter. Det er forskjellige elementer i musikken som tiltrekker dem, og alle kan føle at ”Debussy er min greie”, tror jeg, uten at de nødvendigvis oppfatter det på nøyaktig samme måte (Gimse:8).

Den andre av Feld sine rammer angår *identitet*. Dette handler om i hvilken musikkstil føler vi oss på hjemmebane eller som vi føler gir oss en riktig sosial status.

En tredje og viktig ramme i denne oppgaven er *koherens*. Denne rammen gjelder vår tendens til kryssmodalitet og troper som metaforer og metonymier.

Coherence systems involve organizing principles that are not unique to one social domain, symbolic system, or social practice, but are instead broadly epidemic and unifying, culturally axiomatic, implicated in social behaviours and praxis of all sorts (Feld 1994:91).

Dette handler altså om hvordan vi som mennesker organiserer inntrykk. Det handler også om hvordan vi overfører erfaring fra ett område til et annet. Robert Hatten gir et eksempel på dette (se side 19). Denne tendensen er også bakgrunnen for mitt fokus på metaforer og metonymier i kapittel 4.

Noen bestrider at musikk overhodet bør beskrives som kommunikasjon. Ett argument er at den vanligste definisjonen av kommunikasjon krever toveis utveksling av tegn. En del utøvere kan nesten sies å kommunisere med seg selv, i og med at de holder seg selv som den

viktigste respondenten på musikken de produserer. Noen av dem hevder til og med at publikums respons er uinteressant, det som betyr noe er hvor godt de klarer å berøre seg selv emosjonelt. Juslin berører denne vinklingen i sin artikkel fra 2004. Her siterer han psykologen Erik Lindström:

Certainly, performers may not always strive to achieve communication. Sometimes the artist may prefer to create complex and ambiguous scenarios for the listener or simply try to discover the composer's intention. However, questionnaire research indicates that musicians commonly attempt to express specific emotions in their performances (siteret i Juslin et al. 2004:266).

Det er flere interessante sider ved dette sitatet. At utøveren kan ønske å utvikle flertydige scenarier for utøveren, er noe jeg vil komme tilbake til i kapittel 3.3, da i sammenheng med begrepene *ars* og *spectacle*. Det viktigste for denne delen er Lindstrøms konklusjon om at utøverne vanligvis forsøker å kommunisere et innhold, i dette tilfellet en følelse, til lytteren.

2.2 Noen begrep fra tegnvitenskap

For å forsøke å forstå musikktegnenes forhold til de fenomen de peker mot har jeg i det følgende tatt veien om tegnforskning i bred forstand. Semiologi, som er tegnforskningens fagterm, stammer etymologisk fra to greske ord: 'semeion' som betyr tegn, og 'logos' som betyr ord/fornuft/beregning (Lothe et al. 1999:229). *Litteraturvitenskapelig leksikon* viser til tre sentrale kilder fra antikken hvor forholdet mellom tegn og det betegne blir diskutert (loc.cit.) Allikevel regnes filosofen og kjemikeren Charles S. Peirce som grunnleggeren av en selvstendig semiotisk vitenskap. Hans arbeid innen dette feltet startet rundt 1860 (Charles Peirce, 2006). Han så på mange typer tegnsystem: skriftspråk, myter, billedkunst og musikk. Omtrent samtidig arbeidet lingvisten Ferdinand de Saussure frem sin versjon av tegnlæren, som han kalte semiologi, hvor tegnets funksjon i det sosiale liv sto sentralt (Saussure, 2006a). Roland Barthes og Claude Levi-Strauss er eksempler på yngre forskere som har videreført Saussures arbeid. Jeg har i det følgende tatt utgangspunkt i et utvalg av Roland Barthes' artikler, samlet og oversatt av Knut Stene-Johansen i boken *I tegnets tid* (1994), sammen med artikkelen om semiologi/semiotikk i *Litteraturvitenskapelig leksikon* (Lothe et al. 1999:229–230).

Sentralt i Peirces teori står en tredeling mellom *tegnet*, som står for noe, *objektet*, som tegnet peker mot, og *interpretanten* som er avkoderens indre mentale bilde av relasjonen mellom tegnet og objektet. Saussure, derimot, opererte med en todeling av tegnet og det betegne. "Signifikanten (vår forestilling om tegnets uttryksstruktur) og signifikatet (innholdsstørrelsen som signifikanten betegner eller viser til)" var de begrepene han benyttet (op.cit.; Saussure 2006b).

Saussure mente, i følge Wikipedia (Saussure, 2006a), at forholdet mellom tegnet og det betegne var arbitrært. Med dette mente han at forholdet mellom signifikant og signifikat var dannet som en konvensjon. Her skiller han seg fra eldre tenkere som Platon og Aristoteles, som tenkte seg at et tegn opprinnelig hadde en forbindelse til det betegne gjennom likhet eller nærhet. Han skilte dessuten mellom språket som manifestasjon i skrift eller tale og språket som struktur. I denne sistnevnte forstand tenkte han seg språket som statisk relasjon mellom arbitrære tegn og ideer, og han hevdet at en tanke er uløselig knyttet til språk (Saussure, 2006a). Han introduserte også et skille mellom synkron språkvitenskap,

som studerer språket på et gitt tidspunkt i en gitt kultur, og diakron språkvitenskap, som studerer endring av språktegnene over tid (Saussure, 2006b).

Påstanden om at språkets struktur er statisk har møtt kritikk, fordi det er enkelt å vise at et tegn ofte virker forskjellig i forhold til synkrone og diakrone kontekstforskjeller. Dette gjelder både innad i individet (at f.eks et smil kan fremstå forskjellig for oss om vi får det fra Janne eller Hanne eller i forhold til når vi får det) og mellom individer (at Petter forstår kirkeklokkeklang annerledes enn Jonas). Denne kontekstavhengigheten fremheves for eksempel av Steven Feld (1994, kapittel 2).

I forbindelse med musikk blir dette svært relevant. Innholdet i et begrep som 'en firedel på enstrøken c' har en statisk komponent: 'en tone som svinger dobbelt så raskt som lille c' eller 'en tone som svinger halvparten så raskt som tostrøken c'. Men her slutter også det statiske ved c-ens innhold. C-en vil avhengig av kontekst kunne bli fylt med helt forskjellig innhold. Dette gjelder både c-ens lengde, tyngde og klang rent fysisk sett, og det gjelder c-ens musikalske betydning. Det finnes mange eksempler på dette. Tonearten kan også virke inn: Hvis c-en opptrer i en c-dur omgivelse er den grunntone, i f-dur vil den være kvinten, og i d-dur vil den være skalafremmed. Dette gir den helt forskjellige funksjoner. Plasseringen inne i en musikalsk gest vil påvirke den: er den topp- eller bunnpunkt i en frase, eller er den en gjennomgangstone? I absolutt svingning har den også variert diakront, og dette kan ha betydning i forhold til om c-en er en ekstremt lav tone på instrumentet den spilles på eller for sangeren som skal synge den. En slik ekstrem tone vil ofte kunne peke mot andre betydninger enn en tone i normalområdet for utøveren.

Barthes (1994) påpeker videre at tegn ofte er flertydige. Ett og samme tegn kan peke på flere, og helt forskjellige, fenomener. Vi finner ofte kjeder av mening, slik at et språktegn kan peke videre mot et annet tegn, som igjen peker mot noe nytt. Et helt nett av mening kan dermed spinnes ut fra ett enkelt tegn. Hvis språktegnet blir forstått i sin mest grunnleggende leksikalske form, kaller han tolkingsprosessen fra tegn til interpretant, eller signifikant til signifikat, for *denotasjon*. Hvis flere ledd inngår i tolkingen, dreier det seg om *konnotasjon*. Ofte vil tegnet fungere samtidig på et konnotativt og et denotativt nivå, forteller Barthes. Hvilke denotasjoner og konnotasjoner som er mulige, avhenger av lytterens skjemaer, eller forståelseshorisont. Denne horisonten utvikles gjennom livet og er ikke en stabil størrelse verken hos en person eller i et samfunn.

Hvis vi tar for oss setningen "Jeg mener en bjørk", vil tegnet "bjørk" ha et denotativt nivå som utgjøres av ideen bjørk⁷. Det samme tegnet vil også kunne gi konnotasjoner. For

eksempel vil bjørka kunne stå for bærplukking og glede for noen, andre kan bli minnet på Russlands historie, atter andre kan bli minnet om smaken av bjørkesaft og en barndomsopplevelse. Det er altså mulig å bli minnet på større kompleks av minner og minner fra helt andre sfærer enn de rent biologiske fakta som begrepet inneholder. Valget av ord her gjorde det relativt enkelt å beskrive det denotative nivået. I et mer abstrakt begrep som for eksempel ”angst” vil også denotasjonsnivået variere mer fra person til person enn det som er tilfelle her, tror jeg.

Selve de to begrepene denotasjon og konnotasjon har møtt kritikk. Dette fordi de antyder en stabilitet i språktegnene som kanskje ikke er reell. Den skotske musikkprofessoren Raymon Monelle (1995:98–103) er blant kritikerne. Han foreslår i sin artikkel ”The Theoretical Basis of Musical Semiotics” et alternativ der et tegn bærer en meningsomgivelse. Først når flere tegn blir satt sammen, er det mulig å forstå en ytring. Dette er et syn som passer bra for musikk, der meningen av enkeltelementer er svært vanskelig å få tak på. En musikalsk kontekst er oftest nødvendig for å kunne danne et bilde av innholdet i musikken. Dernest er det min tanke at de musikalske tegnene har en spesielt stor meningsomgivelse. De er avhengige av en større sammenheng enn ord for å kunne bety.

Det er interessant å se på hva som forsvinner om vi bare hadde hatt et denotativt nivå i språket. Det leksikalske nivået for begrepet ’bjørk’ forteller kanskje mye om hva som er felles for alle bjørker, men det forteller lite om hva som er spesielt for hver enkelt bjørk. Slik mister denotasjonen det særegne og unike. De kvalitetene er så spesielle at vi aldri vil kunne beskrive dem fullt ut. Dette er noe av det vakre med opplevelser av både mennesker, natur og musikk: en uendelig variasjon og singularitet som ikke kan ordlegges med denotasjoner. Denne singulariteten gjør at vi kan skille mellom to utøvere som fremfører et stykke med samme strukturelle og emosjonelle intensjon. Fokuset er ikke bare på forholdet mellom tegn og det betegnede, musikk dreier seg også om tegnets overflate og fremtoning, som virker på et annet nivå enn det leksikalske.

Peirce skilte mellom tre klasser av tegn basert på relasjonen mellom tegnet og det betegnede. Den samme distinksjonen benytter psykologen og musikkforskeren Eric F. Clarke i sin artikkel ”Expression in Performance”(1995). *Indexes* er den mest naturgitte av disse tegnklassene. I en index står tegnet i et direkte, kausalt forhold til det betegnede. Røyk kan for eksempel betegne ild. Slike tegn er det vanskelig å finne i musikken slik jeg forstår det. Imidlertid foreslår Clarke (1995:27) at bruken av *rallentando* ved fraseendinger er et

⁷ Hva dette består i, er ikke så lett å beskrive. Men ideen inneholder nok en del egenskaper som er felles for alle bjørker, for eksempel fargespillet i barken og formen og fargen på bladene, eller lyden av bjørk i vind.

musikalsk eksempel på slike tegn. Den neste tegnklassen kalte Peirce *icons*. I et slikt tegn baserer meningsdanningen seg på likhet. For eksempel kan intensivering av rytmisk puls betegne en spenningsøkning fordi det ligner på kroppens forhøyede puls ved spenning. I den siste tegnklassen, *symbols*, er tegnet arbitrært, det vil si tilfeldig valgt. For eksempel kan bruken av kirketonearter i et musikkstykke fra klassisismen betegne det religiøse eller fortiden. Clarke understreker at de to siste klassene ikke er gjensidig utelukkende og forteller at "there is no hard-and-fast distinction between iconic and symbolic functions, only different degrees of arbitrariness or convention" (ibid. 28).

Peirces kategorisering av tegnrelasjoner finner vi igjen i mye av litteraturen om musikalsk mening. Filosofen Peter Kivy (1980) skiller mellom konvensjonsdannede (konvensjonelle) og naturlige (konturdannede) tegn i musikk. Det gjør også Leonard Meyer i sin berømte avhandling *Emotion and Meaning in Music* (1968:32–35). *Designative meaning* brukes i Meyers avhandling om en meningsrelasjon hvor det betegnede er av en annen art enn tegnet. *Embodied meaning* er, på den annen side, en meningsrelasjon hvor det betegnede er hentet fra samme betydningssfære som tegnet. Slik jeg forstår det, vil symboler og konvensjonelle tegn være basert på designative meaning, mens indexes og kausale tegn vil være bygget på embodied meaning. Icons står i en mellomstilling. Meyer synes å si at icons er bygget på designative meaning når han skriver at "[b]ecause most of the meanings which arise in human communication are of the designative type, employing linguistic signs or the iconic signs of the plastic arts" (Meyer 1968:35).

I musikkens tilfelle skulle en tro at det var mer sammensatt enn som så. For å bruke eksempelet fra tabellen over: Når en intensivering av rytmisk puls peker mot en spenningsøkning, er det både fordi hjertet vårt slår raskere når vi er spent, og fordi kroppen også blir satt i stand til å reagere raskere. Denne følelsen av kroppslig rytme er slik jeg ser det embodied meaning – en kroppsalllegori som utøveren bør formidle i sin fortolking. Samtidig fremstår musikken som lyd, mens spenningen i kroppen fremtrer primært fra følelsessansen. Dette synes for meg å bli et grensetilfelle mellom designative og embodied meaning.

At overgangen mellom index, icon og sign er glidende og ikke kategorisk, er det gitt mange eksempler på – eksempler som viser at forskjellen i musikkens måte å kommunisere på også gjenfinnes i skrift og talespråk. Musikkprofessoren Robert Hatten viser gir i sin artikkel "Metaphor in Music" (1995:378) et spennende eksempel på at valget av ord sjeldent er helt arbitrært. I hans eksempel ble et utvalg personer bedt om å velge et av begrepene "ping" og "pong" for hvert av begrepene "katt" og "elefant". Ikke overraskende valgte de fleste "ping" for "katt" og "pong" for "elefant". Sannsynligvis skyldes dette vår sammenknytting av

lydene, og bevegelsene, til de to dyrene med lyden av ordene. En elefant lager lyder i et lavt register, både med stemmen og med kroppen, noe som passer bedre til en lav vokal som "o". Lyden og fremtoningen av en katt passer bedre til en høy vokal som "i". Hatten (op.cit.) bestrider med dette Saussures påstand om at alle tegn er arbitrære og skriver: "Conventions may lose their *original* motivations over time, but they cannot move too far from the constraints of a deeply embedded cultural iconism". På samme måte vil jeg hevde at en viktig del av den musikalske kommunikasjonen er knyttet til icons, og at å forstå denne tilknytningen kan være en hjelp til fortolkning.

For en fortolker kan verkets tittel og annen tekst i noten være til hjelp for å finne frem til et uttrykk som passer med den musikalske notasjonen. Barthes (1994) belyser hvordan dette kan foregå i sin analyse av forholdet mellom bilde og billedtekst. Ifølge Barthes kan teksten fungere på to grunnleggende måter i forhold til bildet: som *forsterkning* eller *forankring*. Førstnevnte har vi når de to står i et komplementært forhold til hverandre. Altså at bildet og tekstens symboler sammen skaper mening på et høyere plan. Forankring skjer i de tilfeller hvor teksten avgrenser tolkingsrommet og bestemmer noen meningskjeder som riktige fremfor andre. Barthes' analyse kan være nyttig for å se på forholdet mellom sang og akkompagnement. Jeg går ikke inn på dette temaet her fordi det faller utenfor kjerneområdet for denne oppgaven. Derimot kan analysen til Barthes altså belyse forholdet mellom tekst i notasjon og innholdet i musikk. Som eksempel på forankring kan vi se på Duke Ellingtons "Night train". For utøveren kan tittelen her være en nyttig metafor til fortolkning: rytmen og klangen i verket skal, hvis jeg forstår Ellington rett, ligne på lyden av et tog. Denne likheten er hørbar i Oscar Petersons innspilling fra 1962 (Peterson 1997). I et slikt tilfelle vil tittelen virke som forankring. Den spesifiserer at det dreier seg om et tog, et tog man kunne ha hørt selv uten å kjenne tittelen. Den forteller også at det er et nattog, med de konnotasjonene det kan ha. Disse konnotasjonene kan gi utøveren verdifulle tanker om lydbildet i stykket. Dette kommer jeg tilbake til i kapittelet om musikalske metaforer og metonymier.

Selv om det i "Night Train" ville vært mulig å finne en konkret metafor uten tittelen, vil det som oftest finnes mange mulige konnotasjonskjeder i et stykke musikk. Debussys "Jardins sous la pluie" er et eksempel på hvordan musikken skaper et inntrykk som ikke ville vært like enkelt å gjenkjenne uten tittelen.



Claude Debussy, *Estampes*, nr 3, *Jardins sous la pluie*⁸

De løpende, flommende sekstendelene i stykket kan i utgangspunktet ha mange meninger. I en annen kontekst kunne en ha tenkt at disse sto for opprevethet, et angrep eller hast. Svært mange muligheter finnes. Tittelen gjør imidlertid dette symbolet helt klart, det handler om regn!

Forsterkning er, som i billedkunst, en mulighet også i musikk. Dette aspektet kan inntreffe når komponisten kommenterer et annet verk i sin musikk. For eksempel kan formen og uttrykket når Mozart skriver et variasjonsverk virke på denne måten. Liv Glaser forteller om sin forståelse av Mozarts *Zehn Variationen in G über die Arie 'Unser dummer Pöbel meint'*, KV 455: "Mozart driver gjøn med temaet på en morsom måte, fordi det er jo litt svulmende" (Glaser, før opptak). Det at Mozart setter et tema inn i en ny kontekst kan få oss til å se det på en ny måte, noe som må sies å være forsterkning i Barthes' ordbruk. Forsterkning slik jeg forstår det, kan også oppstå innad i et stykke ved at utøveren ved sin fortolkning setter verket i et nytt lys. Dette eksempelet har jeg valgt å plassere i kapittelet om utøveren; kapittel 2.3.

2.3 Hva betyr musikk?

Music may be what we think it is; it may not be. Music may be feeling or sensuality, but it may also have nothing to do with emotion or physical sensation. Music may be that to which some dance or pray or make love; but it's not necessarily the case. [...] What music is remains open to question at all time and in all places (Bohlman 1999:17).

At vi opplever et meningsinnhold i musikk, virker selvfølgelig og har stor intersubjektiv støtte. Effekten av musikk er velkjent, filosofen Peter Kivy sier i sin bok *The Corded Shell*: "That sound stimuli have an effect on human beings' affective states is beyond question" (1980:30). Kivy fokuserer her på musikkens affektskapende sider. Men jeg vil i det følgende

⁸URL: <http://www.everynote.com/piano.show/862.note> [lesedato 14.04.06]

vide til kilder som peker på at musikk også kan ha andre innhold, selv om affekter fremholdes som viktige av de fleste tenkerne jeg har lest (Quantz, Bach, Sloboda, Langer).

Et kjernepunkt for denne diskusjonen er å avklare begrepet 'mening'. Både Meyer og Kivy (henholdsvis 1968 og 1980) peker på at dette er vesentlig for en sunn debatt. Meyer avviser at meningsbegrepet bør bety noe annet i musikk enn i livet for øvrig og uttrykker "it is obvious that if the term 'meaning' is to have any signification at all as applied to music, then it must have the same signification as when applied to other kinds of experience" (1968:33). Det er fristende å si seg enig i Meyers påstand, selv om han ikke argumenterer videre for dette. Han fortsetter med å gi sin definisjon på mening: "[A]nything acquires meaning if it is connected with, or indicates, or refers to, something beyond itself", skriver Meyer (1968:34). Denne definisjonen på mening baserer seg altså på hvorvidt noe henviser til noe annet.

Sloboda (1985 og 2005) utvider meningsbegrepet noe i forhold til Meyer. Han tillater to hovedtyper mening. Den ene hovedformen er *refererende mening*, som tilsvarer Meyers meningsdefinisjon. Et eksempel på dette kan vi finne i setningen "Spill en kvint", der vi ved begrepet 'kvint' peker mot både en abstrakt musikalsk enhet (to toner med svingningsforhold 2/3) og til produksjonen av denne på et instrument. Slobodas nye bidrag til meningsbegrepet er *verdi*. Når vi sier "Din støtte betyr mye for meg" refererer vi til oss selv. Men i denne betydningen er meningsbegrepet fylt av vår etiske eller estetiske evaluering av noe, vår verdsetting, som ikke trenger samsvare med de kulturelt gitte refererende meningene til et begrep.

At musikk har mening på denne siste måten, er det enkelt å finne intersubjektiv enighet om. Så, diskusjonen dreier seg først og fremst om den refererende meningstypen: Finnes den? Hva refererer musikk til? Hvor presist kan musikk referere? Dreier det seg om referanse på samme måte som i skriftspråket eller skiller denne seg i art (for eksempel ved å være rent uttrykk / ren fremstilling slik blant annet Krantz (1987) foreslår)? I de neste avsnittene vil jeg presentere forslag til svar på disse spørsmålene.

Et hovedskille i denne innholdsdebatten er skillet mellom *absoluttister* og *referensialister*, introdusert av Meyer (1968:1–6,32ff). Absoluttistene er "those who insist that musical meaning lies exclusively within the context of the work itself"(Meyer 1968:1). Referensialistene, derimot, hevder at musikken peker ut over seg selv, den viser til noe annet enn selve musikken.

Blant den mest kjente litteraturen i absoluttistretningen finner vi filosofen Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen*, som utkom i 1854. "Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen" skriver Hanslick (1978:59). Et annet kjent Hanslick-sitat er "the theme of a

musical composition is its proper content” (sitert og oversatt i Langer 1967:225). Musikkviteren Peder Christian Kjerschow påpeker riktignok at Hanslicks syn ikke er entydig i det at musikk ikke kan peke ut over seg selv (1991:20,31–32). Og, skriver Kjerschow: Hanslick innrømmer til tider musikken semantiske muligheter, som for eksempel i utsagnene om at ”musikkens *symbolske* evne [...], som den får ved at de enkelte musikalske elementer, på samme måte som fargene, fra naturens side står i en ’sympatetisk sammenheng med visse stemninger” (ibid. 32). Dette modererer hans syn, et syn som antagelig må ses i forhold til musikkritikken i hans samtid, som var svært opptatt av å fikserer all musikk til en fast denotasjon (Langer 1967:225). Et slikt syn representerte for Hanslick en reduksjon av musikk som han protesterte mot. Filosofen Susanne Langer peker også på at Hanslicks med ’mening’ mente denotasjon i streng form, og gir ham rett i at slik mening er sjelden i musikk (ibid.).

Referentialistene, på sin side, hevder at musikk kan bety noe i den betydningen Meyer tillegger begrepet ’mening’. Hvilket innhold det dreier seg om varierer dog mye. Det kan dreie seg om følelser, som sorg og glede, men også om spesifikke hendelser og objekter. Langer skriver om hvordan romantikkens programmusikkretning så på dette: “Finally as an eminent New York Times critic says, ‘Strauss, in the heyday of his programmatic frenzy, went so far as to declare that a day would come when a composer could compose the silverware on the table so that the listener could distinguish the knives from the forks.’” (op.cit. 221). Nyere forskning har gitt de som mener at musikk kan forstås som følelser delvis rett: det er vist at det er mulig å kommunisere et intendert emosjonelt budskap *gjennom* musikk. For eksempel har Gabrielsson i forsøk vist sammenhenger mellom intenderte og avleste følelser i musikk (Sloboda 2005:215–225). Disse studiene har i første rekke gjeldt plassering og avlesing på bipolare følelsesskalaer som inneholder affekter som trist – glad, opphisset – rolig og lignende (ibid. 220). Det er dessuten min tro at differansen mellom tanker og følelser ofte blir overdrevet, og dermed også at et skille mellom de som mener at musikk representerer følelser og de som mener at musikk representerer ideer er irreelt. Skillet representerer, som Swanwick skriver, ”the underlying old and unhelpful division between the ’affective’ and ’cognitive’, between feeling and thinking. This dichotomy is, of course, false” (1999:5).

Susanne Langer står i en mellomstilling mellom heteronomi- og autonomisynet, mellom referensialisme og absolutisme. Hun avviser både at musikken bare kan bety seg selv (1967:224 ff), og at musikken har et leksikalsk nivå (ibid. 240–241), et nivå som hun hevder språket har. Hennes forslag er at musikk kan etterligne følelsenes *struktur* på et overordnet plan. Langer skriver:

[F]or music at its highest, though clearly a symbolic form, is an unconsummated symbol [...] The actual function of meaning, which calls for permanent contents, is not fulfilled; for the assignment of one rather than another possible meaning to each form is never explicitly made (1967:240)

Musikk er altså et symbol som har mulighet til denotasjon, men som ikke innehar et fast innhold. Hun sammenligner deretter musikkens forhold til objekter med algebraens forhold til aritmetikken. Musikken har mening på samme måte som uttrykket $2a + b = a$ har det, gjennom en abstrakt avgrensning. Derfor, sier hun, kan musikk gjengi dynamikken i følelser, spenningen, ambivalensen og utviklingen ”*[f]or what music can actually reflect is only the morphology of feeling*” (ibid. 238). Dette er ikke en svakhet, men en styrke, ved musikk fordi musikk derved ”can be ’true’ to feelings in a way that language cannot; for its significant forms have that *ambivalence* of content that words have not” (ibid. 243). Det er mye tiltalende og velargumentert i Langers teori selv om hun av og til går langt i å avvise at mening kan ligge i det skrevne verket (ibid.217). Jeg vil som nevnt i forordet hevde at det finnes meninger som kan leses ut fra notasjonen, dog representerer avlesingen et samspill mellom tolkerens og komponistens horisonter og språk.

Musikk kan også fungere som en identitetsmarkør, noe vi lytter til for å styrke vår tilhørighet til en gruppe eller som en styrking av vårt selvbilde. I følge Sloboda (2005:320) er Bourdieus arbeid fra 1984 en grunnsten for denne vinklingen til musikk. På en måte har vi forlatt musikken som musikk på dette nivået. Den kunne vært erstattet av klær, bil, yrke eller andre objekter med symbolsk verdi. Det er ikke dermed sagt at dette er et uvesentlig og uviktig trekk ved musikk. Snarere tror jeg at musikkens sosiale verdi er viktig både for å velge hvilke musikkjangre vi setter oss inn i og for å definere våre lyttermåter og verdibegreper. Musikken vi lytter til, er både en hjelp til å føle seg som del av en gruppe, og den kan være et statussymbol. Gimse påpeker for eksempel at behovet for aksept fra kolleger kan påvirke en tolking: ”Vi vil ha en viss form for respekt, og da går det nok dessverre litt mye på det å rett og slett klare å gjennomføre et vanskelig stykke og klare å spille det helt riktig” (Gimse:12). Dette aspektet, forteller Gimse, er noe han jobber med å dempe.

2.4 *Hvordan* betyr musikk?

Det er mange meninger om hvordan innholdet i musikk formidles. En vanskelighet med diskusjonen rundt dette temaet er at begrepene som benyttes, til en viss grad overlapper hverandre og dreier seg om beslektede, men ikke identiske faktorer. Mitt forsøk på å

strukturere stoffet er inspirert av Adam Ockelfords artikkel ”Relating Musical Structure and Content to Aesthetic Response” (2005:77–78), og jeg har brukt fem nummererte underdelinger for å gjøre strukturen tydeligere. Ockelford skriver:

Sloboda and Juslin conceptualize this diversity as a set of bi-polar dimensions [inspirert av *Music and Emotion*, Juslin og Sloboda 2001:253-262]. For example, at one extreme emotion is held to be induced in listeners by the intrinsic nature of the musical elements and their interaction,²⁰ while the opposite view regards pieces as a resource to be exploited in the active process of emotional construction.²¹ Then one approach acknowledges the biological basis of our emotional response to music, functioning through innate neurological mechanisms,²² while another treats it primarily as a cultural artefact, whose message may be opaque to listeners who lack the appropriate disposition.²³ A further dichotomy resides in the fact that music is capable both of ‘representing’ emotions, which are recognized by listeners, and of ‘inducing’ them, -whereby they are directly felt. In addition, a distinction can be drawn between ‘intrinsic’ and ‘extrinsic’ sources of emotion in music (2005:77–78).

Jeg har valgt en noe annen inndeling av stoffet. I 2.4.1 tar jeg for meg forskjellen mellom ytre og indre kilder til musikalsk mening. Her vil jeg se på forskjellen mellom de meningene, som ikke har noe med musikkens uttrykk å gjøre, men som blir knyttet til musikken gjennom nærhet i tid eller sted, og på de meningene som stammer mer direkte fra musikkens uttrykk. I 2.4.2 tar jeg for meg spørsmålet om musikkens kulturavhengighet. I 2.4.3 tar jeg for meg forskjellen på den meningen som blir overført via metaforer og metonymier, og den som blir overført via kulturelle konvensjoner som for eksempel affektlære. I 2.4.4 del tar jeg for meg forholdet mellom skriftspråk og musikk, og i 2.4.5 tar jeg opp debatten som på engelsk kalles arousal vs cognition. Den dreier seg om hvorvidt musikk virker direkte på oss eller om den må gå veien om bevisstheten før den får innhold.

2.4.1 Transport and Transportation

Meyer påpeker i sin tekst *Emotion and meaning in music* (1956/1968) at musikalsk mening og følelse både har en indre og en ytre komponent. Den indre komponenten er direkte knyttet til lydforløpet og formen i verket vi lytter til, mens den ytre er forbundet til verket via personlige eller offentlige prosesser.

[M]any affective experiences attributed directly to musical stimuli may in point of fact be the products of unconscious image processes. [...] Often, however, image processes are conscious. [The image processes] may be collective, in the sense that they are common to a whole group of individuals within a culture (1968:257).

Denne spesifiseringen har Meyer til felles med John Sloboda (2005) og Eero Tarasti (2002). Berthold Hoeckner (2005) synes også å henseile på de samme meningsprosessene i sine to begrep *transport* og *transportation*. Musikken kan både være metaforisk *transport* (som

nettopp er termen 'metafor' sin leksikalske betydning) og *transportation*, et middel til å reise i opplevelser knyttet til musikken.

Først vil jeg belyse musikkens som *transportation* med utgangspunkt i Meyers diskusjon av dette fenomenet. Meyer understreker at de private assosiasjonene kan være helt løsrevet fra musikkens uttrykk og karakter. Jeg tror dette er noe vi alle har opplevd; en hendelse av betydning for oss skjer samtidig, eller nært i tid, med en lytteopplevelse. Senere assosierer vi musikken til opplevelsen, eller til vår opplevelse av hendelsen, og dette trenger ikke å ha noe med musikkens innhold å gjøre. Meningen vi tillegger musikken kan godt være en helt annen enn den musikken bærer med seg: Et stykke musikk som er muntert i karakter kan for eksempel sette oss i kontakt med en trist følelse, fordi vi forbinder musikken med et trist minne. En ofte referert tekst i denne sammenhengen er J.B. Davies' bok *The Psychology of Music* (1978). Han karakteriserer denne typen meningsdanning i musikk som 'Darling, they are playing our tune'-respons (ifølge Sloboda 2005:348).

De samme mekanismene som jeg nettopp beskrev, kan også inntre i det offentlige rom. Meyer betegner disse offentlige assosiasjonene som *connotations*, og avviker derved fra Barthes' bruk av samme term, som jeg benyttet meg av i kapittel 2.2. I vår medietid vil jeg anta at det finnes mange slike offentlige konnotasjoner. En film, for eksempel, kan prege et samfunns opplevelse av et gitt stykke musikk. Ikke fordi musikken selv uttrykker noe, men fordi vi knytter musikken til filmens innhold. Men også før mediesamfunnet var slike sammenkoblinger vanlige. Hornmusikk ble knyttet til strid, for eksempel, fordi militære orkester benyttet dem. Meyer understreker at det kan være vanskelig å avgjøre om disse offentlige assosiasjonene er knyttet til musikken utelukkende via tradisjon eller, mer vanlig, via det indremusikalske innholdet. Opphavet til de fleste slike assosiasjoner er å finne i indremusikalske sammenhenger, skriver Meyer (1968:260). Hans beskrivelse av hvordan denne prosessen foregår (ibid. 260–261), minner om langt nyere bidrag i debatten, for eksempel i tekstene til Alexandra Pierce (1995;1997). Meyer skriver:

Most of the connotations which music arouses are based upon similarities which exist between our experience of the materials of music and their organisation, on the one hand, and our experience of the non-musical world of concepts, images, objects, qualities, and states of mind, on the other (1968:260).

Som mennesker har vi en klar tendens til å knytte sanseintrykk sammen (Kivy 1942, Sloboda 2005). Vi oppfatter sjelden noe bare auditivt, visuelt, olfaktivt, gustativt eller taktilt. Svært mange opplevelser er synestesier hvor inntrykk fra mange sanser kombineres. Tenk på en løpende hest for eksempel. Hvis jeg gjør det, for meg selv, kan jeg mane frem et dynamisk bilde av en hest i galopp. Med denne "filmen" kan jeg forestille meg lyden av hovene som

slår mot bakken, og jeg kan også kjenne på hvordan muskelspillet i hestekroppen ville kjennes hvis det var min kropp som løp. Denne tilbøyeligheten til å knytte sammen sanseinntrykk gjør at vi lett kan knytte andre sanseinntrykk til lyd, en prosess som tilsvarer lesing⁹. Ordene du leser nå, er svarte flekker på en skjerm eller papir, tankene du får, er i stor grad noe annet. Dette viktige trekket ved musikk kommer jeg tilbake til i kapittelet om metaforer og metonymier. Meyer skriver videre, i tråd med Barthes' analyse av konnotasjonskjeder, at en assosiasjon som opprinnelig kan knyttes til musikkens karakter, i neste omgang kan gi opphav til en ny assosiasjon, og så videre. Meningskjeder fjernt fra det musikalske innholdet kan slik oppstå. Her er det altså tale om konnotasjoner slik jeg beskrev dem i kapittel 2.2. "[E]ven the most purely musical affective experiences may give rise to image processes which, developing their own series of associations, may become independent of the musical succession itself", skriver Meyer (1968:258).

Meyer forklarer videre at de tradisjonsbundne assosiasjonene kan bygges sammen til komplekser, og at de vanligvis blir brukt i grupper. Et eksempel på et slikt kompleks finner vi i barokkens figurlære. Meyer understreker at når et slikt system er etablert og innarbeidet vil meningene som oppstår fra det føles like naturgitte som om de hadde stammet fra indremusikalske sammenhenger: "Once such an association has become firmly established, our response to it will be just as direct and forceful as if the response were natural" (ibid. 260). Musikkviteren Eero Tarasti gir flere konkrete eksempler på dette i sin bok *Signs of music* (2002:6–8). Der beskriver han blant annet fugetemaet for Bachs ciss-mollfuge fra bok I av *Wohltempierte clavier*. Han skriver: "What does this musical motive mean? [...] For music listeners of the Baroque period, however, this fugue subject acted as a meaningful sign: it represented the cross and thus the Christ" (ibid. 6). Med disse siste aspektene er vi over i skillet mellom konvensjonelle og kroppsbaserte kilder til mening, som er tema for følgende kapittel.

2.4.2 Konvensjon og kontur

Et av poengene til Peter Kivy i hans bok *The Corded Shell* (1980) er å skille mellom to typer meningsdanning i musikk som han kaller *contour* og *convention*. Dette skillet finner vi også hos Tarasti, Sloboda og Swanwick. Kivy skriver:

⁹ Her skiller jeg meg fra Saussure som mente at tanker og ord er uadskillelige (Saussure 2006a).

[T]he "contour" theory (or model) of musical expressiveness [...] explains the expressiveness of music by the congruence of musical "contour" with the structure of expressive features and behaviour. The thesis [...] I will call the "convention" theory (or model) of musical expressiveness [...] explains the expressiveness of music as a function, simply, of the customary associations of certain musical features with certain emotive ones, quite apart of any structural analogy between them (1980:77)

Begge disse formene for meningsteorier er knyttet til det musikalske forløpet, slik jeg leser Kivy. De er ikke knyttet til transportation, men til transport. Det kan være fordelaktig å bruke Peirces begreper index, icon og symbol for å forstå hva som markerer skillet mellom de to. *Contour* er den meningen som hviler på indexes og icons. *Conventions*, derimot, er symbolske.

Skillet mellom contour og convention er ikke bare et skille mellom kultur og natur. Selv ikoniske tegn krever at vi konseptuelt innstiller oss på å finne slike sammenhenger, og de er derfor til en viss grad kulturbundne. Vi må, for eksempel, lytte til musikk qua musikk, slik Kivy og Swanwick påpeker:

It is important to remember the distinction between hearing a musical composition, X, and hearing a collection of sounds which are made in the performance of X (Kivy 1980:85).

Hearing sounds as music requires that we desist from giving attention to separate sounds and experience instead an illusion of movement, a sense of weight, space, time and flow. Normally we do this very easily, except when the music is very unusual to us or when we are required to listen in a pre-metaphorical mode, as when tuning (Swanwick 1999:15).

Vi må også sette fokus på de vesentlige *meningsbærende* elementene i musikken. Disse elementene vil variere fra kultur til kultur. For eksempel kan en med historieprofessoren Tricia Rose hevde at "[r]hythm and polyrhythmic layering is to African and African-derived musics what harmony and the harmonic triad is to Western classical music" (1994:66). Med andre ord kan vi med vestlige ører gå glipp av ikoniske tegn i rytmen, fordi vi lytter etter slike i melodien.

Eksistensen av konvensjonelle musikktegn synes sannsynliggjort ved følgende observasjoner av Meyer og Sloboda:

[A]lmost all studies in comparative musicology emphasize that the same sound stimulus often has different meanings [...] and that seeming similarities are often deceptive (Meyer 1968:46).

[T]hese primitive tendencies [to recognize emotional content across cultures] cannot account for the subtle and multidimensional nature of the adult response to music, nor can they account for the many significant cultural differences in response. I can still recall the surprise I felt when, after hearing a rather jolly sounding Greek folk song, my Greek companion indicated that this was a desperately sad piece of music (Sloboda 1993:1-2).

Dette er sterke argument for at en fortolker bør søke tilgjengelige kilder for å forstå musikken som skal tolkes. Prinsipper for én musikkform er ikke nødvendigvis gyldige i en annen.

Musikkulturene, både forstått som samtidige og diakrone, er forskjellige og generell musikalitet er viktig, men ikke tilstrekkelig for å forstå musikk fra en annen kultur.

Det er også fristende å trekke en analogi til det muntlige språkets verden. Her trener vi oss opp til å skille mellom vesentlige og uvesentlige markører blant mange mulige. For eksempel gjelder dette bruken av tonem: I noen språk (for eksempel kinesisk) er tonemet i et ord en vesentlig del av ytringen, i andre språk (for eksempel engelsk) er det et helt uvesentlig trekk (Aiello 1994:42). På samme måte er kvarttoner et meningsbærende element i indisk musikk, mens det er uvesentlig (dog kan det være svært forstyrrende og ødeleggende) i brorparten av vestlig musikk. Det gjelder også på et mer strukturelt plan, jeg tror for eksempel en fullstendig kadens slik vi kjenner den fra vestlig musikk er et kulturelt fenomen. Det er ikke noe jeg kjenner til som gjør denne formelen mer egnet enn andre til å markere fullføring av en del i musikken. Det er viktig å understreke at det er uenighet rundt dette punktet, noen mener at kadensens funksjon *kan* tilbakeføres til fysiske egenskaper ved skalaen vi bruker. Håvard Gimse tenker for eksempel at ”en komponist setter sammen tonene, men tonene er ikke komponistens. Ei heller naturgitte virkninger av en kadens” (Gimse:14)

Som en liten moderasjon til det jeg har sagt om musikkens kulturavhengighet, vil jeg peke på at noen grunnkategorier av sinnstilstander kan gjenkjennes også i musikk fra andre kulturer. ”Their results [of cross-cultural understanding of Indian raga modes] showed that listeners were sensitive to the intended emotions of ’joy’ and ’anger’ in the music”, skriver for eksempel Reinhard Kopiez i sin artikkel ”Making Music and Making Sense Through Music” (2002:533). Dette kan ha sammenheng med evnen vår til å gjenkjenne visse grunnkategorier av følelser som sorg og glede på tvers av alle kulturer. Dette kan vel knapt sies å være naturlig (et smil for en katt vil bli oppfattet som en trussel og ikke et tegn på glede) men er eksempler på at vi qua mennesker tilhører en felles kultur, en kultur som også kan ha et biologisk opphav.

2.4.3 Språk eller ikke-språk

Om musikk er en form for språk, og hvorvidt musikkens formidlingsevne hviler på de samme prinsipper som skriftspråket, er et tema som ofte dukker opp i musikkliteraturen (Sloboda 1993, 2005; Buck 1943; Cook and Everist 1999; Hatten 1995; Langer 1964). Spørsmålet dreier seg om hvorvidt musikalske elementer kan ha leksikalsk betydning i likhet med skriftspråk, og om det eksisterer en grammatisk struktur for musikk som for språk. Denne

problemstillingen er for omfattende til å bearbeide dypt, men jeg vil prøve å skissere noen hovedtrekk. Kofi Agawu oppsummerer det slik i sin artikkel ”The Challenge of Semiotics”:

To the question, is music a language?, then, we might answer that while music can be shown to exhibit features describable as linguistic (features of syntax, semantics, and semiotics), it is finally not a language, since no linguistic act can substitute for the musical act. Nor is music a system of communication in the ordinary sense, although it can be used to communicate (1999:146).

Agawus første poeng er å vise til den strukturelle likheten mellom språk og musikk. Denne er det gjort atskillig arbeid for å vise. Sloboda viser blant annet til den slående likheten mellom Chomskys generative grammatikk og analysemetoden til Schenker (1993:32–47, 65). Begge jakter de på en underliggende struktur. En moderne variant er Lehrdahl og Jackendoffs arbeid, som viderefører denne tanken. De har arbeidet med å finne genererende prinsipper for musikk som bygger på strukturelle sammenhenger i materialet. Glaser legger vekt på denne strukturelle likheten og fremhever den som viktig (Glaser:2).

En føler lett at det er en stor forskjell mellom skriftspråkets og musikkens evne til referanse. Som Agawu hevder, virker det som om ”[u]nits of language have more or less fixed lexical meanings, while units of music do not” (ibid.144). Langer uttrykker det slik: “tones lack the very thing that distinguishes a word from a mere vocable: fixed connotation, or ‘dictionary meaning’” (1967:228).

Samtidig som jeg er enig i Langers innvending – det er vanskelig å peke på hva en tone en frase eller symfoni står for – er det er min mening at heller ikke språket har så klare leksikalske meninger som vi av og til får inntrykk av. I særdeleshet gjelder dette uttrykk som omhandler indre liv. Tenk for eksempel på begrepet ’sorg’. Det er mange oppfatninger av hva sorg er, dette vil avhenge av hvilken erfaringsbakgrunn tolkeren har, både av sitt eget og andres uttrykk for sorg. Men det gjelder også uttrykk som virker helt konkrete. ’Katt’, for eksempel. Selve begrepet katt kan ingen peke på. Videre tror jeg aspekter som klang og rytme – språkets poetiske sider – spiller en viktigere rolle i både tale og skrift enn vi ofte tenker. Jeg er med andre ord uenig med Langer når hun skriver at ”the ‘expressiveness’ of speech [...] do not alter the content of a statement, which is uniquely defined by vocabulary and syntax” (1967:231). Bare tenk på de mange måtene man kan si ’Jeg har det bra’ på! Variasjon i intonasjon, rytme, aksentuering og klang kan radikalt endre innholdet i ytringen fra ’Jeg har det svært bra’ gjennom ’joda, jeg kjemper, men holder hodet over vannet’ til ’jeg har det ikke bra, men jeg vil gjerne ha det bra’. Det samme fenomenet opptrer i skriftspråk ved at konteksten modererer ytringens innhold.

Jeg får støtte av Robert S. Hatten i det første standpunktet: I hans artikkel ”Metaphor in Music” kritiserer han en oppfatning av språket som ren denotasjon – konnotasjon. Han tar til orde for at også skrift og tale danner mening gjennom troper som metaforer.

[T]hese new approaches might be seen as removing one of the typical charges brought against attempts to account for musical meaning – namely, that “extra-musical” meanings such as expressive states are not precisely linked in unambiguous fashion with particular musical structures [...G]iven that objectivist referentiality is under attack even for language, it follows that theories of music need not be held accountable for failing an already discredited standard of referentiality (1995:373–374)

Mitt syn er at det dreier seg om gradsforskjell, ikke et absolutt skille, der musikktegnene i større grad avhenger av tegnets overflate enn i språket, og der musikk er mer flertydig enn språket, uten å derved si at språket er entydig.

En kan skille mellom to grunnposisjoner i forhold til musikkens presisjonsnivå i forhold til språket. Den ene er at musikk er mindre presist som Langers sitat over kan tolkes mot. En annen tilhenger av dette er filosofen John Passmore, her sitert av Swanwick:

The moods that music conveys are of a very generalised kind, being no more than schemata of directly experienced moods, with similar rises and falls, degrees of intensity, surges and insistence (sitert i Swanwick 1999:20).

Den andre posisjonen er tvert om at musikk ikke er for upresis, men derimot for presis til å kunne dekkes av språket for øvrig. Mendelssohn gir uttrykk for dette synet:

Words seem to me so ambiguous, so vague ... in comparison to genuine music ... The thought which are expressed to me by music that I love are not too indefinite to be put into words, but on the contrary, too definite (sitert i Hatten 1993:10).

Kanskje er musikk nærmere knyttet til ikke-verbalt språk som gester og ikke-ordlige lyder enn til det skriftlige språket. Dette stemmer bra med resultater som viser at konsistensen i kommunikasjonen gjennom disse to kanalene er omtrent like høy (Williamon:254), selv om resultatet ikke beviser, men styrker, antagelsen.

2.4.4 Forventning og skuffelse

Meyers bok *Emotion and Meaning in Music* er viden kjent på grunn av Meyers originale teori om emosjoner i musikk. Hovedmålet for Meyer er å undersøke hvordan musikk kan skape følelser, uten å referere til omverdenen. Ikke dermed sagt at Meyer avviser andre prosesser som kan være følelsseskapende, tvert imot. Meyer presenterer i siste del av sin bok en klartenkt analyse av andre mulige meningsplan (1968, kapittel VIII). Men Meyers nye bidrag

var en teori som ser på musikktegnene som konvensjonelle tegn, uten å peke ut over musikken selv.

Meyers forslag er at strukturer i musikken, per konvensjon, peker mot andre strukturer i det musikalske forløpet. Altså at vi som musikklyttere, på bakgrunn av approprierte mønster, som gjelder i de stilartene vi kjenner, kontinuerlig skaper forventninger til det som følger etter under lyttingen. Noen forventninger bygges også opp i det aktuelle stykke musikk vi lytter til. Dette systemet av forventninger, usikkerhet, innfrielse og skuffelse, skaper i neste omgang spenning. Mønster av spenning og avspenning skaper videre emosjoner fordi vi i lyttersituasjonen ikke får avreagert, og dermed opplever spenningsfluksen som emosjoner (ibid. kapittel 1). I denne argumentasjonen baserer han seg på en emosjonsteori som sier at hindring av tendenser til handling hos mennesker skaper affekt, en teori fremsatt av psykologen John Dewey (ibid. 14–15). Musikken, sier Meyer, danner slike tendenser uten at vi får avreagert, derfor kjenner vi følelsene ekstra sterkt (ibid.13–14). Disse forventningene avhenger av gestaltlovene for persepsjon, og av kjennskap til konvensjoner i musikkstilen vi lytter til (ibid. 22–32). Disse konvensjonene berører både melodiske, rytmiske og harmoniske aspekt ved musikken. Meyer går i detalj inn på hvordan dette arter seg ved å vise musikkseksempler (ibid. passim). Jeg vil nøye meg med å presentere ett slikt eksempel her, et eksempel der Meyer forklarer hvorfor avvik i gjentakelse av et tema kan være affektskapende:

Reiteration, whether exact or varied, is the successive repetition of a given sound term which, even if it is very extensive, is nevertheless perceived as a unit. Reiteration does not necessarily give rise to further repetition [...] Change rather that further repetition is [sometimes] expected. Reiteration is the basis of what may be called the principle of successive comparison. A given pattern establishes an intra-opus norm, a base for expectation within the particular piece. Subsequent deviations from the pattern, occurring in repetitions, give rise to affective or aesthetic responses because they function to arrest or inhibit the tendency towards precise repetition (1968:152).

Dette forklarer for eksempel hvorfor takt 40 i *Anthem*, fra musikalen *Chess*, virker så følelses-
skapende for meg (slik Gravlie 1997:365 noterer den). Takt 29 – 33, etablerer et melodisk og harmonisk mønster som gjentas i takt 37 – 40. Melodien bevares eksakt, og harmonien bevares eksakt helt til aller siste akkord i gjentakelsen der den vanlige V – I kadensen er erstattet av en skuffende kadens, V – VI. Meyers teori, kan forklare den emosjonelle kraften i dette ved oppbyggingen av en dobbelt forventning. Denne forventningen er på den ene siden en generell forventning dannet gjennom appropriasjonen av den tonale kadensen, et trekk som gjentas i så å si alle former for vestlig musikk. På den annen side blir forventningen dannet inne i verket, både ved det harmoniske mønsteret i takt 29 – 33, og ved den melodiske iterasjonen i de nevnte taktene.

Det er mye tiltalende ved Meyers teori, den gir en veldig konkret forklaring på noen musikkeffekter, for eksempel på molltoneartenes antatte ekstra følelsesskapende potensiale (ibid. 222–229). Dette potensialet skyldes at molltoneartene inneholder flere harmoniske og melodiske muligheter enn durtoneartene, og at den dermed har en innebygget spenning i seg som er større enn hva tilfellet er for durtoneartene.

En innvending som har blitt rettet mot Meyers teori, er at vi kan oppleve musikk sterkt selv om vi har hørt den mange ganger før. Spørsmålet, også kalt 'Wittgenstein's Paradox' (Barucha 1994:215), er: hvordan kan vi oppleve usikkerhet og overraskelse i en musikalsk progresjon som vi kjenner godt gjennom gjentatt lytting? Svaret på denne utfordringen presenterer psykologen Jamshed J. Bharucha i sin artikkel "Tonality and Expectation" (1994). Han skriver: "Attempts to resolve this apparent paradox often postulate a mental structure, called a schema [...], that has assimilated the music over a lifetime of experience" (op.cit. 215). Dette skjemaet, som vi sosialiseres inn i, er altså så sterkt at det gir automatisk respons, selv om vi har hørt stykket mange ganger før. Vi klarer ikke helt å slutte å overraskes fordi skjemaet er blitt en del av vår underbevisste musikk-kognisjon.

Imidlertid er det virkelige problemet med denne delen av Meyers teori, slik jeg ser det, at den i liten grad knytter musikk til noe utenommusikalsk. Hvorfor skal vi bruke så mye tid på å lytte hvis musikk ikke handler om relasjoner til oss selv, til andre eller til omverdenen for øvrig? Jeg stiller meg også undrende til teorien for følelser han anvender. Hindrede forventninger er vel ei det eneste som skaper emosjoner? Jeg opplever at minst like ofte oppstår emosjoner på grunn av empatisk innlevelse, noe Deweys teori, slik den er fremstilt hos Meyer, ikke legger særlig vekt på.

2.4.5 Kognisjon eller respons

Et annet diskusjonspunkt er om musikken virker som en beruselse, dvs. at den vekker en automatisk respons, eller om vår reaksjon på musikken er basert på kognitiv prosessering. Nært knyttet til dette er spørsmålet om forholdet mellom musikkens emosjonsvekkende evne og dens estetiske verdi, og påstanden om at komponister og utøvere må kjenne en følelse på kroppen i det øyeblikk den skrives eller spilles.

Det har vært foreslått av enkelte at musikkens effekt ikke skiller seg fra annen lydpåvirkning. Kivy nevner Daniel Webbs bok *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, som eksempel på denne retningen (Kivy 1993:235). Slik jeg forstår Kivy, presenterer Webb der en variant av behaviorisme: Et lydstimuli vil gi en reaksjon uavhengig

av kognitiv prosessering, og musikken står ikke i en særstilling i forhold til andre lyder. Det antydes også at dette reaksjonsmønsteret er biologisk, ikke tillært, slik at alle vil bli berørt på lignende måte, gammel som ung, kultivert som ukultivert. En beslektet og mer moderne teori ser på musikken som energistrømmer. Høy energi (rent fysisk forstått som stor amplitude og/eller høy frekvens) er assosiert med styrken på den emosjonelle reaksjonen. Forsøk på å vise dette er blitt gjort av Neil Todd (Clarke 1995:22,24).

Peter Kivy (1980), påpeker imidlertid at det å gjenkjenne en følelse er noe annet enn det å selv kjenne følelsen på kroppen. Å se sinne kan medføre mange følelser hos oss basert på hvilket syn vi har på situasjonen. En av disse er å bli sint selv, det kan skje hvis sinnet er rettet mot oss eller hvis vi føler empatisk og sympatisk med personen som er sint. Men vi kan like gjerne føle mildhet og forståelse, eller kanskje glede eller forakt, hvis situasjonen er en annen. I en profesjonell situasjon, for eksempel hvis vi analyserer et skuespill, kan vi gjenkjenne sinnet uten å bli emosjonelt engasjert i det hele tatt. Slik er det også med musikk; vi kan gjenkjenne følelsen som formidles med eller uten en medfølgende følelse. Kivys eget eksempel er hans Sankt-Bernhardshunds triste utseende (1980:60ff). Vi gjenkjenner det triste i hundens ansikt, selv om verken hunden eller vi selv nødvendigvis føler sorg, skriver Kivy.

Både Kivy og Langer vier stor plass til dette spørsmålet, og begge ender opp med samme konklusjon. De avviser at musikken kun fungerer som lydpåvirkning, og fremhever at musikk må forstås som en symbolsk form. Den er ikke primært et uttrykk for verken komponistens eller utøverens følelser i øyeblikket (self-expression), men en eksponisjon av kjennskap til følelsers form (Langer) eller uttrykk (Kivys contour-teori). Langer skriver:

If music has any significance, it is semantic, not symptomatic. Its "meaning" is evidently not that of a stimulus to evoke emotions, nor that of a signal to announce them; if it has emotional content, it "has" it in the same sense as language "has" its conceptual content – *symbolically* (Langer:218).

Dette betyr imidlertid ikke at utøveren ikke bør bli berørt av det materialet han fortolker. Både Quantz og Bach fremhever en slik empatisk innlevelse som viktig, noe Gimse også uttrykker i intervjuet: "Man bør i hvert fall forsøke å leve seg i størst mulig grad inn i hvordan Schumann kan tenkes å ha ment, følt og tenkt rundt stykket sitt" (Gimse:2). Min tanke er at de beste fremføringene representerer både en semantisk innsikt og en empatisk innlevelse. Men en helhetlig forståelse av musikk krever kognitiv trening og forståelse, eller for å låne Meyers noe retoriske, men svært vittige formulering "a Beethoven symphony is not a kind of musical banana split, a matter of purely sensuous enjoyment" (Meyer 1968:6).

2.5 Oppsummering

Mitt forslag er at en kan tenke seg fem meningsplan i musikalsk aktivitet: det naturlige, konvensjonelle, assosiative, sosiale og religiøse planet. Det er viktig å understreke at de lagene jeg foreslår representerer en kategorisering som ikke nødvendigvis er reell. Lagene er abstrahert fra den totale opplevelsen musikk er, og de kan vanskelig tenkes isolert fra hverandre. Allikevel synes jeg denne inndelingen kan være nyttig som en strukturingshjelp.

Det *naturlige* meningsplanet, slik jeg definerer det, fungerer metonymisk eller metaforisk. Dette kan skje på mange nivå. Det mest basale nivået er onomatopoetisk: at musikken etterligner lyden av et objekt, som for eksempel en fugl. På et høyere nivå kan metaforen oppstå ved at vi i musikken avleser vokale uttrykk for affekter. Dette støttes av Peter Kivy:

What, then, is the legacy to use of the seventeenth- and eighteenth-century speech theories? What use can we make of these speculations? I would urge that what we can salvage from them is the suggestion that the major operator in musical expressiveness – or at least one major operator – is a musical resemblance of some aspect of human expression; and, further, that at least one such aspect is human speech (1980:26).

Også Liv Glaser fremhever viktigheten av å forstå det retoriske aspektet i musikk, altså sammenhengen mellom muntlige ytringer og musikalske fraser. Hun forteller at "[m]usikkens lange linjer er perioder. Så er det mindre setninger innenfor der igjen. Det er mindre fraser. [Forholdet mellom musikk og talespråk] var viktig i lærebøkene fra den tiden [klassisismen]. Det retoriske er veldig viktig!" (Glaser:2). På et atter høyere nivå kan musikk forstås som kroppsbevegelser; bevegelser vi kan tolke som uttrykk for sinnstilstander og følelser. Forskningen støtter dette ved å vise at bevegelse og lydproduksjon er knyttet sammen (Davidson og Correia:240). Og, det er vist at et trekk som kjønn kan gjenkjennes ut fra et enkelt bevegelsesmønster (loc.cit.). Det er også mulig å se strukturelle likheter ved musikk og større abstrakte sammenhenger. Et eksempel på dette er urformen for historier, hvor en tilstand av harmoni blir brutt opp i en konflikt som gjennom historien blir løst, og hvorefter en harmoni gjenopprettes (Sloboda 1993:140). Denne historien kan tonalt, rytmisk og melodisk fremstilles i musikk. Meyer antyder også denne sammenhengen (1968:261), mens Marion Guck i sin artikkel "Two Types of Metaphoric Transfer" konkretiserer ytterligere (1992:4–11). Hun beskriver hvordan en bue kan fungere som metafor for F. Chopins *Preludium* i h-moll, opus 28, og hvordan denne metaforen kan utvikles og bli tolket inn i en større sammenheng:

In addition to music-literal shape the single arch draws on the figurative senses of movement and tension embodied in gesture and on their further figurative interpretation as mood, incorporating all in a depiction of

human (inter-) actions: the piece's arch is a *narrative curve* [...] usually thought of as the presentation of a situation that, through some exploration, development or complication, arises to a confrontation, culmination or climax (1991:7).

Når musikk overfører mening gjennom mer konvensjonelle kulturelle koder, er det en annen type meningsoverføring som foregår. Jeg har valgt å kalle denne *konvensjonell*. På dette planet er det fortsatt noe i musikken som får oss til å tenke og føle. Dette kan gjelde motiver, tonearter, temaer, motiver, rytmer eller instrumentasjon. Når sagt alle element, og kombinasjoner av elementer, i et musikkstykke kan ha slike tilknyttede konvensjonelle betydninger. Vanligvis vil slike tegn være gjenkjennelige i den klingende musikken, men de kan av og til være mer et notasjonsfenomen. Et eksempel på det sistnevnte finner vi i Bachs fuge på tonene B-A-C-H (Langer 1967:220). Dette fenomenet har vært mer fremtredende i tidligere perioder, og nådde nok et høydepunkt i barokkens affektlære, men var også svært fremtredende i romantikkens ledemotivbruk. Noen ganger spiller intertekstualitet (eller *intermusikkhet*) inn: musikk danner mening ved å referere til annen musikk. Det skal ikke så mange tonene til fra Beethovens skjebnesymfoni før lytteren gjenkjenner linken, og dermed får et nytt sett av meningskjeder å forholde seg til. Denne meningen kan fungere på et direkte nivå: som en henvisning til idéinnholdet i symfonien og til konteksten rundt den. Den kan også fungere i forskjellige grader av humoristiske eller ironiske nivå. Hvis vi for eksempel fletter inn en strofe fra "It ain't mean a thing, if it ain't got that swing" i en solo, der vi enten fikk soloen til å svinge slik den burde, eller helt feilet i å finne riktig sving, kan dette sitatet fungere humoristisk eller ironisk.

Her må jeg skyte inn at det ovennevnte skillet ikke er absolutt. Kropps- og stemmebruksmetaforene vil til en viss grad kunne være konvensjonelle. Dette fordi de allmenne kodene for formidling av affekt og tanker kan variere kulturer imellom, bortsett fra noen få grunnaffekter som sorg og glede (Kopiez 2002:533). Det er også slik at lytterfokuset vil kunne variere i forhold til kultur, og at vi dermed kan gå glipp av elementer som bærer en "naturlig" kode. For eksempel blir det hevdet at det i afrikansk musikk er et større fokus på rytme enn i vestlig musikk, slik historieprofessoren Tricia Rose forteller: "Rhythm and polyrhythmic layering is to African and African-derived music what harmony and the harmonic triad is to Western classical music" (1994:66). En viss konvensjonalisering av slike naturlige musikkoder vil også ofte inntreffe. Det motsatte gjelder også: De kodene jeg kaller konvensjonelle kan også ha en 'naturlig' opprinnelse, slik Robert Hatten hevder (1995:378). Allikevel vil jeg hevde at skillet mellom 'konvensjonelle' og 'naturlige' musikktegn er reelt. Denne forskjellen stammer

fra om musikken virker som et symbol, i de 'konvensjonelle' tegnenes tilfelle, eller som et icon eller index, i de 'naturlige' tegnenes tilfelle.

Det *assosiative* planet er et meningsplan der musikken får mening gjennom arbitrær tilknytning til opplevelser som ikke kommer fra musikken selv. På dette nivået er det ikke noe ved musikken som leder fra musikken til tanken/følelsen. Assosiasjonen skjer fritt, uavhengig av musikkens karakter. Derimot skyldes tilknytningen nærhet i tid eller rom til fenomenet vi knytter til musikken. Denne typen mening beskriver John Sloboda i sin *conditioning theory* (1993:2). Meyer kaller den samme type meningsdanning for *connotations*. Sistnevnte presenterer også en overbevisende argumentasjon for at dette ikke kan være musikkens eneste meningsplan (1968:258–266). Samtidig er dette det hyppigst rapporterte bruksområdet for musikk (Sloboda 2005:322–326), og synes definitivt å være en viktig del av musikkopplevelse.

Det *sosiale* planet er et meningsplan der musikken fungerer som middel til noe annet. Dette kan være at musikken vi lytter til, gir oss tilhørighet til en gruppe eller gir oss en styrket identitetsfølelse. Også der musikken fungerer spektakulært, som et eksempel på virtuositet og fysiske og mentale muligheter, vil vi operere på dette meningsplanet. Vi bruker mye tid på å beundre prestasjoner innen idrett selv om dette ikke har noen åpenbar relevans for oss, annet enn å gi spenning og en følelse av hva som er mulig å få til. Det samme fenomenet er også relevant i musikk.

Det *religiøse* planet er et meningsplan der musikken gir tilgang til større sammenhenger i tilværelsen eller til en idéverden. Pythagoras' syn på musikk som en representasjon av en guddommelig og universell sammenheng (Barbera 2006), viser en form for dette. Musikk følger også i de fleste kulturer hellige ritualer, noe som neppe er tilfeldig, selv om dette kan tilbakeføres til musikkens sosiale meningsplan, slik Sloboda gir eksempler på (2005:345–359).

Men virkelig spennende blir det først når vi i en lytteprosess tar elementer fra alle disse planene og setter dem sammen i en total opplevelse der planene samvirker og danner helhetlige meningsstrukturer. For å ta et konkret eksempel: En gammel mann lytter til *Kjempeviseslått*. Hvis han har opplevd krigen, og kjenner litt til komponisten Harald Sæveruds historie, vil lyttingen lett kunne stå som tegn for motstandskamp. Hvordan dette oppleves vil sikkert avhenge av hvordan akkurat denne personen opplevde krigen. Hvis personen var motstandsmann, kan stykket minne ham om opprør og motstandskamp. Samtidig kan selve musikken forsterke dette inntrykket gjennom kroppsallégorier, gjennom intens rytmikk og dynamikk. Det er ikke vanskelig å tenke seg opprørte kropper i denne

musikken! (Jeg mener ikke å si at all protestmusikk er aggressiv i karakter!! For eksempel er reggaen vel heller svært laidback musikk. Da kan kanskje protesten i større grad tilskrives mer utelukkende et sosialt/kulturelt nivå). Dette kan igjen føre tankene til noe religiøst, en takknemlighet for at krigen er over, eller en stolthet over å ha deltatt. Tidlig i stykket kommer en skarpt aksentuert tone. I denne konteksten er det lett å tenke seg at dette kan være et skudd. Skuddet kan igjen knyttes til lytterens historie, eller til et skudd lytteren ilegger historisk betydning.

For en utøver kan det være nyttig å bevisstgjøre seg disse nivåene fordi de sier noe om hvilke trekk ved musikken en bør vektlegge ved øving og fremføring. Hvis stemmeanalogien er et spesielt viktig trekk ved meningsoverføring, vil det være nyttig å finne hvilke ”ytringer” som finnes i et stykke og å bruke sin egen stemme for å utforske utformingen av dem. Hvis de gestiske analogiene er viktigst, blir det viktig å prøve ut bevegelser i rommet for å kjenne på utformingen av dem. Hvis en bestemt sekvens har en gitt kulturell betydning, kan det være viktig å fremheve denne.

Denne flerdimensjonaliteten kan sammenlignes med lytting til et dikt. Man kan godt like et dikt på et uforståelig språk på bakgrunn av klangen og rytmen i det. Det er også mulig å lytte til diktet på grunn av den sosiale statusen deltagelsen i diktopplesningen gir. Men en full forståelse vil kreve at en dekode strukturelle trekk ved stykket og assosierer følelser, handlinger eller historier til det. I en reell lyttesituasjon vil disse nivåene inngå i en helhetlig opplevelse hvor man både kan skifte fokus underveis og hvor nivåene påvirker hverandre.

3 Kilder til fortolking

For a performance to be musically effective, it must do more than present the listener with the right notes at the right speed; The performer must modulate tempo and dynamic in such a way that he provides a coherent, and possibly novel, insight into the structure of the music (Sloboda 2005:38).

Som Sloboda her påpeker, blir fortolkeren stilt overfor mange valg. Utøveren vil alltid måtte gjøre endringer i forhold til den nominelle notasjonen¹⁰ ut fra musikalske hensyn og ut fra dypere lesing av verket¹¹. Sloboda konsentrerer seg i sitatet om musikkens strukturelle sider. Valgene gjelder også fenomen som ikke har med musikkens struktur å gjøre – valg som derimot nyanserer musikkens karakter. Disse to lagene i musikk henger åpenbart sammen. Allikevel hevdes det både i *The Science and Psychology of Music Performance* (2002:199–237) og av Brown (1999:8) at en kan skille mellom musikkens affektive og strukturelle sider. Virkemidler som klang, artikulasjon, aksentuering, tempo og timing kan endre det affektive innholdet uten å gå utenfor den strukturelle rammen, der denne er gitt.

Ett av disse valgene er hvilket syn vi ønsker å ha på kildene vi har tilgang til. Hvilken vekt ønsker vi å legge på det vi vet om komponisten, tidligere innspillinger av verket, utgaver fra forskjellige forleggere, teori om fremføringspraksis og historisk påvirkning? Har vi noen forpliktelser overfor komponisten?

Målet med dette kapitlet er å diskutere hva vi egentlig fortolker, hvilke parametre utøveren kan endre og hva som påvirker forståelsen av ”riktig” fortolking. Dette siste begrepet er vanskelig. Jeg vil i løpet av dette kapitlet argumentere for at riktig fortolking ikke er en fast størrelse, men avhenger av mange faktorer. Komponistens intensjon, komponistens innspillinger, selve notematerialet, vår tids og komponistens musikkforståelse, lytterens og utøverens følelsesliv og utøverens uttrykksmåte er alle elementer som spiller inn. Disse gir både muligheter og begrensninger, som en fremføring bør ta hensyn til.

Jeg har organisert kapitlet i fire deler. I den første delen diskuterer jeg notens funksjon. Andre del omhandler hvilke virkemidler utøveren har til sin disposisjon. Temaet for tredje del er spørsmålet om utøverens rolle i meningsdanningen. I siste del problematiserer jeg musikkens kulturavhengighet.

¹⁰ Med nominell notasjon mener jeg den verdien notene har banalt sett ved metronomisk puls. For eksempel vil en fjerdedel ved MM 60 i 4/4 takt vare ett sekund.

¹¹ Med dypere lesing menes her hensyn til notasjonskonvensjoner hos komponisten eller i komponistens samtid. Jeg tenker også på musikalske hensyn som må gjøres ut fra verkets karakter.

Jeg har valgt å ikke ta med komponisten som en egen kilde. Komponisten viser seg i noten, av og til som utøver (ved innspillinger eller fremføringer) eller gjennom skriftlige kilder som biografier eller historiske beskrivelser. Imidlertid har vi aldri tilgang til komponistens indre liv, uten å gå veien om tolking. Dette gjelder selv når komponisten er i live.

3.1 Noten

Mange påpeker at noteteksten aldri blir helt presis (Valkare 1997; Aksnes 2002; Cook 1999; Hültberg 2001; Howat 1995; Brown 1999). Dette har flere årsaker.

For det første er enhver tekst kulturavhengig, og forskjeller i kultur og språkforståelse kan hindre effektiv kommunikasjon. Vi er alle deltagere i et verdensomspennende kulturfelleskap, vi bor i en nasjon og vi er medlem av en eller flere subkulturer. Til og med kan vi sies å ha vår egen personlige kultur. Komponisten står som person i samme situasjon, hun/han tilhører kultursfærer. Når musikkteksten vi leser er skrevet for flere hundre år siden, kan komponistens sfære ha utviklet seg, i verste fall kan den være radikalt endret eller forsvunnet (Valkare 1997; Brown 1999:3). Det finnes imidlertid ofte kilder som kan gi oss en pekepinn på hva som fantes i denne sfæren. Quantz og Bach sine bøker, som jeg benytter i neste kapittel, er eksempler på slike kilder, som er uvurderlige kilder til informasjon om historisk praksis. Den engelske musikkprofessoren og fiolinisten Clive Brown gir i boka *Classical and Romantic Performing Practice: 1750–1900* gode eksempler på bruken av slike kilder. Han forteller at disse ofte kan hjelpe oss i å få et innblikk både i enkeltkomponisters bruk av notasjon og av særtrekk ved fremføring som alle tok for gitt i den angjeldende stilen (1999:3). Imidlertid forteller han at "[w]e are sometimes able to reach a high degree of certainty that such and such a symbol or form of notation had a precise meaning for a particular composer; but cases in which is possible are perhaps less common than some scholars and executants would like to imagine" (loc.cit.). Gimse sier i intervjuet:

Det er jo mange ting som ikke står skrevet, men som er implisitt. Det er jo noe av hovedproblemet for vår tids fortolkere. Det er veldig vanskelig å sette seg tilbake i hvordan 1800-tallets fortolkere... å vite hvilke uskrevne ting som alle tok helt for gitt at man skulle gjøre (Gimse:3–4).

Musikk og notasjon tilhører også to helt forskjellige forståelsessfærer. Den ene er lyd, den andre er visuelle symbol. Spranget mellom dem forutsetter alltid fortolking. Roy Howat tar for seg denne problemstillingen i sin artikkel "What do we perform?". Han skriver:

Since notation, to quote ever-literal French, 'partitions' music (that is, represents or encodes it in a welter of mostly binary symbols, involving variable conventions and shorthands), it cannot avoid distorting it, and our task is to 'read back through' the distortions on paper, employing aural and visual awareness, skill and sensitivity (1995:3).

Og han understreker samtidig det både Gimse og Glaser forteller i intervju: Lesing av noten er en lesing 'bak' tegnene, som krever rekonstruksjon ved hjelp av fantasi og innlevelse (Gimse: 2–3, 14–16; Glaser: 16). Her representert ved Glaser som forteller:

Jeg tror altså at teksten er et utrolig godt utgangspunkt, men at man må lære seg å lese den. Man må ikke bare se på den som sorte små prikker, notene altså. Man må også lære seg komponistens måte å uttrykke seg på i tekst. Og så må man forsøke å finne *det som er bak teksten*. Og det blander seg naturligvis med egne forestillinger. (Glaser:16, min utheving)

Det er dessuten praktiske forhold som hindrer presisjonen i notasjon. Siden vi har en begrenset evne til å ta inn informasjon (Sloboda 2005:21; Friberg og Battel 2002:201) er element som forutsettes forstått av alle, som bruk av pulsvariasjon og dynamisk variasjon inne i en frase, utelatt i notebildet (Boorman 1999:410; Friberg og Battel 2002:201; Fallows et al. 1980:643–645). Brown (1999:9–11) presenterer mange gode eksempler på hvordan notasjonen av aksenter må balansere mellom behovet for leselighet og behovet for presisjon.

Dernest er det grunn til å spørre om komponistene klarer å bruke notespråket godt nok, det finnes mange eksempler på at komponistens egne innspillinger av et musikkstykke bryter med notasjonen selv der notasjonen er presis. Den bryter som nevnt alltid med den såkalte nominelle tolkingen av noten (ibid. 3; Bowen 1999:425ff). I disse tilfellene kan det dreie seg om underforståtte elementer i notasjonen. Imidlertid kan det også handle om at komponisten ikke klarer å uttrykke sin musikalske idé på en god nok måte gjennom notasjon. En kan også spørre om den musikalske ideen er en fast størrelse, kanskje dreier det seg heller om en helhetstanke, en stemning eller en utvikling som kan ta forskjellige former ved forskjellige fremføringer. At betydningen av et tegn kan variere innad i en komponists produksjon, at tegnbruk varierer fra komponist til komponist, og det faktum at to tegn kan bety det samme viser også åpenheten i forholdet mellom note og musikk (Brown 1999:3).

Notetekstens historie er ytterligere et aspekt som bør tas i betraktning. De færreste komponister driver med boktrykking. De er derfor avhengige av forlagsmedarbeidere, trykkere og redaktører for å få utgitt komposisjonen sin. Jo eldre stykket er, jo større er sannsynligheten for at teksten er blitt endret mange ganger underveis. Urtextutgivelser er et forsøk på å lage en kopi av komponistens opprinnelige manuskript. Men selv her vil det være et spørsmål om tolking. Komponister har ofte flere manuskript, og overføringen fra manuskript til trykket tekst krever fortolking (loc.cit.). Howat (1995:16–19) gir flere slike

eksempler, blant annet fra Schubert og Debussy sine verker. Først etter 1830 ble trykksaker produsert effektivt (Hultberg 2000:30). Før dette var det ikke en selvfølge at manuskriptet skulle gis ut. Komponisten tok derfor ikke alltid hensyn til at manuskriptet skulle forstås av andre enn seg selv (Boorman 1999:403ff; Brown 1999:3).

Det er viktig å ikke glemme det spontane aspektet ved fremføring. Brown understreker det problematiske i å skille mellom de tilfellene hvor en komponist forventer troskap til notasjonen i streng forstand, og der hvor komponisten ønsket at utøveren skulle være fri og spontan(*loc.cit.*). Gimse forteller: ”Det er noe ved mange typer musikk som har et spontant element ved seg. Hvis du spiller samme verk likt to ganger på rad, så er det per definisjon dårligere andre gang for meg” (Gimse:3). Evnen til å improvisere var noe barokk- og klassisismekomponistene tok for gitt (Thurston:59), men det er svært sjelden å høre klassiske pianister improvisere i dag. Glaser forteller at ”[det at evnen til improvisasjon] er forsvunnet er veldig synd. Mange på Musikkhøyskolen kan såpass mye om jazz og besifring at de kan spille fritt, men de tør liksom ikke gjøre noe med det klassiske” (Glaser:12).

Presisjonsnivået i noteteksten varierer også i forhold til historisk tradisjon (Fallows et al. 1980:643–645). Det var for eksempel en selvfølge for barokkomponisten å la utøveren få improvisere. Quantz (1752), Bach (1753) og Thurston (1954) sine bøker gir mange eksempler på dette. I følge Schonberg (1987) var det vanlig praksis både i klassisismen og i romantikken at utøveren selv improviserte kadenser og triller. Utøveren kunne også gjøre større endringer i verket noe både Brown og Thurston understreker (1995:1–2; 1954). Thurston skriver:

The virtuoso performers of the nineteenth and earlier centuries were a different breed of men altogether. At their best they regarded the composer's own text as a challenge to their inventiveness and resource, a basic canvas to be embellished here and there with variations, roudades and divisions (1954:59).

Boorman beskriver i sin artikkel ”The Musical Text” to hovedretninger i synet på notasjon i forrige århundre (1999:405–407). Schönberg, Weberen og Stockhausen tilhører den ene retningen, skriver han, og Lutoslawski den andre. Komponistene i den første gruppen forsøker å presisere mest mulig og overlate så lite som mulig til utøveren og skiller seg altså radikalt fra barokk, klassisistisk og romantisk tradisjon. Imidlertid representerer den andre gruppen et steg i motsatt retning, tilbake mot barokkidealet. De lager partitur med mange variasjonsmuligheter, hvor utøveren er en svært deltagende medkomponist.

Det er ikke sikkert at en helt presis notasjon er ønskelig. En utøver må kunne tilpasse seg til rommet, instrumentet, lytterne og eventuelle medspillere. Med Gimses ord kan man si: ”Det er jo en assimilasjon der hvor utøver, tid, stunden og instrumentet, for eksempel, kommer inn i bildet”. Samme poeng understrekes av Howat (1995:10). Han gir eksempler på

hvordan George Gershwin konsistent spiller sine klaveruttog av orkesterstykker raskere enn i orkesterversjonen, på grunn av pianotonenes hurtigere talemåte. Gimse bekrefter også at det i notasjon finnes åpning for aktivt medarbeid fra utøverens side, et medarbeid som kan være ønskelig også sett med komponistens øyne: ”Begrepet fantasi er et typisk eksempel på noe som ytterst sjelden blir skrevet ned fra komponistens side, men som helt opplagt må være til stede i flere verker enn der det står: ’Bruk fantasien!’” (Gimse:16–17). Samme syn uttrykkes i Brahms’ berømte uttalelse:

Brahms [...], when asked why he had played a passage differently in separate performances, allegedly opened the score in front of his critic and challenged him to identify where it was written that the music always had to be the same (Howat 1995:4).

Alle disse hintene om mangel på presisjon gjør at vi kanskje helst bør se på noten som et utgangspunkt for musikk og som en pekepinn mot et verk, ikke som musikkstykket i seg selv. En fremføring er ikke en objektiv gjengivelse av et verk, men en kreativ prosess hvor både komponist, utøver og virkningshistorien medvirker til det ferdige resultatet. Verket blir ikke avdekket i fremføringen, men er heller et utgangspunkt for meningsdanning.

Men det er viktig å understreke at en balanse mellom kilder og fantasi er nødvendig. Med Howats ord: ”The performer who ignores or overrides a composer’s indications simply because ’I feel it this way’ is often no better than the obedient dullard who merely shelters behind the notation: neither is truly exploring the feeling of what the composer committed to notation” (loc.cit.).

Med alle disse forbeholdene kan en jo spørre om det er noen vits i å nærlese noten i det hele tatt. Dog er det element som er ganske presist gitt i et stykke. Disse elementene varierer gjennom stiler og tid. For eksempel kan en, som musikkprofessoren Stanley Boorman, hevde at:

For Mozart or Beethoven, the key centre, the melodic material, the formal structures, and some other elements are clearly fundamental; [...] for Gershwin, the skeleton of the melody, the underlying harmonic direction, and one or two significant intervals or figures in the melody [are of crucial importance] (1999:421).

Hvis en utelater elementene Boorman nevner, kan det selvfølgelig fortsatt være bra musikk. Men da er komponistens posisjon helt og holdent overlatt til utøveren. Hvis vi ønsker å ta utgangspunkt i komponistens musikalske idé, er noten fortsatt en viktig, om ikke den viktigste, kilden. Som Brown uttrykker kan ”a fine, communicative [...] performance [...] may depart radically from anything the original composer might have conceived; but [...]

performances can always be enriched by greater awareness of the notational and stylistic conventions familiar to the composer” (1999:2).

Vi kan fra det ovenstående si at lesing av en note krever lesing på mange nivå¹². Det finnes element på et lavt nivå, der en datamaskin med en liten algoritme kunne gjort samme jobb¹³. Tonehøyde på et tangentinstrument er et slikt element. Disse elementene er det jeg kaller eksplisitte i denne teksten. Dette betyr ikke at vi ikke kan trekke disse i tvil¹⁴, men vi bør ha en svært god grunn til å endre disse faktorene. Sloboda (1993:75) nevner Brahms’ *Capriccio*, opus 76, nr. 2, takt 76–77, som et konkret eksempel. I denne takten er det intersubjektiv enighet om at det er oppstått et feiltrykk i de fleste utgaver av stykket. Tonearten i stykket er h-moll (kryss for f og c er faste fortegn). De to taktens harmoniske grunnlag er en bevegelse fra giss til ciss, over et orgelpunkt på ciss. Ciss-dur akkorden i takt 77 fungerer som en dominant til fiss-dur i takt 78. I de aller fleste utgaver er imidlertid krysset for g i takt 77 utelatt.¹⁵



Brahms, *Capriccio*, opus 76, nr. 2, takt 76–77¹⁶

På neste nivå er det mer implisitte regler som må brukes for å dekode notasjonen (som at tempo og dynamikk brukes for å fremheve en frase). I denne kategorien kan det tenkes at en maskin kan klare jobben, med en komplisert algoritme. Algoritmer av denne typen er beskrevet av Friberg og Battel i artikkelen *Structural Communication* (2002:200–206). Disse implisitte reglene har variert med tid og sted og er noe av utfordringen for en utøver som ønsker å forstå komponistens intensjoner¹⁷.

Det finnes også et enda høyere helhetsnivå der det må skapes sammenheng og innhold i musikken. Hvor mye av denne helheten som utøveren selv skaper, er omdiskutert (Aksnes

¹² Varianter av disse tre nivåene kan leses i Eric Clarkes tekst fra 1985, *Structure and expression in rhythmic performance* (Gjengitt av Shove og Repp 1995: 59-60) og i Swanwick (1999).

¹³ Med unntak av musikk hvor ekstemporerer forventes av komponisten og hvor feil forekommer.

¹⁴ Se andre side i dette kapitlet. Noen slike feil er uvesentlige, men noen kan endre innholdet i musikken og vanskeliggjøre fortolkning.

¹⁵ Dette inspirerte til forskning på ”proof-reader’s errors” blant profesjonelle utøvere. Årsaken til at en slik feil kan overleve er at gode notelesere intuitivt tar krysset for gitt og spiller giss istedenfor g.

¹⁶ URL: <http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=1246>

¹⁷ Se Gimse side T i dette kapitlet.

2002, kapittel 3; Cook og Everist 1999, kapittel 18–19). Mens noen hevder at brorparten av meningsinnholdet er kodet inn i notasjonen, mener andre at det er et stort rom for utøveren.

Gimse forteller:

Alle har et slags rammeverk for hvordan de vil at et stykke skal låte. Og det opplever jeg som veldig forskjellig hos forskjellige musikere (Gimse:3).

Ja, jeg tror det finnes mange budskap. Det finnes helt sikkert et hovedbudskap i mange verker, en slags grunnbetroelse. Men inni der finnes det haugevis med budskap både fra komponisten men også fra naturen, på en måte. Og det er interessant fordi utøvere vektlegger forskjellig. Hvis du for eksempel hører på Emil Gilels i forhold til Svjatoslav Richter, så har Richter en helhetstenkning, men lar en del detaljer fare av hensyn til helheten. Gilels representerer en mer menneskelig variant, mens Richter er mer visjonær. Som du forstår har jeg mest sans for Gilels-retningen. Men jeg kan bli både imponert og rørt av hvordan Richter kan gjøre et verk (Gimse:15).

3.2 Parametre for tolking

I det følgende vil jeg forsøke å konkretisere hvilke trekk ved musikk som er relativt presist gitt i notasjon (når vi ser bort fra alle forbeholdene nevnt over), hvilke som er gitt implisitt og hvilke som er helt opp til utøverens skjønn.

For å begrense parameterne har jeg valgt å se på romantisk musikk for piano. Årsaken til dette valget er todelt. For det første er dette den musikkjangeren jeg kjenner best selv. Dernest er dette den første perioden hvor noen komponister (men absolutt ikke alle) forventet at utøveren skulle spille ”det som står i noten”. Beethoven er et eksempel på denne nye trenden, ifølge musikkritikeren og forfatteren av boka *The Great Pianists*, Harold C. Schonberg. Han skriver:

[S]ome of his directions are so explicit as to be not only unheard-of in their time but in all future times [...] Beethoven, indeed, took a downright unreasonable view of performances of his music: he expected the notes to be played as written, with nothing added and nothing taken away (1987:29).

Beethovens holdning var nok også en reaksjon på tidens svært frie fortolkingstradisjon. Man kunne etter sigende risikere å høre samme symfoni to dager på rad, uten å kjenne den igjen (ibid. 28). Glaser forteller at dette nok også var bakgrunnen for at Mozart etter hvert skrev ut variasjonsmuligheter i sine verk: ”[Alle improviserte på 1700 tallet,] men så syntes nok Mozart det ble for mye. Fordi så begynner han å skrive ut ting” (Glaser:12).

Jeg har valgt å dele inn parametrene i seks grupper: artikulasjon, dynamikk, aksentuering, klang, tempo og frasering. Dette er ikke en selvfølgelig inndeling: Det kan tenkes andre parametre og den inndelingen jeg har valgt gir ikke gjensidig utelukkende kategorier. Men jeg har valgt disse fordi de gir en relativt god oversikt over utøverens muligheter. Artikulasjon, tempo og dynamikk tenker jeg som grunnleggende parametre, disse

kan varieres relativt uavhengig, mens de tre andre er mer avhengige parametre som avhenger av grunnparametrene.

Det er viktig for meg å understreke at dette kun blir smakebiter fra et vidstrakt forskningslandskap. For den interesserte leser kan jeg anbefale Clive Browns bok *Classical and Romantic Performing Practice*, en bok som går i dybden på forholdet mellom notasjon og fremføringspraksis for et uttall komponister og stiler fra den klassiske og romantiske periode. Denne oppgaven kan ikke nå verken nivået i, eller omfanget av, hans 630 lange sider verk.

1. Artikulasjon¹⁸ er måten man binder sammen tonene på. Staccatissimo og legato markerer ytterpunkter på et begrepsmessig kontinuum som innebærer forskjellig grad av overlapping eller opphold mellom påfølgende toner. Ofte brukes begrepene 'inter onsets interval' (IOI) og duration for å betegne artikulasjon. Disse betegner henholdsvis tiden mellom starten av to påfølgende toner og varigheten av dem (Friberg og Battel 2002:200–204). Fallows et al. påpeker en historisk utvikling i notasjonen av artikulasjon:

In Western music [...] articulation marks are scarcely to be found before the 17th century and did not become a normal constituent of the average musical score until well into the 18th. [...] It seems likely that manifold shades of articulation have always been an integral part of any sensitive musical performance. [...] Of the three standard signs of articulation, the dot always had several meanings, the bow or slur was often ambiguous [...] and only the tenuto dash was relatively consistent and predictable over the years and across Europe (1980:644).

Forfatterne understreker samtidig at artikulasjon er en blanding av idiomatisk stil for den angjeldende komposisjon, komponistens og utøverens individuelle stil.

2. Markering av dynamisk variasjon er svært uvanlig opp til 1600-tallet, og crescendo/diminuendo ble ikke markert eksplisitt før på midten av 1700-tallet, forteller Robert Donington i artikkelen "Dynamics" (1980:795–796). Donington understreker samtidig at:

Since the Baroque period, it has become increasingly the custom to indicate by notation the composer's wishes for all dynamics of a structural significance, while still leaving it mainly to the performer's responsibility to introduce those slighter dynamic inflections which notation should not [...] tie down. [G]ood musicianship, rather than notation, must guide these passing nuances for all periods of music (1980b:796).

Som Donington her påpeker, kan man snakke om dynamikk på mange forskjellige nivå. Ett nivå gjelder en større eller mindre gruppe av toner, hvor et helhetsuttrykk av en dynamisk grad skal formidles. Dette nivået er som regel antydnet i romantisk musikk, men ikke alltid. Et annet er den variasjonen, i tråd med flyten i musikken, som gjøres for hver enkelt tone, slik

¹⁸ Fallows et al. definerer 'artikulasjon' som "The manner in which successive notes are joined to one another by a performer. In the simplest terms, opposite kinds of articulation are staccato (detached, prominent articulation) and legato (smooth, 'indivisible' articulation). In reality articulation involves myriad aspects of the voice or instrument that determine how the beginning and end of each note are to sound"

som å øke litt mot et toppunkt og falle tilbake fra dette, som kan skje innen rammen av helhetsdynamikken. På dette siste nivået har utøveren en stor grad av frihet. Dynamiske nivå er også relative og gjøres i forhold til andre deler i stykket, noe Gimse understreker (Gimse:16). Dette åpner for at forskjellige utøvere kan skape samme effekt med forskjellige reelle styrkegrader.

3. Aksentuering finnes angitt eksplisitt i noten ved for eksempel sforzando (sfz) eller accent (>). De finnes også implisitt for eksempel ved fordeling av trykketunge/trykklette taktslag eller på relativt lange noter. Aksentuering kan også benyttes for å fremheve en strukturell fortolkning av noten (Clarke 1988), eller til å fremheve et affektivt innhold som leses inn i, eller ut av, noteteksten. Her må utøveren selv velge graden av ekspressiv variasjon han/hun vil bruke, og aksentuering er alltid relativ i forhold til de musikalske omgivelsene. Poenget er å fremheve noen toner i forhold til andre. Dette betyr at aksentuering kan oppnås ved forskjellige virkemidler og åpner for en personlig stil. For eksempel kan en oppnå en fremheving av en tone ved hjelp av mer eller mindre legato artikulasjon enn omgivelsene, en kan forlenge selve noten eller variere tonens dynamikk i forhold til omgivelsene. Ofte brukes disse i kombinasjon. For eksempel kan en fremheve topptonen i den andre frasen i Schumanns *Traumerei* (se figur under) ved å forkorte duration og forlenge IOI av forutgående tone, og spille akkorden i andre og tredje slag takt 2 med en varighet som strekker seg inn i neste tones nominelle IOI (Friberg og Battel 2002:203–207).



Schumann, *Traumerei*, Opus 15, nr. 7 ¹⁹

4. Klang er et fenomen som er lett å høre, men som kan være vanskelig å beskrive. Klang i et stykke har å gjøre med hvilke frekvenser som er til stede i et gitt lydbilde. Med alle mulighetene som finnes for overtoner, er dette et komplekst fenomen. Klang i et piano dannes av anslag og opplett av tangentene på enkelttonene, graden av legatospill og ikke minst bruken av pedal. Dette er ett av områdene hvor noten sier lite og det dermed er størst mulighet for personlig variasjon. Det er allikevel et svært avgjørende element i musikken.

¹⁹ URL: <http://www.free-scores.com/PUBLIC/traum.pdf> [lesedato 08.03.06]

Hvis noten forteller noe om klangen i et stykke, er det gjerne gjennom metaforer. Noen ganger forteller tittelen på stykket dette, for eksempel som i Debussys *Preludes: Premier Livre*, nr. 6, ”Des Pas sur la Neige”, der man ut fra tittelen blir inspirert til å tenke på lydbildet en vinterdag (se noteeksempel side 86). Dette er en ganske omfattende metafor som gjelder hele stykket. Andre ganger gjelder metaforen enkeltdeler eller toner i stykket, som betegnelsen ”murmuré” (mumlende), som Debussy har benyttet²⁰ i sin ”La Fille aux Cheveux de Lin”, nr. 6 fra samme verk.

Men oftest må klangen velges ut fra den musikalske strukturen og utøverens forståelse av det emosjonelle innholdet i stykket. Håvard Gimse forteller at han er opptatt av sammenhengen mellom den harmoniske bevegelsen og klang: ”Jeg tror klang lett kan relateres til harmoniske trekk. Men jeg tror at ideene jeg får ofte er impulsive, og går på bruk av fantasi. Dette tror jeg gjelder alle utøvere” (Gimse:16).

5. Tempo og taktfølelse i stykket er et viktig spørsmål å ta stilling til. Dette vil på en gjennomgripende måte kunne sette begrensninger på hvilken karakter og hvilke strukturelle trekk som kan uttrykkes i stykket. Det er også mange dimensjoner ved dette valget. En kan skille mellom tre hovedformer for tempo: *Globalt tempo*, som er gjennomsnittslengden av ett pulsslag, *groove/ takt* som er fordelingen av slagene innenfor en takt, og *lokalt tempo* som er endring i lengden av ett eller flere slag. Denne variasjonen kan gjøres på enkelttoner, på hele partier eller som gradvise endringer (accelerando og ritardando)²¹.

Det globale tempoet er det som metronomangivelsen vanligvis sikter til. Metronomangivelser og mer generelle karakter og tempoangivelser er et viktig signal i noteteksten. Allikevel må en ofte ta dette med en klype salt, spesielt metronomangivelsen. En støter relativt ofte på tempoangivelser som er usannsynlige. Eksistensen av innspillinger med komponisten selv, som har et ganske annet tempo enn det på noten angitte, avslører at tempoangivelsen ikke er absolutt. Et eksempel jeg selv kjenner til er Poulencs fløytesonate hvor komponisten selv overveiende spilte stykket i et lavere tempo enn det som er angitt (Schmidt 1994). Roy Howat (1995:11) nevner også musikk av Chabrier og Debussy hvor metronom-angivelsen fremstår svært usannsynlig i forhold til verkets karakter. Tempo vil også avhenge av instrumentet og stedet hvor musikken spilles. For eksempel vil et rom med mye klang ofte kreve et langsommere tempo for å oppnå samme musikalske effekt som i et tørt rom.

²⁰ URL: http://www.free-scores.com/PUBLIC/LA_FILLE.pdf [lesedato: 10.04.06]

²¹ Bengtson og Gabrielsson skiller mellom fire typer tempo, hvor de to siste kategoriene er bevart, men den første er delt inn i a) middeltempo som er stykkets lengde delt på antall slag, og b) hovedtempo som er det dominerende gjennomsnittstempoet når man ser bort fra cesurer og større ritardandi ved delskifter og slutt (Gabrielsson 1988).

Groove/takt, eller fordelingen av aksent og tidsintervall for slagene innen en takt er en parameter som i stor grad er kulturelt gitt. Hultberg (2000:18–19) plasserer innføringen av taktsystemet med henholdsvis betonedde og ubetonedde slag til slutten av 1600 tallet. Flere hevder også at hver komponist har sin personlige groove. I noen av disse teoriene fordeler en også komponistene i kategorier. Patrick Shove og Bruno Repp sin artikkel ”Musical Motion and Performance” (1995:64–77) beskriver forskning på disse teoriene. Hovedpoenget er at rytmisk lyd kan knyttes til kroppsbevegelser.²² Disse kroppsbevegelsene kan igjen indekseres ved hjelp av direksjonsfigurer, også kalt Becking-kurver. Musikkviteren Gustav Becking, som levde 1894–1945, fant tre slike kategorier, i følge Shove og Repp:

Type I has a sharp, pointed onset of the downbeat, which is straight and usually vertical but nevertheless actively guided rather than passively falling. At the bottom, there is a narrow but round loop ending in a small downward movement (a secondary accent between downbeats) before leading vertically upward [...This pattern is] attributed to the ‘Mozart family’, which also includes Handel, Haydn, Schubert, Bruckner and most Italian composers. *Type II* has a round, curving, inward-going (towards the body) onset of the downbeat and a similarly, round outward-going turn upwards, leading to a figure resembling a horizontal or tilted figure 8 [...] this personal curve form the ‘Beethoven family’ [...] Finally, *Type III* is characterised by a pointed downbeat as well as a pointed return, resulting in a semicircular, pendulum-like curving motion from right to left and back [...] This pattern Becking ascribes to the ‘Bach family’ (1995:69)

Testing av disse kurvene ved hjelp av datasimulerte fremføringer har gitt blandede resultater, og kan ikke sies å være kartlagt (ibid.74f). De har i alle fall satt søkelys på en viktig sammenheng mellom kroppsbevegelse og musikk, og kan være en hjelp for utøveren til å forme materialet.

Den indre fordelingen innenfor en takt vil også være relatert til *stilen* den er skrevet innenfor. For eksempel vil wienervals ha mønsteret kort – lang – middels for de tre taktslagene. En vals fra romantikken har derimot et lang – kort – lang mønster (Friberg og Battel 2002:208). Disse forskjellene kan skyldes måten danserne har beveget seg til musikken, og de er et viktig underforstått element i noteteksten.

Lokalt tempo brukes både til fremheving av frasestruktur og til danning av høydepunkt og spenningskurver under en fremføring. Noen typer endring i lokalt tempo er eksplisitt gitt i noten ved *accelerando*- og *ritardando*-symbol.

6. Det å kunne forme en frase er et av de viktigste virkemidlene i musikkformidling. Fraser formes ved bruk av både tempovariasjon, artikulasjon og dynamisk variasjon. Friberg og Battel hevder at dette var spesielt viktig i romantisk musikk (ibid. 202ff), dog finner vi det

²² Opphavet til disse teoriene er Joseph og Otmar Rutz, Eduard Sievers, Gustav Becking og Alexander Truslit. Shove og Repp presenterer også nyere forskning av Manfred Clynes og Neil Todd som har videreført forskningen til de forannevnte.

i alle typer musikk. Frasene kan, som aksentueringene, både være implisitt og eksplisitt gitt. Fraser kan tenkes på mange nivå, ofte brukes begrepet ”fraser” parallelt med ”hierarkisk avsnitt” (ibid. 204). Jeg bruker begrepet på denne måten her, mens jeg i siste kapittel bruker begrepet ut fra et avsnitts sangbarhet. Ofte er fraser er gitt ved frasebuer i notasjonen, men ikke nødvendigvis, de kan også, som Brown viser, være gitt ved sammenknytting av toner (*beaming*), ved pauser, eller ved at de må forstås ut fra det musikalske forløpet og stykkets karakter (1999:138–167). Tradisjonelt er frasen nært knyttet til inndelingen i skrift og talespråk med del, avsnitt, setning, delsetning og setningsledd (ibid.). Liv Glaser og Håvard Gimse er begge opptatt av denne analogien. I intervjuet svarer Glaser på mitt spørsmål ”Du tenker altså på oppbyggingen av musikk som språket for øvrig?”: ”Ja, det er fordi jeg har satt meg inn i lærebøkene fra den tiden der, og da er det retoriske svært viktig” (Glaser:2). De første åtte taktene av 2. sats fra Beethovens *Sonata Pathétique*, opus 13, viser begge typer fraser:

ADAGIO CANTABILE

Beethoven, *Sonata Pathétique*, opus 13, 2. sats²³

Det laveste frasenivået her kan tenkes begrenset til hver åttendedel. Beethoven har hjulpet oss godt på vei med det neste frasenivået, som er angitt med fraseringsbuer. Alle utgavene jeg har

²³ URL: <http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=280> [lesedato 12.03.06]

sett, inneholder disse buene, og det er rimelig å anta at Beethoven selv har satt dem.²⁴ Dette nivået sammenfaller med sangnivået for frasering som jeg benytter i siste kapittel, hvor hver frase bør kunne synges på ett pust. Dette kan være en nøkkel til å avgjøre mange vanskelige tempospørsmål. Hvilken betydning *adagio* hadde for Beethoven er ikke åpenbart, og varierte ut fra taktart, minste tonelengde i verket (her sekstendelstrioler). En betegnelse som denne var også knyttet til artikulasjon og frasering og til helhetsuttrykket for stykket, mer enn det var en ren tempobetegnelse (Brown:336–414). Spennende er det også at mange kjente innspillinger av denne sonaten (for eksempel Ashkenazy 1984) bryter med Beethovens eksplisitte notasjon og fraserer (C-b-ess) - (Dess-c-ess-ass-ess). Neste frasenivå sammenfaller med takt én til takt åtte, og et nytt nivå opplever jeg fra takt én til seksten. Disse frasenivåene kan antydes med avfrasering ved å ritardere litt og senke dynamikken mot fraseslutt. Oftest er denne markeringen mer uttalt jo høyere i frasesystemet en befinner seg (Friberg og Battel 2002:201).

Friberg og Battel påpeker at prinsippene for frasedanning er de samme i tale som i musikk, og at en også kan finne en sammenheng mellom bevegelsesmønster i løping og gange og frasering (2002:204–206). Hovedprinsippet er:

Phrases often start slow, speed up in the middle, and slow down again towards the last tone (e.g. Henderson, 1936; Repp, 1992). Dynamic variations tend to follow a similar pattern: soft in the beginning, loud in the middle, and softer towards the end of the phrase (ibid. 203–204).²⁵

Dette virker litt vel generelt og må balanseres mot andre prinsipp og uttrykksønsker. Ofte vil det også finnes flere forskjellige fraseringsmåter. Et velkjent slikt eksempel finner vi i Mozarts sonate i A-dur, KV 331, hvor valget står mellom å tenke de fire eller fem første tonene som en frase. Ved hjelp av de nevnte kodene kan utøveren formidle sin strukturering av materialet. Dette klargjør også Williamon i boka *Musical Excellence* (2004, kapittel 13).

²⁴ Se sitat side 46.

²⁵ Dette mønsteret ligger også til grunn for Lerdahl og Jackendoffs *Generative Theory of Tonal Music* fra 1983 (ifølge Sloboda 2005:139–143).

3.3 Utøveren

The good effect of a piece depends almost as much upon the performer as upon the composer himself (Quantz 1752: XI §5).

Et spennende spørsmål er hvor mye av en fremføring som er festet til notasjonen. Her varierer uttalelsene fra komponister og utøvere i stor grad. Noen hevder at absolutt all relevant informasjon er formidlet gjennom partituret. Andre fremholder utøveren som en viktig medskaper av musikken.²⁶ Dette skillet representerer to skoler i notasjonsforståelse, ifølge musikkforskeren og musikeren Cecilia Hultberg. I hennes doktoravhandling *The Printed Score as a Mediator of Musical Meaning* (2000) analyserer og diskuterer hun disse to tilnæringsmåtene. Hun knytter dem også til retninger innen musikkpedagogikk; den praktisk-empiriske og den instrumentaltekniske skole (2000: 25-37).

Den praktisk-empiriske er den eldste av disse skolene, skriver Hultberg (2000:29). Den er for eksempel representert ved Quantz' avhandling fra 1752. Det som kjennetegner denne skolen, er fokus på musikkens meningsbærende enheter og en forståelse av noten som et kulturelt bundet, og ufullstendig, objekt. Først gjennom kreativ utprøving kan utøveren nærme seg en forståelse av uttrykksmulighetene i materialet.

[M]usic has to be comprehended through a connection of emotions, limbs and intellect. Students learnt to express emotions in *musical thoughts*, the structure of which they understood intellectually. [...] The students [...] approached the printed scores with critical self-confidence, based on their individual familiarity with the *discourse in music*. [...] The students developed the capacity to create personal interpretations on their own (Hultberg 2000:25–27).

Den andre retningen, den instrumentaltekniske, kan knyttes til fremveksten av trykkekunsten (ibid. 30). I denne tenker man på utøverens rolle som primært reprodusert, og spillerommet for utøveren blir mindre.

Instead of fluently playing *musical sentences* and considering alternate possible musical expression, [...] they repeated meaningless printed exercises [...] In the instrumental-technical method [the score] could turn into a series of mechanical-technical studies without beginnings and endings, before aspects of interpretation were taken into account (op.cit. 30).

Slik jeg leser Hultberg, representerer disse to skolene både en historisk utvikling og to sameksisterende holdninger til utøveren. Musikkprofessoren, organisten og dirigenten Keith Swanwick tolker jeg som en sterk tilhenger av den første retningen, i og med hans fokus på musikk som meningsfylte sammenhenger. Hans bok *Teaching Music Musically* omtaler jeg i

²⁶ Sammenlign for eksempel Gimses uttalelse side 43 med Schonbergs Beethovenbeskrivelse side 46.

kapittel fire, fordi han legger vekt på det metaforiske i overgangen mellom musikk og mening. Både Gimse og Glaser understreker hvor viktig bruk av fantasi er, og at utøveren må knytte et personlig forhold til det han/hun gjør. Slik sett er de arvtagere av den praktisk-empiriske skolen. Liv Glaser forteller:

Jeg tror at musikken – og dette er spesielt viktig på klaver – ikke er noe som man setter seg ned, tar opp lokket, og begynner på. Du må kunne relatere den til noe i deg selv hele tiden. Det er greit for oss som har levd så mange år og kan si: ”jeg har opplevd så mye, jeg kan bruke det”. Men jeg tror man også kan si det samme til unge mennesker. For fantasi, det har de jo! (Glaser:9)

Howat hevder at de samme to retningene kan ses i komponisters bruk av notespråket.

[L]ike a cookbook, a musical score has two basic ways of indicating the recipe for performance: either by the method ‘add fifty grams of flour’ or by the method ‘add enough flour to achieve a smooth consistency’. [...] With most composers a natural preponderance of one or the other can usually be observed, although the two are often freely mixed (and this very mixture attests to the subjectivity inherent in our musical notation) (1995:7).

Det kommer stadig ut nye utgivelser som skiller seg fra tidligere innspillinger, både hva angår lavere og høyere ordens elementer. Dette alene indikerer at utøveren har en viktig rolle. Personlig tror jeg det er nødvendig med en sammensmeltingsprosess, slik Gimse forteller:

Men man bør i hvert fall forsøke å leve seg inn i størst mulig grad i hvordan Schumann kan tenkes å ha spilt det selv. Forsøke å trenge bak notebildet, på en måte. Hva Schumann kan tenkes å ha ment, følt og tenkt rundt stykket sitt. Men jeg tror det er viktig at enhver som sitter og spiller, er ærlig med seg selv. Og forsøker å si ting på en måte som er naturlig for en selv. Ikke med tanke på å vise seg selv, men med tanke på å få frem verdien i verket. Så da er det snakk om sammensmeltingsprosesser som må til for at det skal bli en optimal tolking (Gimse:2–3).

John Sloboda har en annen innfallsvinkel til utøverens rolle (2005:231–236). Han opererer med begrepene *ars* og *spectacle* for å beskrive to forskjellige måter en utøver kan forholde seg til notasjon og lyttere på. I den første hovedretningen, *ars*, er utøveren trofast mot notasjonen i den grad det er mulig. Samtidig påpeker Sloboda at man kan være trofast til notasjonen på to distinkte måter: ”By emphasizing the conventional structure, the performer can ‘feed’ schematic expectations. By emphasizing the dialectical structure, the performer can heighten the experience of the unexpected” (2005:233). De konvensjonelle trekkene Sloboda omtaler, er fellestrekk ved musikk innen en gitt stil. For eksempel er de tidligere nevnte fraserings-teknikkene eksempler på slike ’schematic expectations’. Den ene muligheten er altså at utøveren fremhever disse.

Den andre muligheten for utøveren er å fremheve eventuelle dialektiske strukturer i noten. Dette innebærer å overspille de delene i musikken som bryter med forventningene til lytteren, eller å spille på en måte som åpner for flere strukturelle tolkinge. Slike brudd på forventninger er en viktig del av de fleste komposisjoner. Meyer har gitt en omfattende

beskrivelse av funksjonen til disse forventningsbruddene i *Emotion and Meaning in Music* (1968). Et enkelt eksempel kan vi finne i Mozarts sonate i B-dur KV 281, 3. sats takt 106 der melodibevegelsen f – b er erstattet med f – ass²⁷.

Å fremheve slike overraskelser og å underspile det forventede tror jeg ofte kan være en god strategi for tolking. Musikkprofessoren William Rothstein forteller i sin artikkel ”Analysis and the act of performance” om sitt syn på det dialektiske i Bachs musikk:

I was taught to 'bring out' the subject of a Bach fugue at each of its entries. In this way (it seems to have been presumed), I would at least not appear to be missing the point of the fugue. But of course that is exactly what I *was* doing. For Bach delights in weaving his subjects into every part of his musical argument [...] and he often goes to great lengths to conceal their entries [...] the performer should play along with Bach, keeping hidden what Bach took pains to conceal (1995:219).

Rothstein mener ikke at fugetemaet alltid skal skjules (ibid. 226). Variasjon og følsomhet for komponistens intensjon, derimot, er nøkkelord for ham. Og han understreker (ibid. 219) at *utøveren* alltid bør ha en klar oppfatning av det musikalske forløpet.

Håvard Gimse uttrykker også et ideal som heller mot dialektisk fremføring: ”De beste spiller gjerne på flertydige måter. Uansett hvilken synsvinkel man tar det fra, så er det liksom flott” (Gimse:6). En god fremføring bør med andre ord kunne romme mange mulige strukturelle og emosjonelle tolkinge.

Tilbake til Slobodas skille mellom *ars* og *spectacle*. Den andre muligheten for utøveren, ifølge Sloboda, er å bidra til meningsdanningen via *spectacle*. Dette innebærer at utøveren søker etter en mest mulig individuell tolking. Grensene for det mulige innenfor noteteksten tøyes og overskrides. Han fastslår med henvisning til forskning av Repp at ”amateurs conform more closely to an average interpretation than do professionals” (Sloboda 2005:233). Også Håvard Gimse er oppmerksom på dette aspektet ved fremføring. Men han uttrykker at dette bør gjøres i stykker der komponistens intensjon er *spectacle*:

Ærlighet er jo et veldig viktig ord, synes jeg, i en god tolking. At man er ærlig og ikke etterstreber noe utvendig med det. Da er man i hvert fall garantert langt unna de fleste komponister som i dag regnes som store. Det er klart det finnes jo en masse rent virtuose verker også, men det er noe litt annet. Da er det i så fall det som er budskapet, og det er greit. Ja, og da er det på en måte feil å sitte sånn [viser en veldig avbalansert, men innadvendt, kroppsholdning]. Da må man lage litt sirkus, det er en del av greia (Gimse:18–19).

Det er en kompleks sammenheng mellom flere meningslag i musikken som iverksettes hos lytteren ved virtuose fremføringer. Det kan også være vanskelig å avgjøre om en tolking bryter komponistens intensjoner, fordi intensjonen kan være vanskelig å få tak på. På den ene siden kan en overdrivelse, i forhold vanlig forståelse av notasjonen, fremheve nye, men

²⁷ Denne endringen tyder på en modulasjon til ess-dur gjennom V (II til IV) – I⁷(V til IV) – IV (I til IV), mens den opprinnelige f–b-bevegelsen markerer en V–I progresjon i originaltonearten b-dur.

eksisterende sider av et verk. På den andre siden kan et klart brudd gi et nytt lag mening til tokningen av verket. Sloboda beskriver hvordan han personlig har opplevd en voldsom fremføring av Chopins *Preludium*, opus 26, nr.16 ved pianisten Krystian Zimmermann:

[O]ne level further in there is a sense that this performance reflects something of the polish character itself – strong, impetuous, passionate, even intemperate. Within its historical context the performance could be further interpreted as an expression of the outraged defiance of an oppressed people at the height of the dead hand of Moscow’s cold-war rule of that country (2005:234).

Sloboda påpeker at beundringen over virtuositeten i seg selv kan gi opphav til emosjoner. Det å se eller høre noen strekke grensene for hva som er mulig med hensyn til koordinasjon, tempo og klang er i seg selv et aspekt som griper lytteren. På dette nivået møtes det assosiative, det konvensjonelle og det naturlige meningsplanet i musikk (se side 35). Det er vanskelig å avgjøre om fremføringen er utøverens kommentar til verket, eller om den er en fortolkning som kan forstås ut fra komponistens samtid og personlighet. Med disse aspektene er vi inne på kulturens rolle i tolkingsprosessen, som er tema for neste delkapittel.

3.4 Kulturen

En utøver av klassisk musikk opplever ofte at opphavet til musikknotasjonen levde og skrev verket sitt for mange hundre år siden – i et annet land med et annet språk, andre vaner, andre instrumenter, annen natur; en annen kultur. Hvis en tenker seg at musikknotasjon er et kulturavhengig språk (dette hevder i alle fall Meyer, Sloboda og Kivy), gir dette store utfordringer for utøveren. Som nevnt i del 3.1 benyttet komponisten med stor sannsynlighet et annet sett av konvensjoner for notespråket. Videre, hvis vi antar at forståelsen av musikk til en viss grad er kulturavhengig (noe både Sloboda, Kivy og Meyer gjør), vil også det auditive uttrykket komponisten så for seg, være tuftet på en annen meningskode som vi ikke nødvendigvis deler. Skulle utøveren mot formodning både forstå hvilket auditivt uttrykk komponisten ønsket, og hvilken mening som komponisten la bak dette (ut fra datidens musikalske praksis), ville han vært stilt overfor enda en utfordring, nemlig lytterne i dag. Hvorfor skal utøveren spille slik det engang var ment, hvis ingen, eller svært få lyttere klarer å dekode musikken som intendert?

Hallgjerd Aksnes’ doktorgrad (2002, tredje kapittel) kaster lys over disse problemstillingene, idet hun nærleser og diskuterer Gadammers hermeneutiske skrifter. Gadamer, og Aksnes, understreker gjensidigheten i forholdet mellom noten, fortolkeren, komponisten og virkningshistorien til musikken:

One of the most influential aspects of Gadamer's philosophy of textual interpretation is his situation of the interpretative process in the interplay between a text, an interpreter, and the interpretive tradition which makes up the text's history of effect [...] I find Gadamer's philosophy of interpretation especially fruitful because it also takes into account the author's intentions, which in my view should be regarded as no less and no more privileged than other interpretations of artworks (Aksnes 2002:46).

For min egen del kan jeg tilføye at begrepet "the author's intentions" er ekstremt vanskelig å få grep på. En kan spørre om komponisten har full oversikt over sine intensjoner, eller om en del av komposisjonen oppstår underveis i komposisjonsprosessen og i innspillingsprosesser hvor komponisten kan være både lytter og skaper, samtidig. Selve noteteksten kan som sådan være en medspiller i komposisjonsprosessen. Dernest er det slik at selv om komponisten har full oversikt over lydforløpet i sitt indre, er det ikke sikkert at noen, heller ikke komponisten selv, klarer å gjengi dette helt i klingende musikk.

For musikk komponert før 1830 gjelder det også at de fleste komponister spilte sin egen musikk. De komponerte ikke primært for at andre skulle lese deres noter, og de varierte fremføringene mye fra konsert til konsert. Notasjonen var et hjelpemiddel heller enn en preskriptiv oppskrift. Også i romantikken fortelles det om svært stor variasjon i fremføringene, for eksempel gjelder dette Chopin og Liszt (Schonberg 1987:134–172; Thurston 1954:59). Det spennende og åpne i Aksnes' fremstilling er hennes vekt på det nye synet på fortolkning etter Gadamer, Treitler og Kerman. Dette synet innebærer at et verk ikke er noe statisk og uforanderlig, og at "the interpretative process itself contributes in a never-ending production of meaning" (2002:47). Samtidig får hun frem viktigheten av balanse mellom fortolkerens og verkets autonomi. Begge har en stemme som må slippe til i en tolking som vil være ærlig. I dette siterer hun Treitler som sier: "It is a relationship of reciprocal influence, whereby each can change in response to engagement with the other" (Aksnes 2002:53), og hun oppsummerer:

Which holds the higher priority in determining musical meaning – the work or its context? It seems clear that both play an equally fundamental role in determining musical meaning (loc.cit.)

I forhold til muligheten til å tolke musikk fra en annen kultur (synkront eller diakront) mener jeg i lys av kapittel 1 å kunne si at noen musikalske elementer bygger på kroppslige metaforer. Disse kan i stor grad leses av dagens lyttere fordi kroppslig og vokalt uttrykk av grunnemosjoner er et fellesmenneskelig trekk. De kan dog ikke leses ut i sin helhet fordi noen kroppslige og vokale uttrykk ikke er fellesmenneskelig, men endres synkront og diakront. For disse trekkene ved musikken vil det være svært viktig å finne ut av konvensjoner for fremføringspraksis for å yte musikken rettferdighet.

På den annen side tror jeg at en for sterk tro på å gjengi historisk praksis faktisk kan hindre eller i det minste er irrelevant for å gjengi de konvensjonelt baserte meningslagene i musikken. For disse er det viktig at musikeren har et forhold til historisk praksis i den grad dette er mulig. Men deretter må kanskje musikeren tilpasse det budskapet han/hun ser i teksten til dagens lyttere.

Dette siste synet deler jeg med Otto M. Christensen som i sin artikkel "Interpretation and Meaning in Music" understreker gapet mellom barokkens affektuerte, i betydningen kompetent i affektlærerretorikk, og dagens lyttere (1995:81–90). Hva er mest autentisk: å fremføre musikk i barokk ånd eller å forsøke å tilpasse innholdet til dagens lyttere? Christensen påpeker barokkens gjeld til gresk retorikk. Barokkomponisten er opptatt både av form og innhold, følelser og sinnstilstander har sine *logiske* former som en ideal-lytter kan forstå. Christensen fortsetter:

This is a crucial point. We no longer possess a framework that makes possible a common understanding of meaning in baroque music, and it is hardly conceivable to reconstruct something similar to the kind of framework existing in the baroque. Inspired by the late Wittgenstein, we may say that the practice constituting meaning in music in the baroque differed completely from what it is today; our contemporary musical practice is intertwined with other practices in a very different manner. We are dealing with heterogeneous forms of life (1995:89).

Liv Glaser mener også at lydbildet og samfunnsstrukturen vi lever i påvirker oss (Glaser:5), og at vi oppfatter lyd annerledes i dag. Imidlertid legger hun vekt på at menneskers indre følelsesliv sannsynligvis ikke har endret seg mye på noen hundre år. Hun tenker, noe i utakt med Christensens konklusjon, at "det er ikke så vanskelig om man vil formidle en ekte følelse, enten det er sorg eller kjærlighet eller annet. Folk vil kjenne seg igjen i det" (Glaser:5). Denne problemstillingen er også velkjent for Håvard Gimse. Han forteller:

Det er ganske opplagt at man er påvirket av sin tid. Hvis man er helt upåvirket av sin tid så blir det kanskje ikke så bra. De beste av de som driver med formidling, Harnoncourt, John Eliot Gardiner for eksempel, er virkelig produkter av vår tid. De tar i bruk vår tids kunnskap og er, enten de vil det eller ei, påvirket av trafikken ute og samfunnet forøvrig. Det nytter ikke å si at det eneste sanne er hvordan Grieg spilte sine egne verker, eller hvordan Beethoven spilte sine egne verker. Det er ikke dét det dreier seg om. Det dreier seg om å formidle en slags budskap bak notene, og den formidlingen er ikke upåvirket av tid, synes jeg. Og derfor bør vi alltid ha oppe til vurdering hvordan tiden påvirker oss (Gimse:5).

Han foreslår, som Aksnes, en mellomvei. En modell hvor komponist, utøver, lytter og historie samvirker:

Man bør forsøke å leve seg inn i størst mulig grad i hvordan Schumann kan tenkes å ha spilt det selv og, enda viktigere, forsøke å trenge bak notebildet. Hva Schumann kan tenkes å ha ment, følt og tenkt rundt stykket sitt. Jeg tror det er viktig at enhver som sitter og spiller er ærlig med seg selv. Og forsøker å si

ting på en måte som er naturlig for en selv. Ikke med tanke på å vise seg selv, men med tanke på å få frem verdien i verket. En student eller en pianist vil jo alltid kunne si ting best på sin egen måte. Så da er det snakk om slike sammensmeltingsprosesser som må til for at det skal bli en optimal tolking (Gimse:2–3).

4. Tolgingsstrategier

My contention is that what bootstraps the process of representing expressive devices in music is the existence of extra-musical functions and formulas that act as ready-made templates onto which musical expression can be mapped. [...] These templates arise from a number of domains, the most plausible being those of bodily and physical motion, gesture, speech and vocal intonation, and expressions of emotion (Sloboda 2005:288).

I dette kapittelet vil jeg ta for meg tre tolkingsstrategier som er basert på metaforisk og/eller metonymisk overføring mellom musikk og utenommusikalske fenomen. Dette tilsvarer *det naturlige meningsplanet* i kapittel to, imidlertid er det lytterens opplevelse av musikken som er tema der. Her vil jeg ta for meg hvordan utøveren kan nyttiggjøre seg dette meningsplanet i fortolkningsprosessen. Som Sloboda påpeker i sitatet ovenfor, er dette et viktig aspekt å være bevisst på ved utvikling av ekspressivitet i musikkformidling.

Kapittelet åpner med en avgrensning av strategibegrepet, i delkapittel 4.1. Deretter forsøker jeg å besvare spørsmålet ”Kan tolking læres?” i 4.2. I 4.3 tar jeg for meg spørsmålene ”Hva er metaforer og metonymier?” og ”Hva skiller en musikalsk metafor fra en språklig metafor?”.

I kapitlene 4.3 til og med 4.6 konkretiserer jeg hvordan metaforstrategier kan brukes i øvingsarbeidet. Jeg har valgt denne tredelingen i forhold til det jeg oppfatter som tre hovedtyper kroppsmetaforer i musikk. I delen ’Stemme’ tar jeg for meg de metaforene som baserer seg på sammenheng mellom stemme og musikk. Disse er i en egen klasse fordi de er monomodale; de baserer seg på overføring innenfor hørselssansen. I ’Bevegelse’, kapittel 4.4, tar jeg for meg metaforer som bygger på overføring av bevegelseskvaliteter til og fra musikk. Disse er kryssmodale og hviler på sammenhenger mellom affekt, bevegelsesmønstre (som både er visuelle og følbare) og lyd. I del 4.6, ’Andre metaforer’, tar jeg for meg metaforer som utvikles fra kryssmodale sammenhenger mellom ideer, billedlige forestillinger, romkategorier, affekt og lyd. Underveis i kapittelet presenterer jeg kommentarene til Gimse og Glaser.

Strategibegrepet kan defineres på flere måter. Siw G. Nielsen bruker i sin avhandling Weinstein og Mayers definisjon av begrepet:

Fremgangsmåter (adferd og tenkning) som den lærende involverer seg i under læring, og som har til intensjon å påvirke den lærendes tilegnelse av kunnskap. Strategiens formål er enten å påvirke den lærendes motivasjonelle eller affektive tilstand, eller den måten den lærende velger ut, organiserer og integrerer ny kunnskap med tidligere kunnskap på (oversatt og gjengitt i Nielsen 1997 fra Weinstein og Mayer 1986:315).

Strategier er etter denne definisjonen målrettede og kan enten være rettet mot den motivasjonelle og affektive tilstanden til den lærende, eller direkte mot måten ny kunnskap tas inn på. De trenger ikke nødvendigvis være bevisste.

Strategiene angår alle sider ved øving og utøving. De omfatter strategier for trening av teknikk, fysikk så vel som bevegelsesmønster, motivasjon, planlegging av øving, konserter og mange flere. Som nevnt er det kun et begrenset utvalg, om enn et felt jeg holder for viktig, som presenteres her. Fra egne erfaringer av denne prosessen opplever jeg at også valg av strategier på de andre områdene, som teknikktraining og motivasjonsarbeid, for å nevne to, påvirker de fortolkingsrettede valgene. Derfor hender det at jeg berører disse temaene i min drøfting av metaforer og metonymier.

To av kildene til dette kapittelet er vel 250 år gamle og fortjener en egen kommentar. J. J. Quantz' bok *On playing the flute* fra 1752 er en av de klassiske bøkene som beskriver metodikk i musikkutøving. Selv om boken er rettet primært mot fløytister, presenterer Quantz tema som gjelder for alle musikkutøvere. Mye av det som sies spesifikt for fløytespill er også direkte overførbart til andre instrumenter og sang. Om C. P. E. Bachs bok *Essay on the True Art of Piano Playing* fra 1753, kan mye av det samme sies. Med utgangspunkt i klaverspill, tar han for seg musikkutøving bredt. Også denne boken kan gi utbytte for alle musikkutøvere.

Begge avhandlingene er imponerende i temaomfang og presisjonsnivå. Både Bach og Quantz tar for seg spørsmål fra musikkpsykologi, fysiologi og tolking og konkretiserer det de skriver med eksempler. Påstandene deres er bygget på omfattende erfaring, men er ikke underbygget ved forsøk eller forsøkt falsifisert. Dette kan ses på som både en styrke og en svakhet. Styrken ved en slik fenomenologisk metode er at en stor mengde kunnskap kan presenteres, svakheten ved metoden er faren for feilslutninger: Vi tar alle feil i blant, mennesker med lang erfaring er ikke noe unntak! Begge de to forfatterne er kjent som utøvere, lyttere, pedagoger og orkesterledere, og hadde et langt og rikt musikkliv bak seg før de skrev sine tekster.

I mitt arbeid med denne oppgaven, har jeg ikke kunnet finne mye litteratur om den typen strategier jeg tar for meg her. John Rink støtter meg i denne oppfatningen med sin uttalelse i artikkelen "The State of Play in Performance Studies" (2004). Sitatet gjelder retningen *performance studies* spesielt, men metaforer som strategi hører, etter min oppfatning, naturlig hjemme under denne retningen og Rinks kommentar kan derfor generaliseres til hele musikkforskningsfeltet. Rink påpeker at slike metaforer, her gjelder det farger og gester, er vanskelig å ringe inn, og har derfor blitt tilsidesatt i forhold til studier av

målbare parametre, som tempo og dynamikk. "[A] lack of common understanding as to what properly belongs within that umbrella term [performance studies] [...] and a further bias towards the study of tempo and dynamics, mainly because these lend themselves to more rigorous modelling than intractable parameters like colour and bodily gesture" karakteriserer feltet, skriver Rink (2004:38).

4.1 Kan tolking læres?

Selv om svaret på dette spørsmålet for noen fortøner seg som et selvfølgelig "ja", ønsker jeg å argumentere kort for at arbeidet med strategier er verdt bryet. Evnen til å uttrykke seg musikalsk er av ganske mange betraktet som en medfødt egenskap som er forbeholdt et mindretall i befolkningen (se f.eks. Sloboda 2005:276–296). En av mine tidligere instrumentallærere sa en gang at han kunne høre etter et par spilletimer om eleven kunne bli en dyktig musiker eller ikke. Dette synet har jeg også møtt senere i livet, og det innebærer altså en tro på at et barn må ha visse spesielle kvaliteter for å kunne bli en dyktig musiker. Men er det virkelig slik? Må en ha spesielle anlegg, og fungerer ikke undervisning hvis disse anleggene ikke er på plass?

Forskning tyder på at begge disse spørsmålene kan besvares med et nei. Sloboda skriver for eksempel at "[a]lthough some people like to think that a particular preference for musical sounds might be inborn in some infants, I think this is unlikely" (2005:299). For å understøtte sin påstand viser han til Whitehurst [1988] og Fowlers [1990] forskning på språkutvikling. Disse har vist at forskjeller som synes å være knyttet til anlegg, kan forklares ved store forskjeller i stimulans i hjemmet (ibid. 298). Bortsett fra de tilfellene der personen har genetiske skader som hindrer normal utvikling, er det fortsatt ingen som har kunnet påpeke gener som koder for ekstra musikalsk eller annen intelligens, fortsetter Sloboda (loc.cit.)

Flere interessante forsøk har vært gjort på hvilken rolle forventninger spiller for utvikling. Disse peker på at positive forventninger vil forenkle barnets vei mot å bli dyktig.

Several studies have shown that one can improve a child's academic performance simply by giving the teacher apparently substantiated (but in fact bogus) information about the child's high academic potential (ibid. 300–301).

Videre viser en rekke studier (Sosniak 1985, Sloboda and Howe 1991, Ericsson et al. 1993, Sloboda et al. 1996 henvist til i Sloboda 2005:306) at svært få av de profesjonelle pianistene i

undersøkelsen var eksepsjonelt gode i barneårene. Derimot tyder forskningen på at motivasjon og øving er hovednøkklene til å lykkes. Den samme konklusjonen trekker Juslin et al. i artikkelen "Feedback Learning of Musical Expressivity", der de tar for seg læring av ekspressivitet (2004:247–270). De forteller at:

True enough, expressive skills sometimes reflect the emotional sensitivity of the musician in regard to musical sounds (as suggested by the personality concept of auditory style; see Brodsky et al., 1994). But this does not mean that it is impossible to develop expressive skills through training. This is really an empirical question: studies that have addressed this issue have demonstrated that expressive skills can be improved by instruction and training (ibid. 251).

Også oppfatningen om at ekspressivitet ikke bør læres eksplisitt blir tilbakevist med henvisning til forskning av Woody (1999). Det er nyttig å sette ord på hva som er musikalsk!

Likeså er det vist at mengde øving er en svært viktig faktor for å nå et høyt musikalsk nivå. Dette er kanskje den faktoren som forskningen peker ut som entydig dannende (Sloboda 2005:279–283; Davidsson 2004:29). Sloboda antyder et minimum av 10 000 timer øving for å nå et profesjonelt nivå. Han fastslår samtidig at alle de som øver så lenge når et svært høyt nivå. Men som det påpekes av Harald Jørgensen i artikkelen "Strategies for individual practice": "Quantity, however, must not be the only concern of the practitioner [...] Effective practise is not a question of filling time, [...] focusing on practise quality [...] will most probably reduce the need for quantity" (2004:91). Imidlertid virker det ikke som om alle er enige om hvilke metoder som bør benyttes. Ved å peke på motstridende teorier om læring av musikk oppsummerer Kacper Miklaszewski: "it is no wonder that the role of [the] music instrumental teacher is perceived to be quite demanding" (2004:28).

Det er viktig å understreke at stoffet i dette kapittelet utgjør en av flere nyttige metoder for tolking. Isolert er ikke strategiene jeg nevner her nok til å utvikle et ferdig musikalsk produkt. For å komme dit må en, som beskrevet i innledningen, arbeide på mange fronter. For eksempel med det fysiske bevegelsesmønstrene som kreves, som tar en stor del av en utøvers tid. Gimse forteller i intervjuet: "min ringe erfaring er at jeg skulle så ønske at mange av studentene hadde hatt litt bedre teknisk grunnlag når de kom inn hit. Fordi jeg føler, det er så stor del av jobben, ikke minst deres jobb, men også min jobb, men først og fremst deres, kanskje, som bare går på det å få til et stykke" (Gimse:13).

4.2 Metaforer og metonymier

”Metafor” og ”metonymi” er begreper hentet fra språkvitenskapen. De blir definert og anvendt på flere forskjellige måter. Dette er ikke så underlig, disse begrepene handler om måten vi oppfatter verden og språket på og dette er et tema med få vedtatte sannheter. Istedenfor å forsøke meg på en kort definisjon som vanskelig kan bli dekkende, har jeg i det følgende skrevet en diskuterende tekst hvor jeg forhåpentligvis kan gi deg som leser en forståelse av hva jeg legger i begrepene.

Ifølge Wikipedia og Lothe et al. (1999:154,157) stammer begge ord fra gresk terminologi (”Metonymy” og ”Metaphor” 2006). Etymologisk har begrepet ”meta/meto” hatt en betydning i retning av ”etter”, ”om” eller ”over”. ”Onoma” var begrepet for ”et navn”. ”Feriein” viste til ”å frakte”, ”å bringe” eller ”å ta med seg”, og er nok stammen til vårt ord for en båt som frakter folk og kjøretøy – en ferge. Metafor hadde derved en betydning nær det ”å transportere”.

Aristoteles, som er den eldste kilden jeg kjenner til innenfor dette temaet, beskriver metaforen blant annet i verket *Poetikken* (1984:2316–2341). Hans verk ble skrevet om lag 350 år før vår tidsregning (Anderson og Mathiesen 2006b). Aristoteles skriver:

Metaphor consists in giving the thing a name that belongs to something else; the transference being either from genus to species, or from species to genus, or from species to species, or on grounds of analogy. That from genus to species is exemplified in 'Here stands my ship'; for lying at anchor is a sort of standing. That from species to genus in 'Truly ten thousand good deeds has Ulysses wrought', where 'ten thousand', which is a particular large number, is put in place of the generic 'a large number'. That from species to species in 'Drawing the life with the bronze,' and in 'Severing with the enduring bronze'; where the poet uses 'draw' in the sense of 'sever' and 'sever' in that of 'draw', both words meaning to 'take away' something. That from analogy is possible whenever there are four terms so related that the second is to the first, as the fourth to the third; for one may then put the fourth in place of the second, and the second in place of the fourth. Now and then, too, they qualify the by adding on to it that to which the word it supplants is relative. Thus a cup is in relation to Dionysus what a shield is to Ares. The cup accordingly will be described as the 'shield of Dionysus' and the shield as the 'cup of Ares'. Or to take another instance: As old age is to life, so is evening to day. One will accordingly describe evening as the 'old age of the day'--or by the Empedoclean equivalent; and old age as the 'evening' or 'sunset of life' (1984:2332).

Aristoteles understreker at vi med metaforen kan understreke, og forstørre, kvaliteten ved objektet eller egenskapen vi har gitt et nytt navn. Ved å skifte ut et begrep med et annet får de felles egenskapene ved de to begrepene ekstra vekt. Lothe et al. forsøker seg på en definisjon som jeg forstår som: *en metafor oppstår ved at vi flytter et begrep fra et forståelsesfelt til et annet* (1999:154–156). Dette er en utbredt og god definisjon. Den har imidlertid en akilleshæl,

nemlig begrepet *forståelsesfelt*. Jeg vil komme tilbake til denne utfordringen senere i denne delen.

Sikkert er det at metaforer omgir oss i hverdagen i så stor grad at det er vanskelig å legge merke til dem. Vi føler oss ”lett” eller ”tung” til sinns, vi synes at oppgaven er en ”kamp” eller at fremtiden er ”lysegrønn”. Metaforer er en dyp menneskelig kommunikasjonsform!

Det er videre vanlig å skille mellom metaforens *tenor* og *vehicle*. Disse begrepene er hentet fra A. Richards’ *The Philosophy of Rhetoric*, som utkom i 1936 (Lothe et al.1999:155; ”Metaphor” 2006). Tenoren er subjektet som tar til seg egenskaper fra objektet; vehiclen. For eksempel vil det i setningen ”Petter er en racer i sudoku”,²⁸ være Petter som er tenor, og racer som er vehicle. Ved sammenstillingen understreker en de egenskapene en racer og Petter deler. Dette vil kunne være hurtighet, i form av rask oppgaveløsning, evne til å konsentrere seg kjapt og lignende. En kan også tenke seg at motoren i en racer (-bil, -båt eller lignende) sammenlignes med Petters kognitive prosesser. Metaforen aktiverer slik likhetsrelasjoner mellom de to begrepene. Disse aktiverte likhetene kalles metaforens *ground*, mens ulikhetene, for eksempel at Petter verken har hjul eller ror, kalles metaforens *tension*.

En metafor som har mistet spenningen mellom vehicle og tenor kalles en *død metafor*. Det er svært mange slike i bruk i dagligspråket vårt, noen eksempler er ”stolbein”, ”tung til sinns” og ”blåmandag”. Robert S. Hatten foreslår i sin artikkel ”Metaphor in Music” å benytte begrepet *correlations* for den musikalske ekvivalenten til en død metafor (1995:373–391). Hatten foreslår at mange av de ekspressive kvalitetene i musikk består av slike *correlations*, metaforer som gradvis er blitt konvensjonaliserte. Her er han i tråd med Meyer som påpeker at “[j]ust as communicative behaviour tends to become conventionalized for the sake of more efficient communication, so the musical communication of moods and sentiments tends to become standardized” (1968:267).

Der metaforen aktiverer en likhetsrelasjon mellom tenor og vehicle, vil *metonymien* aktivere en nærhetsrelasjon (Lothe et al. 1999:157). Vi utvikler, fra et begrep eller et objekt, en idé om en helhet eller et tilhørende kompleks av ideer. En type metonymi, slik begrepet ofte blir brukt, er synekdoxen (del for helhet). Denne typen metonymi blir benyttet i setningen ”På vinger med Widerøe”, der ”på vinger” representerer flyet metonymisk (men hvor begrepet vinger er metaforisk overført fra fuglenes verden). En liten del av flyet, her vingen, er nok til å fremkalle hele idéen om et fly og opplevelsen av en flytur. Nærhetsrelasjonen kan

²⁸ Denne setningen er egentlig en simile, men similen deler funksjonaliteten med metaforer og fungerer som eksempel her.

også knyttes mellom materiale og gjenstand som i ”han svingte stålet”, mellom årsak og virkning som i ”fotskritt nærmet seg”, mellom beholder og innhold som i ”å ta seg et glass” eller fra det konkrete til det abstrakte som i ”gull” for ”seier”.

Som nevnt er begrepet ”forståelsesfelt” av den problematiske typen. For det første finnes det flere oppfatninger av hva et forståelsesfelt er. Hallgjerd Aksnes påpeker i sin artikkel ”Music and its Resonating Body” (2002b:81–82; også 1999:367–368) at forståelsesfelt kan forstås som et lingvistisk fenomen, altså som avgrensninger mellom systemer av ord. Imidlertid kan begrepet også forstås som avgrensninger mellom konseptuelle felt, som avhenger av vår gruppering av verden omkring oss. Denne siste forståelsen er det jeg ønsker å benytte i min oppgave. Aksnes skriver:

The notion of conceptual domains has the same function within cognitive science as the notion of semantic fields within traditional semantics – however, whereas semantic fields are strictly linguistic, conceptual domains comprise both language and the sensory modalities (2002b:81)

Begrepet er for det andre problematisk fordi det forutsetter en inndeling av vår oppfattelse av verden i tydelige kategorier. Som jeg påpekte på side 26, mener jeg at vi i vår forståelse av oss selv og våre omgivelser er mer sammensatt enn som så. Det at vi i vår forståelse knytter sammen inntrykk fra mange sanser bekreftes av flere forskere, her representert ved Leonard Meyer og musikkpsykologen, fysikeren og musikeren Neil McAngus Todd:

The unity of perceptual experience, regardless of the particular sense employed, is also demonstrated by the fact that in experience even singular tones tend to become associated with qualities generally attributed to non-aural modes of sense perception. This tendency is apparent not only in Western culture but in the cultures of the Orient and in many primitive cultures. In Western culture, for example, tones are characterized with respect to size (large or small), colour value (light or dark), position (high or low), and tactile quality (rough or smooth, piercing or round) (Meyer 1968:261).

It may be the case that expressive sounds can induce a percept of self-motion in the listener (Todd 1992:3549).

Som disse sitatene forteller, kan vi knytte lyd og lydforløp til bevegelse, farger, størrelser, taktilkvalitet, posisjon og geometriske figurer. Aksnes (2002) påpeker det samme i sin artikkel om metaforer. Eksempelet, som hun har lånt av psykologen Heinz Werner, viser sammenhengen mellom enkle linjers form og tilknyttet affekt.

I musikk er det ofte vanskelig å skille klart mellom metafor og metonymi. En ekte metonymi har vi for eksempel når vi i musikk siterer et annet musikkverk, slik jeg fortalte om på side 36. Vi kan også si at dette gjelder visse av de konvensjonaliserte symbolene i musikk. For eksempel kan mange, likt rytmiserte, åpne kvinter symbolisere det gammelnorske fordi de fremstiller utvalgte trekk fra musikkstilen i Norge for noen hundre år siden. Men oftest vil

musikktegnet stå i en grenseposisjon mellom å tilhøre det betegnede fenomen og å tilhøre et annet forståelsesfelt. Som eksempel på dette kan vi se på den musikalske figuren kalt ”sukk”, altså en fallende liten sekund der siste tone er avfrasert. Denne ligner på et ekte sukk, slik Liv Glaser påpeker: ”La oss ta for oss en appoggiatura. Man sier jo ikke a-kkk [med vekt på siste konsonant], man sier jo aahh-k [med vekt på første vokal]. [Forbindelsen til kroppsspråk og stemme ...] er grunnen til at musikk kan krysse alle språkbarrierer” (Glaser:11). Sukket er et tegn som vi tolker som klage, sorg eller oppgitthet i vår mellommenneskelige kommunikasjon, og kan derfor sies å virke metonymisk i hverdagslivet. Men kan en si at det musikalske sukket tilhører samme forståelsesfelt som et vanlig sukk? Dette vil avhenge av om vi kobler musikalsk lyd til samme felt som andre kommunikasjonslyder, og er slik jeg tenker det, et definisjonsspørsmål. Hvis vi definerer musikalsk lyd til et annet felt enn hverdagskommunikasjon er sukket en metafor, hvis vi tenker oss musikk som en del av hverdagskommunikasjon fungerer sukket metonymisk. Jeg har ikke noe klart svar på dette. Jeg tenker meg at musikk er både en rendyrkelse av en mellommenneskelig musikalsk kommunikasjonskode slik jeg skrev på side 32. Men musikk er også noe mer enn det. Derfor tenker jeg at heller enn å oppfatte skillet mellom metafor og metonymi som absolutt, tror jeg det er nyttigere å tenke seg grader av nærhet og likhet mellom musikken og fenomenene som representeres.

Jeg vil i det følgende la dette skillet ligge og kalle både de meningslagene som kan tilskrives onomatopoetisk etterlikning av stemme, de meningslagene som har med vår evne til å knytte sammen lyd til bevegelse og positur og de som har med enda fjernere koblinger mellom sanseintrykk og ideer for metaforer. Hallgjerd Aksnes gjør samme konklusjon i sin artikkel fra 2002, der hun sier:

I have chosen to apply the notion of metaphor both to these [connections between the voice and musical sounds] and other cases of onomatopœia, as the source sound and the musical sound – for example crying and singing in a lamenting way – belong to different cognitive domains (2002b:93)

Marion Guck går i sin artikkel ”Two Types of Metaphoric transfer” enda lenger i begrepsdannelsen idet hun skiller mellom komparative og askriptive metaforer (1991:9–11). Disse begrepene betegner forskjellige grader av konkret sammenheng mellom det musikalske uttrykket og det metaforisk betegnede fenomen. En komparativ metafor er ganske direkte og konkret og “[t]he features so correlated are directly perceivable, even if they undergo metaphoric transformation in the process [of perceiving]” (ibid. 9). Som eksempel på en slik metafor nevner hun en bue i forhold til venstre hånds toner i Chopins preludium i h-moll, opus 28, nr. 6.

Assai Lento

p sotto voce

(simile)

molto cantato

una corda

5

F. Chopin, *Prelude*, opus 28, nr. 6

For det første er dette en metafor som er fristende å anvende i forhold til *notasjonen*, der buene kan ses med det blotte øye. Tonene kan også høres som et buesvev (som noe som blir kastet i en bue) fordi de tempomessig svarer til fysiske egenskaper ved et slikt svev (hurtig vertikal fart i begynnelsen, sakte på toppen, økende mot slutten) og fordi vi ofte (og dette er enda et eksempel på metaforisk tankegang) tenker høyfrekvente toner som nettopp høye i romlig forstand og derigjennom kan overføre lyden til en visuell forestilling.

En askriptiv metafor krever et større kreativt sprang og henviser til større, mer åpne sammenhenger. Guck skriver:

An *ascriptive metaphor*, like urgency, is more evocative, less clearly limited. It promises a greater wealth of transference; however the transference is not feature by feature but more like the urgency's complex of interactive symptoms united in a single effect and requiring an imaginative leap to conjoin the image and the music (ibid. 9–10).

Som eksempel på denne type metafor benytter hun samme musikkstykke av Chopin. I stedet for å tolke tonene som fysiske buer, kan vi tenke oss dem som signaler på følelssvingninger; som iver – resignasjon eller som glede – sorg. Vi kan også tenke oss dem som større narrative sammenhenger, der en problemstilling innføres, en konflikt oppstår og løses eller ikke løses. Denne arketyperiske (!) fortellingen brukes ofte både i film og litteratur. Meyer forteller også om denne allegoriske kvaliteten ved musikk:

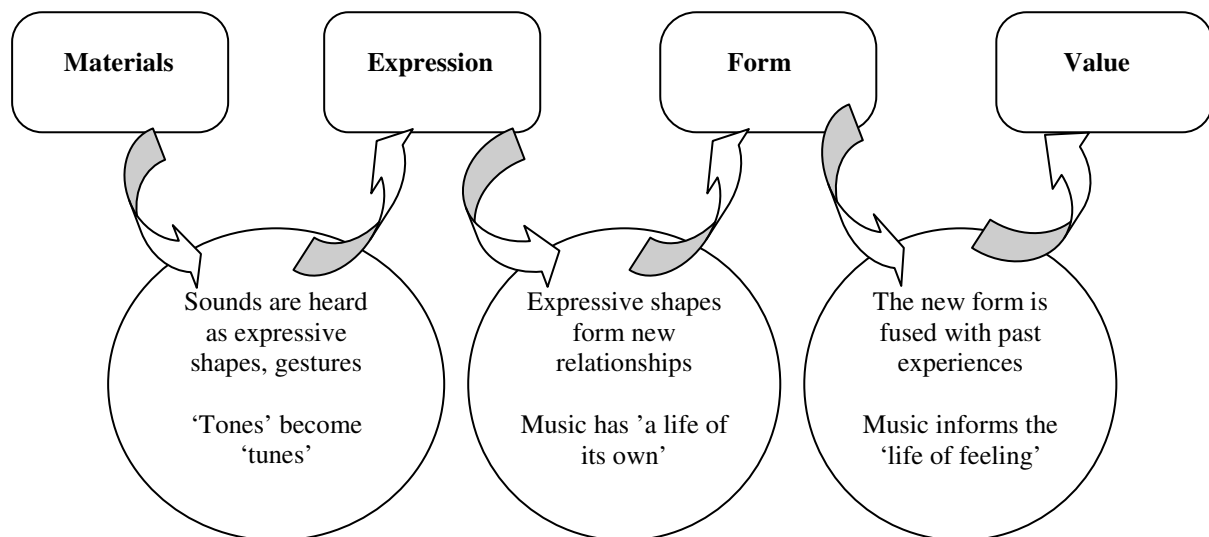
The fact that music cannot specify and particularize the connotations which it arouses has frequently been cited as a basic difficulty with any attempt to theorize about the connotative meanings of music. Yet from one point of view, this flexibility of connotation is a virtue. For it enables music to express what might be called the disembodied essence of myth, the essence of experiences which are central to and vital in human existence. [...] Music presents a generic event, a “connotative complex”, which then becomes particularized in the experience of the individual listener (1968:264–265).

Jeg er i stor grad tilhenger av det Meyer uttrykker her. Bruken av ordet 'disembodied' forstår jeg dit hen at det dreier seg om en fortellingsstruktur, ikke om en konkret fortelling. Personlig tror jeg imidlertid at disse opplevelsene i stor grad er basert på kroppslige erfaringer, noe jeg ellers tolker Meyer til å være enig i. Det er ikke akkurat i dette sitatet klart i hvilken grad Meyer mener det er mulig videre å konkretisere innholdet i de konnotative kompleksene. Han gir imidlertid mange indikasjoner på at dette er mulig ved hjelp av musikkens andre meningslag som connotations, onomatopoetisk etterlikning og ekstramusikalsk innhold som et tilhørende program, en tittel, tilhørende indikasjoner i notasjonen eller kunnskap om komponistens liv og samtid. Gimse er klar på at det dreier seg om en personlig formidling i hans spill. Det dreier seg ikke bare om toner slik han uttrykker seg her: ”Musikk er en form for betroelse. Man tar i bruk toner og mønstre for å formidle noe. Det kan dreie seg om både noe abstrakt og noe helt konkret” (Gimse:9). Han understreker også hvor viktig det er å sette fokus på metaforer i musikk for å tolke musikalsk og unngå mekanisk notegjengiving:

Metaforisk overføring av følelser er veldig synes jeg. Spesielt er det viktig for meg som pedagog i høyskolen. Fordi det er veldig mye innestengte følelser, føler jeg. Studentene er veldig opptatt av å gjøre en skikkelig jobb. For studentene er jo først og fremst ute etter å høste respekt fra sine kolleger. Det er vi jo mer eller mindre alle mennesker. Det er en viktig bit av det vi holder på med. Vi vil ha en viss form for respekt, og da går det nok dessverre litt mye, tror jeg, på det å rett og slett klare å gjennomføre et vanskelig stykke og klare å spille det helt riktig. Så når de kommer ned til en time, særlig, som er et veldig lite emosjonelt medium [er det dobbelt vanskelig å være emosjonell]. Lærer og studenten sitter i læringssituasjonen og så skal du plutselig være emosjonell. Men da er det viktig å få eleven til å overføre følelser. Rett og slett for å blåse liv i musikken.(Gimse:12)

4.3 Swanwicks metaforer

Jeg har valgt å ta for meg Keith Swanwick i et eget delkapittel siden hans teori slik den fremstår i *Teaching music musically* passer svært godt til mitt musikk-syn. Det som skiller seg ut i hans teori er fokuset på tre nivåer for metaforiske transformasjoner i musikk.



(Gjengitt etter 1999:19)

All musikk, skriver Swanwick, består av lydelementer; *materials*. Som Kivy (1980, kapittel7; se også side 28), påpeker han at dette nivået er vanskelig tilgjengelig og krever en bevisst innsats fra lytterens side:

The curious thing is that when we are engaged with music as audience-listeners we may overlook this metaphoric process and remain unaware that there is a dynamic relationship between sonorities and expressiveness (Swanwick 1999:16).

Denne livliggjøringen av tonene krever en overgang fra enkelttoner til musikalske sammenhenger; *expression*. Swanwick fokuserer på metaforaspektet ved denne overgangen:

Hearing sounds as music requires that we desist from giving attention to separate sounds and experience instead an illusion of movement, a sense of weight, space, time and flow (ibid.15).

I dette får han støtte blant annet fra Meyer, som skriver:

Both music and life are experienced as dynamic processes of growth and decay, activity and rest, tension and release. [...] If connotations are to be aroused at all, there will be a tendency to associate the musical motion in question with a referential concept or image that is felt to exhibit a similar quality of motion (1968:261).

Den neste metaforiske overgangen skjer mellom de opplevde egenskapene til deler av musikken. Som konkret eksempel kan vi se på Chopins *Nocturne i e-moll*, opus 72. Venstre hånds akkorder gjør, med noen viktige unntak, samme bevegelse gjennom hele stykket. En stemme starter fra dypet, stiger opp med lange steg, kulminerer med et sukk på toppen og starter på nytt etter et taust fall. Åpningstonene i høyre hånd kaster seg også oppover mens understemmen faller tilbake for å begynne en ny stigning. Sammen åpner de et rom, noe åpner seg; *form* oppstår.

Frederyk Chopin, *Nocturne e-moll*, opus 72 (utgitt posthumt).

I takt fire begynner samme oppgang i en ny toneart (d-dur), den samme gesten gjentas, men ingenting kan bli det samme etter det som har gått forut for dette.³⁰ Konteksten gir nytt innhold til gesten, her i form av ny harmonikk og oppgang i skalaen. ”On this, the second metaphorical level, what we perceive as expressive shapes appear to undergo change by juxtaposition, realignment and transformation. [...T]his is musical ‘form’ in an organic sense”, forklarer Swanwick (1999:16–17).

Den siste metaforiske overgangen skjer idet vi slutter å høre musikken *som om* den skulle være bevegelse eller en stemme, og begynner å knytte våre egne fortellinger til det som skjer. Først da er vi virkelig ett med musikken. Swanwick knytter denne transformasjonen til Csikszentmihalyas (Csikszentmihalya og Csikszentmihalya 1988 og 1990 gjengitt i Swanwick:18) begrep ’flow’. Swanwick forteller: “Flow’ is characterized by a strong sense of internal integration, by high levels of attention and concentration and – at times –

²⁹ Gjengitt fra <http://www.everynote.com/piano.show/3313.note>. Vær oppmerksom på at denne utgaven ikke har original buesetting og pedalmarkering. Imidlertid er den i denne sammenhengen god nok som eksempel.

³⁰ Både Meyer og Swanwick observerer musikkens kontekstavhengighet. Se også Raymond Monelle sin artikkel *Music and Semantics* (Tarasti 1995:91–107) for en sammenligning med skriftspråkets tilsvarende kontekstavhengighet.

complete loss of self-awareness” (1999:18). På dette nivået er det musikken kan få personlig verdi, *value*, for oss. Denne opplevelsen av musikk som en bevegende kraft, som en port inn til nye tanker og holdninger er det mange som opplever, og det er denne som gjør musikk til noe så spesielt.

4.4 Stemme

Each instrumentalist must strive to execute what is cantabile as a good singer executes it (Quantz 1752: XI §19).

Med 'stemme' mener jeg de strategiene som innebærer bruk av enten sang eller rene vokale uttrykk for emosjoner for å finne et passende ekspressivt uttrykk til musikk (som avhenger av en rekke parametre, se for eksempel Sloboda 2005:220). 'Stemme' er metaforer som bygger på en menneskelig³¹ kode for formidling av emosjoner og vilje gjennom stemmen. Jeg tenker meg denne koden som et fellestrekk ved musikalsk kommunikasjon og annen vokal kommunikasjon. Ikke bare har musikken vokale trekk, vår språklige kommunikasjon har også musikalske trekk.

Denne koden kan fungere sammen med ord, og den har en betydning som vanskelig kan overvurderes i vokal kommunikasjon. Tenk på de mange måtene å si ”Det går bra...” på. Selve ordene er bare en liten del av kommunikasjonen. En større og viktigere del utgjøres av det vi hører av klangen og rytmen i stemmen, som forteller oss det egentlige innholdet i ytringen, slik jeg argumenterte for på side 32. Den kan også være ren, uten ord, som i for eksempel gråt, sukk og latter. Her tenker jeg for eksempel på de mange typer barnegråt vi kan skjelve mellom. Evnen til å skjelve sint gråt fra jeg-er-lei-meg-gråt og jeg-har-det-vondt-gråt virker som en medfødt evne eller i det minste en evne som læres svært tidlig i livsløpet.

Eksistensen av en slik ikke-ordlig³² kode bekreftes hyppig. Juslin og Persson gjør det i artikkelen ”Emotional Communication” (2002:225). Også Sloboda (2005:387) fremhever sammenhengen mellom vokaluttrykk av følelser i daglig ikke-ordlig kommunikasjon og musikk. Kivy peker ut dette som den viktigste forklaringsmodellen for 1600-tallets italienske komponistgruppe Camerata (1980:18–26). Aksnes (2002:91–93) skriver om dette som en viktig kanal i musikk. Også Meyer, som er mest kjent for sin teori om indremusikalske

³¹ Denne synes å være delvis fellesmenneskelig, delvis kulturavhengig, slik Reinhard Kopiez oppsummerer i sin artikkel ”Making Music and Making Sense Through Music” (2002:533–537). Meyer (1956:256–272) kommer til en lignende konklusjon, dog heller han mot denne kodens kulturspesifikke sider.

³² Med 'ikke-ordlig kode' mener jeg den i forrige avsnitt nevnte meningsdanning som er verbal, uten å basere seg på ordenes denotative betydning.

sammenhenger som opphavet til musikkrespons, skriver i *Emotion and Meaning in Music*: "In fact, because moods and sentiments attain their most precise articulation through vocal inflection, it is possible for music to imitate the sounds of emotional behaviour with some precision" (1968:268).

Sang som strategi åpner for å finne ganske omfattende uttrykkstrekk i et stykke. Både puls, pulsvariasjon og pauser, å velge fraser og dynamisk variasjon (Quantz 2001: passim og C.P.E. Bach 1951:39) kan reguleres ved hjelp av den. Sang kan også benyttes som støtte for memorering (Williamon 2004, kapittel 7) eller til fremheving av meloditoner i en polyfon tekstur, men dette faller utenfor kjerneområdet for denne oppgaven.

Mitt første eksempel er lånt fra Hallgjerd Aksnes (2002b). Hun beskriver hvordan Oren L. Brown bruker denne strategien i en masterclass for sangstudenter i Oslo:

Brown's approach to a student performing "Dido's Farewell" at a master class in Oslo some years ago, can also throw interesting light upon this discussion. After the first performance, the student was forced to moan, groan, and whimper on stage, and to sing while pulling Brown's arm so as to create a "pulling force" in her melodic line. Thereafter, she sang the aria once more, and the difference was striking: She now had an emotional nerve in her singing, a nerve which made her performance both musically convincing and emotionally moving (Aksnes 2002b:92).

Her er det altså snakk om å overføre rene ikke-ordlige emosjonsuttrykk til sang. Hulking, klagelyder og vokale smerteuttrykk støtter studenten til å forme musikken slik også Liv Glaser påpekte i sitatet på side 66 i denne teksten. Dette eksempelet var hentet fra vokal musikk. Det er ingen selvfølge at dette også gjelder instrumentalister. Men mitt mål er å argumentere for at også instrumentalister bør ta hensyn til stemmens uttrykksmuligheter. Dette er jeg ikke alene om. "[A] phrase is frequently considered what could be sung in a single breath, even when its a part of a keyboard work", forteller Andrew Mead (1999:8).

Quantz (1752, se epigrafen side 73) og Aksnes (2002) synes å støtte meg i at denne strategien er viktig for tolking også i instrumentalmusikk. En følelse en ønsker å uttrykke kan oppnås ved å overføre trekk ved vokalt uttrykk av følelsen til instrumentet en spiller. Håvard Gimse bekrefter at han bruker dette som strategi:

Jeg er enda mer opptatt av sang [enn direksjonsfigurer]. Pianister har veldig mye å lære av sangere og av både blåsere og strykere. Blåsere, for eksempel i Bach, må trekke pusten iblant. Strykere er viktig som et klanglig forbilde. Det forhindrer den perkussive klangen som ofte kan komme fra et flygel (Gimse:11).

I lys av den tidligere nevnte hangen til å knytte sanseintrykk og ideer sammen i komplekser er det ikke underlig at vi metaforisk kan knytte en menneskestemme til instrumentlyden. Kivy gir et eksempel ved å peke på hvordan en tegning av typen 😊 som egentlig består bare av en

sirkel, en bue og to firkantede prikker, fremstår som et ansikt (1980:57). Ikke bare er det lett å se strekene som et ansikt, det er vanskelig å se dem som noe annet!

En kan videre skille mellom de tilfellene i instrumentalmusikk der sangbarheten er eksplisitt gitt, og de typene musikk der sangbarheten er implisitt. Strategien er åpenbart nyttig i partier der instrumentet imiterer et vokaluttrykk. At det virkelig er et vokalt uttrykk som imiteres, er av og til gitt eksplisitt i noten ved *cantabile* markering. Men slik jeg ser det, er det ikke en nødvendighet for at denne strategien skal kunne ha nytte. Svært mange musikkstykker kan med fordel fremføres med sangbare fraser. Både Quantz (1752, kapittelXI) og Bach (1753: passim) gir sin tilslutning til dette. Gimsesitatet ovenfor er også interessant i så måte. Selv i musikk med svært få buer (som gir indikasjoner på sangfrasene) er det naturlig å tenke seg en sangbarhet i musikken.

Men det er trolig ikke alle typer musikk som bør spilles med slike fraser! Dette er bare en av musikkens mulige kanaler for meningsoverføring. Peter Kivy påpeker at for eksempel J.S. Bachs *Matteuspassjon* inneholder partier som ikke kan knyttes til stemmen:

And so there is, here, at least a strong suggestion of human utterance, although not human speech. Nevertheless, the complexity of the musical line is such that the allusion to human utterance can only be part of the expressive story. Such instrumentally conceived music required a far different account of musical expressiveness than the speech theory could provide, a different mechanism of expression than the rising and falling of the speaking voice (1980:28).

Liv Glaser forteller også at en bør skille mellom det å synge og det å snakke. Spesielt, forteller hun, gjelder dette i musikk fra det 18. århundre, hvor ”det retoriske er veldig viktig” (Glaser:2). Dette er en fin distinksjon: sang som strategi betyr ikke at det nødvendigvis må tenkes sangbart. En kan også tenke musikken som en samtale, slik at samtalens form og intonasjoner bevares.

Et fint trekk ved bruk av sang er at det ofte vil gi en indikasjon på *tempo og frasering*. Dette gjelder både *hovedtempo* og rytmisk endring *inne i frasen og mellom frasene* (se også kapittel 3). I de tilfellene hvor fraselengdene er gitt ved buer, vil en raskt kunne danne seg et inntrykk av om det er mulig å synge, eller tale, gjennom frasene på ett pust. Riktignok kan en frase som er på grensen til å ikke kunne synges, også være et virkemiddel, men det er mitt inntrykk at dette ikke er det normale. Håvard Gimse forteller at han ofte benytter seg av denne sammenhengen mellom sangfraser og instrumentalfrafer (se sitatet forrige side).

Som et konkret eksempel har jeg valgt ut de tre første taktene fra Griegs sonate i e-moll, opus 7:

Allegro moderato Opus 7

Edvard Grieg, *Sonata*, opus 7, 1. sats³³.

Hvilket tempo skal en velge for denne satsen? Allegro moderato gir en indikasjon på tempo. Men dette er ikke alene nok. David Fallows (2006) påpeker at allegrobetegnelsen har variert i innhold gjennom tiden og at betegnelsen like mye gjelder karakter som tempo. Allegrot tempo varierer dessuten på en moderne metronom fra 120 til 168 slag per minutt. Dette utgjør et stort sprang i intensitet. Taktbetegnelsen 2/4 kan også fungere som en tempoindikasjon ved siden av at den er en indikasjon på betoningsmønster. Den kan, ifølge Fallows (2006), indikere et relativt raskt tempo.

Innspillinger av denne satsen varierer svært. To eksempler er 6.38 minutt (Gould 1971) og 4.26 minutt (Nøkleberg 1993). Er begge disse i overensstemmelse med notasjonen? Geoffrey Chew forteller i Grovemusic online:

In general, on string instruments, all notes grouped under a slur are taken within one stroke of the bow if possible, whilst for wind players and vocalists, slurs serve to some extent as breathing instructions (2006).

Som oftest betyr altså en bue at sangeren synger frasen på ett pust. Slik kan frasen være en nøkkel til å finne et passende uttrykk. Hvis vi forsøker å synge frasen, bør vi normalt klare å fullføre den, eller kunne tenke oss en dyktig sanger som kan fullføre den, på ett pust. Synger vi for sakte, vil vi rett og slett gå tom for luft før frasen er fullført.

³³ Henles utgave. Hentet fra URL: http://www.sheetmusicplus.com/store/smp_inside.html?cart=335459201351214934&item=3767811&page=01. Disse taktene er identiske med C. F. Peters utgave (Grieg 1986:42)

I Griegs førstesats har vi ingen slike buer å forholde oss til. Dette åpner for variasjon i fortolkningene. Allikevel finnes det en annen indikasjon på fraselengden her: pausene. Brown siterer musikkteoretikeren J. A. P. Schulz: "He contended [Schulz] that 'If the phrase ends with a rest, there is no difficulty; the phrase division [Einschnitt] marks itself on its own.'" (1999:141). Godtar vi at dette markerer frasene her, noe jeg holder for sannsynlig, vil vi kunne si at den langsomste av innspillingene er i utkanten av det som er mulig for å holde frasen sammen. Dette betyr ikke at det å være i overensstemmelse med notasjonen nødvendigvis gir det mest vellykkede resultatet. Som nevnt i forrige kapittel, kan notasjonen både inneholde feil i forhold til intensjonen, den kan være endret av utgiveren, og det å bryte normen kan være et kunstnerisk virkemiddel som utøveren benytter seg av.

Dynamiske muligheter for en frase kan også kartlegges på samme måte ut fra stemmemetaforen. Eksempelet er hentet fra 2.sats av samme sonate.

Edvard Grieg, *Sonate for klaver i e-moll*, op. 7 (Grieg 1986:48).

Også her er sangbarheten eksplisitt angitt. Det samme gjelder fraselengden. Pianissimo er angitt som dynamisk hovednivå. I utgangspunktet har en flere muligheter til å plassere dynamisk³⁴ variasjon i frasen.

En tanke jeg fikk når jeg så dette partiet første gang, var å plassere høydepunktet i frasen på den andre g-en i takt 2. Slik jeg ser det nå, var denne tanken begrunnet i den

³⁴ Dette henger også nesten alltid sammen med tempovariasjonene inne i frasen men jeg velger å fokusere kun på dynamikken her.

harmoniske progresjonen: Akkorden som dannes i de to siste taktslagene i denne takten, er en $C^{9\text{maj}7}$. Denne inneholder ledetonen i c-dur, som er grunntonearten her. Slik jeg opplevde denne, hadde denne akkorden en dominantfunksjon, mens c-en i venstre hånd fungerte som et orgelpunkt gjennom alle de tre første taktene, et orgelpunkt som ikke påvirket akkordens funksjon. Jeg ville derfor plassere høydepunktet her i og med at en slik tonika – dominant – tonika-følge svært ofte innebærer sterkere dynamisk fremheving av dominanten enn de to tonikaene.

Mitt inntrykk er at dette allikevel ikke passer som dynamisk høydepunkt i frasen. Tar vi utgangspunkt i et middels tempo her (for eksempel MM50 på fjerdedelene som er Håvard Gimse's tempo³⁵), vil denne frasen være ganske lang. Å synge denne med sterkere dynamikk mot den nevnte tonen vil være svært vanskelig, igjen på grunn av det økte luftforbruket dette vil medføre. En frase med det dynamiske høydepunktet i begynnelsen av frasen gir meg inntrykk av et mer velformet og kroppsriktig uttrykk.

Det siste eksempelet har jeg hentet fra Sergej Rachmaninoffs *Vocalise*, opus 34, nr.14.

Lentamente. Molto cantabile

Sergej Rachmaninoff, *Vocalise*, opus 34, nr. 14.³⁶

Hvorfor gir åpningssekvensen på denne musikken meg en følelse av en fortvilet situasjon, og en slags sorgfylt lyrisk lengsel som gir meg et utgangspunkt for fortolking? Svaret ligger ikke i ett, men i mange trekk ved stykket. Det som ytres kan ofte ikke knyttes til ett nivå eller ett element ved musikken, musikkpråket fungerer på mange nivå samtidig. En musikalsk ytring i en større musikalsk sammenheng kalles en *utterance* av Eero Tarasti (2002:130–141).

³⁵ Gimse er svært fri med pulsen i dette partiet, og strekker og forkorter toner relativt mye. Tempoet er satt ved hjelp av metronom, og gjelder kun den første frasen. Det er ikke gjort elektronisk måling, og gjennomsnittet kan derfor avvike noe fra MM50.

³⁶ Hentet fra URL: <http://www.everynote.com/piano.show/3058.note>

Tarasti skriver:

Utterances may involve only one parameter, say, melody alone; or they may include several or all musical elements: melody, rhythm, timbre, and so on. The levels of pertinence are determined by what our “transcendental subject” wants to utter. At the same time, utterances are meeting-points of all that has been “spoken” by the body, the genre, the stylistic norms, the topics, and also the acts of enunciation (2002:141).

Et opphav til ytringene i dette verket er basslinjen, den danner en fallende skala i grunntonearten ciss-moll og blir kromatisk mot slutten. Et annet trekk er forholdningskjeden i samme parti. Den finner vi i venstre hånds ciss – h i takt 1, fiss – e i overgangen mellom takt tre og fire, diss – d i takt fire og i forholdningsakkordene i takt to, tre og fire i høyre hånd. Et tredje er valget av moll som modus. Et fjerde er de lyriske figurene, som vi finner i høyre hånd på andre og tredje slag i første takt. Disse repeteres på stadig lavere trinn. Et femte er oppgangen i takt fem. Et sjette er tempobetegnelsen *lentamente*. Jeg oppfatter det også slik at det rytmiske motivet ”sekstendel + sekstendel + åttendel”, som gjentas svært mange ganger, er av avgjørende betydning. Dette fremstår for meg som et slags hulkemotiv. Komposisjonens sirkulære storform betyr også mye. I sum gir dette meg inntrykket jeg nevnte over. Akkurat dette sistnevnte trekket vil jeg komme tilbake til i 4.6. Noen av assosiasjonene jeg har nevnt her, kan være personlige og særegne for meg som lytter. Imidlertid tror jeg ikke dette gjelder alle trekkene jeg har nevnt.

Er noen av disse basert på en vokal kode? Jeg mener absolutt det. De elementene jeg har nevnt, er sammenvevd i en musikalsk form. De hører sammen, og å plukke ut ett av dem innebærer en risiko for å miste forståelsen av virkningen av konteksten de står i. Jeg har allikevel valgt å plukke ut de *langsomme forholdningene*³⁷ i venstre hånd som eksempel.

Forholdningene representerer et musikktegn som har blitt konvensjonalisert, slik jeg skrev om i kapittel 2.4.2. Slike forholdninger blir kalt sukk, og betegner ofte sorgaffekter. Men forbindelsen fra sorg til forholdning er ikke bare konvensjonell. Typisk for sorg er at tidsperspektivet endres, alt synes å gå senere. Vi kan også se på andres kropper at selve de fysiske bevegelsene blir trege og annerledes, dette berører også stemmen. Slik vil tempoet i forholdningene fungere som en slags synekdoke, en del av den tilknyttede affekt. Dette kan vi som utøvere ta utgangspunkt i når vi vil finne et passende uttrykk.

Stemmemetajoren er ikke hele bakgrunnen for at jeg leser sorg inn i denne vendingen. Konteksten spiller, som Tarasti påpeker, inn. Det er også slik at de nevnte forholdningene både kan forstås som stemme, som kropp og i en enda videre metaforisk sammenheng. Forholdningen kan samtidig være knyttet både til stemme, bevegelse og til opplevelse av

³⁷ At de både er forholdninger og langsomme er viktig å holde sammen synes jeg. Hurtige forholdninger ville ikke gitt den samme effekten.

affekt. Dermed kan det musikalske *cuet* fungere både som metonymi og metafor. Dette leder oss videre til neste delkapittel, som handler om hvordan kroppens bevegelser kan knyttes til musikk.

4.5 Bevegelse

Musical metaphor consists in a 'transfer of the behaviour-patterns of tone into the behaviour-patterns of the human body' (Donald Ferguson 1960:185 sitert i Swanwick 1999:16).

Bevegelse angår utøving på mange måter. Utøverens bevegelser på instrumentet er for det første det som skaper den musikalske lyden. For det andre er det også vist at utøverens/dirigentens bevegelser ved og på instrumentet påvirker publikums oppfattelse av en fremføring og er en ekstra kanal for kommunikasjon (Lehmann og Davidson 2002:553–554; Davidson og Correia 2002; Williamon 2004:68). Spesielt gjelder dette utrenede lyttere, som i enda større grad enn de som lytter mye er avhengig av visuelle cues (Lehmann og Davidson 2002:553). Patrik Juslin (gjengitt i Williamon 2004:253) har bevegelse som ett av hovedpunktene i sin GERMS-teori³⁸ for musikalsk ekspressivitet. Han viser til forskning av Shove og Repp fra 1995, og Friberg og Sundberg fra 1999, som har knyttet vellykkede tempovariasjoner til naturlige bevegelsesmønstre. Interessant er det også at de engelske

³⁸ I følge http://www.germ.cz/cgi-bin/d_query.pl har ordet "Germ" tre betydninger på engelsk: "1) *en liten livsform (oftest brukt om sykdomsfremkallende bakterie)*, 2) *en liten enkel struktur (som et befruktet egg) hvorfra nytt vev kan dannes og forme en hel organisme*, og 3) *et insentiv, noe som inspirerer for senere arbeid.*" (min oversettelse). De to siste betydningene kan ha inspirert til ordet GERMS, som er et akronym for:

- a) **Generative rules.** Regler om hvordan en kan fremheve strukturelle trekk i musikk ved musikalske virkemidler. Disse angår hvordan man kan fremheve fraser, betonte slag og harmoniske progresjoner ved hjelp av timing, dynamikk, tempo og artikulasjon.
- b) **Emotional expression.** Kommunikasjon av et følelsesmessig innhold. Ved hjelp av trekk ved hele stykket kan en spille samme struktur med forskjellig følelsesmessig innhold. En kan også uttrykke blandede eller motstridende følelser ved å gå imot de verkspesifikke følelsene ved sitt valg av følelsesuttrykk.
- c) **Random fluctuations.** Tilfeldig variasjon som følge av begrensninger i presisjonsmuligheter.
- d) **Motion principles.** At en musikalsk bevegelse må være i overensstemmelse med naturlige bevegelsesmønstre. For eksempel at en sluttritardando bør utføres analogt med en løper som stopper opp.
- e) **Stylistic unexpectedness.** Avvik fra stilistiske forventninger for å øke spenningen og uforutsigbarheten i fremføringen. (oversatt og forkortet fra Williamon 2004: 253)

Se også URL: <http://www.psyk.uu.se/hemsidor/musicpsy/abstracts.html#C.com> for en nærmere beskrivelse av teorien

ordene for følelse og bevegelse (emotion and motion) er så like og har samme opprinnelse; det latinske ordet ”movere” som betydde bevegelse/handling/gest (Emotion 2006).

For oss som skal tolke er dette en tredelt prosess; å finne abstrakte bevegelsesideer til musikken vi vil spille, å få dette ut gjennom lydproduserende bevegelser og gjennom gester som ikke er direkte knyttet til lydproduksjonen. Som Lehmann og Davidson påpeker er det en balansegang mellom for lite og for mye bevegelse: ”To many [gestures] and the performance seems overly exaggerated; too few and the performance seems stilted”, forteller de (2002:554). Samtidig er det viktig at bevegelsene er anatomiske og så enkle som mulig slik at utøveren ikke blir sliten eller stiv.

Det er altså minst fem aspekter ved bevegelse hvor utøveren må gjøre en innsats: Det ene er å skape gode spillebevegelser ved instrumentet. Det andre er å arbeide med å formidle musikalsk innhold gjennom bevegelsene som ikke er direkte knyttet til lydproduksjonen. Det tredje går ut på å nyttiggjøre seg samspillet mellom kroppsminne og andre minneformer for å bedre kunne memorisere musikk (ibid.553, Williamon 2004:123–142). Og de to siste, som er hovedgebetet for meg her: hvordan affektens tilhørende bevegelseskvaliteter kan overføres til lydskvaliteter i en fortolkning og hvordan bevegelse i rommet kan overføres til bevegelse i musikken.

Tolking uttrykt gjennom visuelle bevegelser, kroppsholdning og mimikk følger de samme prinsipper som kroppsspråk for øvrig. Viktigheten av denne kanalen understrekes både av Gimse (:19) og av Glaser. Liv Glaser forteller:

Et klaver kan aldri crescendere [på en tone]. På et hammerklaver så går tonen slik [knipser]. Hvis man da vil ha en avslutningsakkord som i orkesteret ville ha vært slik [synger crescendo + sf på en tone] så kan man ikke liksom bare ta akkorden og slippe den. Da må man med hele kroppen liksom gå inn i klaveret, enda tonen er slått an. Men at man gjør det så får publikum en følelse av crescendo. Så det er på klaver veldig viktig med hva slags gestikk man bruker (Glaser:8).

Selv om det er et svært interessant tema, hvordan visuelle inntrykk påvirker vår oppfatning av en fremføring, har jeg av tids- og plasshensyn valgt å ikke gå inn i dette.

Det er viktig å understreke at overføringen av bevegelse til musikk hovedsakelig skjer som analogi. At utøveren ønsker å uttrykke voldsomt sinne i tonespråket sitt betyr ikke at utøveren selv bør gjøre ”sinte” bevegelser. Dette kan forvanske den tekniske utførelsen. Men utøveren kan, ved å være bevisst på hvilke bevegelser som følger med den valgte sinnstilstanden, lettere gjøre valg som angår det hørbare uttrykket i stykket og så finne frem til måter å nå samme lydprodukt som om han hadde vært sint.

Marion Guck gir et fint eksempel på prosessen fra notetekst gjennom fortolkning til uttrykk (1991). Hun benytter Chopins B-moll preludium, opus 28, nr. 6, som eksempel og viser hvordan man kan lese en buemetafor inn i (eller ut av) noten og hvilke konsekvenser dette har for fremføring.

This sense [of an arc] is not conveyed just by the interpretation of conventional pitch relations. Sweeping ascent and lingering fall are conveyed through durations, through the gradual widening of arpeggios contrasted with laborious steps and through the breadth of a slow, brightening diatonic-harmonic rhythm opposed to a relatively fast chromaticism (1991:6–7).

For utøveren er det viktig å kunne kjenne på kroppen hvordan en buebevegelse skjer med oppsving, topp og nedsving. Dette gir konsekvenser for tempo, timing og dynamikk. Disse gestiske kvalitetene kan igjen overføres til spenningsnivå, humør eller større narrative sammenhenger av lytteren. Prosessen kan være drevet av en postulering av en person i musikken, *et transcendentalt subjekt* slik Eero Tarasti foreslår i *Signs of Music* (2002, kapittel 6). Den kan også være påvirket av vår evne til å forestille oss intensitet og bevegelse som kreves for å lage en lyd, *kinesthetic empathy*, noe Andrew Mead hevder (1999:3ff). Via denne kan vi få tilgang til musikkens index-/icon-baserte meningslag.

Alexandra Pierce (1995; 1997) er også opptatt av bevegelsesmetaforer som praktisk strategi. Hun foreslår flere innfallsvinkler til arbeidet og hevder at bruk av gester kan klargjøre tolkingen og gi musikken et mer levende uttrykk. Hun forteller for eksempel i sin artikkel “Character and Characterisation in Musical Performance”:

Characterizing movement uses spontaneous, inflected gesture (most easily done away from an instrument) to locate *character-motif*, that is, an affect around which notes are clustered. The gesture which emerges is then repeated until it sharpens, usually becomes larger and *in* its movement, as well as *by* its movement, reveals the character of the sound (1995:291).

Den siste delen av sitatet er interessant i forhold til bevegelseskvaliteter som et grensetilfelle mellom metafor (*in* its movement) og metonymi (*by* its movement). Jeg ser dette utsagnet som et uttrykk for at gestikken er nyttig både direkte, som lyddannende bilde på karakter. Men den kan også fungere som bærer av noen overførbare kvaliteter hvor bevegelsen ved instrumentet må være annerledes, men beholde noen uttrykkskvaliteter fra bevegelsen (som for eksempel mildhet). Dette skillet mellom metonymi og metafor, blir ofte problematisk. Jeg har argumentert for at dette skyldes at vi i vår tenkning for øvrig ofte er multimodale og knytter følelse, tanke, bevegelse og bilde sammen. Mildhet er noe vi kjenner med kroppen (også gjennom hørselssansen), kan se på andres kropp, tenke oss og føle, men disse henger sammen. Derfor vil et musikalsk lydforløp kunne være både en metafor og en metonymi for mildhet, det er både en del av begrepet mildhet (altså lyden som medfølger mildhet) og kan

uttrykke mildhet gjennom spenningsnivået som dannes harmonisk, rytmisk og melodisk og gjennom avvikene innen disse kategoriene (dette heller vel mot metaforen).

I artikkelen "Four Distinct Movement Qualities in Music" tar den samme Pierce for seg fire metaforiske bevegelseskvaliteter ved musikk, og hun viser med eksempler hvordan disse kan anvendes (1997:39–53). De fire bevegelseskvalitetene er rytmisk puls, melodi, kadens og frase. Som innfallsport til den rytmiske pulsen foreslår hun å svinge på armene for å kjenne på de forskjellige kvalitetene i en kroppslig pendelbevegelse. For å kunne kjenne på linjen og sammenhengen i melodier foreslår hun å følge bevegelsene med armen i rommet for å kjenne på de forskjellige kvalitetene ved å løfte og senke, skape en form med hendene. For kadenser anbefaler hun å se forestille seg en opplevelse av en overgang fra ro til aktivitet, og tilbake til en ny tilstand av ro. Hun presenterer flere bilder på hva dette innebærer, slik som her:

The movement quality of a cadential tonic is a balanced, energized stillness. [...] It is helpful to imagine a purposeful action: stepping with one leg across a slender creek to look at, say, a flower (the other foot perhaps a little off the ground, but straddling the creek), then returning to the starting point [for the progression I – V – I] (ibid. 44 og 49).

For å få en føling med frase og klimaks anbefaler hun å prøve ut et løft av armen gjennom en sirkelbevegelse til et toppunkt og tilbake, gjennom en bevegelse som kvalitetsmessig ligger mellom avmålt og fri (ibid. 50ff).

Det er en fellesnevner mellom Swanwick og Pierce i hvordan musikktolking kan nå et personlig og verdifylt nivå gjennom omtolking som bevegelse og videre tolking mot verbalisering eller bilder. Pierce skriver:

Words might come with a gesture, for example: "Out of my way!" for sweeping the arms vigorously frontward and outward from the body, as if clearing a path. Or there might be recognition that a gesture is "the same as" one made, for instance, to smooth a bed. Or apt affective descriptions might float past: tentative, winsome, repellent. The sound's character seems contacted and "understood" (1995:292).

Spørsmålet blir hvordan man kan finne en overgang fra notasjon til bevegelseskvaliteter. Pierce skriver om dette:

It [the character of the piece] is not specifically set forth by notational symbols though it is sometimes pointed towards by generalized terms of expression such as *dolce*¹ or programmatic titling such as "Kullervo Goes to Battle" [...] Character resides behind the notation (1995:285).

This paper assumes, as at least a working hypothesis for a performer, that there is possibly a single perfect interpretation of a piece which begs to be ferreted out, [sic.] The paradox is that the performer can only guess at this, but still needs to commit to an active search for it (ibid. 298).

Hennes løsning er ”to let the two characters meet as if for the first time and give a replenishing shape to one another” (ibid. 297), en holdning som ligger nært Håvard Gimse syn der han snakker om sammensmeltingsprosesser i tolkingsarbeidet; sammensmeltinger av komponistens og utøverens opplevelsesverden. Den vesentlige forskjellen er at han ikke tror på eksistensen av en perfekt tolking slik Pierce postulerer:

Jeg tror det er viktig at enhver som sitter og spiller, er ærlig med seg selv og forsøker å si ting på en måte som er naturlig for seg selv. Ikke med tanke på å fremheve seg selv, men med tanke på å få frem verdien i verket (Gimse:2).

Jeg tror det finnes mange budskap inne i et stykke. Det finnes i mange verker et hovedbudskap men innenfor dette finnes det svært mange budskap fra komponisten, men også fra naturen (Gimse:15).

Begrepet fantasi er et typisk eksempel på noe som ytterst sjeldent blir skrevet ned fra komponisten, men som helt opplagt må være til stede i flere verker enn der det står eksplisitt. Bruk fantasien! (Gimse:17)

Utøveren må, sier Gimse, uttrykke seg på en måte som er naturlig for seg selv samtidig som komponistens notasjon respekteres.

Til sist et konkret eksempel, Mozarts *Sonata Facile*, KV545:

ALLEGRO KV 545



W. A. Mozart, *Sonate i C-dur*, KV 545³⁹

Denne satsen blir ofte spilt på en munter og nesten naiv måte, og det er også slik den fremstår for meg. Hovedytringen er glede og oppstemthet. Den har en ukomplisert harmonisk progresjon, den er lys og åpen i klangen, dette siste skyldes det høye melodileiet og at den som oftest er tostemt. Satsen åpner med en klassisk spørsmål–svar struktur i takt 1–4. Dette

³⁹ URL: <http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=343>

handler om stemme, slik jeg forsøkte å vise i 4.4, ”og det må jo forandre dynamikken slik at vi viser at her, her kommer svaret!”, slik Liv Glaser uttrykker det (Glaser:13). Men hvilke bevegelseskvaliteter kan være nyttige å tenke seg her? I løpene som starter fra takt fem er to slike kvaliteter relevante, mener jeg. For det første tenker jeg på disse løpene som et uttrykk for hvordan sprudlende, sprekkeferdig glede kjennes på kroppen. Det er en intens følelse, noe 16-delene i løpene kan tenkes å fremstille. Det er også en følelse med en smak av omveltning, vi løftes fra lavt til høyt, slik også løpene springer mellom oktavene. Dernest tenker jeg at en kastemetafor er nyttig for å gjengi denne delen musikalsk. I hver av taktene 5–8 kan man tenke seg et objekt, kanskje en ball, som kastes i en bue. Et slikt svev innebærer at tempoet er raskest i starten og slutten av hver bue-bevegelse og er roligere mot og fra toppen av kastet der ballen snur.

4.6 Andre metaforer

I dette delkapittelet ønsker jeg å utdype hvilke metaforer som ikke baserer seg direkte på verken bevegelse eller stemme. Dette gjelder de metaforene der forestillingen om en følellestilstand knyttes til uttrykk som bilder, former og farger. Det samme kan sies om de tilfellene hvor en større historie eller utvikling, en narrativ sammenheng, satt sammen av metaforer og andre lag av musikalsk mening til en samlende metafor eller allegori, blir benyttet. Lydlandskap er den siste typen metaforer jeg presenterer her. Med lydlandskap mener jeg de tilfellene hvor musikk etterligner kvaliteter i et lydrom, lyden som hører til et auditivt domene. Utvalgte trekk ved lydrommet, la oss ta en t-banetur som eksempel, reflekteres i enkeltelementer (for eksempel dynamikk) eller i totaluttrykket til musikken.

Først vil jeg gjerne returnere til Rachmaninoffs *Vocalise* (noteeksempel side 76). Hvorfor kan de mange repetisjonene av ”hulketemaet” og det sirkulære i komposisjonen virke som en ytring (Tarasti, se side 76) som for meg forteller om en lyrisk og lengtende kamp og en til slutt resignert tilstand? Noe av svaret ligger, mener jeg, i denne formens funksjon som et konnotativt kompleks (Meyer, se side 67–68), en overgripende metafor som ikke stammer fra bevegelse eller stemme.

Jeg tror denne helhetlige metaforen har røtter i min sammenknytting av sirkelen og repetisjonen med det å returnere til et status quo. I dette tilfellet et status quo *personen i musikken* (Tarasti, se side 76) kjemper for å komme vekk fra. Det sirkulære realiseres musikalsk ved den felles identiteten til solistens toner i de første sju taktene og pianoets toner

i avslutningen. Dette er altså knyttet til sirkelens lukkede geometriske form, en form som også deles av andre figurer. Repetisjonen fremtrer musikalsk ved at "hulketemaet" repeteres, at delene i stykket repeteres, og i at begynnelsen speiles i slutten. Begge disse inntrykkene kan absolutt trekkes i tvil. Mange typer musikk innebærer repetisjon og lukket form. Jeg hadde nok ikke fått dette inntrykket dersom de andre trekkene ved *Vocalise* hadde vært annerledes, denne forestillingen er i høyeste grad kontekstavhengig. For eksempel spiller oppbyggingen av midtdelen av *Vocalise* inn. Med midtdelen mener jeg takt 19–30, etter første repetererte del. Hulkemotivet repeteres i pianoet med stadig økende intensitet, solisten øker dynamisk i et langt crescendo frem mot kulminasjonen på en høy giss, hvoretter alt faller tilbake. De voldsomme sprangene før kulminasjonen oppfatter jeg i seg selv som metaforer, men da med bevegelsestilknytning. Stor bevegelse i stemmesprangene tilsvarer for meg stor emosjonell bevegelse hos den tenkte *personen i musikken*. Den samme personen i musikken returnerer på mange måter til utgangspunktet i siste del. Noen få utbrudd fra den fallende linjen, som et slags siste fortvilte forsøk, før stykket faller tilbake med en lavmælt ytring i venstre hånd. Stykket stopper heller ikke, sluttkadensen mellom nest siste og siste takt er ikke endepunktet. Høyre hånds terser flyter videre. Denne musikalske sluttscenen er åpen, den inviterer lytteren til å tenke videre. Alle disse aspektene er med på å styre hvilken klang, hvilket anslag og hvilken intensitet jeg søker etter i fortolkningen.

Min tolking av *Vocalise* baserer seg dermed på metaforer på mange nivå. Dels er de stemme- og kroppsbasert (som hulketemaet og i sprangene før kulminasjonen), dels er de grunnet i min sammenknytting av former og rom med affekter (som sirkelen og repetisjonen). Denne sistenevnte metaforen er temaet i denne delen. Jeg håper jeg med dette har kunnet gi et eksempel på hvordan form kan knyttes til både affekt og tilstand selv om det først er sammen med de andre nivåene i musikalsk mening de danner et samlet bilde.⁴⁰

Forestillinger av farger er en ofte nevnt metafor for fortolkere. Uttrykket "klangfarge" benyttes hyppig, og er et språklig eksempel på mulige forbindelseslinjer mellom klang og farge. Det samme kan sies om uttrykkene "to be blue", "å se rødt" og "sveve på en rosa sky". Gimse selv benytter ikke dette i sitt arbeide. Han sier: "Jeg bruker selv sjelden indre bilder i tolkingsarbeidet. Det er noen som bruker det oftere enn meg. Det er for eksempel noen som

⁴⁰ Som et apropos kan det nevnes at det er to veier å gå for å finne slike metaforer. Pierce (1997, passim) foreslår at en begynner med bevegelsen og deretter finner følelsen. Det er også mulig og ønskelig om en kan gjenkjenne følelsen direkte i teksten, og deretter utarbeide tolkingen fra denne. En slik evne er avgjørende for bladspilling.

bruker farger. Jeg er nok mer absolutt” (Gimse:11). Derimot forteller Glaser at hun er glad i å tenke seg farger som ideal. Hun forteller:

Jeg danner ofte et klangbilde inne i meg, slik som mørkt, for eksempel. Og, hvis jeg sier det til en student, så er det med en gang et eller annet som skjer. Kanskje de har spilt en akkord med en lys sopran og så velger de plutselig en dypere tone og hele harmonien påvirkes. Jeg tenker også på lyse klanger, skygger og noen ganger farger (Glaser:8)

Gimse uttrykker at hans forhold til musikk ofte er mer direkte. Han danner seg heller klangidealer direkte, uten å bevisst gå veien om en metafor. Susanne Langers tekst gir Gimse sterk støtte idet hun skriver “[t]o make up a language upon a preconception of what it is to express never leads to a real language, because language grows in meaning by a process of articulation [...]. What is true of language, is essential in music: music that is invented while the composer’s mind is fixed on what is to be expressed is apt not to be music” (1967:240). Dette betyr imidlertid ikke at Gimse ikke uttrykker noe utenommusikalsk gjennom musikken. I andre uttalelser forteller han om en opplevelse av et konkret innhold i musikken utover det klanglige, for eksempel i utsagnet ”Man kan også se det slik at musikk er et slags språk. I veldig overført betydning er det jo en form for betroelse, om du vil. Man tar i bruk toner og disse mønstrene for å formidle noe, gjerne noe veldig abstrakt. Ja, det kan være alt fra noe veldig konkret til noe veldig abstrakt” (Gimse:9). Slik jeg tenker det, kan inneforstått lytter, komponist og utøver gå veien direkte gjennom musikalsk lyd for å uttrykke noe, mens det for en student kan være nyttig å bevisstgjøre seg koblinger til de musikalske meningsnivåene.

Et eksempel på en konkret narrativ sammenheng som bakgrunn for tolking finner vi i teksten til Liv Glaser sin innspilling av Mozarts klaversonater (Glaser 1995):

For meg er det heller ikke lett å unngå å forestille meg K310 (datert Paris 1788) som et speilbilde av Mozarts sinnstilstand ved morens uventede død. Det kan ikke ha vært enkelt for ham å skulle meddele faren dette tragiske budskap. I tillegg til sorgen må han også ha følt både sinne og frustrasjon over å måtte forlate Paris uten det forventede gjennombrudd og suksess. Den voldsomme dramatik og mørke fortvilelse springer oss intenst i møte i 1. satsens tette struktur, i de store sprang mellom registrene og i det uventede febrilske 2. tema (1995:3).

Som bakgrunn for fortolkningen synes Glaser å nyttiggjøre seg det hun vet om Mozarts liv ved komposisjonstidspunktet. Dette gir henne forestillinger å spille på. Hun peker også på hvilke musikalske ytringer som leder henne i denne retning. Som vanlig kan disse tenkes å være grunnet i både konvensjonelle musikk-koder og i metaforer. Jeg ønsker her å fremheve disses mulige metaforiske opphav. Hvordan store sprang mellom registre kan knyttes til store indre bevegelser har jeg allerede diskutert. I Glasers uttalelse ønsker jeg å sette fokus på hennes første eksempel; den tette strukturen i 1. sats. Hun presiserer ikke hva hun mener med en tett struktur, men jeg antar at hun med dette viser til flere element. 1. sats sitt førstetema er for det

første preget av tette akkorder relativt lavt i registrene, en vertikal tetthet. Dette gir blant annet en følelse av tyngde. Dernest er den horisontalt tett, tonene og akkordene følger hverandre hurtig, en horisontal tetthet. Dette gir i sum et inntrykk som jeg finner å passe til "tett" som begrep.

Hvordan kan så dette være et tegn på fortvilelse og mørke? Dette kan ha med kroppen å gjøre. Fortvilelse tenker jeg som en tilstand med høyt aktivitetsnivå og stor muskelspenning. Slik sett kan den horisontale tettheten peke mot intensitet og den vertikale tettheten mot en knyttet kropp, en tilstand hvor muskler og kroppsdeler virker for nært trukket sammen. Men, også her er det åpenbart at disse musikalske trekkene kan peke mot flere tilstander samtidig.

Gimse bruker selv sjelden denne strategien, forteller han, selv om han som pedagog benytter seg av dette som inspirasjon eller som en ledetråd, slik jeg har antydnet her. Gimse forteller:

Historier og lignende bruker jeg personlig mer som et krydder. [I forhold til studenter] er det enten noe av det aller første eller det aller siste som kommer inn [i en øvingsprosess]. Så det er kanskje ikke så aktuelt i det eleven påstår er 80% av jobben (Gimse:11)

Så til den siste gruppen andre metaforer; lydlandskap. Fortellinger og bilder baseres i stor grad på overføring mellom forskjellige sansemodaliteter. Lydlandskap derimot, er bygget på overføring innen samme modalitet: hørselen. Denne etterlikningen kan være onomatopoetisk med etterlikning av konkrete lyder. For eksempel kan en etterligne en fugl (som i Louis Claude Daquins rondo: *Le coucou*) der gjøken har fått en musikalsk etterlikning i venstre hånd.



Louis Claude Daquin, rondo *Le Coucou*⁴¹

Men lydlandskap trenger ikke være onomatopoetiske. Viktigere er det at mer generelle kvaliteter ved et lydrom, for eksempel en vinterskog eller en t-banetur, kan speiles i det musikalske uttrykket.

⁴¹ URL: <http://www.everynote.com/piano.show/3066.note>

I Debussy-preludiet *Des Pas sur la Neige* er det fristende å bruke en slik strategi for å finne et lydideal å orientere seg etter. Debussy hjelper oss godt på vei ved å eksplisitt fortelle at det er det han ønsker:

Claude Debussy, *Des Pas sur la Neige*⁴²

Å gå i snøen er en opplevelse som innbyr til en særegen opplevelse av lyd. Typisk for denne opplevelsen er at lyder vi hører blir dempet, ”verden er kledd i bomull”, og selv skarpe lyder fremstår som dumpe, pakket inn av de myke omgivelsene. Dette gir et godt utgangspunkt for utøveren. For eksempel vil stakkato-aksentuering i betydningen korte og skarpe lyder være utelukket i en tolking som skal ta hensyn til tittelen og komponistens eksplisitte tekst: ”Ce rythme doit avoir la valeur sonore d’un fond de paysage triste et glacé”⁴³. Dette forutsatt at komposisjonen ikke bevisst spiller på ironi eller motsetninger, noe som jeg ikke kan se gjelder her. Derimot peker også andre notasjonselementer i samme retning som teksten under takt én, styrkegradene *pp* og *piu pp* viser også til noe lignende, lyd som skal klinge som fjern og dempet.

Også i Daquins sats, hvor jeg påpekte onomatopoetiske kvaliteter, kan en tenke seg et tilhørende lydlandskap. Gjøken hører hjemme i skogen med det lydbildet skogen innebærer. Og slik jeg ser det, er noe av dette lydbildet bevart i hans sats. Et typisk tegn ved skogen, i alle fall i Oslo-traktene, er steder med ekko. Det er mulig å tenke seg sekstendelene fra *g* til *e* i høyre hånd som et ekko fra gjøkens sang, selv om det også er mulig å tilskrive dette komposisjonsteknikk.

Gimse forteller om sitt syn på hvorvidt musikk kan være påvirket av naturinntrykk:

⁴² URL: <http://www.everynote.com/piano.show/891.note>

⁴³ Fra fransk: ”Denne rytmen skal ha en klingende valør som bakken i et trist og isdekt landskap” (min oversettelse)

Naturintrykk, det kommer veldig an på musikken. Det er musikk som åpenbart er basert på naturintrykk. For eksempel gjelder dette Geir Tveitt som jeg har jobbet mye med. En kan også finne det i musikk fra barokken og oppover (Gimse:11).

Men han understreker derimot betydningen av lydrommet lytterne og utøverne beveger seg i. Dette peker tilbake til diskusjonen i kapittel 3.4 og representerer en utvidet forståelse av lydrommet, en forståelse som tar høyde for lytterne. Gimse forteller:

Det er ganske opplagt at man er påvirket av sin tid. Hvis man er helt upåvirket av sin tid så blir det kanskje ikke så bra. Men, for eksempel de beste av utøverne, ta for eksempel Harnoncourt og John Eliot Gardiner. De er jo virkelig produkter av vår tid fordi de tar i bruk vår tids kunnskap og er enten de vil det eller ei påvirket av trafikken ute og slikt, så... da blir det bra. Men, jeg er helt enig: det nytter ikke å snakke om at det eneste sanne er hvordan Grieg spilte sine egne verker eller hvordan Beethoven spilte sine egne verker. For, det er jo ikke dét det dreier seg om. Det dreier seg om å formidle et slags budskap bak notene og den formidlingen er ikke upåvirket av tid, synes jeg. Og derfor så bør vi jo i våre dager vurdere hvordan tiden påvirker oss (Gimse:4).

5. Avslutning

Hovedproblemstillingen i denne oppgaven var å belyse spørsmålet: *Hvordan kan en arbeide med notert musikk for å finne en musikalsk fortolking?* Med de avgrensningene jeg satte i innledningen, ønsket jeg altså å si noe om hva som er musikalsk, hvilke utfordringer vi står overfor når vi skal fortolke en musikktekst, og hvilke arbeidsmetoder som kan nyttes i disse sammenhengene. Jeg avgrenset fordypningen i praktiske arbeidsmetoder til metaforer og metonymier. For å belyse disse temaene intervjuet jeg en professor og en førsteamanuensis ved Norges musikkhøyskole, jeg søkte i eksisterende litteratur, og jeg forsøkte å dra vekslers på min egen erfaring. I oppgaven min har jeg først tatt for meg noen sentrale problemstillinger fra musikkfilosofiens domene. Deretter har jeg forsøkt å fremstille hvilke kilder som påvirker resultatet av en fremføring. Disse kildene organiserte jeg i tre bolker: noterelaterte kilder, utøverrelaterte kilder og kulturrelaterte kilder. I siste del, kapittel tre, har jeg tatt for meg metafor- og metonymibegrepene og trukket frem noen eksempler på hvordan disse manifesterer seg i musikk. Jeg forsøkte også å argumentere for at disse er nyttige som et hjelpemiddel for den som skal fortolke en musikktekst.

I kapittel to var hovedoppgaven min å presentere og diskutere musikalsk mening. Her foreslo jeg avslutningsvis fem semantiske nivåer gjennom hvilke musikken formidler mening. Blant de mest interessante funnene vil jeg også trekke frem forholdet mellom tekst og musikk. Forskjellen i språklig klarhet mellom musikk og skrift er ikke så fremtredende som jeg i utgangspunktet forestilte meg da jeg begynte dette arbeidet. Som Robert Hatten påpeker i ”Metaphor in Music”: ”At a larger level, the organization of an individual’s ‘semantic space’ is [...] more like an encyclopedia than a dictionary – with rich entries and cross-references rather than narrow definitions for each concept” (1995:373). Det er ikke bare musikk som er avhengig av et overskudd av tegn for å kunne bety, skriftspråket hviler også på et slikt overskudd! Talespråket er også i stor grad basert på musikalske elementer som klang, rytme og tempo og tonehøyde.

Jeg vil gjerne komme med litt selvkritikk her: Kapittel to er *både for stort og for lite* – for stort som en teoretisk innfallspor til oppgavens hovedproblemstilling, fortolking – for lite fordi problemstillingene i kapittel to er så omfattende at de hver for seg forsvarer, og fortjener, en hovedoppgave. Jeg håper allikevel at jeg har kunnet pirre leserens interesse for disse store og viktige problemstillingene, som ligger til grunn for enhver fortolking av musikk. Som nevnt i innledningen, mener jeg at en bevissthet rundt musikalsk mening er

viktig. Dette gjelder både for utøvere av musikk fra andre kulturperioder, for den som ønsker å ta stilling i en debatt om fremføringspraksis og for dem som vil undervise andre i musikk. Det er selvfølgelig mulig å spille svært godt uten denne bevisstheten, men i de nevnte situasjonene vil bevisstgjøring være av avgjørende betydning. Jeg opplevde også at mine intervjupersoner, Liv Glaser og Håvard Gimse, hadde gjort seg tanker om forholdet mellom musikk og mening. De viste stor interesse for problemstillingene, noe som kan tyde på at de er relevante.

I kapittel tre tok jeg for meg hvilke faktorer som påvirker oppfatningen av god fremføring av musikk. Jeg forsøkte her å problematisere forholdet mellom komponist, notasjon og utøver og påpeke notasjonsspråkets kulturavhengighet. Hovedresultatet her var at en fremføring representerer et samspill mellom komponistens notasjon og utøverens forståelseshorisont. Begge står de i kulturer som påvirker dem, sistnevnte vil også ofte være preget av verkets virkningshistorie. I forhold til spørsmålet om historisk fremføringspraksis argumenterte jeg for at utøveren bør søke å forstå notasjonen i størst mulig grad, samtidig som hun eller han tar hensyn til dagens lyttere og sitt eget indre liv. Spenningen mellom disse faktorene er reell, og som John Rink har uttrykt:

To make sense of the music in whole or in part virtually requires an understanding of original compositional and interpretative contexts and criteria – not in order to achieve a putative authenticity (a chimerical if not downright naïve goal, despite the continuing allegiance of some to that aim), but to provide essential terms of reference for ‘meaningful’ modern-day performances(1999:219).

Jeg har også vist til at utøvere av og til bevisst bryter med notasjon, for å legge et ekstra nivå av mening til verket.

I kapittel fire redegjorde jeg for min forståelse av begrepene ’metafor’ og ’metonymi’. Jeg presenterte også eksempel på metaforer og metonymier slik jeg tenker meg dem i musikk. Større bevissthet om metaforer som kilde til musikalsk sammenheng er nyttig, hevder jeg, spesielt i en læringsfase. Jeg argumenterte også for at ekspressivitet i fremføring ikke bør betraktes som en utelukkende medfødt egenskap, og at metaforer er et nyttig hjelpemiddel til utvikling av denne evnen. Begge intervjupersonene, som var pianister, la vekt på det å tenke instrumentet som noe annet enn et piano, helst som et blåse- eller strykeinstrument, for å gi liv til musikken. Pust fremhevet de som særdeles viktig, noe jeg mener har sammenheng med kroppsmetaforene jeg hevder eksisterer i musikk. De var også begge spesielt opptatt av orkesteret som forbilde, og av likheten mellom det språklige, retoriske, og musikkens fraser og deler, en likhet jeg diskuterte i andre kapittel.

En oppgave som denne vil aldri bli helt ferdig! Arbeidet med min problemstilling har antydnet noen få svar, men det har også ført til mange nye spørsmål. En mulighet for videre arbeid med oppgaven er å utdype forholdet mellom notasjon og metafor/metonymi. Dette ville jeg gjerne belyst bedre både teoretisk og empirisk. Min erfaring med intervju har vært svært positiv, og det er min tro at det ligger store mengder viktig kunnskap blant utøvere som bør komme frem. Denne kunnskapen er viktig fordi den åpner for en dypere forståelse av formidling og læring av musikk. En kunnskap som kan åpne for at flere kan få oppleve musikk både fra lytter- og utøversiden. Musikk har en spesiell evne til å berøre oss emosjonelt, til å inspirere oss til å reflektere og til å se muligheter, både som individer og som samfunnsdeltagere. Derfor tror jeg det er nyttig å arbeide videre med å utvikle læringsstrategiene og forståelsen av denne kommunikasjonsformen.

Til sist vil jeg takke deg som leser for følget!

6. Litteratur og andre kilder

- Agawu, Kofi (1999): "The Challenge of Semiotics". I: *Rethinking Music*. Nicolas Cook and Mark Everist (red.). Oxford: Oxford University Press.
- Aiello, Rita (1994): "Music and Language: Parallels and Contrasts". I: *Musical Perceptions*. Rita Aiello og John A. Sloboda (red.). New York og Oxford: Oxford University Press.
- Aksnes, Hallgjerd (1999): "Metonymic Associations in National Music". I: *Systematische Musikwissenschaft*. (VII/4).
- Aksnes, Hallgjerd (2002): *Perspectives of Musical Meaning: a Study based on Selected Works by Geir Tveitt*. Oslo: Universitetet i Oslo, Unipub.
- Aksnes, Hallgjerd (2002b): "Music and its Resonating Body". I: *Dansk årbog for musikkforskning XXIX*.
- Anderson, Warren og Thomas J. Mathiesen (2006): "Plato". I: *Grove Music Online*. Ed Macy (red.). Oxford University Press. (URL: <http://www.grovemusic.com>, [lesedato 14.04.06]).
- Anderson, Warren og Thomas J. Mathiesen (2006b): "Aristotle". I: *Grove Music Online*. Ed Macy (red.). Oxford University Press. (URL: <http://www.grovemusic.com>, [lesedato 16.04.06]).
- Aristoteles (1984): *The Complete Works of Aristotle*. Jonathan Barnes (red.). Princeton University Press. (URL: <http://library.nlx.com/display.cfm?&clientID=1453699&depth=2&infobase=pmari.nfo&softpage=GetClient42&view=browse>. Skrevet i det fjerde århundre før Kristus. [leseperiode: januar–februar 2006]).
- Ashkenazy, Vladimir (1984): *Beethoven: Moonlight, Appassionata and Pathetique Sonatas*. Decca. (CD).
- Bach, Carl Phillip Emanuel (1951), *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. London: Casell. (Oversetting ved William J. Michell. Utkom første gang 1753).

- Barbera, André (2006): "Pythagoras". I: *Grove Music Online*. L. Macy (URL: <http://www.grovemusic.com>, [lesedato 14.04.06]).
- Barthes, Roland/ Knut Stene-Johansen (1994): *I tegnets tid: utvalgte artikler og essays av Roland Barthes ; utvalg, oversettelse og innledning av Knut Stene-Johansen*. Oslo: Pax forlag.
- Berry, Wallace (1989): *Musical Structure and Performance*. New Haven and London: Yale University Press.
- Bharucha, Jamshed J. (1994): "Tonality and Expectation". I: *Musical Perceptions*. Rita Aiello og John Sloboda (red.). Oxford and New York: Oxford University Press.
- Blomberg, Wenche (2000): *Vade Me Cum: liten kokebok for kildehenvisninger og litteraturlisteskrivere*. Oslo: UiO.
- Boghossian, Paul A. (2002): "On Hearing Music in the Sound: Scruton on Musical Expression". I: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (volum 60, nr. 1).
- Bohlman, Philip V. (1999): "Ontologies of Music". I: *Rethinking Music*. Nicolas Cook og Mark Everist (red.). Oxford: Oxford University Press.
- Boorman, Stanley (1999): "The Musical Text". I: *Rethinking Music*. Nicolas Cook og Mark Everist (red.). Oxford: Oxford University Press.
- Bowen, José A. (1999): "Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works". I: *Rethinking Music*. Nicolas Cook og Mark Everist (red.). Oxford: Oxford University Press.
- Brown, Clive (1999): *Classical and Romantic Performing Practice: 1750 – 1900*. Oxford: Oxford University Press.

Buck, Percy (1961): *Psychology for Musicians*. Drammen: Lyche. (Oversetting ved Hans J. Hurum. Utkom første gang 1943).

“Charles Peirce” (2006): Wikipedia. (URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Peirce, [lesedato 10.04.06]).

Charles, Daniel (1995): “Music and Antimetaphor”. I: *Musical signification: Essays in the semiotic theory and analysis of music*. Eero Tarasti (red.). Berlin and New York: Mouton de Gruyter.

Chew, Geoffrey (2006): “Slur”. I: *Grove Music Online*. L. Macy (red.).(URL: <http://www.grovemusic.com>, [lesedato 21.02.06]).

Christensen, Otto M. (1995): “Interpretation and Meaning in Music”. I: *Musical signification: Essays in the semiotic theory and analysis of music*. Eero Tarasti (red.). Berlin and New York: Mouton de Gruyter.

Clarke, Eric F. (1988): ”Generative Principles in Music Performance”. I: *Generative Processes in music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. John A. Sloboda (red.). Oxford: Clarendon Press.

Clarke, Eric F. (1995): “Expression in Performance: Generativity, Perception and Semiosis”. I: *The Practice of performance : studies in musical interpretation*. John Rink (red.). Cambridge: Cambridge University Press.

Cook, Nicolas (1999): “Analyzing Performance and Performing Analysis”. I: *Rethinking Music*. Nicolas Cook and Mark Everist (red.). Oxford: Oxford University Press.

“Cues” (2006). I: *Wikipedia*. (URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Cues>, [lesedato 14.06.06]).

Davidson, Jane W. og Jorge Salgado Correia (2002): ”Body Movement”. I: *The Science & Psychology of Music Performance: creative strategies for teaching and learning*. Richard Parncutt og Gary E. McPherson (red.). Oxford: Oxford University Press.

Davies, John Booth (1978): *The Psychology of Music*. London: Hutchinson.

Donington, Robert (1980): "Accents". I: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (red.). London: Macmillan Publishers. (Bind 1).

Donington, Robert (1980b): "Dynamics". I: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (red.). London: Macmillan Publishers. (Bind 5).

Elliot, David J. (1995): *Music Matters*. Oxford: Oxford University Press.

"Emotion" (2006). I: *Wikipedia*. (URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Emotion>, [lesedato 15.03.06]).

Fallows, David; Mark Lindley og Maurice Wright (1980): "Articulation". I: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (red.). London: Macmillan Publishers. (Bind 1).

Fallows, David: "Allegro". I: *Grove Music Online*. L. Macy (red.). (URL:<http://www.grovemusic.com>, [lesedato 21.02.06]).

Feld, Steven (1994): "Communication, Music, and Speech about Music". I: *Music Grooves: essays and dialogues*. Chicago: University of Chicago Press.

Friberg, Anders og Giovanni Umberto Battel (2002). "Structural Communication". I: *The Science & Psychology of Music Performance: creative strategies for teaching and learning*. Richard Parncutt og Gary E. McPherson (red.). Oxford: Oxford University Press.

Gabrielsson, Alf (1988): "Timing in Music Performance and its Relations to Music Experience". I: *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. John A. Sloboda (red.). Oxford: Clarendon Press.

Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition. John A. Sloboda (red.). Oxford: Clarendon Press, 1988.

- Gembris, Heiner og Jane W. Davidson (2002): "Environmental Influences". I: *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Richard Parncutt og Gary E. McPherson (red.). Oxford: Oxford University Press.
- Guck, Marion (1981): "Musical Images as Musical Thoughts: The Contribution of Metaphor to Analysis". I: *In Theory Only*.
- Guck, Marion (1991): "Two Types of Metaphoric Transfer". I: *Metaphor – a Musical Dimension*. Jamie Kassler (red.). Sydney: Currency Press.
- Gimse, Håvard og Øystein Birkeland (1993): *GRIEG : Cello Sonata, op. 36 : Piano Sonata, op. 7 : Intermezzo*. Naxos (CD, nr 8.550878)
- Gimse, Håvard (2006): Upublisert intervju. (Vedlegg 1).
- Glaser, Liv (1995): *Mozart Piano Sonatas: No 7 KV309, No 8 KV310, No 9 KV 311, No 10 KV330*. Oslo: Simax. (CD, PSC 1125).
- Glaser, Liv (2006): Upublisert intervju. (Vedlegg 2).
- Gravlie, Tom (1997): *Sang for alle*. Gyldendal Norsk Forlag. (1. utgave, 3. opplag).
- Gould, Glenn (1971): *The Glenn Gould Edition Volume I*. Canada: Sony Classical. (Kanadisk katalognummer WS2K 52654).
- Grieg, Edvard (1986): *Sonate for klaver i e-moll. I: Edvard Grieg: Samlede verker*. Dag Schelderup-Ebbe(red.). Frankfurt: C. F. Peters. (Bind 2).
- Hanken Ingrid Maria og Geir Johansen (2000): *Musikkundervisningens didaktikk*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Hanslick, Eduard (1978): *Vom Musikalisch Schönen*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel. (9. opplag. Utkom første gang i 1854).

- Hatten, Robert S. (1993): "Is Music too Definite for Words?". I: *The Semiotic Review of Books* (Volum 3, nr 2).
- Hatten, Robert S. (1995): "Metaphor in music". I: *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Eero Tarasti (red.). Berlin and New York: Mouton de Gruyter.
- Hoeckner, Berthold (2005): "Transport and Transportation". Forelesning. Oslo: Ph. D. seminar ved Institutt for musikkvitenskap, UiO, 05.09.2005.
- Howat, Roy (1995): "What do we Perform". I: *The Practise of Performance*. John Rink (red.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hultberg, Cecilia (2000): *The Printed Score as a Mediator of Musical Meaning: Approaches to Music Notation in Western Tonal Tradition*. Lund: Malmö Academy of Music.
- Hultberg, Cecilia (2001): "Vad säger notbilden? Förhållningssett till notation i västerländsk tonal tradition". I: *Nordisk musikkpedagogisk forskning*. Frede V. Nielsen og Harald Jørgensen (red.). Oslo: NMH- publikasjoner (årbok 5).
- Juslin, Patrik N. og Roland S. Persson (2002): "Emotional Communication". I: *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Richard Parncutt og Gary E. McPherson (red.). Oxford: Oxford University Press.
- Juslin, Patrik N. et al. (2004): "Feedback Learning of Musical Expressivity". I: *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Aaron Williamon (red.). Oxford: Oxford University Press.
- Jørgensen, Harald (2004): "Strategies for Individual Practice". I: *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Aaron Williamon (red.). Oxford: Oxford University Press.
- Keil, Charles og Steven Feld (1994): *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Chicago: University of Chicago Press.

Kivy, Peter (1980): *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*. Princeton: Princeton University Press.

Kivy, Peter (1993): *The Fine art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kjerschow, Peder Christian (1991): *Musikk og mening*. Oslo: Idé og tanke. (2.utgave).

Kopiez, Reinhard (2002): "Making Music and Making Sense Through Music". I: *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. Richard Colwell og Carol Richardson (red.). Oxford: Oxford University Press.

Krantz, Steven C. (1987): "Metaphor in Music". I: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (volum 45, nr. 4).

Kvale, Steinar (2002): *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Ad notam. (5. opplag).

Langer, Susanne (1964): *Philosophy in a New Key*. New York: New American Library. (Utkom første gang 1942).

Lehmann, Andreas C. og Jane W. Davidson (2002): "Taking an Acquired Skills Perspective on Music Performance". I: *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. Richard Colwell og Carol Richardson (red.). Oxford: Oxford University Press.

Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg (1999): *Litteraturvitenskapelig Leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.

Mead, Andrew (1999): "Bodily Hearing: Physiological Metaphors and Musical Understanding". I: *Journal of Music Theory*. (Volum 43, nr 1).

"Metaphor" (2006): *Wikipedia* (URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Metaphor>, [lesedato 16.04.06]).

"Metonymy" (2006): *Wikipedia* (URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Metonymy>, [lesedato 16.04.06]).

- Meyer, Leonard B. (1968): *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
(Utkom første gang 1956)
- Miklaszewski, Kacper (2004): “What and Why Do We Need to Know about Music Psychology Research to Improve Music Instrument Teaching?”. I: *The Music Practitioner: Research for the Music Performer, Teacher and Listener*. Jane Davidson (red.). England: Ashgate.
- Millington, Barry et al. (2006): “Wagner”. I: *Grove Music Online*. Ed Macy (red.). Oxford University Press. (URL: <http://www.grovemusic.com>, [lesedato 14.04.06]).
- Mirigliano, Rosario (1995): “The Theoretical Basis of Musical Semiotics”. I: *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Eero Tarasti (red.). Berlin and New York: Mouton de Gruyter.
- Monelle, Raymond (1995): “Music and Semantics”. I: *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Eero Tarasti (red.). Berlin and New York: Mouton de Gruyter.
- Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Aaron Williamon (red.). Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Musical Perceptions*. Rita Aiello og John Sloboda (red.). Oxford and New York: Oxford University Press, 1994.
- Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Eero Tarasti (red.). Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 1995.
- Nielsen, Siw Graabræk (1997): *Selvregulering av læringsstrategier under øving: en studie av to utøvende musikkstudenter på høyt nivå*. Oslo: Pedagogisk forskningsinstitutt, Universitetet i Oslo.
- Nøkleberg, Einar Steen (1993): *Grieg: Piano Music Vol. 1*. Naxos (CD, nr. 8.550881).
- Ockelford, Adam (2005): “Relating Musical Structure and Content to Aesthetic Response”. I: *Journal of the Royal Music Association* (Volum 130, nr. 1).

Peterson, Oscar (1997): *Night Train*. Verve records (CD. Innspilt 1962)

Pierce, Alexandra (1995): "Character and Characterization in Musical Performance: Effects of Sensory Experience upon Meaning". I: *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Eero Tarasti (red.). Berlin and New York: Mouton de Gruyter.

Pierce, Alexandra (1997): "Four Distinct Movement Qualities in Music: a Performer's Guide". I: *Contemporary Music Review* (Volum 16, nr. 3).

Poulenc, Francis (1994): *Sonata for Flute and Piano*. Carl Schmidt (red.). London: Chester Music. (Komponert 1956).

Quantz, Johann Joachim (2001): *On Playing the Flute: the Classic of Baroque Music Instruction*. London: Faber and Faber. (Oversetting og forord ved Edward W. Reilly. Utkom første gang 1752).

Rainbow, Edward L. og Hildegard C. Froehlich (1987): *Research in Music Education : an Introduction to Systematic Inquiry*. New York: Schirmer Books.

Research in and for Higher Music Education: Festschrift for Harald Jørgensen. Oslo: NMH-publikasjoner, 2002.

Rethinking Music. Nicolas Cook and Mark Everist (red.). Oxford: Oxford University Press, 1999.

Rink, John (1999): "Translating Musical Meaning: The Nineteenth-Century Performer as a Narrator". I: *Rethinking Music*. Nicolas Cook and Mark Everist (red.). Oxford: Oxford University Press.

Rink, John (2004): "The State of Play in Performance Studies". I: *The Music Practitioner: Research for the Music Performer, Teacher and Listener*. Jane Davidson (red.). England: Ashgate.

Rose, Tricia (1994): *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hannover og London: University Press of New England.

Rothstein, William (1995): "Analysis and the act of performance". I: *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. John Rink (red.). Cambridge: Cambridge University Press.

"Saussure, Ferdinand de." (2006a): I: *Wikipedia*. (URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_de_Saussure, [Lesedato 12.04.06]).

"Saussure, Ferdinand de." (2006b): I: *Encyclopædia Britannica Online*. (URL: <http://search.eb.com/eb/article-9065908>, [Lesedato 12.04.06]).

Schmidt, Carl (1994): "Preface". I: *Sonata for Flute and Piano*. London: Chester Music.

Schonberg, Harold G. (1987): *The Great Pianists*. New York: Simon and Schuster.

"Semiotics" (2006). I: *Encyclopædia Britannica Online*. (URL: <http://search.eb.com/eb/article-9066717>, [Lesedato 12.04.06]).

Shove, Patrick og Bruno Repp (1995): "Musical Motion and Performance". I: *The Practise of Performance*. John Rink (red.). Cambridge: Cambridge University Press.

Sloboda, John A. (1993): *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon Press.

Sloboda, John A. (2005): *Exploring the Musical Mind*. Oxford: Oxford University Press.

Swanwick, Keith (1999): *Teaching Music Musically*. London and New York: Routledge.

Tarasti, Eero (2002): *Signs of Music, a Guide to Musical Semiotics*. Berlin and New York: Mouton de Gruyter.

The Music Practitioner: Research for the Music Performer, Teacher and Listener. Jane Davidson (red.). England: Ashgate, 2004.

The New Grove Dictionnary of Music and Musicians. Stanley Sadie (red.). London: Macmillan Publishers, 1980.

- The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. Richard Colwell og Carol Richardson (red.). Oxford: Oxford University Press, 2002.
- The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. John Rink (red.). Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Richard Parncutt og Gary E. McPherson (red.). Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Thurston, Dart (1954): *The Interpretation of Music*. London: Hutchinson's University Library.
- Todd, Neil P. McAngus (1992): "The Dynamics of Dynamics: A Model of Musical Expression". I: *Journal of the Acoustical Society of America* (Volum 91, nr. 6).
- Valkare, Gunnar (1997): *Det audiografiska fältet: om musikkens förhållande till skriften och den unge Bo Nilssons strategier*. Göteborg: Musikhögskolan, Göteborgs Universitet.
- Williamon, Aaron (2004): "A Guide to Enhancing Musical Performance". I: *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Aaron Williamon (red.). Oxford: Oxford University Press.

Sammendrag

Temaet for denne oppgaven er fortolking av musikknotasjon. Dette temaet blir belyst ved hjelp av intervjuer av Håvard Gimse og Liv Glaser, som begge er både utøvere og pedagoger, og ved presentasjon og diskusjon av noen sentrale teorier for tolking av musikk.

I oppgaven tar jeg først for meg forholdet mellom notasjon og musikk, og problematiserer begrepet 'formidling av musikalsk mening'. Jeg argumenterer i denne delen for et postmoderne syn på tolking, et syn som innebærer en gjensidighet i forholdet mellom komponist, kultur, tekst og utøver. Jeg forsøker samtidig å konkretisere forholdet mellom disse faktorene. I andre del klargjør jeg hvordan metaforer og metonymier kan manifestere seg i musikk, og jeg gir praktiske eksempler på hvordan disse kan nyttes som en innfallsport til musikalsk fortolking.