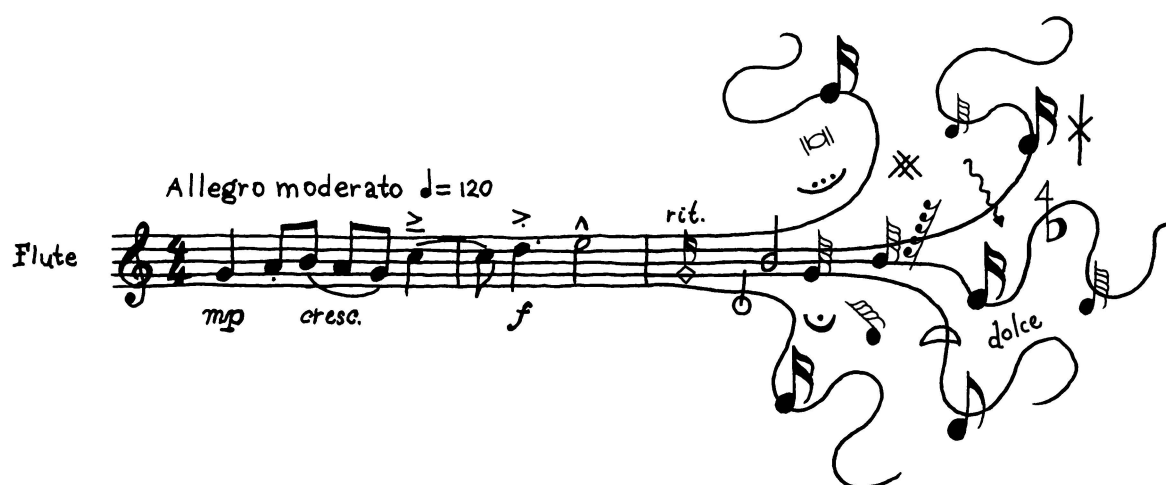


Spill det som står!

*Noter og unoter
í
innøving og utøving*

Per Dahl



UiS Scholarly Publishing Services

2025

ISBN 978-82-8439-389-6

Innholdsfortegnelse

	Preludium	s. 3
1	Introduksjon	
1.1	Begrepsavklaringer	s. 7
1.2	Notasjonens rammeverk	s. 9
1.3	Intensjon, identifikasjon og interpretasjon	s. 12
2	Den musikalske kommunikasjonskjeden	
2.1	Hvor er musikkverket?	s. 18
2.2	Musikkritikk, et kolonisert meningshierarki?	s. 23
2.3	Lydfesting, et musikalsk dilemma?	s. 25
3	Notasjon	
3.1	Skriftlighetens vekst og fall	s. 30
3.2	Notasjon, definisjon og talemåter	s. 37
3.3	Notasjonens tegn og uttrykk	s. 43
4	Interpretasjon	
4.1	Unoter/Literacy	s. 50
4.2	Leseferdighet	s. 55
4.3	Tolkningsrom	s. 60
5	Formidling	
5.1	Musikerens uttrykkskvaliteter	s. 68
5.2	Estetikk, Logikk og Etikk	s. 72
5.3	Musikalsk kommunikasjon	s. 77
	Postludium om musikkverkets essens	s. 85
	Ordforklaringer	s. 91

Liste over figurer

Nummereringen følger figurenes plassering i de ulike kapitlene.

Figur 1.2	Tonehøyde og tonelengde
Figur 1.3.1	Ogdens trekant
Figur 1.3.2	Ogdens trekant applisert på notelesning
Figur 1.3.3	Intensjon, Identifikasjon og Interpretasjon
Figur 2.1.1	Den musikalske kommunikasjonskjeden
Figur 2.1.2	Et mangfold av diskurser
Figur 4.2	En forenklet modell over notelesningsprosessen
Figur 4.3	En av de 7 Polymeron i Anestis Logothetis (1921-94): Himmelsmekanik
Figur 5.2	En komplett kommunikasjonsmodell

Illustrasjon på forside: Rasmus Husebø

Preludium

Tegn og uttrykk på notearket er den fysiske plattformen en komponist kan benytte for å kommunisere sine musikalske ideer om musikkverket og dets fremførelse til en musiker. De som har kommet seg igjennom den elementære notelæren og begynt å finne mange avvik mellom notasjonen og den klingende musikken, vil kunne finne nye innfallsvinkler til videre utvikling av sin musikalitet og musikalske praksis i denne boken. Å kunne spille det som står på notene er en nødvendighet for å bli en profesjonell musiker, men ettersom notebildet i varierende grad gir informasjon om hvordan musikken skal gis karakter, uttrykk og mening i en formidlingssituasjon, trengs det annen kunnskap og erfaring enn bare avkoding av notetegnene. Å spille det som står notert er en individuell ferdighet, men å fortolke et notert musikkstykke er en kombinasjon av individuell ferdighet og en identifikasjon av tolkningsmuligheter innenfor visse stilmessige og sosiale rammer. I denne boken gis det innspill til forståelse av noen av de mange muligheter til alternative fortolkninger som ethvert notebilde innebærer.

Bokens forståelse av at musikk er en performativ praksis basert på lyd, temporære bevegelser og hørselsinntrykk, gjør fenomenet musikk til en sosial (mellommenneskelig) konstruksjon hvor musikeren blir det viktigste leddet for å etablere fenomenet musikk. Det har ikke manglet på motstand mot å gi musikeren en såpass viktig rolle i formidlingen av musikk. I mellomkrigstidens Paris var det mange komponister som gremmet seg over musikernes frie tolkninger av komposisjoner fra ulike stilepoker.¹ En av de mest kraftfulle utbruddene er å finne i Stravinskis *Musikalsk Poetikk*: «Konflikten mellom disse to prinsipper – gjengivelse og tolkning – er roten til alle de feil, alle de synder, alle de misforståelser som dukker opp mellom verket og tilhøreren og hindrer at budskapet blir overbrakt korrekt.»² Det som svikter i denne argumentasjonen er forutsetningen om at notasjonen er en nøyaktig gjengivelse av komponistens musikalske idéer.³

Bokens undertittel *Noter og unoter* kan antyde et mangfoldig innhold. Det er mange ting som kan omtales som unoter i det musikalske landskapet, både innenfor det musikalsk klingende og ikke minst i den sosiale (sosialøkonomiske) rammen som musikalske aktiviteter 'spilles' ut i. I de siste tiders samfunnsdebatt er det imidlertid blitt mer vanlig å bruke «umusikalsk» som karakteristikk på handlinger og holdninger som ikke 'harmonerer' med den sammenheng de opptrer i. «Unoter» blir brukt om bevisste provokasjoner mot det som ansees som normalt. I denne boken vil jeg avgrense betegnelse 'noter' og 'unoter' til det som faktisk står på notearket en musiker skal omsette til klingende musikk. *Noter* er de angivelser av tonehøyder og tonelengder angitt ved notetegnene. *Unoter* er alt det andre (ikke-noter = unoter) som også står på

¹ Etter å ha hørt Toscaninis litt raske versjon av Bolero skal Ravel ha uttalt: 'Jeg ber ikke om at min musikk skal bli fortolket, bare spilt.' Long, M. (1973). *At the piano with Ravel*. Dent.

² Her i oversettelsen i Stravinsky, I. (1949/1963). *Musikalsk poetikk* (B. Bernhardt, Trans.). Cappelen. Se også i kapittelet *Ethics* i Dahl, P. (2022). *Modes of communication in Stravinsky's works : sign and expression*. Routledge, Taylor & Francis Group.

³ Det innrømmer også Stravinskij i de etterfølgende avsnittene. Stravinskis løsning er 'at man av tolkeren har rett til å vente, ikke bare en teknisk fullkommen gjengivelse, men også at han viser en slags forelsket tjenestevillighet.' Men den som er forelsket ser verden i et eget lys; gjør sin egen fortolkning av verden.

notearket og, som for å realiseres, krever en annen type kunnskap enn den som kan leses direkte ut fra notasjonen.

Å utvikle alternative fortolkninger av et musikkverk innbefatter et vidt spekter av muligheter, fra alminnelig feilspilling til dyptgripende interpretasjoner. I hele dette spekteret er det mulig å vurdere resultatet ut fra to perspektiv. Hvis en fortolkning er i tråd med komponistens intensjoner/notasjonen, så er det en pålitelig, reliabel, tolkning. Det garanterer ikke for at publikum oppfatter det musikalske budskapet. For at publikum skal fange budskapet må de oppfatte fortolkningen som en gyldig, valid, tolkning gitt den situasjonen fremføringen skjer i. Heldigvis er vi mennesker slik innrettet at vi kan oppfatte en tolkning som valid selv om den ikke er reliabel. Hvis ikke det hadde vært mulig, hadde vi vel ikke hatt noe amatørmusikk! Med en forenklet gruppering kan vi kanskje si at et vanlig publikum vil legge mest vekt på at fremføringen er valid; at det er en fremføring som gir de en god musikkopplevelse. En musiker (og kritiker) vil gjerne ha større interesse av å vurdere fortolkningens reliabilitet; er det riktig stilistisk og er uttrykket innenfor det akseptable. Hva komponistene mener er ikke like lett å gruppere; mange er fornøyd så lenge fremføringen er valid (den klinger godt og blir godt mottatt), mens andre (f.eks. Stravinskij) er svært opptatt av at fremføringen må være reliabel (i tråd med notasjonen), og noen (f.eks. Bruckner) gjør stadige revisjoner av sine verk etter noen fremføringer (hva er da det originale verket?)

Den andre undertittelen 'Innøving og utøving' ligger til grunn for hvordan boken er inndelt i fem deler med tre kapitler i hver del. I denne boken tas det utgangspunkt i den situasjonen en musiker opplever i møte med notasjonen av et musikkverk og følger prosessen frem til formidlingssituasjonen (konserten). Progresjonen er forsøkt holdt så nær en vanlig innstuderingssituasjon som mulig, dog med enkelte historiske og tematiske avstikkere. Målet er å gi et variert bakteppe til ulike vurderinger av det produkt/fremføring den utøvende musiker presenterer. I den løpende teksten er antall referanser forsøkt holdt nede for å lette flyten i presentasjonen og argumentasjonen. Ettersom jeg har berørt bokens tematikk i en rekke vitenskapelige bøker, bokkapitler og artikler tidligere, vil det være mulig å finne mer detaljerte referanser i de tekstene, og jeg gjør rede for hvor dette er underveis i de ulike kapitlene. Et annet moment som vil kunne påvirke lesingen av boken er at den er skrevet av meg på bakgrunn av min praksis som klassisk musiker (fløyttist), men mest som underviser i musikkhistorie og analyse (og andre teorifag) ved musikkonservatoriet i Stavanger i over 40 år.

Boken presenterer analyser av notasjon og den musikalske praksis hvor enkelte tenkemåter blir betraktet som mer relevante enn andre. Kanskje vil noen slike prosesser kunne kopieres av kunstig intelligens, KI, men det er fortsatt slik at det unike kunstneriske uttrykket blir betraktet som en langt viktigere opplevelse enn en gjennomsnittsverdi. Det er derfor viktig å holde fast på at målet er å omgjøre notasjonen til et musikalsk uttrykk som gir erfaringer og opplevelser og som kan endre tankesett, enten det skjer hos deg, dine medspillere eller blant publikum. Jeg vil derfor slå et (taktfast) slag for at kunstnerisk virksomhet har et potensial for nye erkjennelser og tenkemåter i konkurranse med den til dels 'hodeløse' omfavnelsen av kunstig intelligens. Jeg er overbevist om at det er forskjell på erkjennelser og tenkemåter. KI er i ferd med å bli veldig god på å kopiere våre tenkemåter (systematisere våre observasjoner/intrykk)

og jeg tviler ikke på at KI kan effektivisere slike prosesser. Men når det gjelder å tilrettelegge for menneskelige erkjennelser (det å reorganisere eller nyskape tankemåter) er det kunstneriske uttrykket fortsatt det mest virkningsfulle.

Boken starter med en introduksjon hvor viktige begreper og den første analyse av notasjonssystemet presenteres. Så blir tre viktige begrep med utgangspunkt i semiotikken (tegnlæren) fremhevet som et metodisk fundament for analysene av en musikers innstudering og fremføring av et musikkverk. Del 2 omhandler mange spørsmål som dukker opp i kjølvannet av å dykke ned i den klassiske musikkens kommunikasjonskjede. Helt fra de helt fundamentale spørsmål som tvinger seg frem når en innser at notasjonen ikke er en fullgod representasjon av musikkverket, via spørsmålene omkring den klassiske musikkens diskurs (musikkhistorie, kritikk, analyse og programomtale), til dilemmaet omkring musikk som kommersielt lydprodukt og om hvilke lydige referanser som er relevante for innstudering av et musikkverk.

I Del 3 Notasjon analyseres notasjonens elementer og forbindelsen mellom komponistens idé om et musikkverk og den notasjonen som musikeren møter i sin lesing av musikkverket. For å understreke at den klassiske musikkens notasjonssystem er et historisk og kulturelt fenomen i stadig endring, presenteres en kortfattet historisk gjennomgang før en nærmere analyse av hva notasjonen omfatter og hvordan det er mulig å forholde seg til og analysere notasjonen på ulike måter.

Del 4 ser nærmere på forbindelsen mellom notasjonen og musikerens oppbygging av en interpretasjon av det noterte musikkverket. Det skulle være åpenbart at det ikke er nok «å spille det som står» ettersom notasjonen ikke er entydig og til dels er svært mangelfull i mange av de uttrykkskvaliteter som en musikers kunstneriske intelligens vil aktivere. Bokens noe provokative tittel er tenkt å slå an tonen for en økt forståelse for notasjonens unoter og deres betydning for interpretasjonen. Her blir notemarket sett på som en invitasjon til alternative fortolkninger. Det blir også gjort rede for hvordan leseferdighet kan variere mellom musikere og hva som er de viktigste elementene i denne leseprosessen. På dette stadium i innstuderingen begynner et tolkningsrom å avtegne seg. Hvilke valg musikeren tar, vil være avhengig av en rekke faktorer hvor notasjonens noter og unoter er kun noen av ingrediensene.

Bokens Del 5 Formidling omhandler det overordnede mål med en musikkfremføring, men formidlingen/utøvelsen er selv ikke en del av notasjonen. De foregående kapitlene har vist at notasjonen er mangelfull i forsøkene på å fastlegge hvordan en fremføring skal være. Dermed vil notasjonen bare i en viss grad indikere en ramme for formidlingen. I denne siste delen av boken vil noen aspekter ved musikerens valg og uttrykkskvaliteter bli analysert og kommentert. Dette vil også bli knyttet opp mot en utvidelse av den kommunikasjonsmodell som ble presentert i 1.3. Utvidelsen vil kunne bidra til å avklare hvor ulike argumenter i kritikken av en fremføring hører hjemme. Til slutt kommer en oppsummering om musikalsk kommunikasjon og hvordan en (klassisk) musiker kan og bør benytte sin kunstneriske intelligens også i formidlingssituasjonen.

POSTLUDIUM er en ettertankens tekst inspirert av Einsteins Masse-energi-lov $E=mc^2$ hvor referansene i formelen endres til å skissere et svar på spørsmålet: Hvor er

musikkverkets essens? Da blir formelen at Essensen av et musikkverk er lik musikkfremføringen kombinert med c2; dvs. den objektive konteksten (den fysiske arenaen) og den subjektive konteksten (lytterens erfaringsbakgrunn). Den kommunikasjonsmodell som boken bygger på, vil her gi noen nye perspektiver på det gamle og grunnleggende spørsmålet.

1 Introduksjon

1.1 Begrepsavklaringer

En musikers arbeid med å innstudere et musikkverk er utgangspunktet for denne boken. Det første øyeblikkets møte med notene på et nytt musikkverk, er grunnlaget for rekkefølgen av bokens kapitler. Målet er å vise noen veier inn og ut av det mangfold av idéer og praksiser som kan knyttes til den klassiske musikkens notasjon. Tittelen på boka gjør det nødvendig å understreke at her vil 'noter' i utgangspunktet kun omfatte de tegn som angir tonehøyde og tonelengde. Disse tegnene kan gis notenavn som også innbefatter angivelse av lengde (rytmiske enheter). ("Tegnet viser en firedels enstrøken a»). Nå kan det anmerkes at nøyaktigheten av tonehøyden er primært knyttet til mekaniske tasteinstrumenter og melodiske slagverksinstrumenter. For stryke- og blåseinstrumenter er det ingen automatikk i å produsere den riktige tonehøyden som notetegnet angir. Ennå mer relativt er det med tonelengdene, som må ha ytterligere informasjon (tempoangivelser) for å bestemme varigheten. Men i det daglige vil de fleste oppfatte noter i tråd med at 'tegnet viser en firedels enstrøken a'.⁴

Adskillig mer uvanlig er bruken av betegnelsen 'unoter'. Den termen brukes vanligvis i overført betydning om noe eller handlinger som ikke er som det skal/bør være. Men her brukes det om de tegn, symboler og uttrykk som på et noteark ikke er noter (ikke-noter = unoter) og hvor musikeren må tolke slike tegn, symboler og uttrykk i tråd med referanser utenfor det som står på notearket. Det er i denne fortolkningsprosessen at det er mulig å se notearket som en invitasjon til alternative fortolkninger. Da vil musikerens kunstneriske intelligens og utøvende ferdigheter ha betydning for det klingende resultatet.

Prefikset u- er ofte brukt i vår språk, men det er ikke alltid balanse mellom begrepsparene. I beskrivelsen av musikkens elementer er det vanlig å si at klangen er den mest umiddelbare parameter i opplevelsen. Dernest kommer melodien, rytmen, harmonien og til slutt formen. Formopplevelse kan først falle på plass etter at den klingende musikken har stilnet, og som motsats til klangens umiddelbarhet, vil formen være en middelbar parameter i opplevelsen. Mens umiddelbart brukes svært ofte og i ulike sammenhenger, oppleves bruken av 'middelbart' som noe mer uvant. Det vil nok underveis i denne boken dukke opp utsagn som henspiller på bruk av 'unoter' i en samfunnsmessig sammenheng, men det er ikke noe mål for dette bokprosjektet å gå inn på de mange muligheter for å påpeke slike unoter i musikklivet generelt.

Med en såpass streng avgrensning av hva som skal regnes som 'noter', vil 'unoter' omfatte en rekke tegn, symboler og uttrykk som lar seg klassifisere og differensiere på

⁴ Et viktig historisk moment er fastsettelsen av kammertonens frekvens. De første forsøk på å standardisere kammertonen kom ikke før mot slutten av 1800-tallet. Før det var det til dels store forskjeller i tonehøyde. Ved en internasjonal stemmetonekonferanse i 1939 ble tonehøyden for kammertonen fastlagt til å klinge med en frekvens på 440 Hz, dette ble senere tatt opp som standard ISO 16. Siden midten av det 20. århundre har orkestrene gått i retning av å stemme instrumentene stadig høyere. Men denne stigningen i kammertonen har flatet ut de siste årene, ikke minst på grunn av protester fra sangerne (tenorene spesielt). Dagens kammertone er, i store deler av Europa, nå på 442 Hz.

ulike måter også til ikke-klingende elementer (som følelser, karakterer, handlinger osv.). Ettersom utgangspunktet er en musikers utøver/innøvnings-situasjon, vil det være naturlig å dele inn 'unoter' i følgende kategorier:

Notasjonens rammeverk

(linjesystem, taktartsangivelser og fremføringsrekkefølge).

Artikulasjonstegn

(tegn som angir hvordan den enkelte note skal produseres som tone).

Karaktertegn

(tegn som angir hvordan den enkelte note skal gis karakter som tone).

En slik tredeling har primært en analytisk funksjon. Det vil alltid være grensetilfeller hvor tegnet kan knyttes til to eller flere av disse kategoriene. Eksempelvis; en taktartsangivelse kan indikere en bestemt karakter, et repetisjonstegn kan påvirke artikulasjonen. Artikulasjonstegn kan overstyre taktartsangivelsen eller karakterangivelsen. Karaktertegn må noen ganger tilpasses både øvrige artikulasjonstegn og notasjonens rammeverk.

Mens de tegn som er knyttet til Notasjonens rammeverk kan betraktes som objektive størrelser hvor det er allment (objektivt) aksepterte tolkninger av notasjonen, vil graden av subjektiv tolkning basert på musikerens forståelse og kunstneriske intelligens, øke i de to neste kategoriene. Tolkningen av artikulasjonstegn kan (og blir) finslippt på øverommet, gjerne i tråd med en veiledning fra en lærer. Konkretiseringen av karaktertegnene vil derimot oftest foregå i offentlighet, ved fremføring av musikkstykker på konsert eller på mesterklasser. Her vil tilbakemeldingene spenne fra subjektive publikumsreaksjoner til kvalifiserte stilanalytiske kommentarer; dvs. både subjektive, intersubjektive og objektive kriterier vil ligge til grunn for vurderingen. For å få god utnyttelse av slike tilbakemeldinger, er det viktig å kunne plassere argumentene der de hører hjemme i innstuderingsprosessens ulike faser og forhåpentligvis vil bokens dramaturgi bidra til økt profesjonalisering i avklaringen av slike reaksjoner.

Betegnelsen kunstnerisk intelligens kan virke dobbelt forvirrende. Hva som er kunstnerisk, er det ingen klare definisjoner på. Det nærmeste en kommer er vel å påpeke at det kunstneriske uttrykket etablerer en spesiell relasjon til den kulturelle konteksten som kunst/musikkverket presenteres i. Når jeg likevel velger å bruke 'kunstnerisk' er det fordi utøvelse av musikk har en fremtidsdimensjon som åpner for ny erkjennelse. Dette til forskjell fra kunstig intelligens som er en operasjonalisering av eksisterende kunnskap og som sådan peker bakover i tid. Tilsvarende er det ingen enighet om en definisjon på hva intelligens er. Intelligens er ofte brukt som fellesnavn på menneskers evner til erkjennelse, tenkning og problemløsning, og da spesielt på de områder hvor en finner individuelle ulikheter. Ulike forskere og teorier har stilt spørsmålet om intelligens består av én grunnleggende evne eller en samling av mange, relativt urelaterte evner og ferdigheter. Kanskje ekstra interessant i vår sammenheng er synspunktene fra den amerikansk psykolog Howard Gardner. I hans teori er intelligens ikke en enhetlig konstruksjon eller evne, men består av flere funksjonelt uavhengige domener, men som kan virke sammen. Domenene omfatter språklig, romlig (romoppfattelse og gjenkjenning av visuelle mønstre), logisk-matematisk, interpersonlig (evne til samarbeid og forståelse

av andres intensjoner, motiver, behov og ønsker), intrapersonlig (selvforståelse), naturalistisk (gjenkjenning og kategorisering av levende organismer og objekter), kroppslig-kinestetisk (bruk av kroppen og bevegelse) og musikalsk intelligens.⁵ Gardner hevder at folk som har sterk musikalsk intelligens er flinke til å tenke i mønstre, rytmer og lyder. De har en sterk forståelse for musikk og er ofte gode på musikalsk komposisjon og fremføring. Mennesker med høy musikalsk intelligens forstår og uttrykker seg gjennom musikk. De kan produsere og sette pris på musikk, identifisere distinkte musikelementer, og kan tenke i rytmer eller melodier og forestille seg musikalske uttrykk. Et slikt mangfold vil være relevant, og når boken bruker betegnelsen kunstnerisk intelligens som motsats til kunstig intelligens er det med sterke bindinger til Gardners bruk av 'musikalsk intelligens'.

1.2 Notasjonens rammeverk

Det klassiske notasjonen er et logisk-matematisk grafisk system. Det er en skriftlig plattform hvor komponisten forsøker å formidle sine musikalske idéer til musikeren. Etableringen av denne plattformen skjedde gradvis (se 2.2) og fra å være en huskelapp om en fremføringspraksis blant tradisjonsbærere, ble notasjonen etter hvert et selvstendig produkt som enhver med utøverkompetanse kunne ta i bruk. Det har alltid vært klart at notasjonen er en mangelfull representasjon av det musikalske uttrykksmangfoldet. For komponisten har det vært to muligheter; enten å supplere notasjonen med instruksjoner om fremføringen (artikulasjon, dynamikk, tempo, karakteruttrykk), eller overlate dette til musikeren og dennes forståelse og bruk av de relevante konvensjoner i notasjonen og de fortolkningsmessige rammene som det aktuelle stykke hører inn under.

Av et musikkstykkets fem grunnelementer (klang, melodi, rytme, harmoni og form) ble notasjonen primært knyttet til melodi og rytme gjennom bruken av et linjesystem for å indikere tonehøyde og taktartsbenevnelse for å markere grunnpulsen. Ettersom repetisjon av musikalske elementer alltid har vært en del av et musikalsk forløp, ble det også behov for å anviser formelementer. Notasjonen er logisk i den forstand at melodiske bevegelser opp og ned i tonehøyde avspeiles i plasseringen i linjesystemet. Den er matematisk ved at de rytmiske notelengdene tilpasses matematisk innenfor den enkelte takten. Men en slik notasjon er helt avhengig av at musikeren tar i bruk sin kunnskap om konvensjoner både om notasjonspraksis og fremføringspraksis for å kunne utvikle en fortolkning som kan gi grunnlag for en fremføring av det noterte musikkverket. En slik internalisert kunnskap hos musikeren åpner for et mangfold av fortolkninger i omformingen av notebildet til klingende musikk og dermed også etableringen av idéen om en musikkfremføring som en fortolkning av et notert musikkstykke. Dermed vil notasjonens og fremføringens kontekst være med på å undergrave forestillingen om at notasjonen representerer musikken på en entydig måte.

Følgende noteeksempel viser tonehøyde og tonelengder, men avdekker samtidig behovet for 'unoter' dvs. tegn og kunnskaper som ikke inngår i notasjonens rammeverk, og som i større og mindre grad er blitt del av en moderne klassisk notasjonspraksis.

⁵ Gardner, H. (1985). *Frames of mind : the theory of multiple intelligences*. Paladin.



Figur 1.2.1 Tonehøyde og tonelengde

I en fremføringssituasjon må denne notasjonen må suppleres med:

- 1 Nøkkel (G  F  C  og fortegnene kryss # og b (b).
- 2 Tonehøyden er avhengig av instrumentangivelsen (transponerende instrumenter)
- 3 Klangfargen er bestemt av valg av instrument/stemme
- 4 Tempo er bestemt av tekstuttrykk ('Allegro') eller metronomtall
- 5 Artikulasjon og dynamikk er bestemt av skriftlige tegn og uttrykk. Disse realiseres ut fra utøverens stilkunnskap
- 6 Betoningen er avhengig av plassering i takten (Er dette en synkope?)
- 7 Musikalske uttrykkskvaliteter er avhengig av kontekst og stilkunnskap og litterære utsagn i notasjonen.

Dette skulle tilsi at det til en viss grad er mulig å tydeliggjøre rammen for en fremføring gjennom å bruke tegn og uttrykk som gir musikeren beskjed om hva slags artikulasjon, dynamikk og uttrykkskvaliteter som skal benyttes i det noterte musikkstykket. Det er fortsatt mange utøvere og komponister som ser på notasjonssystemet som en ahistorisk enhet (at systemet er sant og stabilt). Dette synet forsterkes i dag i de digitale noteprogrammenes videreføring av notasjonspraksisen som var dominerende fra midten av 1800-tallet, og som fortsatt er vanlig i de fleste spillelærebooks som introduserer elevene for ulike instrumenter. Dette synet gjelder også det segmentet av tradisjonell musikkanalyse som kun forholder seg til musikkverket gjennom notebildet som objekt, uavhengig av de kulturelle kontekstene som har produsert notasjonen. Innenfor ulike tolkningstradisjoner (skoler) finner vi en lignende parallell når det vises til en generell musikerkunnskap som utgangspunkt for valg av tolkningsalternativer.

Å jobbe innenfor et slikt ahistorisk perspektiv (paradigme) gir gode muligheter for utvikling av undervisningsmetoder og til testing av fremføringene brukt i eksamener og i konkurranser for musikere.⁶ Men notasjonen av musikk er et system av tegn og symboler; derfor krever det en forståelse som inkluderer mer enn bare en identifikasjon av disse tegnene og symbolene. Disse symbolene må tolkes, og de er dermed en del av en menneskeskapt kommunikasjonskjede. Når et symbol tolkes, knytter fortolkeren et uttrykk til dette symbolet. Dette uttrykket er en del av en kontekst som omfatter (har klangbunn i) fortolkerens forståelseshorisont. Den kan være ganske forskjellig fra hva avsenderen eller komponisten la til grunn for bruken av tegne/symbolet.

⁶ Reliabiliteten (i hvor stor grad er fremføringen i tråd med musikkverket) i en eksamensprestasjon måles opp mot kandidatens identifikasjon av de musikalske elementene i notasjonen. I musikkkonkurranser (og auditions) er det viktig å kunne spille det som står i notene, med de avvik som er etablert i den aktuelle tradisjonen (en tradisjon som ofte betraktes som en ahistorisk sannhet innad i et orkester/ensemble).

Kunnskap om sammenhengen mellom notasjon og klanglig musikk kan deles inn i fire nivåer i et hierarki som beskriver en utvikling fra nybegynner til profesjonell leser av noter:⁷

- 1) Kunnskap om hva hvert tonesymbol betyr; dekoding av tegn (denotasjon)⁸
- 2) Kjennskap til koden som notasjonen indikerer (struktureringsprinsipper)
- 3) Kunnskap om fraseologi knyttet til det aktuelle musikkstykket og sjangeren (konnotasjon)⁹
- 4) Kunnskap om konvensjonene som skal brukes på notasjonen (utøverens kunnskapshorisont).

De som kun opererer på nivå 1 vil kunne lese/stave seg gjennom et noteark, men bare på et denotativt nivå. For instrumentalister betyr det for eksempel at en note er (dekodes til å være) lik en fingerplassering eller akkord. På nivå 2 vil personen dra nytte av generell informasjon om tonearter, tempo og dynamiske symboler som vanligvis er del av notasjonen. Slik informasjon sammenfattes i en kode/kodeks som styrer den videre lesningen. I instrumentalmusikk vil den rytmiske notasjonen ofte være gruppert etter metrikk (taktarten) i stykket. I vokalmusikken styrer stavelsene i teksten ofte den rytmiske notasjonen; derfor blir den umiddelbare rytmiske struktureringen mer komplisert rent visuelt. Noen på nivå 2 vil kunne spille det noterte musikkverket på en overbevisende måte (avansert nybegynner), selv om tolkningene ofte er musikalsk lite overbevisende. Dette skyldes hovedsakelig mangel på erfaringer og kunnskap om relevant stil og fraseologi (nivå 3).¹⁰ En god noteleser skaffer seg et overblikk over noter og unoter i notasjonen og plasserer det enkelte tegnet i en sammenheng, en konnotasjon som gir grunnlag for mer overordnede fortolkningsrammer. Den profesjonelle bladleseren vil assosiere sine inntrykk fra notene med sin musikerkunnskap og en klangforestilling, og vil identifisere anvendelig stil og fraseologi som utgangspunkt for tolkning av notebildet. På dette nivået (nivå 4) vil utøveren også mestre notasjon (f.eks. dobbeltkryss) som bryter med det grunnleggende prinsippet om å bruke den enkleste notasjonen for en hvilken som helst note. For å løse slike oppgaver må utøveren ignorere konvensjonene for tradisjonell notasjon og etablere en tolkning basert på en nytolkning av de strukturelle prinsippene på nivå 2.¹¹

Slike kunnskapsnivåer forutsetter at en type hukommelse i form av kognitive strukturer kan aktiveres. Slike kognitive strukturer er et resultat av motoriske (kroppslige)

⁷ Dette hierarkiet har mange fellestrekk med hierarkier innen ferdighetstrening som f.eks.: Dreyfus, H., & Dreyfus, S. (1991). Towards a phenomenology of ethical expertise. *A Journal for Philosophy and the Social Sciences*, 14(4), 229-250.

⁸ Denotasjon: En betegnelse for forholdet mellom en term (f.eks. «bok») og klassen av de ulike individene (de enkelte bøkene) som termen kan brukes om. Mellom språkets term og virkelighetens objekter.

⁹ Konnotasjon: Relasjonen mellom et uttrykk («bok») og den egenskapen (å være bok) som er felles for, og bare for de individer (bøkene) som utgjør uttrykkets denotasjon. Mellom språkets term og andre termer.

¹⁰ Sloboda, J. A. (1985). *The musical mind : the cognitive psychology of music*. Clarendon Press ; Oxford University Press. Særlig Chapter 3 The uses of space in music notation (p. 43-70)

¹¹ For eksempel bruker de fleste noter fra attenhundretallet regelen om at et tilfeldig tegn er gyldig i hele takten der det brukes. I musikk fra det tjuende århundre, spesielt i tolvtonekomposisjoner, har denne regelen endret seg; nå er et tilfeldig tegn bare gyldig for tonen rett etter det (og ikke ved oktavbruk og samme note andre steder i takten). For å tolke et moderne notebilde må utøveren få tilstrekkelig forståelse av konvensjonen til å ta de riktige valgene, og det svaret finnes ikke i notene!

prosesser, sensorisk-perseptuelle prosesser og kognitive prosesser, bygd opp gjennom mange års øving og fremføringspraksis. Aktiveringen av disse strukturene er avgjørende for etableringen av pulsfølelsen og dermed også for etableringen av et hierarki av temporalitet i fremføringen. Siden de rytmiske elementene i notasjonssystemet er matematisk strukturert og opererer innenfor relative tidsenheter avhengig av tempoanvisningen, har pulsen en enorm betydning for å strukturere musikkens fremdrift.¹² Kognitive strukturer er grunnleggende for å utvikle vårt indre øre, det vil si vår evne til å forestille oss og å differensiere ulike kilder i en musikalsk kontekst. Å kunne bruke musikalsk notasjon som et element i en fortolkning, er en kognitiv prosess som ikke er begrenset til relasjonen mellom notasjon og klingende musikk; det er en aktivitet hvor ulike former for kunnskap samhandler. I stedet for å betrakte lesing av noteark som en aktivitet knyttet til øyebevegelser og motoriske impulser, finner jeg det relevant å peke på begrepet literacy (menneskets evne til å forholde seg til skriftlighet) som et viktig perspektiv for å forstå notasjonspraksis.¹³ I noen tilfelle er det nokså tydelig at komponisten og musikeren har ofte noe ulikt mindset/tankesett inn mot notasjonen. Forenklet kunne en kanskje si at komponisten er mest opptatt av at notasjonen skal være så nøyaktig som mulig, mens musikeren må vurdere både den aktuelle notasjonspraksis og sitt eget utøvende ferdighetsnivå i valget av alternative fortolkninger.

En musikers kunstneriske intelligens omfatter derfor ikke bare evnen til å gi det noterte musikkstykke en klanglig fremtoning, men den omfatter også arbeidet med å formidle det musikalske budskapet i form av klingende tegn og symboler til et publikum. For å avdekke ulike faktors innvirkning på sluttresultatet vil en gjennomgang av en kommunikasjonsmodell danne et teoretisk fundament. Modellen vil utvikles og differensieres i flere av kapitlene i denne boken, alltid med utgangspunkt i utøversituasjonen.

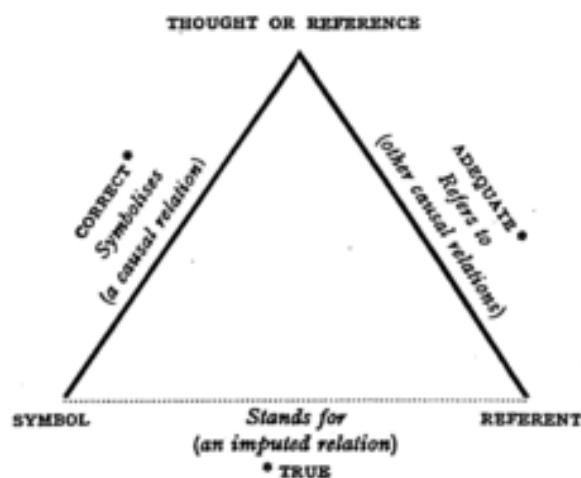
1.3. Intensjon, identifikasjon og interpretasjon

En musiker sier gjerne om sitt arbeid med å utvikle en fremføring at målet er å ivareta komponistens intensjoner. En innstuderingsprosess kan også beskrives på følgende måte: Musikerens *interpretasjon* er et resultat av *identifikasjon* av notasjonens noter og unoter slik de representerer komponistens *intensjoner*. Det springende punktet er hvorvidt notasjonen og den kontekst som kan knyttes til den, kan gi tilstrekkelig grunnlag for å avdekke komponistens intensjoner. Som vist i gjennomgangen av den musikalske kommunikasjonskjeden (kapittel 2), er det prinsipielt umulig å finne et entydig svar hva som er komponistens intensjoner. Selv i et konkret møte med komponisten vil dette være umulig av to grunner. Det komponisten sier er en språklig omformulering av de musikalske ideene og intensjonene som ble til musikkverket. Dessuten vil en fremføring alltid være en kommunikativ handling hvor det musikalske uttrykket påvirkes av fremføringssituasjonen. For å komme så nærme komponistens intensjon som mulig i arbeidet med å utvikle en interpretasjon av et musikkverk, vil elementer fra semiotikken kunne bidra til økt innsikt i prosessen.

¹² En identisk klingende musikalsk figur vil noteres med svært forskjellige noteverdier i *adagio* og *presto*.

¹³ Mer om dette i kapittel 4 Interpretasjon.

Semiotikk er studiet av tegn, prosesser og meningsfull kommunikasjon. Mens lingvister studerer språkets struktur og mening, omfatter semiotikken også de ikke-språklige tegnsystemene, som for eksempel musikk. Som musiker påvirkes du av mange tegnsystem i tillegg til notearket. Bokens tittel henspiller på at notearket består av minst to forskjellige tegnsystemer; notene og det som jeg litt spissformulert har kalt unoter (tegn og uttrykk som ikke er noter, men som bidrar til å ramme inn interpretasjonen av musikkverket). Tilbakemeldingene du får fra ditt instrument og din kropp, er tegn som konstant må prosesseres og har stor betydning for selve fremførelsen. Også publikumsreaksjoner og ikke minst de akustiske tilbakemeldingene fra rommet har stor betydning for etablering av en meningsfull musikalsk kommunikasjon. En rekke teorier innen semiotikk berører ulike aspekter av musikk som et tegnsystem og som kommunikativt fenomen. Her tas det utgangspunkt i Ogdens trekant slik den ble presentert i boken «The Meaning of Meaning»¹⁴ fra 1923:

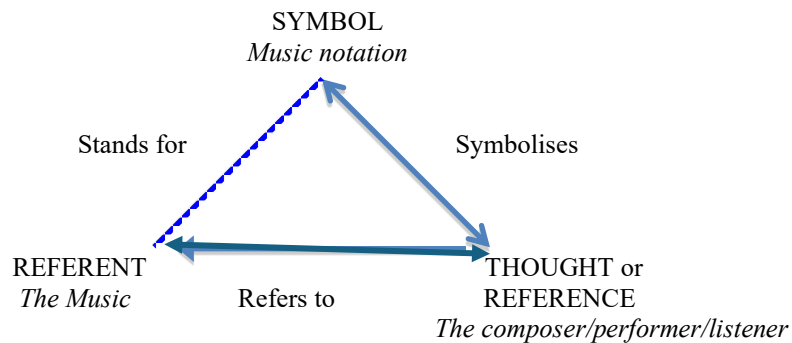


Figur 1.3.1 Ogdens trekant

Jeg velger å snu den litt rundt (Figur 1.3.2), men beholde det helt fundamentale ved modellen, nemlig at det er en tilfeldig (arbitrær) forbindelse mellom symbolet/tegnet og det det referer til. Hvis du sammenligner ulike språk, blir dette nokså tydelig, ikke bare har samme objekt ulikt navn, men også inndelinger og kategoriseringer er forskjellige: (på norsk tre/skog, på engelsk tree/wood/forest, på fransk bois/arbre/forêt). For en musiker er det åpenbart at en musikkfremføring ikke er en automatisk/identisk gjengivelse av notene/partituret. I Figur 1.3.2 indikerer pilen mellom symbolet og tanken/referansen at det er vi som mennesker som alltid lager og fortolker symboler. Denne doble funksjonen understreker at for at vi skal forstå et symbol, må vi også skape det i vår bevissthet. Symbolet kan være der ute i verden som et fysisk objekt, men det er bare når vi oppfatter det som et symbol, at det blir et symbol. Eksempelvis vil ikke-musikere i begrenset grad se sammenhengen mellom dirigentens bevegelser og den klingende musikken (kanskje litt om dynamikk og tempo), mens orkestermusikere kan lese mye annen informasjon (i tillegg til dynamikk og tempo) ut fra de samme bevegelsene.¹⁵ Overført til notesningssituasjonen vil det se slik ut:

¹⁴ Ogden, C. K., Richards, Ivor, A., (1974/1923). *The meaning of meaning : a study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism*. Harper Paperbacks.

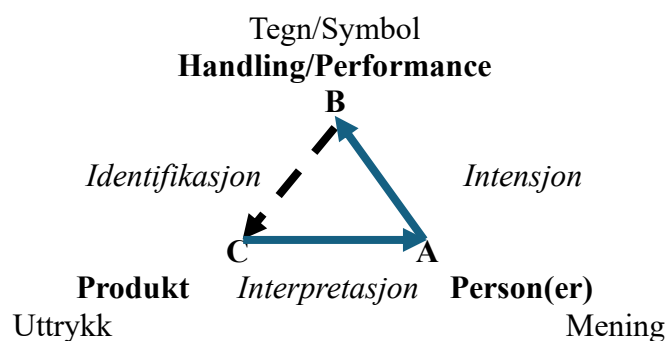
¹⁵ Et annet eksempel er at tidligere var det bare musikere som kjente til tegnet # og bruken var knyttet til musikalsk notasjon. I de senere år er tegnet blitt brukt i sosiale media i betydningen hashtag/emneknagg.



Figur 1.3.2 Ogdens trekant applisert på noteslesning

Det som også blir tydelig i Figur 1.3.2 er at i musikk er det flere menneskers bevissthet som deltar i etableringen av fenomenet musikk. Ettersom de alle hører hjemme på samme sted i modellen, vil det bety at beskrivelsen av (eller bevisstheten om) det musikalske uttrykket vil kunne (måtte) ta flere runder i modellen fra komponist til utøver og fra utøver til publikum/lytter. Det at pilen mellom Symbol og Thought or Reference går begge veier, skal illustrere at vi (komponister, musikere, lyttere) oppfatter musikalsk notasjon som en samling tegn og symboler på musikken. Men det betyr samtidig at notasjonens konkrete tegn kun representerer musikken i den grad vi tillegger disse tegnene en slik symbolfunksjon. Bokens understrekning av at notasjonen består av både noter og unoter, skal illustrere denne situasjonen hvor mottagerens symboldannende evne (enten det er musikerens/lytterens) er avgjørende for å identifisere en klingende påvirkning som et musikkverk.

Det er tre viktige kognitive prosesser som kan plasseres i en kommunikasjonsmodell om musikk. Disse prosessene skjer i en bestemt rekkefølge.¹⁶ Komponistens/musikerens INTENSJON vil, ut fra forestillingen om et musikalsk uttrykk, gjøre at det velges musikalske tegn og symboler i en konkret notasjon/fremføring. Målet er at denne notasjonen/klanglige resultater kan IDENTIFISERES med et musikalsk uttrykk. Det er derimot opp til mottageren (musikeren eller lytteren) å INTERPRETERE uttrykket i notasjonen/det klingende resultatet som musikk. Den grunnmodellen som vil bygges ut videre i boken, kan dermed se slik ut:



Figur 1.3.3 Intensjon, Identifikasjon og Interpretasjon

¹⁶ Etter hvert som modellen utvides med flere nivåer, vil det være mulig å gå flere runder i modellen. (Det erstatter de doble retningene på pilene i Figur 2).

Her er en hverdagsepisode som illustrerer disse prosessene: Ola er på vei hjem fra jobb og ser Anne komme imot han. Ola bestemmer seg for (har en intensjon om) å hilse på Anne og rekker frem sin høyre hånd; et etablert tegn innen hilsningsritualer i håp om at Anne identifiserer tegnet og vil hilse på Ola. Anne identifiserer tegnet, men det er opp til Anne å interpretare tegnet på en slik måte (dvs. at det gir mening for Anne) at hun velger å hilse tilbake. *Interpretasjon er altså noe mer enn en identifikasjon av tegn*, det er en plassering av identifikasjonen i en fremtidig kontekst, en forventingsmodus (det som er grunnlaget for Annes intensjoner; hva vil jeg gjøre?) hvor konsekvensvurderinger kommer inn i tillegg til identifikasjonen av tegnet og dets kontekst.

Modellen har i sin nåværende form et nivå 2 som kan omtales på følgende vis: En Person/Ola har en *mening* som vises ved de *tegn* han bruker for å *uttrykke* handlingen. Mens både Person, Handling og Produkt (nivå 1) er observerbar for andre, er det kun tegnet som er direkte observerbart på nivå 2. Det gjør at vi vanligvis vil anvende ulike forklaringsmetoder i tilknytning til de ulike relasjonene i modellen. Personens mening vil kunne utformes som intensjonelle forklaringer. Identifikasjonen av tegnet tilkjennegis gjennom funksjonalistiske forklaringer (tegnet operasjonaliseres), og oppfattelsen av hva det uttrykker kan forklares gjennom årsaksforklaringer (dvs. avdekke hvilke kausale forbindelser det er mellom uttrykket og de involverte). Som musiker kan du oppleve at din fremføring, til tross for at den kvalitativt er utmerket dvs. ditt valg av uttrykkskvaliteter er helt innenfor de rammer komposisjonen/produktet krever, likevel ikke blir gir mening til et publikum. Da har ikke det publikummet samme referanseramme som deg, en situasjon mange av dagens komponister opplever i møte med et klassisk orientert publikum. Andre ganger du møter helt ukjente musikalske uttrykksformer i sjangere som du knapt nok visste eksisterte.¹⁷

Den elementære situasjonen kan også beskrives på et nivå 3 på følgende vis: En person har en forestillingsverden (*forståelseshorisont*) som vises i valget av *ideologiske* utsagn (tegn og symboler) i gitte *kontekster* (sammenhenger uttrykket opptre i). I vårt tilfelle betyr dette at personen (Ola) har en forestilling om elementene i hilsningsritualet og i hvilke situasjoner de vanligvis kan anvendes. Han må tydeliggjøre at det ikke er vanlig passgang som gjør at han løfter høyre hånd. I det ligger også at disse elementene er kulturelt betinget; hva som regnes inn under et hilsningsritual er svært forskjellig fra kulturkrets til kulturkrets. Disse forskjellene kan beskrives som ulike ideologiske overbygninger som trekker opp rammene for utviklingen av de kognitive strukturene i hilsningsritualene. Overført til notasjonspraksis vil en synkope hos Mozart og Duke Ellington se identisk ut, men de bør spilles forskjellig!

Innenfor hver kulturkrets er det en intersubjektiv enighet (forståelse) om hvilke uttrykk (måter å oppfatte tegnene/elementene på) som forutsettes for at enkeltelementer skal kunne oppfattes som tilhørende konteksten hilsning/musikkstilen. I vår kulturkrets har det vært høyre hånd, ikke venstre, det skal hilses med. En slik forståelse forutsetter en organisering av elementene/tegnene i relasjon til de ideologiske rammene som

¹⁷ For meg med min klassiske bakgrunn oppleves det som at de stadig nye sjangerbetegnelsene innen Spellemannsprisen ikke alle har en like sterk tilknytning til bruken av musikalske uttrykkskvaliteter, et kriterium som vanligvis brukes innen klassisk musikk. Geografi og musikerens personlighet synes å være like viktige kriterier.

konstituerer kulturkretsen. Overført til musikkområdet vil slike ideologiske overbygninger gjerne omtales som stilkarakteristika, gjerne nedfelt som komposisjonsprinsipper eller etablert utøverpraksis. Slike overbygninger kan betegnes som en for-tolkning i Gadamerisk forstand ved at de er ikke en bevisst handling, men inngår i personens væremåte. I denne boken vil det å bli klar over at notasjonen forutsetter en fortolkning, og dermed også behovet for å avklare forutsetningene for alternative fortolkninger, være en viktig ledesnor gjennom de ulike kapitlene.

Det kanskje mest fruktbare ved denne modellen er at den skiller mellom Handling/Tegn/Ideologi og Produkt/Uttrykk/Kontekst. Dermed oppstår det en mulighet for å beskrive budskapet både fra avsenderens side (som Handling/Tegn/Ideologi) og fra mottakerens side (som Produkt/Uttrykk/Kontekst). I en fortolkningssammenheng betyr dette for eksempel at det er mulig å beskrive et musikkverk ut fra sammenhengene mellom komponistens intensjoner (i den grad de er kjente) og bruken av de handlinger/tegn/ideologi som verket fremtrer med. Den store tradisjonen med monografier om komponisters liv og verk hører hjemme her.

Det er også mulig å se på verket som en objektiv størrelse, et produkt med musikalske uttrykk i en kontekst. Da kan en foreta en analyse av verket slik det fremtrer på notearket, uten referanse til opphavsmannens intensjoner, og legge mer vekt på musikkverkets relevans i en fremføringssituasjon. Det ikke er mulig å etablere en nøytral analyse fristilt fra både avsender og mottakers forståelseshorisont, ettersom vi i dette tilfellet (musikkverket) snakker om musikalske ytringer som involverer vår symboldannende evne. En eller annen tilknytning til kontekst (stilhistorien eller sjangerplassering er de mest vanlige) vil være der gjennom bruken av analysens terminologi. Det er også interessant, særlig opplevelsesmessig (epistemologisk), å gå nærmere inn på de tre nivåene i posisjon B; se på sammenhengene mellom handlinger og tegn, mellom handlinger og ideologi, og mellom tegn og ideologi. Men før vi kan gå inn i disse problemområdene må det foretas en avklaring omkring den musikalske kommunikasjonskjeden.

REFERANSER:

- Dreyfus, H., & Dreyfus, S. (1991). Towards a phenomenology of ethical expertise. *A Journal for Philosophy and the Social Sciences*, 14(4), 229-250.
- Gardner, H. (1985). *Frames of mind : the theory of multiple intelligences*. Paladin.
- Ogden, C. K., Richards, Ivor, A., (1974/1923). *The meaning of meaning : a study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism*. Harper Paperbacks.
- Sloboda, J. A. (1985). *The musical mind : the cognitive psychology of music*. Clarendon Press ;Oxford University Press.

2 Den musikalske kommunikasjonskjeden

Som det kom frem av Introduksjonen, vil et møte mellom musiker og et musikkverks notasjon avstedkomme en rekke prosesser og reise mange spørsmål ut over dekodningen av notene. Før en mer detaljert analyse av notasjonen presenteres i neste kapittel, er det grunn til å dvele litt med noen av de problemstillingene som dukker opp og som virker som et bakteppe for en musiker i arbeidet med å utvikle en interpretasjon av musikkverket.

2.1 Hvor er musikkverket?¹⁸

Det første spørsmålet er det forunderlige Hvor er musikkverket? Forunderlig, for på den ene siden er jo musikkverket nedskrevet i notasjonen musikeren har foran seg, men samtidig vet musikeren at notasjonen ikke er entydig med musikkverket. I forlengelse av det, har musikkverkets doble ontologiske status som fysisk hendelse (den klingende musikken) og som musikkopplevelse (bevissthetsinntrykk av et fenomen) tåkelagt mang en diskusjon/diskurs. Debattanter kan gi verdiladede karakteristikk av musikken ved å referere til det de hørte i fremføringen eller til deres konseptualisering av verket slik det passet inn i deres musikkforståelse. Som Stephen Davies poengterer er partituret/notasjonen ontologisk sett alltid tynnere (mindre informativt) enn en fremføring.¹⁹ «Musikkverket» er en sosial konstruksjon som omfatter mer enn partituret. Musikere vil lese partitur og stemmer som en samling imperative symboler i den aktuelle kontekst og vil dermed kunne tilføre andre dimensjoner (alternative fortolkninger) til musikken enn det komponisten la i notasjonen. Lytteren vil forholde opplevelsen til sin egen forståelse av det aktuelle verket. Den forståelsen vil være en sosial konstruksjon hvor lytterens kunnskap og affinitet kombineres med inntrykkene fra den klingende musikken og den sosiale settingen. Å språklegge dette med ord og uttrykk fra musikkteorien og opplevelsesterminologi kan være relevant for noen, men ikke for alle. For å bringe inn litt systematikk i denne situasjonen må vi plassere de ulike referansene til 'musikkverk' i den kommunikasjonskjeden som kan etableres mellom komponist, utøver og lytter.

Utøverens mål er å kommunisere med publikum. Ut fra en tradisjonell kommunikasjonsmodell er det lett å identifisere de musikalske uttrykkskvalitetene som budskapet og lytteren som mottaker, men hvem som er avsenderen kan være mer uklart, er det utøveren eller komponisten? Kommunikasjon er en menneskelig aktivitet og i kjeden av elementer i den musikalske kommunikasjonen spiller komponisten, utøveren og lytteren tre viktige roller. Men vi må også ta inn flere ikke-humane elementer som definitivt er fundamentale for å frembringe musikk. Dermed kan vi beskrive kjeden med akronymet KNEIAL: Komponist – Notasjon – Eksekutør – Instrument – Akustisk lydforløp – Lytter.²⁰ Den tradisjonelle tenkemåten oppfatter den musikalske kommunikasjon som

¹⁸ Dette emnet har jeg behandlet tidligere hvor mer utfyllende referanser er å finne: Dahl, P. (2019c). Where Is the Essence of a Musical Work? In R. Stanevičiūtė, N. Zangwill, & R. Povilionienė (Eds.), *Of Essence and Context. Between Music and Philosophy*. Springer. Men også i Kapittel 6 i: Dahl, P. (2019b). *Utøverkunnskap* (1. utgave. ed.). Cappelen Damm akademisk.

¹⁹ Davies, S. (2001). *Musical works and performances: a philosophical exploration*. Clarendon Press.

²⁰ Bengtsson, I. (1977). *Musikvetenskap : en översikt* (2. uppl. ed.). Esselte studium.

en bevegelse fra komponist via utøver til lytter. Denne modellen har vært paradigmatisk i nesten all musikkhistorisk og musikkteoretisk diskurs. Delingen mellom komponist og utøver som vokste ut av en notasjons- og komposisjonspraksis i Ars Antiqua (1170-1310), gjorde skriftligheten til det viktigste objekt for studier av stil og sjangere i musikken. For en lang periode ble partituret sett på som det eneste grunnlag for slike studier. Fremføringene var jo alt for varierende og knyttet opp til det enkelte musikernes ferdigheter. Utøvere ble redusert til formidlere av komponistenes skriftlige materiale, og ingen skrev om lytteren!

I romantikken vokste forkjærligheten for å navngi også instrumentalstykker med karakteriserende titler, og dette bidro til en viss objektivering av det enkelte musikkverk.²¹ Men forestillingen om et musikkverk, slik vi kjenner det i dag, er sterkt knyttet til den praksis som vokste frem etter de borgerlige revolusjonene og med deres første helt Beethoven.²² Den nye samfunnsstanden, borgerskapet, betraktet musikk ikke bare som en gave (fra Gud) eller kun et spørsmål om håndverk: Musikk ble individualisert. De som hadde et musikalsk talent måtte få komme frem, uavhengig av deres opphav/stand. Hierarkiet med at det kun var bestilleren (kongen, erkebiskopen eller adelsmannen) som hadde rett til å vurdere musikkstykket, ble nå detronisert ved at alle lyttere hadde en individuell rett/mulighet til å vurdere musikkfremføringen. Musikk institusjoner (orkestre, konservatorier, konserthus og operahus) med offentlige konserter kombinert med en voksende internasjonal forlagsvirksomhet distribuerte musikk til store befolkningsgrupper. Det ble fort klart at samme musikkstykke kunne fremføres på ulikt vis av ulike utøvere. Dette skapte behovet for et begrep om et musikkverk som kunne være konstant og uavhengig av de aktuelle fremføringene. Dermed ble forestillingen etablert om at musikkverket 'Beethovens 5.symfoni' forblir det samme uavhengig av fremføringene. Denne objektiveringen var en kombinasjon av notasjon og forestillingen om komponistens intensjoner.

Forsterket av de revolusjonerende kreftene i romantikken vokste ideen om musikk som et estetisk objekt frem på attenhundretallet, noe som medførte et paradigmatisk skifte i vårt forhold til musikk. Den gamle inndelingen mellom musikk som fremføringspraksis og musikk som teoretisk disiplin fortsatte, men i de nye borgerlige samfunnet ble det å uttale seg (gjerne offentlig) om sine musikkopplevelser et viktig bidrag til å vise den enkelte borgers (opplyste) identitet. Ettersom øret/hørselen i likhet med de andre sansene nå i kjølvannet av opplysningstiden kunne utfordre hva som er kildene til vår kunnskap, ble musikk som kunst et sentralt element i deres utdannelse (Bildung). Denne form for intellektualisering var ganske annerledes enn den rasjonalitet som hadde preget musikkteorien siden Pytagoras.²³ Det nye borgerskapet tok eierskap til utviklingen av (ny) musikk gjennom sine bestillinger (som tradisjonelt hadde vært gjort av kongen, aristokratiet eller kirken) og gjennom etableringer av institusjoner som orkestre, konserthus og musikkonservatorier, hvor musikk ble en kunstform. Mens den gamle musikkteorien søkte etter generelle (naturlige) lovmessigheter i det klingende

²¹ Musikkforlagene merket fort at slik navngiving kunne øke salget og valgte å gi titler på verk som komponisten slettes ikke hadde gitt noen titler.

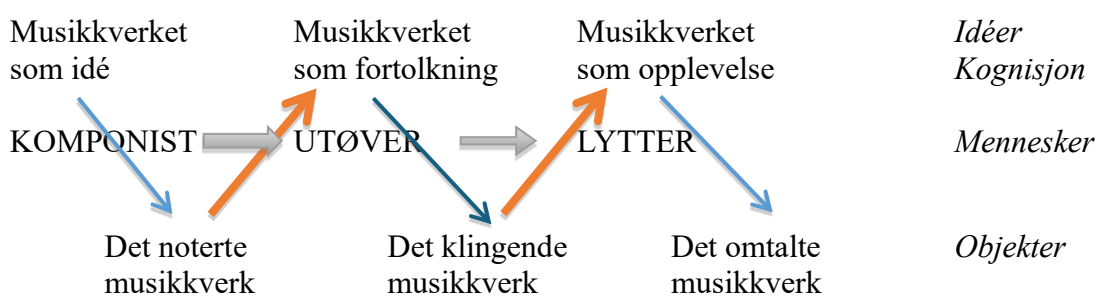
²² Goehr, L. (2007). *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford University Press.

²³ Hamilton, A. (2007). *Aesthetics and music*. Continuum.

objektet, åpnet det nye ‘musikk som kunst’ - begrepet for et mangfold av individualisert kunnskap om musikk.

Språket konstruerer virkeligheten snarere enn bare å reflektere den.²⁴ Det språket vi bruker om musikk i form av historier, fortellinger og teoribegreper hjelper oss i å bestemme hva musikk er, hva vi mener med det, og hva det betyr for oss. Når vi bruker ordet ‘verk’ i omtalen av musikkstykker, reflekterer det en underliggende kulturell plattform av industriell økonomi basert på produksjon av varer som skulle distribueres og konsumeres av et publikum som kunne kjøpe varene. En musikkultur bestående av skapende, distribuerende og konsumerende elementer ble det ideologiske bakteppe for attenhetretallets begrep ‘musikkverk’. Forbindelsen til økonomisfæren fortsatte i det tjuende århundre hvor musikkverk ikke bare ble distribuert som notetrykk, men nå også som grammofonplater. Dette ble videreført i overgangen til en tjenesteøkonomi som ikke lenger var direkte knyttet til produksjon av varer, men som tok opp i seg tjenester for alle; Et orkester var ikke bare kongens/erkebiskopens eiendom, men spilte offentlige konserter til berikelse for samfunnet. ‘Den frie kunstner’ kunne nå også omfatte den enkelte musiker. Et av grunnprinsippene i kapitalismen var fortsatt like aktuelt: Du kan fortsatt samle opp arbeid – enten som akkumulering av arbeidsprodukter eller akkumulere penger, som kan veksles i arbeid. Overført til musikk kan vi si at opplevelsen av et musikkverk blir noe du kan samle opp /akkumulere, noe som har gitt opphav til termen ‘estetisk kapital’, hvor den klassiske kanon har hatt størst vekslingskurs i den borgerlige offentlighet.²⁵

Når vi nå skal utvikle en modell for den kommunikative kjeden i musikk med utgangspunkt i musikerens møte med det noterte musikkverket, er det viktig å huske at de tre menneskelige elementene, komponisten, utøveren og lytteren, alle har deres egne idéer og kunnskaper om musikk. Musikkens doble ontologiske status gjør det nødvendig også å inkludere de viktigste ikke-humane elementene (objektene) i musikklivet. Notasjonen står i en særstilling innen den klassiske musikken, men objektene vil også omfatte den klingende musikken og diskursen om musikken. Da vil modellen bli slik:



Figur 2.1.1 Den musikalske kommunikasjonskjeden

Sett ut fra denne modellen vil det være mer relevant å knytte Davies' distinksjon mellom tykke og tynne verker til alle paralleller mellom idéer og objekter, hvorved enhver transformasjon fra en idé til et objekt vil være en reduksjon fra et tykt til tynt stadium. Det

²⁴ Denne påstanden vil jeg komme tilbake til og utdype i de neste kapitlene

²⁵ Bourdieu, P. (1984). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Routledge & Kegan Paul.

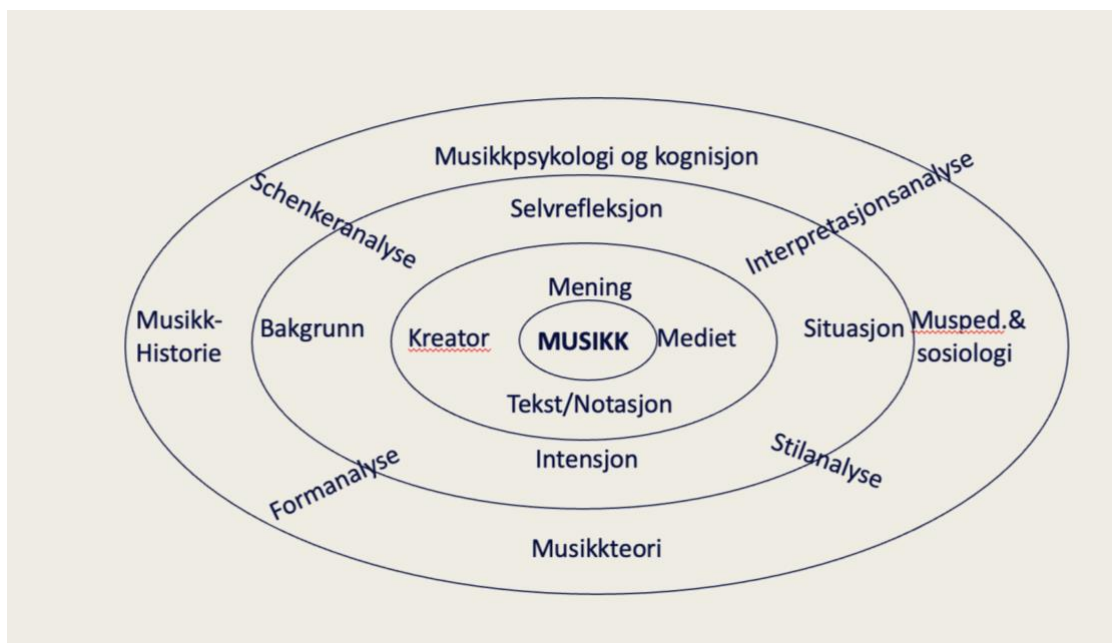
noterte musikkverket er det tynne element som trenger en fortolkning dvs. å bli gitt en musikalsk mening gjennom at utøveren tilfører verket/notasjonen kvaliteter som nødvendigvis må åpne opp for meninger og ideer som er forskjellige fra de som komponisten hadde forestilt seg. Når utøveren leser notasjonen vil det skapes en fortolkning basert på utøverens forståelseshorisont (som ikke er avgrenset til det musikk/lyd/notasjon) og utøverens ferdighetsnivå. Det klingende resultatet vil imidlertid være tynnere (ha færre kvaliteter) enn utøverens idé om fortolkningen. På samme måte vil lytterens erfaringsbakgrunn være med på å styre hvordan lytteren oppfatter fremføringen og tilføre den kvaliteter som lytteren tillegger fremføringen. Når så lytteren vil uttale seg om sin opplevelse av musikken, vil denne diskursen bli mye fattigere/tynnere enn lytterens opplevelse av musikken.

Det vil ikke være mulig å reversere prosessen i denne modellen. For det første fordi det er en mangelfull linearitet i modellen (de tre menneskelige komponentene har hver sin måte å strukturere sin musikkunnskap på), men også fordi det er så stor informasjonsforskjell mellom objekter og idéer i hvert ledd. Vinkelen mellom de parvise pilene i modellen kan imidlertid variere og kan dermed illustrere ulike situasjoner av familiaritet mellom de ulike elementene. Men også når komponisten er utøveren (eks. Grieg eller Rakhmaninovs gramfoninnspillinger av egne klaververk) vil vi ha en situasjon hvor fremføringen påvirkes av fremføringssituasjonen. Avstanden mellom modellens to første ledd (musikalsk idé og musikalsk fortolkning) vil være minimal og fremføringen vil gi viktige impulser til hvordan notasjonen kan fortolkes. Når komponisten er dirigenten, er det alltid variasjon mellom de ulike opptak av samme verk (eks. Stravinskij) ettersom verken notasjon eller direksjon er entydige.

I den tradisjonelle verkanalysens diskurs er det vanlig å hoppe over utøveren og gå direkte fra lytterens posisjon til notasjonen/partituret i søket etter komponistens intensjoner. Når en betrakter partituret som musikkverkets objektive representasjon kan analysen avdekke svært mye om verkets syntaktiske struktur, hvordan det er komponert, noen stilkarakteristika og hvorfor komponisten har benyttet den aktuelle notasjonspraksis. Slik (objektiv) kunnskap, ofte etablert gjennom bruk av vitenskapelige metoder, er viktig for en utøver i utviklingen av en fortolkning. Imidlertid, i den omfattende litteraturen om komponisten og hans liv og verk, har en del analyser gått et skritt videre. Ved å samle inn skriftlig informasjon om komponisten og sosiale elementer fra komponistens liv, har slik informasjon blitt brukt semantisk; dvs. til å gi mening til komposisjonens syntaktiske struktur og dermed åpnet for refleksjoner om komponistens intensjoner i hvert verk. Delvis er slik informasjon basert på myter, ofte er den svært usammenhengende, men den har kanskje noen sterke, slående, illustrerende personlighetskarakteristikker. Det er imidlertid noen metodologiske problem med denne praksis. Som overnevnte modell viser vil det å bevege seg fra et objekt (komponistens notasjon) til komponistens idé om verket innbefatter å reversere fortynningsprosessen. Fra de objektive fakta trenger vi å trenge inn i komponistens tenkemåte/bevissthet. Men enhver henvisning til komponistens bevissthet vil i denne sammenheng gjøre en logisk slutning ugyldig ettersom analytikerens forståelseshorisont er inkommensurabel (er organisert på en annen måte) med komponistens forståelseshorisont. Som musiker eller analytiker kan du bare oppnå en viss grad av sannsynlighet og ikke noen sikre konklusjoner om hva komponisten ville uttrykke med musikkverket. Dette er gyldig også

når det er komponisten selv som har uttalt seg om musikkverket. Komponisten må jo oversette sine musikalske ideer til språklige utsagn og i den prosessen vil de kulturelle rammene for hans språkvalg styre beskrivelsen av musikken.

Modellen illustrerer også hvordan performance studies/interpretasjonsstudier ofte setter søkelys på de to første grunnelementene (komponist og utøver) og bruker en mengde (ny) kunnskap om overgangen fra komponistens idé til notasjonen og hvordan slik kunnskap kan gi retning til fortolkningen. Innen et HIP-prosjekt²⁶ vil kunnskap om musikkens plass i samfunnet, estetikken i den aktuelle perioden/regionen og generell kulturkunnskap kunne supplere informasjonen som kan leses ut av notasjonspraksisen. Dette vil gi viktige rammer for musikerens valg av uttrykkskvaliteter. Ikke desto mindre, vil all slik informasjon bare kunne tilby annenhånds-beskrivelser av hvordan musikken bør klinge. I dagens situasjon vil en musiker påvirkes av et vell av beskrivelser/diskurser fra ulike perspektiv. Dette mangfoldet kan kanskje illustreres på følgende måte:



Figur 2.1.2 Et mangfold av diskurser

Det gjør at det er mange andre arenaer hvor musikk fortolkes. Dermed blir det en viktig oppgave for musikeren å skape identitet til sin presentasjon gjennom å legge mest vekt på de musikalske uttrykkskvalitetene og la disse andre fortolkningsarenaene (språklige og begrepsbefengte som de er) komme i bakgrunnen:

- Læreboken og kateteret (akademikerens arena)
- Konsertscenen (utøverens og impresarioenes arena)
- Lecture recital (formidlerens arena)
- Salen (lytterens arena)
- Avisen (kritikerens arena)
- Verkoriering/Pre-concert talks (kommunikatorens arena)
- Forelesningssalen (kulturarbeiderens arena)

²⁶ Historical Informed Performances

- Platecoveret (markedskreftenes arena)
- Internettet (lydens arena)

En musiker må derfor utvikle sin fortolkning i tråd med sin idé om hvordan musikken bør klinge. Slike klanglige forestillinger må aktiveres i tillegg til informasjonen fra interpretasjonsstudiene. Det er en slik kombinasjon som kan sikre fremføringens reliabilitet (at fremføringen gir et riktig/relevant uttrykk av det aktuelle musikkstykket). På samme tid må utøveren alltid kunne tilpasse fremføringen til fremføringsstedet (akustikk og publikum) for å etablere en valid fremføring (en fremføring som når frem uttrykksmessig til publikum). Musikerens utfordring kan kanskje oppsummeres med å si at utøveren må legge all kontekstuell kunnskap og verkets ekspressive kvaliteter inn i den smeltedigel av egen forståelseshorisont som kan gi fremføringen en identitet og gjøre den meningsfull for publikum.

2.2 Musikkritikk, et kolonisert meningshierarki?²⁷

Etter hvert som spørsmål om musikk ble en identitetsbygger i den borgerlige offentlighet, vokste det frem et behov for en begrepsmessig ramme for å kunne validere (vurdere styrken i) de ulike argumentene. Ut fra et slikt behov etablerte musikkritikken seg som en offentlig skriftlig omtale av musikk. Argumentasjonen kunne ta utgangspunkt i personlige opplevelser, men ettersom likhet var et av fundamentene i det nye borgerskapet, skulle kritikeren være én blant likemenn som bidro til alles dannelse. Men i ettertid er det lett å se at musikkritikken bidro til et hierarki i bedømmelsen av komponister, musikere og musikksjangere. Dette hierarkiet, i likhet med alle hierarkier, har makt og maktutøvelse som et av sine fundamentale egenskaper. Kombinert med muligheten av musikk som vare (enten som notetrykk eller konsertbillett/adgangstegn), fikk dette hierarkiet sterke føringer fra kommersielle interesser i tillegg til de rent musikalske kvalitetskriteriene. Med romantikkens forkjærlighet for kunstnergenier ble virtuoseriet en sikker vinner i kampen om oppmerksomheten. Dette ga større anerkjennelse til musikeren (Paganini, Ole Bull) på bekostning av komponisten, med mindre komponisten også var utøveren (Liszt, Chopin). Med gramfonindustriens inntreden på starten av 1900-tallet, ble plateartisten en ny kategori musikere som plateselskapene markedsførte på mange måter ut over de rent musikalske kvalifikasjonene til musikeren.

Når jeg bruker formuleringen kolonisert hierarki, er det for å påpeke at i den vestlige kunstmusikken (klassisk musikk) er enkelte lands musikk ansett som mer verdifull. Musikk fra det tyskspråklige området har ofte satt standarden for hva som er den beste musikken.²⁸ Derfor er det mulig å påvise at musikkritikken har inngått i: «en prosess for å etablere kontroll over fremmede territorier eller folk med det formål å utnytte og

²⁷ Emnet kolonisering har jeg omtalt i Dahl, P. (2023). IN TUNE or Colonized ART? *PlaySpace (PS)* , 2(1), 31–40. <https://doi.org/10.31265/ps.598>

²⁸ I min doktorgradsavhandling om gramfoninnspillinger av Griegs romanse «Jeg elsker Dig!» kunne jeg påvise at når H. C. Andersens ene vers ble oversatt til tysk i forbindelse med utgivelse på Peters forlag, ble det diktet et ekstra vers, slik at romansen skulle ligne mer på en tysk lied. Og det var denne tyske toversersjonen som ble oversatt til 22 andre språk. Og skandinaviske sangere sang Andersens tekst to ganger på sine innspillinger helt frem til 1980-tallet.

kultivere, muligens bosette som kolonier, og vedlikeholde kolonialismen.»²⁹ Overført til musikk kunne definisjonen på kolonisert musikkritikk kanskje formuleres slik: «En prosess for å etablere kontroll over ulike musikksjangre og musikalske uttrykksformer med det formål å vedlikeholde det etablerte hierarkiet av musikkverk.» Med en slik grunnholdning ble det fort etablert noen kanoniske verker og komponister som alle var historiske, eller var på vei til å bli det. Dermed ble nye musikalske uttrykksformer sammenlignet med tidligere praksis og etter hvert vokste det delvis frem en skepsis til det nye. Denne skepsisen sto i motsetning til romantikkens overordnede krav om å fremme det nye og unike, men som i enhver identitetsskapende kolonistisk tankegang var det en motstand mot det ukjente.

Tilknytningen til tradisjonen ble et viktig element i valideringen av en fremføring. I dette lå ikke bare en referanse til tradisjonell musikkteori, men det håndverksmessige både i komposisjonen og fremføringen ble viktige referansepunkter i kritikken. Bruken av visse musikkteoretiske begreper var av stor betydning for identiteten som musikkritiker. Dette kom også til ha stor betydning for utøveres og publikums begrep/forestilling om musikk. Mens musikkopplæringen i skolen var knyttet til innlæring av sanger og salmer, var musikkritikken en arena for en annerledes og språklig utlegging av musikk og musikkopplevelsen. Kritikerens balansegang mellom tradisjonell musikkteori, med dets søkelys på lovmessighet og jakten på ontologiske elementer i en definisjon av musikk, satt opp mot lytterperspektivet hvor den epistemologiske dimensjon i musikkopplevelsen dominerte, ble den største utfordringen for musikkritikken.

En sammenligning av musikkritikken i ulike land fram til i dag viser at kritikken var like mye styrt av samtidens kulturelle diskusjoner som av den rent musikkfaglige utviklingen. I Norge var det å fremme nasjonsbyggingen en viktig kulturpolitisk faktor som påvirket kritikken av de få moderne komponister (eks. Valen) som ikke fulgte den nasjonale trend. Men også samfunnsstrukturen i de ulike land hadde stor innvirkning på etableringen av musikkritikken. Eksempelvis var musikkritikken og organisert musikkliv i Sverige og Danmark med sin adel som fremmet klassisk musikk, svært forskjellig fra Norge. Etter 1905 var nasjonsbyggingen hovedfokus og med den også et ønske om å fristille seg fra Europeiske tradisjoner. Musikkritikken i Norge hentet sine forbilder fra den europeiske (tyske) tradisjonen, men ble nokså raskt knyttet opp til et musikkliv som kombinerte levende musikk og musikksjangre som primært ble distribuert på fonogrammer.³⁰ I tillegg til mer tradisjonelle konsertomtaler (av klassiske konserter) ble jazzkonserter og plater tidlig tatt inn i anmelderiet, og fra slutten av 1950-tallet kom pop- og rockkulturen inn i avisene.

Det er også verd å merke seg at oppdraget med å skrive kritikk av klassisk musikk har alltid blitt gitt komponister eller musikkvitere. Innenfor jazz og pop/rock har det vært personer med en stor platesamling og spesiell interesse for sjangeren som har ivaretatt kritikerrollen. Det har gjort at også allerede ansatte journalister kunne bli tildelt oppgaven med å anmelde det stoffet, mens musikkritikk av klassisk musikk ble satt ut på enkeltoppdrag til utvalgte komponister/musikkvitere. Klassisk musikk ble derfor ofte

²⁹ <https://en.wikipedia.org/wiki/Colonization>

³⁰ Dahl, P. (2019a). Music Criticism in Norway. In C. P. Dingle (Ed.), *The Cambridge History of Music Criticism*. Cambridge University Press.

oppfattet som noe elitært og med høy inngangsterskel (både sosialt og intellektuelt). Kritikk av den klassiske musikken var skrevet for de som var skolert i den klassiske musikken, og hadde sjelden en diskurs som gjorde den interessant for et vanlig musikkelskende publikum uten annen kunnskap om musikk enn deres musikkglede. Dette er en bakgrunnsvariabel som ofte dukker opp også for dagens klassiske musikere i valget av repertoar og fremføringsarena. Hva vet de, og hvilke referanser har publikum til det repertoaret og de musikalske uttrykkskvalitetene jeg har planlagt i mine (alternative) fortolkninger? Med avisenes økonomiske innstramminger på slutten av 1900-tallet, forsvant den regelmessige anmeldelse av klassisk musikk fra de fleste aviser i Norge. Nå er det de andre sjangrenes musikkterminologi som dominerer og det influerer delvis omtalen av klassisk musikk. Språkets makt over våre muligheter for å identifisere musikalske uttrykk er alltid en utfordring og endringene skjer ikke på musikkens premisser alene.

Vi kan finne mange eksempler på at ens egen forestilling om hva som er musikk har hatt konsekvenser for den musikalske praksis. Da norske komponister, utdannet i Leipzig, på slutten av attenhundretallet dro på folkemusikkinnsamling, kom de tilbake med 'vidunderlige melodier' nedskrevet i det tradisjonelle notasjonssystemet, samtidig som de klaget over at informantene sang så urent og manglet rytme. Disse komponistenes klaverversjoner av det musikalske materialet ble utgangspunkt for trykte utgivelser og arrangementer med utgangspunkt i det veltempererte klaverets skala: et klassisk eksempel på en kolonisering av en egenartet musikkjanger som folkemusikken.

2.3 Lydfesting, et musikalsk dilemma?

Den overveiende del av musikk som omgir oss i dag kommer fra høyttalere og er en eller annen form for lydfesting av en musikkfremføring/musikkproduksjon. I over hundre år har lydfestingsteknikken gjort det mulig å omforme en levende musikkfremføring til et fast materiale med mulighet for en gjentakelse av fremføringen. På en måte er fonogrammet en langt mer nøyaktig nedtegnelse av musikkverket enn den klassiske notasjonen.³¹ Fristilt fra notasjonens logisk-matematiske regelverk, kunne fonogrammet gravere inn riller i skjellakken/vinylen/CD-platen på en måte som fanget selve den klingende musikken på en uovertruffen måte. Så hvorfor ble denne teknologien et musikalsk dilemma? Rent historisk har det vært to-tre viktige transformasjoner i distribusjonen av musikk. Den første var overgangen fra håndskrevne manuskripter, som bare noen få eide, til de masseproduserte forlagsnotene. Disse verkene og ikke minst alle arrangementene(!) ble nå tilgjengelig utenfor komponistens bekjentskap (og kontrollområde). Den neste var fonogrammet som gjorde det mulig for folk flest å få de fremste artistene på besøk i sin egen stue uavhengig av om de selv kunne noter, kunne spille noe musikkinstrument, eller hadde økonomi til å gå på konserter. Den siste transformasjonen er den internettbaserte distribusjon av musikkverk, men også med tilgang til redigeringsmuligheter på allerede innspilt musikk. Det setter lytteren i en posisjon som gir han produsentrollen som kan overstyre både komponisten og

³¹ Bartók brukte derfor den tidlige Edison-fonografen på sine innsamlingsturer i de slaviske landene allerede fra 1905. Messiaen brukte konen Yvonne Loriod sin spolebåndopptaker til opptak av fuglesangen. Det ga han mulighet til å avspille i halv hastighet (oktavtransponert) og han sa at han hadde to kilder til sine fugleverker; egen hørsel og spolebåndet.

utøverens bidrag til det klingende resultatet. Selv om teknologien er tilgjengelig er det et fåtall lyttere som benytter seg av dette. I stedet er det en betydelig økning i antall sjangerbaserte radio og internettkanaler hvor produsentjobben er overlatt til kanalvertene.

Det er likevel en viktig forskjell på de to første transformasjonene av musikklivet. Distribusjonen av notetrykk forutsatte at mottageren kunne lese noter og overføre notasjonen til klingende musikk, og dermed involverte det en fortolkningsprosess styrt av skriftlighet (musikkhistorie og musikkteori). I den prosessen var det en rekke føringer som plasserte fortolkningen inn i en kulturhistorisk ramme, og med pianoet som inventar i ethvert møblert hjem, ble det meste av den klassiske musikkens ulike verk-kategorier gjort tilgjengelig i klavertranskripsjoner. Dette var med på å forsterke forestillingen om musikkverket som et fenomen uavhengig av den enkelte fremføring.

Annerledes var det med fonogrammet. Det ble i større grad oppfattet som selve musikkverket, i alle fall inntil flere innspillinger av samme verk ble tilgjengelig. Men da ble også forskjellene mellom innspillingen plassert i et hierarki av fremføringer, delvis styrt av musikkkritikken, men også et resultat av plateselskapenes markedsføringer. I musikkjangere hvor notasjonen ikke sto særlig sterkt (som pop og rock og til dels i jazz), ble det viktigere å ha tilgang på grammofonplater enn eventuelle trykte noter.

Her kommer litt grammofonhistorie.³² De første fonogrammer (vokssylindre og 78-plater) i den akustiske perioden (1895-1925) hadde så kort spilletid, at det meste av det klassiske repertoar av instrumentalmusikk var lite relevant for denne teknologien. Med unntak av innspillinger av sang og klaver, måtte musikkverkene arrangeres for opptak i et studio hvor lyden ble direkte overført til lydfestingsmaterialet (ingen mikrofon i denne perioden). I tillegg var frekvensområdet i opptaket svært begrenset, slik at klangen og gjenkjenning av de ulike instrumentene ble uviktige elementer. Dermed ble melodien den viktigste parameter å ivareta på innspillingen, noe som forsterket publikums smak i retning av å alltid søke etter en melodi i musikken. Det var jo en utvikling som delvis kolliderte med den stilistiske utvikling deler av den klassiske musikken hadde tatt fra slutten av attenhundretallet og som ble forsterket i begynnelsen av nittenhundretallet. Motstanden mot grammofoninnspillinger var derfor nokså bastant blant instrumentalister og orkesttermusikere, mens sangere (og særlig operasangere) fant et nytt marked for sine highlights gjennom grammofoninnspillinger. Caruso var den første plateartist som solgte over en million plater av en innspilling («Vesti la giubba» fra Leoncavallis opera Pagliacci innspilt i 1902, 1904 med piano og i 1907 med orkester).

Med overgangen til elektriske innspillinger i 1925 ble lydbildet på fonogrammene vesentlig forbedret. Nå kunne man ta i bruk mikrofoner og forsterkere, noe som gjorde det mulig å balansere ulike lydkilder inn i et opptak. Men det var fortsatt ingen mulighet til å redigere opptaket, slik at de fleste opptakssesjoner besto av fem-syv opptak/gjennomkjøringer og så måtte man velg hvilket opptak som skulle publiseres. Den nye teknologien utfordret forestillingen om at et opptak var i tråd med hvordan fremføringen hørtes ut i studioet/konsertsalen. Mens de fleste klassiske musikere

³² En oversikt som både er utøverorientert og som drøfter fortolkningsproblematikk er: Day, T. (2000). *A century of recorded music: listening to musical history*. Yale University Press.

foretrakk å ha innspillingssituasjoner som lignet konsertsituasjonen, var det innen jazz og underholdningsmusikken at mulighetene i den nye teknologien ble utprøvd. En ny gruppe artister dukket opp; croonerne, som med mikrofonen kunne utforske og fortolke sanger og deres tekster med en langt større intimitet enn hva en operasanger som skulle fylle hele operasalen kunne legge opp til.³³ Nå kunne Frank Sinatra synge med inderlighet og en besnærende timing også i svake partier selv om han ble akkompagnert av et storband med fullt trøkk og likevel var balansen mellom de to helt utmerket på platen. Uten mikrofon og forsterker ville dette ikke vært mulig.

Etter andre verdenskrig kom spolebåndopptakeren inn i studio og dermed var redigering av opptak en mulighet. Med overgangen til vinyl og LP-plater (1948) ble det klassiske orkesterrepertoaret mulig å presentere i et håndterlig format og med god lyd. Igjen ser vi at man i den klassiske leiren forsøker å holde på at en plateinnspilling i størst mulig grad skal ligne en konsertopplevelse, mens andre sjangere utforsker de nye mulighetene for flerspørsteknikk og redigering fra ulike lydkilder (ikke bare fra sangere og musikere). Men muligheten til å luke ut feilslag, urene toner og andre 'unoter'(!) gjorde at redigering ble etter hvert en del av studioproduksjonen også innen klassisk musikk. Denne muligheten medførte en sterkere knytning til verkets notasjon, da den ble sett på som det mest objektive/felles referansepunkt av musikkverket. Forsterket av datidens musikkritikeres skolering som komponister og musikkvitere («notestuderere»), ble det å *spille det som står på notene* sett på som det viktigste fortolkningskriteriet. Slingringsmonnet lå i aksepten av ulike fremføringstradisjoner. Disse ulikhetene ble gjerne knyttet opp til ulike musikkjangere. Protestene mot den dominerende romantiske fremføringspraksis innen den klassiske musikken vokste i tiden etter første verdenskrig (neoklassismen/Neue Sachlichkeit) og slo ut i full blomst gjennom Tidligmusikk-bevegelsen fra 1950-tallet.

Situasjonen i dag er nok endret til at det å kunne spille det som står på notene er et fundament, for deretter å utvikle en fortolkning hvor artikulasjonstegn og karaktertegn kan overstyre notasjonens logisk-matematiske begrensninger. Dette avspeiles i musikkritikken ved en større vektlegging av fremføringens validitet fremfor den reliabilitet. Et element som har bidratt til uniformeringen av klangbildet på orkesttermusikkplater, er at de internasjonale selskapene gjerne bruker samme produsent på utgivelser med forskjellige orkestre. Resultatet er at mens det tidligere var store klangforskjeller mellom de fremste orkestrene i verden, ble disse ulikhetene gradvis visket ut gjennom plate og ikke minst på CD-produksjoner.

Den siste store teknologiske utviklingen innen lydfesting var overgangen til digital opptaksteknikk på 1980-tallet, en overgang som senere også fikk konsekvenser for distribusjon via internett fra 1990-årene. Med de utvidede redigerings- og prosesseringsmuligheter som nå er lett tilgjengelig, er det ikke lenger noe mål for en klassisk innspilling at den ligner en konsertsituasjon. Fonogrammet har en egenverdi som utgangspunkt for en musikkopplevelse.³⁴ Det klanglige rommet som etableres på innspillingen kan godt være noe som ikke kan oppleves i en konsertsal. Lytterens organisering (og investeringer i utstyr) for å optimalisere lytteropplevelsen er blitt fristilt

³³ Dahl, P. (2009). Grip mikrofonen! Intensitet og intimitet i Griegs Jeg elsker dig!? In (Vol. 35(2009), pp. S. 156-176). Universitetsforlaget.

³⁴ Simonsen, T. (2008). *Det klassiske fonogram* [Norges musikkhøgskole]. Oslo.

fra konsertsituasjonen og vurderingsgrunnlaget er byttet om: Tidligere var det viktig at grammofonplaten kunne gi assosiasjoner til en konsertopplevelse. Nå er det innspillingen på CD-platen som blir vurderingskriteriet i møte med konsertopplevelsen. Etter hvert som CD-platen også blir historie (og selv om vinylen har sin renessanse) vil det stadig bli vanskeligere å forutse hvilke referanserammer et publikum tar med seg til en levende musikkfremføring.

Den eksplosjonsaktige fremveksten av kunstig intelligens har også gjort sitt inntog også på musikkområdet. Med enorme mengder differensierte lyd kvaliteter i digital tilstand, vil kombinasjonsmulighetene raskt overstige den enkeltes forestillingsevne. Gode søkeord og målformuleringer vil kunne genere nye verk. Nettopp dette at KI krever språklige determinanter bør få noen varsel lamper til å blinke. I denne boken er det jo ofte understreket av en musikers kunstneriske intelligens integrerer både språklige og ikke-språklige elementer i utviklingen av en fortolkning. Det blir selvsagt en stor utfordring å kunne skille mellom de ulike kildene til lydfestet materiale som kommer ut av høyttalere alle steder, men kanskje kan denne siste teknologiske utviklingen gjøre det tydeligere hva som er levende musikk; der hvor en musiker fremfører og fortolker et musikkverk i nåtid til et tilstedeværende publikum.

REFERANSER:

- Bengtsson, I. (1977). *Musikvetenskap : en översikt* (2. uppl. ed.). Esselte studium.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Routledge & Kegan Paul.
- Dahl, P. (2009). Grip mikrofonen! Intensitet og intimitet i Griegs Jeg elsker dig!? In (Vol. 35(2009), pp. S. 156-176). Universitetsforlaget.
- Dahl, P. (2019a). Music Criticism in Norway. In C. P. Dingle (Ed.), *The Cambridge History of Music Criticism*. Cambridge University Press.
- Dahl, P. (2019b). *Utøverkunnskap* (1. utgave. ed.). Cappelen Damm akademisk.
- Dahl, P. (2019c). Where Is the Essence of a Musical Work? In R. Stanevičiūtė, N. Zangwill, & R. Povilionienė (Eds.), *Of Essence and Context. Between Music and Philosophy*. Springer.
- Davies, S. (2001). *Musical works and performances: a philosophical exploration*. Clarendon Press.
- Day, T. (2000). *A century of recorded music: listening to musical history*. Yale University Press.
- Goehr, L. (2007). *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford University Press.
- Hamilton, A. (2007). *Aesthetics and music*. Continuum.
- Simonsen, T. (2008). *Det klassiske fonogram* [Norges musikkhøgskole]. Oslo.

3 Notasjon

For å understreke at den klassiske musikkens notasjonssystem er et historisk og kulturelt fenomen i stadig endring, presenteres en kortfattet historisk gjennomgang før en nærmere analyse av hva notasjonen omfatter og hvordan det er mulig å forholde seg til og analysere notasjonen på ulike måter.

3.1 Skriftlighetens vekst og fall³⁵

Musikk har alltid vært en performativ praksis basert på lyd, temporære bevegelser og hørselsinntrykk. Den dynamikk som musikk kan skape i tid og rom, gjør musikalske uttrykk til unike i vår forståelse av verden og av andre mennesker. Som kommunikasjons-system har musikk noen fellestrekk med språk og det talte ord. Vanligvis tar du ikke feil i vurderingen av om det du hører er språk eller musikk, og likheten mellom ytringsformene har gjort det mulig å utvikle en skriftlighet i tilknytning til musikk.

I likhet med andre menneskelige praksiser har også musikk behov for å overføre ervervet kunnskap fra en generasjon til den neste. Til å begynne med skjedde dette muntlig, og selv om det var en slags objektivering av musikken, gjerne supplert med en verbal legitimering «det er slik stykket skal spilles», var det hele knyttet til her-og-nå-situasjonen i etableringen av tradisjonen. I de fleste samfunn ble et mangfold av tradisjoner sett på som en styrke, men skulle det etableres en identitet innen et samfunn, var det nødvendig å gi noen former for tradisjoner prioritet, og på den måte etablere et hierarki av musikalske fremføringer og praksiser.

Den mest innflytelsesrike identitetsskaper i vår vestlige musikkultur gjennom de siste to tusen årene har vært kirken. Behovet for å kunne skille kirkemusikk fra annen religiøs og ikke-religiøs musikkpraksis gjorde det naturlig å søke en viss uniformitet i den musikalske praksis (tydeligst i det liturgiske aspektet). Ettersom denne uniformiteten skulle omfatte hele kirken, uavhengig av geografiske og kulturelle forskjeller, var et slags notasjonssystem en nødvendighet for å sikre overføring fra en generasjon til den neste uten å være bundet til her-og-nå-situasjonen. Likheten til språket og det skriftlige ordet ble utgangspunktet for den musikalske notasjonen. I kirkesamfunnene var spredningen av Ordet essensielt, og det bidro til å gjøre skriftligheten til et viktig element i identifikasjonen og oppbyggingen av kirkesamfunnene. Kirken ble den første institusjon som systematisk skrev ned musikk, og som etablerte en objektiv fremføringspraksis som knyttet en musikkfremførelse til skriftlighet.

Det å ta i bruk skriftlighet i musikk har hatt store konsekvenser. For det første vil skriftlighet virke forsterkende på alle forsøk på å etablere en tradisjon, fordi skriftlighet muliggjør overføring av kunnskap fra en generasjon til den neste gjennom et abstrakt tegnsystem. Skriftligheten objektiverer kunnskapen, og samtidig blir skriftligheten gjennom tegnene en ideologisk ramme for den kunnskapen som identifiserer

³⁵ Emnet har jeg berørt flere ganger, først i Dahl, P. (2009). *The Rise and Fall of Literacy in Classical Music: An Essay on Musical Notation*. *Fontes Artis Musicae*, 56(1), 66-76. Senere også i Dahl, P. (2019). *Utøverkunnskap* (1. utgave. ed.). Cappelen Damm akademisk.

tradisjonen. Eller sagt på en annen måte: Notetegnet blir et observerbart objekt med referanse til den klingende musikken, men samtidig har valget av notasjonssystem både ideologiske og kontekstuelle forutsetninger og konsekvenser som f.eks. hva som er riktig intonasjon/valg av skalasystem i fremføring av notert musikk.

For det andre åpner skriftligheten for en deling mellom komponist og utøver. Dette var ikke så tydelig i den tidlige kirkemusikken, ettersom dens mål var bruken av musikk i menighetens hverdag og høytid, uten noen forestilling om musikkverket, slik vi i dag identifiserer klassiske musikkverk. Delingen ble først tydelig når komponist- og utøverrollene utviklet seg med ulike kompetanse- og kunnskapsområder fra senmiddelalderen og renessansen av.

Den tredje konsekvensen av skriftlighetens inntreden i musikkverdenen står i en viss motsetning til den første. Ettersom vårt notasjonssystem ble basert på en reduksjon av objektet til et lineært system,³⁶ vil det være mulig at det etableres nye relasjoner mellom tegnet og den opprinnelige konteksten. Dette kan bli destruktivt overfor den aktuelle tradisjonen og dens utvikling som en klingende tradisjon. Eksempelvis er alternative skalaer fra muntlige tradisjoner og variabel rytmikk innen folkemusikk umulig å fange opp i den klassiske notasjonen. Overføring fra en generasjon til neste basert på klassisk notasjon av folkemusikk kan derfor redusere mengden av ekspressive kvaliteter i folkemusikken. Bartók løste dette problemet ved å la folkemusikerne syng/spille inn sine musikktradisjoner på datidens nyvinning; fonografrullene. Dermed kunne han i ettertid vurdere hvordan han skulle gjenskape det musikalske uttrykket, noe som bidro til i hans karakteristiske elementer i hans dissonerende klangverden.

Forbindelsen mellom tradisjonens innhold og de sammenhenger den fremtrer i, er også et viktig moment i etableringen av en egen sjanger i tradisjonen. Det er selvsagt mulig for en sjanger å benytte seg av ethvert klingende uttrykk som et innholdselement i musikken, men det utvikles alltid restriksjoner på bruken av virkemidler for at fremføringen skal bli identifisert som musikk innen en bestemt sjanger. Det å identifisere en sjanger ut fra musikkens interne stilistiske elementer forsterker forbindelsen mellom innhold og kontekst i tradisjonen. Faren for stagnasjon i den stilistiske utviklingen kan unngås ved å innpasse/ta inn utviklingen innen teknologiske og sosiale elementer som interne elementer i sjangeren. Skriftlighet i en tradisjon vil kunne gjøre en slik utvikling mye lettere og raskere, ettersom skriftligheten kan fungere som en generell plattform for å godta integreringer. Eksempelvis vil jo partiturer og stemmer gjøre det mulig for enhver musiker å delta som utøver av musikkverkene. Samtidig vil disse utøverne sine ekspressive kvaliteter bidra til utformingen av det konkrete musikalske uttrykket.³⁷

Skriftligheten i musikken var opprinnelig tett knyttet til fremføringen av liturgiske tekster i liturgiske sammenhenger. Notasjonen var allegorisk og kun knyttet til den melodiske dimensjon. Tid og sted for fremføringen hadde alt å si for valg av musikalske virkemidler i

³⁶ Andre kulturer, f.eks. i Kina finnes det ikke-lineære notasjonssystemer. Tabulturnotasjon er også brukt i mange kulturer.

³⁷ Erfaringen fra Europeiske musikkonservatorier hvor asiatiske musikkstudenter spilte opptaksrepertoaret feilfritt, men hvor de senere hadde store problemer i kammermusikkgrupper, viser at musikk krever mer enn det som står på notene.

fremføringen. Behovet for en mer effektiv overføring av det tradisjonelle materialet førte til en mer systematisk notasjon hvor både melodi, rytme og harmonikk ble indikert. Denne prosessen tok mange hundre år, og utviklingen fortsetter også i dag i forsøkene på å finne en mer presis forbindelse mellom notasjon og musikk. Men, den musikalske notasjonen er ikke lik vårt språklige skriftsystem, ettersom den musikalske notasjonen mangler de enhetlige og objektive elementer som utgjør alfabetet. Forståelsen av hvilke konvensjoner som angår et tegn er langt mer nødvendig for å etablere meningsfullhet i lesing av noter enn i tekstlesing. Et av de mest sentrale begreper med et mangfold av konvensjoner knyttet til seg er «musikkverket».

Det vokste frem under opplysningstiden, da «kunstverket» representerte en spesiell relasjon mellom komponist og utøver, skriftlighet og hørbarhet, og mellom innhold og form i musikken. Mens musikk i middelalderen fortsatt ble sett på som en Guds gave, åpnet individualismen i renessansen for en forståelse av musikk som et resultat av menneskelig aktivitet. Delingen mellom rollen som komponist og utøver, som hadde ligget latent i den skriftbaserte del av musikklivet, ble nå tydelig i forståelsen av komponisten som verkets skaper og utøveren som den som presenterte verket.

Mens de tidligste komposisjonene/formene for musikalsk notasjon kun ga et hint (memo) om hvilke tradisjonelle elementer som skulle brukes i en spesiell anledning, ble komposisjoner i renessansen og barokken mer enkeltstående verk med mer eller mindre direkte tilknytning til en konkret fremføringsarena. Fremdeles var de fleste komponister også utøvere, men med en voksende forlagsvirksomhet åpnet det seg nye muligheter for spredning av musikalsk skriftlighet, og dermed også en friere forbindelse mellom komponist- og utøverrollen. De musikalske verkene var ikke bare speilbilder av en eksisterende (tradisjonell) musikalsk praksis, men de var nye komposisjoner som skulle vise stilistiske muligheter innen en musikalsk sjanger, sett fra den individuelle komponistens ståsted. Komposisjonen ble ikke bare en dokumentasjon av en fremføringspraksis, men et forsøk på å konstruere en egen musikalsk verden, uavhengig av den sammenheng hvor fremføringen skulle skje.

Opplysningstidens rasjonalitet opphøyet tanken om det unike musikalske verket, og det nye borgerskapet etter den franske revolusjon i 1789 tok det nye kunstbegrepet som ett av sine kjennemerker og fristilte det fra adelen og kirken. Kunst ble definert som en egen dimensjon ved musikk, litteratur og billedkunst og kunne bli gjenstand for individuell verdsetting og offentlig debatt. Denne dimensjonen av kritikk var knyttet til selve kunstverket. Tidligere hadde dette vært overlatt til den som bestilte verket, vanligvis en mann fra aristokratiet eller kirken. I det føydale samfunnet hadde den som bestilte verket også monopol på vurderingen av verket, for det meste basert på verkets vellykkethet i den sosiale sammenheng det ble presentert. Dette ble nå endret ved at borgerskapet åpnet opp for en dialog mellom publikummere hvor alle i prinsippet var likeverdige.

Med borgerskapets idé om musikk som kunstverk ble ikke musikkens innhold oppfattet som ensbetydende med fremføringens klingende dimensjon, men de søkte også mening bakenfor den fysisk klingende musikken. I en slik utvikling er det et behov for enhver musikalsk stil å være en del av en tradisjon. Tradisjonen vil definere en relasjon mellom

innhold og fremføringsarena som sertifiserer noen fremføringer som valide (riktige i situasjonen), mens andre er pålitelige (korrekte i tradisjonen). I vår forståelse av «fremføringsarena» ligger ikke bare scenen musikken fremføres på, men også publikum og deres sosiale status som gjør det mulig for publikum å overvære fremføringen, samt all form for skriftlighet som omgir fremføringen (annonsering, programtrykk, plakater osv.). Denne kombinasjonen av innhold og fremføringsarena inngår alltid i den kontekstuelle utvikling av enhver stil eller sjanger. Dette er altså en del av det ikke-noterte (unotene) som en musiker må forholde seg til i innstuderingen av et notert musikkverk.

Musikk betraktet som kunst gir musikk et ideologisk potensial. Dette kan bli knyttet til både sosiale og skriftlige elementer, og det er skriftligheten som har vært avgjørende for utviklingen av forståelsen av «musikk som kunst». Med identifiseringen mellom enkeltstående musikalske uttrykk og en tilhørende notasjon, ble det mulig å komponere musikalske uttrykkskvaliteter før de ble gitt til musikeren for fremføring. Bruken av musikalsk-retoriske elementer i barokken er et eksempel på hvordan ekstraordinære (ikke-musikalske, men skriftbaserte) elementer griper inn i og regulerer den musikalske praksis med konsekvenser for så vel utøvere som komponister, og selvsagt også for lyttere.

Det nye borgerskapets forståelse av seg selv som bærere av universelle prinsipper gjorde det mulig å utvikle idéen om absolutt musikk i tråd med Platons idéer. I en tid hvor musikk ble knyttet opp til så mange ikke-musikalske relasjoner, ble denne universalismen et stilistisk ideal i klassisismen, og den ga ekstra tyngde til behovet for en sterk forbindelse mellom innhold og form i den musikalske praksis. Forestillingen om musikkens universelle karakter var også utslagsgivende for det store skiftet hvor instrumentalmusikken ble den «egentlige» musikken hvor det tidligere var vokalmusikken som tronet øverst i dette hierarkiet. Overgangen skjøt fart i barokkens utvikling av strengeinstrumentene (stryke- og tasteinstrumenter) og den tilhørende omfattende komposisjonsvirksomhet. I borgerskapets lyttemodus inngikk forestillingen om absolutt musikk, og dette påvirket delvis komponistene og i mindre grad utøverne. Idealet om den absolutte musikken var dermed ikke begrenset til komposisjonsteorier eller fremføringspraksis, men ble en del av musikernes og lytternes allmenne forståelse av musikkens kommunikative kraft: Den absolutte musikken hadde en kraft som kunne inngå i etableringen av en ideologisk overbygning og som var fristilt fra språkets rammer. Denne dimensjonen var med å gjøre musikkverket til et kunstverk.

I musikkhistorien gjøres en inndeling knyttet til den stilistiske utvikling som avspeiler den generelle kunsthistorien. Klassisismen i musikken er en av de korteste (1740—ca.1800) sammenlignet med de foregående: Middelalderen (500–1500), renessansen (1450–1600) og barokken (1600–1750). Klassisismen ble etterfulgt av romantikken (1800-tallet) og det som fortsatt omtales som modernismen (det 20. århundre). Selv om klassisismen var en kort periode, var den paradigmatisk for vår forståelse av 'musikk' og vårt estetiske perspektiv på musikk. Overforenklet kan det formuleres som at mens musikkens kvaliteter tidligere var å finne i den klingende musikken, ble nå musikk en kunstform og dermed åpen for nye (subjektive) innfallsvinkler til forståelse og verdsettelse. Musikk hadde unike kvaliteter som kunst ved at den kunne bevege lytterens bevissthet, men

slike kvaliteter var avhengig av lytterens holdninger og musikkunnskap. Denne kantianske vendingen forsterket skriftlighetens betydning innen klassisk musikk gjennom den vekt som ble lagt på lytterens totale dannelse og kunnskap som en premiss for musikkopplevelser.

På denne måten ble både musikkens skriftlighet og lytterens individualitet viktige komponenter i klassisk musikk. Denne kombinasjonen har forblitt kjernen i sjangeren klassisk musikk og alle dens stilistiske varianter. I dag brukes «klassisk musikk» uavhengig av den historiske epoken, så lenge vi kan identifisere et skriftlighetsselement i musikken. Identifikasjonen er basert på studier av stilistisk utvikling slik den kan dokumenteres i partiturene fra de ulike epokene. Dette har også resultert i at en bruker begrepet «kunst/kunstverk» om musikkverk fra epoker hvor musikk kun var en utøvende praksis uten noe krav på å være kunst, som f.eks. musikk fra renessansen og tidlig barokkmusikk.

For utøveren hadde den klassiske musikkens skriftlighet også en rekke konsekvenser. Det har alltid vært et hierarki blant musikere basert på hvilke ferdigheter de har som utøvere. Skriftligheten, med behovet for å kunne lese og fremføre musikk fra notebladet, og utøverens tekniske ferdighetsnivå har vært de mest brukte kriterier for å skille amatører fra den profesjonelle. Med den nye interessen for fortolkninger ble det behov for en annen type kunnskap og ferdighet enn den som trengtes til prima vista-spill og teknisk beherskelse av instrumentet. Dermed bidro skriftligheten både til en forsterkning av relasjonen mellom utøving og notasjon (en profesjonell må kunne fremføre musikken slik den er notert), men samtidig ble denne relasjonen differensiert gjennom aksepten av alternative fortolkninger av samme noterte musikkverk. En profesjonell utøver må selvsagt ikke spille identisk med notasjonen, til det er notasjonen full av noter og unoter, men utfordringen er å forme (bruke sin kunstneriske intelligens på) materialet på en musikalsk overbevisende måte overfor lytteren.

Dette fikk konsekvenser for musikerutdanningen ved at et viktig kunnskapsområde knyttet til notasjons- og publiseringspraksis var nødvendig for å kunne gjøre en god vurdering av den konkrete utgaven. Ettersom graden av nøyaktighet i notasjonen hadde økt, og med en blomstrende forlagsvirksomhet på 1800-tallet, ble mange musikkverk fra tidligere århundrer utgitt på nytt og gjerne tilpasset den nyeste notasjonspraksis. Dette medførte gjerne utgivelser med notasjon av artikkelasjon og dynamikk som ikke var hentet fra komponistens notasjonspraksis. Kunnskap om disse avvikene er nå en del av den forståelse av skriftligheten som inngår i en profesjonell musikers hverdag. Denne utviklingen ble særlig tydelig i tidligmusikk-bevegelsen fra 1950-tallet. Det å bruke komponistenes manuskripter som utgangspunkt for en «urtekst»-utgave, viste seg å være komplisert da enkelte komponister reviderte eller gjenbrakte sine verk flere ganger og da med nye notasjonselementer. Det har resultert i at nyutgivelser gjerne har en omfattende revisjonsberetning i tillegg til notetrykk av den aktuelle komposisjonen.

I de offentlige rom, særlig i konsertsalene, ble bruken av trykte program som indikerte hvilke verk som skulle fremføres, en annen skriftlig kilde som påvirket relasjonen mellom fremføringen og musikkverket som kunstverk. Denne praksisen har konsolidert idéen om klassisk musikk som kunst, og bidratt til en forståelse og en begrepsdanning rundt det

enkelte musikkverk og ikke minst bidratt til en systematisering av verktitler, sats- og formbeskrivelser. I de tidligste programmene ser vi en kombinasjon av ulike deler av forskjellige verk i en for oss tilfeldig rekkefølge (enkeltsatser fra en symfoni presenteres med konsertarier og andre verk mellom satsene). Respekten for et kunstverk som en helhet gjorde det mer tilforlatelig å samle verket uten noen innblanding fra andre verk (og etter hvert unngå applaus mellom satsene i en symfoni og sangene i en syklus). Det hendte også konsertarrangøren ga verkene titler som ikke var hentet fra komponistens partitur. De ulike satsene i en symfoni ble gitt tempo- og karakterbenevnelser i tråd med åpningen av satsen. En slik praksis bidro til forståelsen av klassisk musikk som strukturert og godt proporsjonert, en forståelse som ble utfordret på slutten av 1800-tallet, da verket/musikken gjerne skiftet tempo og karakter flere ganger i en og samme sats.³⁸ Opusnummer og annen nummerering var en annen type objektivering av verket som signaliserte en avstand mellom fremføringen og kunstverkets idé. Den klassiske musikkens skriftlighet er også synlig i produksjonen av litteratur spesielt tilrettelagt for publikum: konsertførerbøker, operaguides (med synopsis av dramaet) og musikktidsskrift.

Notasjon av ekspressivitet i musikken ble mer nøyaktig utover på 1800-tallet. Kategorisering av tempo og dynamikk ble mer differensiert, mens notasjonen av melodi og rytme forble knyttet til det logisk-matematiske notasjonssystemet med røtter tilbake til Guido fra Arezzo i 1030. Fra og med klassisismen noterte komponistene en tydeligere instrumentasjon. Men fortsatt var notasjonen basert på en utøvertradisjon og konvensjonskunnskap mellom komponist og utøver for å kunne realisere kunstverket. Så lenge fremføringen skjedde i en tradisjonell sammenheng, ble fremføringens validitet (gyldighet) akseptert basert på den tette forbindelsen mellom innhold og form og fremføringsarena. Men i romantikken ble forestillingen om forskjellen mellom en fremføring og en fortolkning mer og mer vesentlig for publikum.

Variasjonen av fortolkninger som ble presentert på tradisjonelle klassiske konserter utfordret likevel ikke forestillingen om musikkverket som et unikt fenomen. Snarere var denne variasjonen en nødvendig forutsetning for etableringen av idéen om at det musikalske kunstverket kunne manifesteres på ulike måter. Det åpnet også for en distinksjon mellom fremføring og interpretasjon. Det var en fremføring når Bach fremførte en av sine kantater i Leipzig, men når den samme kantaten ble fremført hundre år senere, var dette en fortolkning hvor ble det viktig hvilke elementer musikerne vektla i deres interpretasjon. Dette skillet ga rom for etableringen av et hierarki av verk og utøvere.

Utviklingen av en kanon av standardverk innen klassisk musikk bidro i sin tur til et allment hierarki av verk. Det medførte også en gradering av komponister; en gruppe komponister ble høyt verdsatt ved at de hadde større ideologisk eller kunstnerisk potensial enn de mer alminnelige komponistene. En rekke kriterier var del av en slik

³⁸ Det er ikke vanlig å angi alle tempo og karakterendringene i en og samme sats hos Mahler. Svært ofte brukes bare første og kanskje andre hovedkarakter, slik som i en Haydnsymfoni med langsom innledning. I første sats av Mahlers 7. symfoni har Langsam (Adagio) innledning + 9 tempoendringer før Allegro risoluto, ma non troppo som etterfølges av 47 tempoendringer i løpet av denne første satsen. I Schönbergs *Verklärte Nacht* er det over 60 tempojusteringer, men ingen angis i et konsertprogram.

prosess, deriblant komponistens ferdigheter (skriftlighet) i gamle komposisjonsteknikker (særlig kontrapunkt), og i harmonilære, instrumentasjon og kalligrafi. Slike ferdigheter kan jo ikke sikre kvaliteten til et musikkverk, men de ble brukt som om de var kvalitetskriterier i plasseringen av komponistens posisjon i hierarkiet som. Å avdekke slike kvaliteter i et musikkverk ble derfor en viktig faktor i differensieringen mellom amatører og profesjonelle.

Når grammfonen gjorde det mulig å lydfeste en konsertsituasjon og deretter avspille denne musikken på hvilket som helst sted, representerte dette en fundamental utfordring for den klassiske musikken. Den forandret musikkfremføringen til et materielt objekt, noe du kunne holde i dine hender, og som kunne bli solgt og kjøpt.³⁹ Dette skyldes i hovedsak fristillingen av forbindelsen mellom innhold og form/kontekst/arena i en fremføring. I tillegg ble grensen mellom en fremføring og en interpretasjon utydeligere etter hvert som gramfonteknologien åpnet for multi-tracks og editeringsmetoder som helt ødela forbindelsen mellom fremføringen i opptakssituasjonen og det endelige produktet (grammofonplaten, CD-en). Sånn sett tok grammofonindustrien tak i den differensiering mellom fremføring og fortolkning som allerede var på gang innen den klassiske musikkverdenen med alle de arrangementer og transkripsjoner av klassiske verk som ble tilpasset husbruk (med pianoet i sentrum). Mange innspillinger av det samme verket ble lett akseptert. Grammofonselskapene utnyttet dette og var ikke opptatt av mulighetene og nyskapingene som en fortolkning av et musikkverk kunne bibringe lytterne. De var opptatt av å markedsføre utøveren på bekostning av komponisten, ettersom det var utøveren som var den nåværende, komponistene hadde stort sett vært døde en stund.

Skriftlighetens fall i klassisk musikk er delvis resultatet av den dominerende posisjon grammofonplatene har hatt i det 20. århundres musikkliv. De har gitt oss en distribusjon av klassisk musikk som går langt forbi den tradisjonelle forbindelsen mellom innhold og sosial kontekst, og som sådan har grammofonindustrien vært en viktig bidragsyter til demokratiseringen av denne musikksjangeren. På den annen side har den streke utøverorienteringen i grammofonmarkedet og det studiobaserte lydlandskapet i innspillingerne redusert verdien og nødvendigheten av den tradisjonelle vektleggingen på skriftlighet innen klassisk musikk. I forlengelsen av dette argumentet har vi sett at klassiske innspillinger i dag strever etter å gi oss her-og-nå-opplevelser mer enn å presentere et kunstverk. Dette er særlig tydelig gjennom bruken av nærmikrofoner og moderne redigeringsprosedyrer som sikrer at hver eneste tone klinger best mulig for her-og-nå-situasjonen. En moderne innspilling er et lappverk av mange opptak, og lyden på sluttproduktet kan ha svært lite med det utøveren presterte i utgangspunktet. Sluttproduktet er dermed en kombinasjon av de kvaliteter utøveren formidler, redigeringsprosesser (som produsenten styrer) og en vurdering av salgsmulighetene for den aktuelle innspillingen inn i markedet (en vurdering styrt av plateselskapet). I denne prosessen brukes mange typer kunnskap som ikke har noen forbindelse med skriftligheten innen klassisk musikk (redigeringsprosesser og finansanalyser er ikke unike for klassisk musikk). Men for en profesjonell musiker vil også disse bakgrunnsvariablene være mer eller mindre presente i arbeidet med utformingen av et

³⁹ Chanan, M. (1995). *Repeated takes: a short history of recording and its effects on music*. Verso.

notebilde til et klingende musikkverk. I kapittel 5.2 presenteres en utvidet kommunikasjonsmodell som gir mulighet for å sortere blant de mange ulke påvirkninger, ut over selve notebildet, som mer eller mindre bevisst påvirker utviklingen av alternative fortolkninger.

3.2 Notasjon, definisjon og talemåter⁴⁰

Skismaet mellom komponisten (som skaper partituret) og utøveren (som fremfører musikken) har vært en konstant kilde til uklarhet i musikklivet siden de første skrevne komposisjonene. Ikke desto mindre, i de fleste århundrer, var komponister også utøvere. Likevel, med institusjonaliseringen av musikkundervisningen på midten av 1800-tallet, ble det mulig å bli komponist uten å ha en status som utøver. Utøvere hadde imidlertid ikke den samme forpliktelsen til å bli utdannet i komposisjon. Ved millenniumskiftet, da musikkonservatorier/-akademier og musikkvitenskapelige avdelinger ble organisert under én institusjon (universitet) som følge av Bologna-prosessen, måtte deres ulike kunnskapssystemer koordineres, ikke minst for å få tilgang til økonomiske insentiver. Et resultat var det som nå omtales som Practice Turn⁴¹ (anerkjennelsen av erfaringsbasert kunnskap) begynte å finne sted i de fleste institusjoner. Implikasjonene av denne prosessen har endret musikkvitenskap og musikkutdanning og har brakt kunstnerisk forskning inn på universitetene og konservatoriene.

Her vil disse utfordringene angripes ved å se på notasjonen og noen teoretiske forklaringer på forholdet mellom notasjon og musikk. Deretter flyttes fokuset mer i retning av praksis gjennom en studie av artikulasjonsinstruksjoner brukt i klassisk orkesternotasjon (3.3). Denne teori-praksis-dikotomien gjenspeiles i det å betrakte notasjonen som de ontologiske elementene i skrevet musikk, mens artikulert og klangfull musikk utgjør det epistemologiske grunnlaget for en musikkopplevelse. Musikerens kunstneriske intelligens vil initiere både teoretiske begreper/overbygninger og kognitive prosesser i interpretasjonsfasen. Disse aspektene vil knyttes opp til den kommunikasjonsmodell som ble presentert i Introduksjonen (1.3). Gjennom å supplere modellen med nye lag ut fra musikerens arbeidssituasjon, vil forhåpentligvis nye aspekter ved forbindelsen mellom notasjon og klingende musikk kunne avdekkes og kommenteres.

For profesjonelle musikere har bruken av skriftlig notasjon alltid vært knyttet til å forstå hvilke artikulasjonskonvensjoner som må anvendes i hvert enkelt tilfelle. Denne blandingen av teori og praksis, her som notasjon og artikulasjon, har hatt ulik betydning innenfor ulike musikkutøvelser og musikkstiler. Mens folkemusikk, jazz, pop og rock bare i liten grad har brukt notasjon for å styre sin musikalske praksis, har det vært en økt bruk av notasjon i komponert klassisk musikk gjennom århundrer. Med den spesialisering av kunnskapsområder som har funnet sted innen klassisk musikk, har analyser basert på skriftlig musikk og studier basert på utøvende musikk utviklet seg til helt separate forståelser av musikk. I dag kan 'musikk'-begrepet brukes om så mangt at heller ikke den

⁴⁰ Dette kapittelet tar opp i seg mye av den argumentasjon som jeg brukte i Dahl, P. (2022). *Modes of Communication in Stravinsky's Works: Sign and Expression*. Routledge, Taylor & Francis Group.

⁴¹ Dogantan, M., Society for Education, M., & Psychology, R. (2016). *Artistic practice as research in music : theory, criticism, practice*. Routledge.

språklige sammenhengen ordet brukes i er tilstrekkelig til å vite om det er en referanse til en ontologisk enhet (noter, partiturer, fonogram) eller det gjelder en epistemologisk enhet (musikkopplevelse, det klingene).⁴²

Komponisten Brian Ferneyhough (1943-) beskriver situasjonen på følgende vis "en merkelig ontologisk posisjon: en tegnkonstellasjon som refererer direkte til en ytterligere slik konstellasjon av en helt annen perseptuell orden".⁴³ Derfor er notasjon en representasjon av, men samtidig bare en indikasjon på, hvordan man kan omsette en musikalsk idé til handling. Da må musikeren betrakte overgangen fra notasjon til klingende musikk som 'å realisere en oppfinnelse' som Pierre Boulez (1925-2016) har sagt det, eller bruke sin kunstneriske intelligens, slik som det understrekes i denne boken. Med et slikt utgangspunkt må vi forlate den tradisjonelle representasjonsteorien, der musikalsk fremføring blir sett på som en re-presentasjon av et musikalsk verk.⁴⁴ Formålet med en fremføring kan ikke avgrenses til å fremkalle kvaliteter som allerede finnes i verkets notasjon. Med notasjonens mangelfulle tydelighet må musikerens fremste oppgave være å utvikle alternative fortolkninger som vinner 'gehør' blant kolleger og publikum.

I en streng forståelse av representasjonsteorien er notasjonen en absolutt representasjon av komponistens idé. Det innebærer at de ontologiske (skriftlige) elementene i notasjonen oppfattes som musikken. Størst usikkerhet blir det da i forhold til pausenes betydning. Musikkopplevelsen stopper ikke opp, selv om det blir en pause, men det ontologiske, skriftlige grunnlaget gir ingen indikasjon på hva som kan/skal identifiseres av musikalsk materiale.⁴⁵ Musikalsk notasjon må interpreteres; derfor må fortolkningen gå utover det å identifisere tegnene og symbolene som presenteres i notasjonen. Tolkning av notasjon må forstås som en presentasjon av en forståelse basert på en historisk kilde og dens kontekst, kanskje mer på linje med en arkeologs forståelse av historiske gjenstander.

For å oppsummere så langt, er tre perspektiver inkludert i måten å beskrive musikk på I: Komponistens intensjoner som resulterer i valg av tegn og symboler. II: Utøverens identifikasjon av stilen i notasjonspraksisen som danner grunnlaget for den klingende musikken. III: Lytterens tolkning av den fremførte musikken. For å analysere dette videre betrakter jeg notasjon som et system av (1) ontologiske elementer med (2) potensial for meningsdannelse i en (3) kulturell kontekst. En konsekvens av et slikt syn er at notasjonen ikke er en ahistorisk størrelse eller praksis. Det blir tydelig når vi ser at

⁴² Ekstra kaotisk er jo dette på engelsk hvor en musiker som ankommer en ensembleprøve kan spørre «Where is the music?» i betydningen hvor er notene/stemmen som skal spilles. På slutten av prøven kan han/hun spørre «Where is the music in this piece?»

⁴³ Ferneyhough, B. (1998). *Aspects of Notational and Compositional Practice*. In J. a. T. Boros, Richard (Ed.), *Collected Writings* (Vol. 2). Routledge.

⁴⁴ Johnson, M. (2007). *The meaning of the body: aesthetics of human understanding*. University of Chicago Press.

⁴⁵ Ta for eksempel Haydn, som inkluderte opplevelsesmessige og meningsfulle pauser i den musikalske bevegelsen (lytt til slutten av strykekvartetten 'The Joke'). Disse pausene representerer noe helt annet enn tilsvarende stillhet/pauser i andre musikkstykker. Fra opplysningstiden og utover ble et viktig vurderingskriterium at komponistens hadde evne til å 'spille på' den musikalske forventningen som et forsterkende element i prosessen med å gjøre musikalske fremføringer til estetiske opplevelser.

notasjonens potensial for kunnskapsoverføring utover her-og-nå-situasjoner er knyttet til flere elementer og kunnskapsområder som ikke kan utledes fra selve notasjonen. Disse tre innfallsvinklene kan kommenteres på denne måten:

- 1 Notasjon er en skriftlig objektivering av musikk. Dette systemet er et grafisk, logisk-matematisk system som stort sett er i tråd med musikkens suksesjonselementer (melodi og rytme, delharmonikk og form), mens musikkens samtidige dimensjon (lyd, artikulasjon, dynamikk og karakter) er dårlig representert i dette notasjonssystem. Den samtidige dimensjonen (simultanplanet) blir ofte neglisjert i musikkvitenskapelige analyser.⁴⁶
- 2 Notasjonssystemets potensial for meningsdannelse er todelt: A: notasjonen spesifiserer symbolske elementer som kan guide i en tenkt fremføringssituasjon, og B: notasjonen må kontekstualiseres med utøverens kunnskap om anvendelige stilelementer. Cecilia Hultberg foreslår å vurdere notasjonen som en forhandler for musikalsk mening.⁴⁷ En 'mekler' er en enhet som forsøker å etablere et felles språk mellom to parter. En slik rolle vil fort kunne gi inntrykk av at notasjonen er en ahistorisk enhet sammenlignet med min 'kommunikative plattform', som objektiverer notasjonen og mer direkte peker på den epistemologiske dimensjonen som en forutsetning for å omsette notasjonen til musikalsk betydning. Notasjonssystemet gir kun indirekte indikasjoner på hvordan musikk skal låte. I så måte er notasjonen mer sammenlignbar med arkeologiske funn enn som en historisk kilde. Det er dermed mulig å se at notasjonen fungerer mer som en form for materiell kultur enn en skriftlig beskrivelse av den kulturen. (Notasjonen er ikke en beskrivelse av musikken, til det er det alt for mange kvaliteter ved musikken som ikke er representert i notasjonen). Det tradisjonelle konseptet med notasjon som et representasjonssystem ble derfor utfordret av den praksisdreiningen i diskusjonen omkring hva som kunne være utgangspunkt i kunstnerisk forskning i musikk.
- 3 Notasjonen er et system for kunnskapsoverføring i en kulturell kontekst. Den er delvis basert på representasjon ved at notasjonen angir en kulturell kontekst som må være kjent for å skape en gyldig fortolkning. Floris Schuiling påpeker at 're-medierende prosesser' kan ha en bedre konnotasjon enn 'representasjon': «Notasjon mobiliserer ulike former for sosial og teknologisk mediering i forhandlingsprosessen mellom tekst og fremføring, og en slik mobilisering konfigurerer musikernes handlefrihet i prosessen.»⁴⁸ Forhandlingen og konfigurasjonen av notasjon bestemmer

⁴⁶ Agawu, K. (1999). The Challenge of Semiotics. In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking music* (pp. XVII, 574 s.). Oxford University Press. (Reprinted from 2001)

⁴⁷ Hultberg, C. (2000). *The printed score as a mediator of musical meaning: approaches to music notation in Western tonal tradition* [Malmö Academy of Music]. Malmö.

⁴⁸ Schuiling, F. (2019). Notation Cultures: Towards an Ethnomusicology of Notation. *Journal of the Royal Musical Association*, 144(2), 429-458. <https://doi.org/10.1080/02690403.2019.1651508>

musikerens handlingsmønster. Det er en sterk understrekning av den kulturelle kontekst som enhver fortolkning av et notert musikkverk oppstår i. Gjennom bruken av termen 'forhandlingsprosessen' påpeker Schuiling at den identifikasjon av notetegnene som ligger i bunn i en fortolkningsprosess, ikke bare er knyttet til musikerens kunstneriske intelligens, men at denne prosessen også påvirkes av den kontekst som omgir fortolkningssituasjonen, både fysisk og idémessig.

For å utdype noen aspekter ved Praksisvendingen og aksepten av kunstnerisk intelligens som en viktig kunnskapskilde, er det nødvendig å se på forskjellene mellom de objektive (ontologiske) elementene i notasjon og hvordan disse bidrar til vår forståelse eller tolkning (den epistemologiske dimensjonen). Å forstå og akseptere denne situasjonen er et viktig utgangspunkt i mange kunstneriske forskningsprosjekter.⁴⁹ Tre sentrale elementer særpreger den klassiske musikken: Notasjon, Musikkverket, og Levende fremføring. Her vil Praksisvendingen tydeliggjøres ved å vise alternative definisjoner av notasjon i musikk. I første omgang er søkelyset på substantivene uten å spesifisere verbene. En definisjon med tre substantiv kan se slik ut:

(1) Notasjon–verb– (2) musikkverkets identitet–verb– (3) utøverens praksis/fremføring.

Dette fremkaller følgende kommentarer:

- 1 Notasjon er ikke et ahistorisk fenomen. De semiotiske dimensjonene i notasjonens tegn og symboler er i stadig endring, og dette må tas i betraktning når man skal forstå musikknotasjonen og dens historie.
- 2 Konseptet 'musikkverket' er en konseptuell konstruksjon utviklet i en spesifikk historisk epoke og kontekst. Dette påvirker vår oppfatning av musikk fra alle tider og kulturer og dermed hva vi oppfatter som identiteten til et musikalsk verk fremført/lyttet til i dag.
- 3 Den profesjonelle utøverens praksis utvikles i samspillet mellom tre viktige bakgrunnsvariabler: musikkteori, musikk-og kulturhistoriehistorie og kunnskap om fremføringspraksis. Da er det nødvendig med kunnskap om konvensjoner og en kritisk vurdering av elementene i det noterte musikkverket.

En slik ontologisk ramme/definisjon må selvsagt suppleres med en epistemologisk gjennom innføring av relevante verb. Her skisseres fire muligheter som alle kan være en definisjon på notasjon og som avspeiler ulike talemåter om notasjon og musikkverk.

- A Notasjonen **er** det musikalske verkets identitet *presentert gjennom* utøverens fremføringspraksis.
- B Notasjonen **etablerer** musikkverkets identitet *gjennom utøverens* fremføringspraksis.
- C Notasjonen **gjør at** musikkverkets identitet kan **uttrykkes** *gjennom* utøverens fremføringspraksis.
- AC Notasjonen **er** det musikalske verkets identitet **uttrykt** *gjennom utøverens* fremføringspraksis.

⁴⁹ Jf. åpningen av dette kapitlet hvor det sto: «Musikk har alltid vært en performativ praksis basert på lyd, temporære bevegelser og hørselsinntrykk.»

A indikerer en forståelse av notasjonen som et objektivt element som kommuniserer komponistens musikalske ideer til utøveren. Notasjonen blir det eneste kriteriet for å identifisere musikken, noe som gjør representasjonsteorien dominerende. Når noen komponister (som Stravinsky og Ravel) eller musikere vil avgrense utøverens tolkningsrom med utsagn som «spill det som står» er det uttrykk for en oppfatning om en selvforklarende notasjon i tråd med denne forståelsen. Mengden med analyser og fremføringer av verk med en slik forståelse er enorm. Som motvekt mot denne tradisjonen hevder Nicholas Cook at «omfanget av improvisasjon i vestlig «kunst»-musikk er mye mer begrenset enn i tradisjoner som jazz. Dette gjenspeiler mer enn noe annet den visuelle identifiseringen av partituret med hva musikk *er*.»⁵⁰ I en slik verden blir musikk en esoterisk form for litteratur/skriftlighet som påvirker vår forståelse av musikkhistorie, estetikk og fremføringer. Hos mange tilhørere preger denne forståelsen fortsatt sammenhengen mellom komponist og utøver. Svært ofte vil slike lyttere rette oppmerksomheten mot komponisten (ikke utøveren) på jakt etter det originale og essensielle musikalske uttrykket. En slik jakt er basert på forestillingen om et ideelt musikkverk som komponisten har skapt, men som utøveren ikke har helt fått taket på.

B angir en sammenheng mellom komponistens innspill gjennom notasjonen og utøverens fremføring (output). Her blir utøveren den som gir identitet til komponistens musikalske idéer. Denne forståelsen stemmer overens med den tradisjonelle vurderingen av utøveren som formidler av komponistens verk. Å flytte formidlerrollen fra notene til utøveren forsterker oppfatningen av en sammenheng mellom komponist, notasjon og utøver, men faren er at det oppfattes som et ahistorisk forhold. Det er i denne sammenhengen en kan si at meklerens rolle er basert på at alle parter snakker «samme språk». Men som allerede påpekt i presentasjon av den musikalske kommunikasjonskjede, vil en slik situasjon fremstå som om komponist og utøver har samme form for identifikasjon/logikk i interpretasjonen av notasjonen. Et grunnleggende trekk ved formidling av symboler er at fortolkeren må kontekstualisere symbolene i tråd med tiden de lever i, og innen klassisk musikk innebærer det å kunne avdekke hvilke konvensjoner som er relevante i den aktuelle fremføringssituasjonen (både de historiske og de nåtidige). Men for både lytteren og analytikerens vil tolkning B gi mulighet for å sammenligne ulike opptak av samme verk. Selv om de to rollene vil benytte ulike argumentasjonsplattformer, (språklige beskrivelser), vil de hver for seg etablere en akseptabel fortolkning av fremføringen. Vanligvis vil man da ta utgangspunkt i at en fortolknings reliabilitet er definert i notasjonen og at validiteten til fremføringen kan spores tilbake til utøverens valg av uttrykkskvaliteter.

C indikerer en toleranse for en utøvers grenseløse subjektive tolkning. I bunnen ligger fortsatt en forestilling om musikkverket som en abstrakt musikalsk enhet, men her er utøverens forståelse av notasjonens (og situasjonens) konvensjoner knyttet direkte til tolkningen av verket. Spillerommet i denne forståelsen åpner for og produserer ny fremføringspraksis i alle musikksjangre. **C** forsterker muligheten for et subjektivt verdihierarki hos lytteren og utfordrer analytikerens klassifisering av stilkarakteristika. I jakten på verkets essens vil kanskje en lytter/publikumer helle mot bruk av en fenomenologisk reduksjon dvs. sette de fysiske/akustiske inntrykkene i parentes

⁵⁰ Cook, N. (2014). *Beyond the score : music as performance*. Oxford University Press.

ettersom de ikke er selve verket, men bare en fremføring.⁵¹ (De tar utfordringen med «Å lytte med et åpent sinn»). Det åpner for en opplevelse av fremføringen hvor den ikke måles opp mot en allerede gitt standard (innspilling). En mer analytisk tilnærming vil kanskje heller benytte en eidetisk reduksjon dvs. å sette til side ethvert hensyn til innhold og egenskaper, og i stedet konsentrere seg om de vesentlige/essensielle uttrykkskvalitetene.⁵² For utøveren innebærer definisjon C en vurdering av hvor store avvik fra notasjonen kan gjøres uten å skade det musikalske uttrykket (eks. hvor bred kan en stol være før den oppfattes som en sofa). Her vil det dog være en god del fremføringstradisjoner som trekker opp fremføringselementer som går langt ut over den faktiske notasjonen (spesielt i operalitteraturen). En profesjonell musiker vil alltid kombinere begge reduksjonsmetodene i utviklingen av en interpretasjon. Det er denne kombinasjonen som gjør musikerens kunstneriske intelligens så verdifull i kunstnerisk utviklingsarbeid og forskning og som er kimen til alternative fortolkninger.

AC er en syntaktisk mulighet, men en semantisk umulighet. Et klingende musikalsk uttrykk kan ikke identifiseres både med notasjonen og fremføringen ettersom den musikalske notasjonen ikke har et alfabet eller noen leksikalsk struktur for å konstruere en identifiserbar mening eller uttrykk. Det er fint mulig å utforme en musikalsk notasjon som ser fin ut, eller som ligner på en bygning/gjenstand eller et dyr, men det er ingen garanti for at det klingende resultatet gir musikalsk mening.⁵³ AC-tolkningen er for så vidt i tråd med reproduksjonsparadigmet. Det støtter forestillingen om at en fremføring skal få frem noe som allerede er iboende i notasjonen. Selv om musikk fremstår med en dobbel ontologi som en objektiv lydverden og en subjektiv, kognitiv konstruksjon, kan identitet generelt sett bare baseres på ett aspekt. Opplevelsen av et musikalsk verks identitet er en kognitiv konstruksjon/prosess i mottakerens bevissthet, enten dette er lytteren, utøveren eller komponisten.

For en profesjonell musiker vil notasjonen av det jeg innledningsvis har kalt unoter dvs. artikulasjon, dynamikk, tempo og verbale uttrykk i notasjonen være avgjørende for å utvikle en interpretasjon av notene (tegnene for tonehøyder og tonelengder). Grunnlaget for å realisere en tolkning er knyttet til utøverens evne til å kombinere konvensjonell kunnskap om notasjon med sine (tekniske) utøvende ferdigheter. I den prosessen vil evnen til å oppfatte justeringer og nyanser i notasjonen være avgjørende for å etablere musikalsk mening i fremføringen. Det er karakteristisk for en musikers kunstneriske intelligens at en fortolkning kan avvike fra den tradisjonelle forståelsen av de skrevne symboler og deres hierarkiske logikk (tydeligst i rytmenotasjonen) og i stedet søke et uttrykk fra en annen logikk som grunner seg på en mer heuristisk tilnærming. I et heuristisk system vil sammenhengen mellom de ulike elementene være mer eller mindre ukjent for brukeren, til forskjell fra en hierarkisk struktur hvor det er en kjent sammenheng mellom elementene. Lesingen av notene vil fortsatt være basert på

⁵¹ En fenomenologisk reduksjon krever å frigjøre seg fra de vanlige fordommene og fra referanser til eksistensen av en uavhengig verden og krever at kvaliteter ved fysiske objekter settes i parentes (epoché).

⁵² En eidetisk reduksjon innebærer å sette til side ethvert hensyn til innhold og egenskaper, og i stedet konsentrere seg om de vesentlige trekkene, essensen av objektene og bevissthetens handlingsmønster.

⁵³ Geoffry Whartons Ode de Cologne er visuelt vakkert, om enn ikke like interessant klanglig.

<https://no.pinterest.com/pin/407153622543885483/>

nøyaktig identifikasjon av notene. Likevel, siden en interpretasjon er mer enn en identifikasjon, kan utøveren velge andre konsekvenser og uttrykkskvaliteter knyttet til notasjonen enn det identifikasjonen indikerer. Kort fortalt er en tolkning en identifikasjon av et avsendertegn (komponistens notasjon) kombinert med musikerens forståelseshorisont der tegnets kontekstuelle uttrykkskraft danner rammen for interpretasjonen.

3.3 Notasjonens tegn og uttrykk⁵⁴

Bokens provokative tittel henspiller på en avgrensning av 'noter' til de tegn som angir tonehøyde og tonelengde (melodi og rytme), mens alle andre tegn i den musikalske notasjonen betraktes som 'unoter'. I kapittel 1 Introduksjon, ble en tredeling av unoter presentert som et analytisk verktøy til bruk i kartleggingen av hvilke prosesser i innstuderings- og fremføringsøyeblikket som involverer musikerens kunstneriske intelligens. Ved første øyekast vil notasjonens design igangsette visse assosiasjoner til tidligere erfaringer. Er det håndskrevne noter, er det et manuskript, fransk notasjon, tabulaturnotasjon osv. gir et helt annet utgangspunkt for lesingen enn om det er noter utskrevet fra et moderne noteskrivingsprogram. I samspill og orkesternoter vil indikasjoner av andre stemmer, taktantall og prøvetegn (A, B, C. osv.) bidra til å gi en oversikt over musikkstykket og dermed sette visse rammer for tolkningsrommet. Notasjonens rammeverk blir som oftest tatt for gitt innen klassisk musikk, men dette rammeverket har bidratt til å gjøre figurativ/grafisk notasjon av musikk til en stor utfordring for en klassisk skolert musiker. Selv notasjon uten taktstreker og taktarter var utfordrende da dette dukket opp for over hundre år siden. Dette til tross for at metrisk notasjon hadde tidligere vært den generelle notasjonspraksisen bare i barokken, klassismen og romantikken.

I det følgende skal 'unotene' (notasjonselementene som utfyller den tradisjonelle notasjonens tonehøyder og notelengder) analyseres. Utgangspunktet er at en profesjonell musiker forventes å kunne produsere tonehøyder og notelengder spesifisert i notasjonen. Utfordringen for musikeren er å finne en gyldig/valid og pålitelig/reliabel måte å uttrykke det musikalske budskapet på. Unotene deles inn i fire hovedkategorier: Artikulasjonstegn, Dynamiske symboler, Tempobetegnelser og Litterære utsagn. Det kan skimtes en gradvis overgang mellom disse kategoriene fra tegn via symboler og betegnelser til utsagn. Det skal avspeile at artikulasjonstegn er tegn knyttet direkte til produksjonen av den enkelte note. Dynamiske symboler er tegn som får symbolfunksjon ved at de er gyldige for mer enn en note og som dermed krever at leseren/musikeren leser tegnet som et symbol for en større enhet enn tegnets plassering. Tempobetegnelser er standardiserte språklige termer som har relativt stabilt semantisk innhold. Mens Litterære utsagn krever at musikeren tar i bruk sin egen forståelse og assosiasjoner av utsagnet, et mer individuelt/subjektivt semantisk innhold. Som nevnt i Introduksjonen, benyttes disse kategoriene for å bestemme fremføringens uttrykkskvaliteter, og kategoriene påvirker hverandre uten at det alltid er et klart hierarki

⁵⁴ Også denne delen har hentet mye stoff fra Dahl, P. (2022). *Modes of Communication in Stravinsky's Works: Sign and Expression*. Routledge, Taylor & Francis Group. I tillegg ble det også gjort en bearbeidelse av dette materialet i Dahl, P. (2023). The score and the performer's communication. Artistic freedom in a semiotic perspective. *Journal of Music Analysis and Theory (RATM)*, 17-45.

blant disse fire om hvem som skal være mest dominerende. Heri ligger kimen til alternative fortolkninger. Klassifiseringen brukes derfor som et analytisk verktøy for å kartlegge noen aspekter ved unotenes betydning for musikalsk praksis og fremføring.

Dette nye søkelyset i en analyse av verk og fremføringer er sterkt påvirket av den generelle praksisvendingen innen akademien, hvor erfaringsbasert kunnskap ble akseptert som et kunnskapsgrunnlag til bruk innen ulike vitenskapelige metoder. Et utvalg av dette innen de musikkvitenskapelige miljøene var de mange studiene av lydfestede innspillinger som ga en dokumentasjon på endringer innen fremføringspraksis gjennom hele nittenhundretallet.⁵⁵

I den første kategorien Artikulasjon, inkluderes de tegnene som har stor betydning for hvordan hver enkelt tone skal produseres på et instrument, uavhengig av Dynamikk og Tempo, men entydigheten av tegnet kan svekkes av Litterære utsagn som *dolce*. Det finnes en del generelle artikulasjonstegn, samt noen mer instrumentspesifikke tegn og symboler. Blant de generelle tegnene kan man se for seg et kontinuum med to ytterpunkter: artikulasjonstegn som forkorter noteverdien og de som forlenger den eller kombinerer noter. I denne grove inndelingen kan *staccato* og *legato* brukes som polare termer. Flere tegn ligger et sted mellom disse ytterpunktene (aksenter, *marcato*, *portamento*, *tenuto* og spesielle tegn) der plasseringen og rekkefølgen kan variere. Måten hvert enkelt av disse tegnene vil bli produsert er selvsagt instrumentavhengig, men det gjør også at tegnet oppfattes forskjellig i ulike instrumentgrupper. F.eks. vil tegnet (prikken) for *staccato* gi ulik notelengde og utførelse blant strykere og blåsere. Det er også verd å merke seg at det kan være betydelige individuelle forskjeller i bruken av dette vokabularet mellom ulike komponister.

I tillegg brukes justeringer av slike tegn gjennom verbale uttrykk, for eksempel *staccatissimo*, *ben marcato* og *legatissimo*. Alle slike verbale uttrykk har en referanse til tegnene som allerede er brukt i notasjonen, og justeringene må derfor forholdes til utføringen av det opprinnelige tegnet. Justeringene er oftest en forsterkning av det opprinnelige tegnets uttrykkskraft. Påliteligheten i interpretasjonen av slike justeringer kan og må knyttes til det vokabularet av artikulasjonstegn som brukes. Den opprinnelige tegn-notasjonen gir rammen for fortolkningen og hvordan den enkelte note skal produseres som tone, men slike verbale uttrykk kan også være en forenklet skrivemåte for å angi artikulasjonen for flere noter i sammenheng.

Noen ganger brukes termer som typisk er spesifikke for strykere også for andre instrumenter (f.eks. *detaché*). Da må musikeren kjenne betydningen av begrepet slik det brukes for strengeinstrumenter for å kunne tilpasse artikulasjonen til instrumentet sitt. Dette er et eksempel på artikulasjonstegn som ikke kan leses direkte fra notasjonen og som forutsetter at musikeren tar i bruk kunnskap/erfaringer (kognitive skjema) ut over de som aktiveres av selve artikulasjonstegnet. Bruken av slike termer er dermed å betrakte

⁵⁵ Eksempelvis Philip, R. (1992). *Early recordings and musical style: changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*. Cambridge University Press. Mitt eget doktorgradsarbeid er også et eksempel på de nye musikkvitenskapelige arenaene. Dahl, P. (2006). *Jeg elsker Dig!: lytterens argument : grammofoninnspillinger av Edvard Griegs opus 5 nr. 3* Universitetet i Stavanger, Det humanistiske fakultet]. Stavanger. , ibid.

som unoter av typen nyanser. Generelt er nyanser et vokabular som peker ut over de grunnleggende artikulasjonstegn som brukes andre steder i notasjonen. Musikeren må etablere en handlingsimpuls basert på den spesifikke informasjonen som nyansen indikerer. Eksempelvis er bruken *secco* blant de mest brukte nyansene i artikulasjonskategorien for å forkorte tonene. Det indikerer en kortere tone, men artikulasjonen skal likevel ikke falle sammen med *staccato*. Ved bruk av nyanser vil det derfor være mer relevant å vurdere fremføringens gyldighet, da reliabiliteten ved bruk av nyanser vil mangle et entydig grunnlag for objektive kriterier ettersom det er musikerens subjektive forståelse som skaper uttrykket.

Variasjonen i bruken av Dynamiske tegn vokste betraktelig i romantikken. Spekteret av dynamiske tegn i et musikkverk indikerer grensene for musikerens tolkningsrom. En **f** i en notasjon med bare **f** og **p** kan ha signifikant mer variasjon i styrke enn en **f** i en komposisjon med **f**, **ff**, **fff** og **ffff**. Dynamiske tegn inkluderer vanligvis mer enn én tone og kan dermed skilles fra de andre artikulasjonstegn, men de kan også oppfattes som karaktertegn ved at endret dynamikk kan bidra til at enkelte tonefølger gis en egen karakter til det aktuelle partiet (f.eks. gi identitet til et melodisk motiv). I tillegg til de dynamiske tegnene basert på ekstremerne *forte* og *piano*, brukes tegn og symboler også for å indikere justeringer av det dynamiske nivået. Den informasjonen må relateres til de eksisterende dynamiske instruksjonene, her er *cresc.* og *dim.* de mest brukte. Andre symboler er mer utfordrende (f.eks. *sub.*, *poco piu*, *meno*). De kan delvis oppfattes som justeringer, men noen ganger er det mer interessant å oppfatte de som nyanser der musikeren må bruke referanser utenfor notebildet dvs. bruke sin egen kunnskap om relevante stilkonvensjoner. I slike tilfelle er det mer aktuelt å fastslå gyldigheten av en interpretasjon/fremføring fremfor dens pålitelighet/reliabilitet.

Tempo-betegnelser har blitt brukt og anvendt på forskjellig vis gjennom musikkhistorien. I tidligere tider var referansen til fysiske bevegelser, som spesifikke typer danser, en pålitelig måte å sette tempoet på. Etter hvert som noen typer danser gikk av moten og nye dukket opp, ble det mer vanlig å angi tempoet med italienske uttrykk som ofte refererte til både tempo og karakter. Med oppfinnelsen av metronomen på begynnelsen av 1800-tallet⁵⁶ ble det mulig å sette tempoet i et musikalsk verk på en objektiv måte som ikke inneholdt informasjon om musikkens karakter. En kombinasjon av italienske uttrykk og metronomtall ble brukt av mange komponister (og av enda flere forleggere!) fra begynnelsen av 1800-tallet og frem til i dag. En streng overholdelse av metronomtallet hadde imidlertid noen grunnleggende svakheter ved at det ikke indikerte de små tempoendringene (slutten på frasen, agogikk og retoriske konvensjoner) som er avgjørende for at en fremføring skal gi liv og uttrykkskraft til musikken.

Musikkens fremdrift er ikke bare knyttet til valg av tempo, men er også et resultat av kombinasjonen av alle musikalske uttrykksmidler og parametere. Denne kombinasjonen ble delvis løst ved å supplere tempoangivelsene med termer som indikerer justeringer (f.eks. *agitato*, *accelerando*, *ritardando*, *rubato*, *stringendo*). Disse uttrykkene knytter seg direkte til de tempoangivelsene som allerede er gitt. Det er dermed mulig å foreta en pålitelig vurdering av slike justeringer. Det er mer komplisert med nyansene knyttet til

⁵⁶ Metronomen ble oppfunnet av Dietrich Nikolaus Winkel i Amsterdam i 1812, og ble forbedret av Johann Nepomuk Mälzel i 1816.

karakterutsagn, både de som tradisjonelt er knyttet til standard tempobetegnelser (Allegro moderato) og de mer uavhengige karakterutsagnene (som Maestoso, Rhapsodic, Marche, Valse, Polka og Galopp). Slike termer kombinerer gjerne karakterbetegnelser og tempobetegnelser ('allegro' betyr munter, men også rask) og de kan samtidig indikere en karakter ('largo' betyr sakte, men også bredt). Her må musikerens ta i bruk sin kunstneriske intelligens for å avgjøre hvilke konvensjoner som skal være avgjørende for interpretasjonen. Her vil et vurderingskriterium måtte knyttes til gyldigheten av denne tolkningen ettersom en pålitelig/reliabel vurdering forutsetter at vurderingsgrunnlaget er tilgjengelig i notasjonen, noe det ikke er i slike tilfeller.

I den siste kategorien, Litterære utsagn, er det ingen referanser til resten av notasjonen. Disse er alle å betrakte som nyanser. Noen slike verbale egenskaper kan grupperes basert på å ha et nært semantisk forhold (for eksempel *cantabile*, *molto cantabile*, *ben cantabile*, *cantabile espressivo* og *dolce*, *dolce espressivo* og *dolce grazioso*). I andre tilfeller kan det være mulig å gruppere ulike uttrykk under en karakteriserende overskrift (for eksempel *appassionata*, som kan inneholde verbale karakteristikk som *impetuosamente*, *clamando* og *feroce*, og *grazioso*, som kan inkludere *capriccioso*, *scherzando*, *piqué* og *leggiere*). Tolkning av disse begrepene vil avhenge helt av musikerens innsikt i komponistens notasjonspraksis. Med fremveksten av og bevisstheten om Urtext-utgaver ble det også klart at musikere i mange tilfeller ikke møter komponistens notasjonspraksis på notearket, men snarere forlagets valg av notasjonspraksis. En vurdering av fremføringens gyldighet kan knyttes til musikerens forståelse av gjeldende konvensjoner. Samtidig vil et spørsmål om et pålitelig karakteruttrykk i utgangspunktet være feil da vurderingsgrunnlaget er tvetydig. Grensen mellom kriterier for pålitelighet/reliabilitet og gyldighet/validitet kan imidlertid påvirkes av den kulturelle konteksten fremføringene vurderes i. Men her vil idéen om hva som er en musikalsk måte å fremføre musikk på, bidra til å viske ut skillet mellom de ulike kriteriene. Grammofonhistorien viser at fremføringspraksis har endret seg hele tiden. Dette til tross for at det gjerne oppleves som om idealene er stabile, i alle fall i ens egen samtid.

Det er likevel grunn til å understreke at grensen som trekkes her mellom justeringer og nyanser ikke er absolutt. Et analytisk verktøy bør jo ta høyde for ulike nivåer og hierarkier innen notasjonssystemet. Notasjon av musikk er en kommunikativ handling, i denne boken med særlig interesse for formidlingen fra komponist til utøver. De foregående kapitlene skulle vise at den musikalske notasjonen ikke er en samling imperative symboler⁵⁷ som kan fungere som elementer i denotativ meningsdannelse. Notasjonens mangel på et entydig system som kunne tilsvare et alfabet, gjør at det vi oppfatter som strukturer av tegn, primært vil referere til notasjonen (være syntaktisk korrekte) fremfor å representere den klangfulle musikken. Notasjonen blir et system som peker på seg selv og som må ha en musikers kunstneriske intelligens for å kunne realiseres som levende musikk. I dette perspektivet vil forskjellen mellom komponisten og utøveren i deres analyse av notasjonen bli tydelig; komponisten er opptatt av en så korrekt notasjon som mulig, mens musikerens kunstneriske intelligens er på jakt etter den levende musikken.

⁵⁷ Ingarden, R., Czerniawski, A., & Harrell, J. G. (1986). *The work of music and the problem of its identity*. University of California Press.

Selv om komponisten har en musikalsk-semantisk forståelse av sitt arbeid, vil den syntaktiske strukturen i notasjonen bare i begrenset grad kunne formidle dette. Notasjon er et logisk-matematisk grafisk system som strukturerer musikk i et hierarki av ontologiske enheter (fysiske tegn) som bare delvis representerer musikalske elementer. Den pragmatiske dimensjonen av notasjon (forholdet mellom tegnene og fortolkerne av tegnene) er grunnlaget for musikkens kommunikative egenskaper. Niklas Luhmann slår fast at kommunikasjon ikke kan sees på som å transformere informasjon fra et operativt lukket system (komponistens idé om sitt verk) til utøverens idé om hvordan verket skal låte.⁵⁸ Kommunikasjon etableres først når forskjellen mellom notesymbolet og dets musikalske uttrykk er observert, forventet, forstått og brukt som grunnlag for musikerens videre handlinger. Ettersom 'intelligens' er knyttet til vår evne til differensiering, kan vi kanskje si at en musikers kunstneriske intelligens omfatter evnen til å observere, forvente, forstå og bruke notasjonen som en kommunikativ plattform inn mot komponistens musikkverk. På det stadiet må musikerens øving/innstudering gå fra å identifisere notene til å utvikle en alternativ fortolkning av noter og unoter og alt omkring-materialet.

Den klassiske musikken er full av konvensjoner på alle nivåer og mellom de ulike aktørene. Slik konvensjonell kunnskap kan knyttes til spesifikke kulturelle kontekster (musikalske stiler), noe som gir kommunikasjonen mellom komponist og utøver en plattform som gir retning til arbeidet med å realisere den klangfulle musikken. Det som bestemmer graden av tilfeldighet mellom symbolet og uttrykket avhenger av andre dimensjoner enn selve notasjonen. Hvis musikeren klarer å avdekke komponistens logikk i den musikalske idéen (komponistens ideologiske musikkforståelse), vil det øke muligheten for en tilknytning til den konteksten det musikalske uttrykket skal presenteres i. Dette med å bli bevisst den logikk som ligger til grunn for valget av tegn for å uttrykke et musikalsk budskap er ofte et uttrykt mål ved HIP-produksjoner og blant ensembler som spesialiserer seg på et bestemt repertoar. Da brukes andre kilder enn selve notasjonen for å kartlegge mulige logikker, gjerne forankret i musikkteoretiske tankesett (affektlæren, retorikk, seufzer-fenomenet osv.). Tilsvarende kulturelle bånd gjelder også for å etablere publikums tilgang til det kommuniserte budskapet. Da blir det gjerne referert til som eksempel på publikums forståelse av sjangeren, kulturell kapital og fortolkende fellesskap. Dette er en forståelse frikoblet fra notasjonen. Likevel, innenfor det klassiske musikkdomenet, vil eksistensen av komponistens notasjon ofte være et av elementene som inngår i publikums forestilling om den musikalske kommunikasjonskjeden og virker styrende på hvilke alternative tolkninger som kan godtas.

Den todelingen i justeringer og nyanser som er gjort her åpner også for å trekke en parallell til de kognisjonsprosessene som er aktive i struktureringen av musikerens forståelse av gjeldende konvensjoner. Den primære identifikasjonen av notetegnet og eventuelle artikulasjonstegn vil på det første nivået bli lest som denotasjoner; karakterene etablerer kognitive skjemaer som grunnlag for å memorere det enkelte tegn. Disse skjemaene er sansemotoriske konstruksjoner som fungerer på stimulus-responsnivå. Nest nivå, kunnskap om kodeks, involverer strukturerende prinsipper, men

⁵⁸ Luhmann, N. (2000). *Art as a social system*. Stanford University Press.

er fortsatt direkte knyttet til notasjonens tegn og symboler og inkluderer/benyttet ikke struktureringsprinsippene som oppleves i den klingende musikken. Det er imidlertid relevant å betrakte fleksibiliteten som kommer frem på nivå 2 som kognitive former som kan endres og justeres i tråd med gestaltpsykologiens prinsipper for formdannelse: nærhet, likhet, fortsettelse, symmetri og tilknytning. Under denne prosessen vil noen av notasjonssystemets anvisninger være lettere å identifisere som justeringer: Allegro/Allegro con brio (nærhet), Andante/Andantino (likhet), staccato/staccatissimo (fortsettelse), cresc. -dim. (symmetri) og Maestoso (tilknytning).

Utfordringen med å utvikle den kunstneriske intelligensen (musikerens profesjonalitet) er å ta denne fleksibiliteten til neste nivå, hvor det blir avgjørende å strukturere kunnskapen om hvordan fraser skal klinge og hvordan identifisere ulike sjangere innen musikk. I tillegg vil symbolene som indikerer nyanser gi nye utfordringer til tolkningsprosessen. Disse symbolene/nyansene har ingen referanse til resten av notasjonen og er dermed en direkte utfordring til musikerens forståelseshorisont og oppfatning av gjeldende konvensjoner. I denne situasjonen er det nødvendig å gi de kognitive skjemaene mulighet for generalisering, konsolidering, assosiasjon og differensiering. Disse prosessene er ofte heuristiske ved at de kombinerer kunnskap (kognitive skjemaer) fra ulike områder uten å måtte identifisere disse områdene og relasjonene mellom dem (til forskjell fra hierarkiske strukturer). Nyanser (og justeringer) er knyttet til tegn/symboler som allerede er definert og identifisert i notasjonen. For eksempel vil et stykke med kun bruk av *dolce* som litterært uttrykk gi grunnlag for å tolke dette som en generalisering av karakteren, og hvor ulike nyanser av *dolce* kan brukes i stykket. Hvis *dolcissime*, eller *dolce possibile*, også dukker opp, kreves konsolidering, der de ulike nyansene av *dolce* gis egenart og henger sammen på en meningsfull måte. Denne prosessen må gjøres uten ytterligere informasjon i notasjonen og er altså basert på musikerens forståelse av gjeldende konvensjoner; musikerens kunstneriske intelligens. Hvis det er skrevet *dolce cantabile*, har vi et eksempel på en assosiasjon av to forskjellige uttrykkskvaliteter, og hvis det skrives *dolce ma ben articolare*, kreves det differensiering mellom slike attributter. I sum betyr dette en invitasjon til alternative fortolkninger.

REFERANSER:

- Agawu, K. (1999). The Challenge of Semiotics. In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking music* (pp. XVII, 574 s.). Oxford University Press. (Reprinted from 2001)
- Chanan, M. (1995). *Repeated takes: a short history of recording and its effects on music*. Verso.
- Cook, N. (2014). *Beyond the score : music as performance*. Oxford University Press.
- Dahl, P. (2006). *Jeg elsker Dig!: lytterens argument : grammofoninnspillinger av Edvard Griegs opus 5 nr. 3* Universitetet i Stavanger, Det humanistiske fakultet]. Stavanger.
- Dahl, P. (2009). The Rise and Fall of Literacy in Classical Music: An Essay on Musical Notation. *Fontes Artis Musicae*, 56(1), 66-76.
- Dahl, P. (2019). *Utøverkunnskap* (1. utgave. ed.). Cappelen Damm akademisk.
- Dahl, P. (2022). *Modes of Communication in Stravinsky's Works: Sign and Expression*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Dahl, P. (2023). The score and the performer's communication. Artistic freedom in a semiotic perspective. *Journal of Music Analysis and Theory (RATM)*, 17-45.
- Dogantan, M., Society for Education, M., & Psychology, R. (2016). *Artistic practice as research in music : theory, criticism, practice*. Routledge.
- Ferneyhough, B. (1998). Aspects of Notational and Compositional Practice. In J. a. T. Boros, Richard (Ed.), *Collected Writings* (Vol. 2). Routledge.
- Hultberg, C. (2000). *The printed score as a mediator of musical meaning: approaches to music notation in Western tonal tradition* Malmö Academy of Music]. Malmö.
- Ingarden, R., Czerniawski, A., & Harrell, J. G. (1986). *The work of music and the problem of its identity*. University of California Press.
- Johnson, M. (2007). *The meaning of the body: aesthetics of human understanding*. University of Chicago Press.
- Luhmann, N. (2000). *Art as a social system*. Stanford University Press.
- Philip, R. (1992). *Early recordings and musical style: changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*. Cambridge University Press.
- Schuiling, F. (2019). Notation Cultures: Towards an Ethnomusicology of Notation. *Journal of the Royal Musical Association*, 144(2), 429-458. <https://doi.org/10.1080/02690403.2019.1651508>

4 Interpretasjon

Del 3 Notasjon, analyserte notasjonens elementer og forbindelsen mellom komponistens idé om et musikkverk og den notasjonen som musikeren møter i sin lesing av musikkverket. Del 4 vil se nærmere på forbindelsen mellom notasjonen og musikerens oppbygging av en interpretasjon av det noterte musikkverket. Det skulle være åpenbart at det ikke er nok «å spille det som står» ettersom notasjonen ikke er entydig og til dels er svært mangelfull i mange av de uttrykkskvaliteter som en musikers kunstneriske intelligens vil aktivere. Bokens noe provokative tittel er tenkt å slå an tonen for en økt forståelse for notasjonens unoter og deres betydning for interpretasjonen.

4.1 Unoter/Literacy

I de foregående kapitlene har det vært gjort flere former for klassifisering av unoter. Perspektivet har vært på notasjon som en skriftlig nedtegning av musikalske forløp. Det har vært understreket at slike inndelinger er primært til bruk i analyser av fenomenet og at det alltid er muligheter for overlapp mellom kategoriene. Først ble det gjort en generell inndeling i Notasjonens rammeverk, Artikulasjonstegn og Karaktertegn. Så ble unotene delt inn i fire hovedkategorier: Artikulasjonstegn, Dynamiske symboler, Tempobetegnelser og Litterære utsagn. Det er en viss parallellitet mellom disse fire kategoriene og de fire kunnskapsnivåene i notelesningen (1.2) ved at utøverens fortolkning av notasjonen bygges opp fra en dekoding av (artikulasjons-)tegn via (dynamikksymbolenes) struktureringsprinsipper, til tempobetegnelsernes relasjonsavhengighet (konnotasjon) og de litterære utsagns avhengighet av utøverens forståelseshorisont. Med todelingen i justeringer og nyanser ble også ulike prinsipper for kognisjonsprosesser tatt inn: gestaltpsykologiens prinsipper for formdannelse og kognitive skjemaers mulighet for generalisering, konsolidering, assosiasjon og differensiering.

Nå forskyves perspektivet til lesing av denne notasjonen og da kan forskjellene mellom komponist/analytiker og musiker bli ganske store. Partituret er en felles plattform for komponisten, analytikeren og musikeren. Imidlertid leser musikeren og analytikeren notasjonen med forskjellige tankesett, noe som gjør at deres påfølgende handlinger kan bli svært forskjellige. For å si det enkelt, oppdager analytikeren de parametriske strukturene i komposisjonen (studerer melodi, rytme, harmoni og form), og beskriver den syntaktiske dimensjonen (suksesjonsplanet) i musikken. En profesjonell musiker vil ha ferdigheter til å utføre rekkefølgen av notetegn og søke etter tegn og symboler som kan gi informasjon om hvordan fremføringen kan bli musikalsk uttrykksfull og sammenhengende, da med et fokus på øyeblikkets uttrykkskraft (simultanplanet).

I denne situasjonen vil jeg ta i bruk et begrep som det dessverre ikke er noen god oversettelse på norsk, nemlig Literacy. Den mest vanlige oversettelsen er 'leseferdighet'. Når jeg er litt reservert overfor å bruke den oversettelsen, er det fordi jeg opplever at den er for sterkt knyttet til lesing av tekster/bokstaver og gir for lite rom for assosiasjoner til lesing/forståelse av tegn og symboler. I enkelte musikkmiljø er evnen til å 'bladspille' /

‘bladlese’ høyt skattet og knyttet til forestillingen om stor leseferdighet av et notebilde.⁵⁹ Men det er en viss skepsis til tolkningsdybden i bladspill og sjelden blir slike fortolkninger et resultat av en gjennomtenkt interpretasjon. Jeg velger derfor heller å ta utgangspunkt i UNECOs definisjon: «*Literacy is the ability to identify, understand, interpret, create, communicate, and compute, using printed and written materials associated with varying contexts.*” (evnen til å identifisere, forstå, fortolke, skape, kommunisere og beregne i bruken av trykket og skriftlig materiale i ulike sammenhenger). Denne definisjonen av literacy har tre deler: 1) en sammenstilling av ulike verb, 2) bruken av trykt og skriftlig materiale, og 3) knyttet opp mot varierende kontekster. Disse tre delene kan kobles til følgende (filosofiske) termer: 1) subjektivitet/epistemologi, 2) objektivitet/ontologi, og 3) intersubjektivitet/kulturelle prosesser. Med en slik klassifikasjon vil det være mulig å avdekke forskjeller i tilnærmingen til notasjonen blant ulike aktører selv om del 2 (notasjonen/det skriftlige materialet) er felles.

Notasjoner (partiturer/stemmer/noter) er ontologiske elementer uavhengig av menneskelige relasjoner; de er objekter i en verden utenfor oss. Literacy er vår evne som mennesker til å knytte oss til kontekster/objekter og en slik tilknytning er en epistemologisk dimensjon: Det er vi som mennesker som etablerer denne forbindelsen til konteksten/objektene, og det skjer ut fra våre kognitive ressurser og begrensninger. Dermed er det en musikers kunstneriske intelligens som vil være avgjørende for hva som kan ‘leses’ ut av notasjonen. Det vi gjør når vi nærmer oss notasjonen vil være sterkt knyttet til våre mål med å studere musikken/notasjonen. Ettersom definisjonen av "literacy" inkluderer verb som går både mot ontologiske og epistemologiske elementer, vil jeg kommentere noen av disse relasjonene for å demonstrere hvordan/hvorfor analytikere og musikere har forskjellige tankesett rundt musikk.

Evnen til å **identifisere** elementene i notasjonen er obligatorisk for begge yrker. Det er det objektive, ontologiske elementet som vanligvis assosieres med notasjon og som leses. Så lenge notasjonen oppfattes som en representasjon av musikken, vil en slik identifikasjon være både nødvendig og tilstrekkelig. Som det er påpekt flere ganger i denne boken, er ikke notasjonen en tilstrekkelig entydig og objektiv i sin representasjon av musikken. Notasjonen består av både noter og unoter. Her vil det kunne oppstå forskjeller mellom analytikeren og musikeren ut fra at de anvender ulike logikker (se 5.2), ulike assosiasjoner i identifikasjonen av noter og unoter. Musikerens tankesett (kunstneriske intelligens) vil som oftest gi et annet resultat enn analytikerens vurdering av notasjonen.

En tradisjonell verkanalyse av et klassisk stykke musikk kan ha stor stabilitet i mange år, men en studie av fremføringstradisjoner knyttet til et slikt verk viser at det hele tiden skjer endringer. Identifikasjonen av de ontologiske elementene vil kunne være lik, men nye måter å fremføre verket på (alternative fortolkninger) henter sine uttrykkskvaliteter fra andre kilder enn identifikasjonen av notene. Store deler av ‘tidligmusikkbevegelsen’ bygger sine fremføringer på det som i denne boken kalles unoter, slik som egenarten ved

⁵⁹ Orkestre som gjør 2-3 ulike konsertproduksjoner hver uke (som i London) har musikere med svært gode ferdigheter i bladspill, men en kan da oppleve å høre tre forskjellige versjoner av samme solokonsert samtidig, solistens tolkning, dirigentens tolkning og orkesterets tradisjon for det verket.

historiske instrumenter og studier i den musikalske retorikk brukt i den tid verket er fra. Tidligmusikk-bevegelsens fremføringspraksis la stor vekt på å rydde opp i trykte noters editeringer (gjort av forleggere) og heller avdekke manuskriptene (urtekst). Likeså var det avgjørende å få kartlagt hvilke instrumenter (og antall) som opprinnelig var tenkt for fremføring av verket. (Kontrasten mellom Händels Messias eller Bachs juleoratorium for stort symfoniorkester og enda større kor, mot en fremføring med originalinstrumenter og liten vokalgruppe er ganske slående, men det er tydeligvis fortsatt marked for begge fremføringsvariantene). Etter millenniumskiftet har den musikalske retorikken blitt lagt mer til grunn for fremføringer og da uten nødvendigvis med bruk av original-instrumenter.⁶⁰ Den musikalske retorikken er en dimensjon som ikke har noen representasjonstegn i notasjonen, og er en type kunnskap som ikke kan leses direkte ut av notebildets noter og unoter, men som likevel kan være styrende for utviklingen av en fortolkning. Det å kunne skifte fremføringsideal på denne måten er dermed avhengig av musikerens kunstneriske intelligens. For analytikeren vil påvisning av retoriske figurer i hovedsak referere til andre skriftlige (tekstbaserte eller billedmessige) kilder.

Konsekvensene av ulikhetene i det epistemologiske domenet blir enda tydeligere på neste nivå når målet er å **forstå** det trykte materialet. Da vil hver persons forståelseshorisont aktiveres, og forskjeller kan utvikle seg. Den enkeltes kulturelle kapital og sosiale kontekst vil være avgjørende for å forme enhver forståelse av skriftliggjort materiale. Som et eksempel på kulturell kapital vil det å ha sett Bachs manuskripter på solosonatene/partitaene for fiolin ha stor innvirkning på lesingen av en moderne trykt utgave av de samme verkene. Forståelse for Haydns arbeidssituasjon er en type kulturell kapital som kan på uklart (heuristisk) vis ha betydning for identifikasjon og forståelse av Haydns vittigheter. Et eksempel på sosial kontekst er en diskusjon om nasjonal tilhørighet er nødvendig for en musiker for å forstå notasjonen i nasjonalromantiske verker. Må man kjenne sosialismes grunntanker for å tolke Brecht og Eisler? I hvor stor grad vil kunnskap om mellomkrigstidens politiske spenninger være relevant som bakgrunnsstoff i innstudering av verker fra den tiden? Har Wienerkongressen (fra oktober 1814 til juni 1815) hatt noen betydning for det musikalske uttrykket i Beethovens klaversonater, og så fall hva betyr det for forståelsen av hans musikk? Eller er det viktigere å få lest Goethes «*Den unge Werthers lidelser*»?

I vokalmusikken vil det være en selvfølge å kjenne og forstå den teksten komponisten har brukt i komposisjonen. I sjangeren sang og klaver (lied, romanser og chanson) velger komponistene noen ganger ut enkelte vers fra en diktsamling og stiller de sammen på en ny måte. Det kan gi en annen dramaturgi/ et annet narrativ enn i den opprinnelige diktsyklusen. Ofte vil en slik omlegging legge bedre til rette for en musikalsk utforming av betydningsinnholdet i teksten og ikke minst underteksten i diktene. Enda fjernere fra det konkrete notebildet er forbindelsen mellom instrumentalverk og komponistens bruk av (inspirasjon fra) poesi eller prosatekster som utgangspunkt for musikkverket. Slike tekster vil ofte ha en avgjørende innflytelse i utformingen av det formmessige i instrumentalverket, og kjennskap til komponistens utgangspunkt vil selvsagt ha

⁶⁰ Fabio Biondi, som var sjefsdirigent i Stavanger Symfoniorkester (2006-2016) la særlig vekt på dette, dog måtte strykerne ha barokkbuer, men blåserne kunne ha moderne instrumenter.

betydning for oppbyggingen av en fortolkning av verket.⁶¹ Også i kirkemusikalske verk er det store variasjoner blant komponistene i deres bruk av liturgiske tekster, kanskje tydeligst i valg av tekster i Requiem. I Brahms: *Ein deutsches Requiem* brukes ikke liturgiske tekster i det hele tatt, kun bibeltekster, men de tekstene brukes mer for sin kulturelle assosiasjonskraft enn for deres teologiske innhold.⁶² Å identifisere og forstå slike ulikheter er en type kunnskap som ikke kan avleses av notasjonen, men som likevel kan ha stor betydning for utformingen av en fortolkning.

Å **fortolke** den skrevne musikken innebærer kunnskap om notasjonspraksis, en kunnskap som er like vanlig blant analytikere og utøvere, men deres perspektiver er forskjellige. Analytikeren søker etter en tolkning som kan støtte argumenter som refererer til komposisjonsteknikk eller musikkteoretiske/historiske konsepter. Musikeren må i tillegg bruke en betydelig mengde kunnskap av klingende art om konvensjoner (sjanger, stil og den aktuelle komponistens notasjonspraksis) som kan relateres til den faktiske notasjonen for å skape en fortolkning av den klingende musikken. Musikkviterens fortolkning tar sikte på å skape en konseptuell, noen ganger kulturell, kontekst basert på det trykte musikkverket. Musikerens fortolkning søker å skape en sammenhengende, bevisst og klingende idé om musikkverket. En slik fortolkning vil være målet med innstuderingsprosessen. All erfaring tilsier dog at det endelige produktet, fremføringen, sjelden er helt identisk med fortolkningsidé. Fortolkningen er likevel et hakk nærmere enn bare en forståelse av notasjonen. Mens forståelsen vil kunne si noe om rammene for hvordan notasjonen kan fortolkes vil en musikers idé om en fortolkning ta inn over seg musikerens egne fremføringstekniske begrensninger og muligheter. Ettersom målet er et musikalsk uttrykk, vil musikerens kunstneriske intelligens være viktig å bruke i utformingen av en fortolkning. Her kan det være på sin plass med en liten advarsel slik at en i arbeidet med å skille mellom disse to prosessene forståelse og fortolkning ikke blander inn kunstnerisk frihet i arbeidet med å forstå notasjonen. Slurver man her ved å redusere forståelsen av notasjonen ved en henvisning til at «jeg føler at det må være sånn», så går man glipp av mange fortolkningsmuligheter. Følelser er en naturlig del av musikerens kunstneriske intelligens og er selvsagt del av en fortolkning. Men først må forståelsen etableres slik at det blir en variert horisont av oppfatninger (kognitive skjemaer/alternative fortolkninger) som fremføringen og fortolkningen skal bygges opp av ved bruk av musikerens kunstneriske intelligens.

Å **kommunisere** ved hjelp av trykt og skriftlig materiale i ulike sammenhenger er det musikkvitere gjør hver dag. Det er viktig å understreke at deres kommunikasjon først og fremst gjøres i sammenhenger uavhengig av en musikkfremføring og hvor alle arenaene har en spesifikk diskurs (jf. Opplistingen av formidlingsarenaer i Kap.5.3.) Det gjør deres

⁶¹ I Schönbergs *Verklärte Nacht* for strykesekstett er sammenhengen mellom det musikalske materiales utvikling og fortellingen i Richard Dehmels dikt ekstremt tett, noe som gjør at en får mistanke om at noen ganger har ikke musikerne lest Dehmels dikt før de identifiserer uttrykkskvalitetene i sin stemme.

⁶² Brahms har valgt bort tekster som relateres til sentrale kristne begreper som synd, frelse, Jesus Kristus, en levende tro og en aktiv Gud som kan vende sorg til glede. Det som er igjen av meningsbærende elementer (i tekstene og de musikalske formene), kan lett relateres til det allmennreligiøse innen vår (vestlige) kultur, hvor det nye ideal synes å være at enkeltindividet selv kan velge grensene for hvilke oppfatninger som skal trekkes av en religiøs oppfatning. (Dahl, P. (2011). *Verkanalysen som fortolkningsarena*. Unipub.

kommunikasjon om musikk til en kommunikasjon av en annen orden/logikk enn musikkens. De kommuniserer ikke musikk eller musikalske uttrykk, men ideer og konsepter, argumenter og metaforer, alt i et verbalt språk basert på forestillingen om notasjon som en representasjon av musikken. Her blir kontrasten mellom til de to roller ekstra tydelig. Musikeren kommuniserer ved å bruke det trykte materiale i en kontekst med et mål om en klingende fremføring. Det innebærer å aktivere sin utøverkunnskap; hvordan transformere idéen om en tolkning til performative handlinger som vil gi publikum et glimt av den tolkningen som musikeren har utviklet i sitt sinn. Da vil informasjon ut over notene, nemlig alle unotene samt akustikken i lokalet, temperaturen på scenen (og blant de andre musikerne), og alle impulser fra utøverens kropp og instrument, være en del av prosessen med å beregne lydresultatet. Selv om det trykte partituret er det samme for musikkforskeren og musikeren, er konteksten annerledes og enda mer avgjørende er at tankesettet ved å bruke kunnskap knyttet til partituret er helt annerledes.

Det er derfor ofte svært lite vellykket når en musiker forsøker å si noen ord om det stykke vedkommende skal fremføre når det som sies kun har referanse til notasjonen. («Jeg skal spille en sonate i D-dur av NN som starter med en allegro, deretter en largo før det hele avsluttes med en livlig sats i Vivace»). Det er vanligvis en lang vei å gå for en musiker å skulle begynne å formidle noe om musikk med bruk av språklige utsagn. Fristelsen er derfor stor for å ta i bruk musikkviterens diskurs, men den er primært av skriftlig karakter. I fremføringssituasjonen er det øyeblikkets muntlighet som må være retningsgivende for hva som skal presenteres. Hvis det skal trykkes et program, så er den skriftlige fremstillingsmåten relevant. Preconcert talks/Inn i musikken/Bak notene/osv. er betegnelser på introduksjoner i forkant av klassiske konserter hvor det er mulig å kombinere flere kunnskapsområder, og dermed åpne opp for ulike publikumsgruppers kulturelle kapital/referanser. Den største publikumsgruppen er som oftest hverken musikere eller musikkvitere. Da trengs det en evne til å omforme profesjonskunnskapen til en kommuniserbar tale som treffer publikumet.

Å **beregne** ved hjelp av trykt og skriftlig materiale er også noe både musikkvitere og musikere gjør i sitt arbeid med notasjonen. Men hva som beregnes kan være svært forskjellig. For eksempel vil blåsere og sangere gjerne beregne pustemuligheter og det delvis uavhengig av de melodiske frasene som både musikkvitere og musikere ellers identifiserer. Strykere vil avgjøre hvilke strøkarer som skal benyttes. Slagverkere må velge kølletype osv. En musiker vil, etter en gjennomgang av verket, foreta en dimensjonering av artikulasjon-og karaktertegnene i notasjonen med tanke på de fremføringstekniske utfordringer som notasjonen anviser. En musikkviter vil kunne beregne komponistens bruk av ulike musikalske virkemidler (vokabular av artikulasjon og karaktertegn, bruk av spesielle akkorder og kadenser, melodiske og rytmiske enheter), alt dette inngår i arbeidet med å finne karakteristika for komponistens stil. Oversikter over disse ulike typene av beregninger kommer gjerne som vitenskapelige artikler fra musikkviterne mens de presenteres på masterclasses og i annen hovedinstrumentundervisning av musikerne.

En kan kanskje spørre seg er det noen måte disse to verdenene kan møtes på? Men kanskje like relevant: Er det nødvendig med en sammenslåing av disse kompetansene, er det noe vi ønsker?

Det trykte partituret som felles grunnlag kan være det ontologiske faktum som initierer en viss terminologi og det gir konkrete rammer for det enkelte musikkverket (objektet). Her ligger det til rette for enighet, skjønt med mange ulike trykte utgaver (+manuskriptet) av samme verk, vil det også her måtte foretas noen kritiske avveininger. Imidlertid blir det snart umulig å bli enige om neste nivå, hvor en skal utvikle en relevant terminologi om selve musikken/musikkverket. Det finnes ingen kontekstfri eller teorinøytral terminologi, og derfor må målene/ideologiene som frembringer nye beskrivelser og perspektiver kontekstualiseres for at deres bruksområder kan bli tydeliggjort. De to rollene som i dette kapitlet er polarisert i sin lesing av trykt musikk er til dels usammenlignbare (inkommensurable) da de tilhører ulike paradigmer (de har ulikt verdenssyn på hvor musikken er).⁶³ Jeg kalte det tankesett i begynnelsen av denne teksten. Jeg håper at min lesing av 'literacy' knyttet til kunnskapsforskjellene i lesing av musikknotasjon kan bidra til å se noen felles områder for kunnskapsinnhenting blant analytikere og musikere. På den annen side ser jeg ikke behovet for å smelte sammen ulike kompetanser til ett standardisert vokabular. Det er viktigere å utvikle hver kunnskapshorisont innenfor deres egne paradigmer. Å tydeliggjøre forskjellen på noter og unoter er mitt forsøk på å åpne opp noen muligheter i så måte.

4.2 Leseferdighet

Forrige kapittel plasserte notelesingen inn i en literacy-kontekst, med særlig vekt på den delen av notasjonen som her omtales som unoter og hvilke konsekvenser det får for utformingen av en musikkfremføring. I dette kapitlet vil perspektivet innsnevres til selve leseprosessen. Den prosessen er ikke kun styrt av de tegn som skal leses, men den har noen egne kjennemerker og noen av de har betydning for hvordan notasjonen blir oppfattet.

Notelesing er en fundamental ferdighet for enhver utøver som vil bli en profesjonell musiker i det klassiske repertoaret. Ikke desto mindre er vår kunnskap om selve noteleseprosessen ikke særlig omfattende. Et problem er at trykte noter vanligvis ikke har noen instruksjon om hvordan du skal lese og analysere den skriftlige notasjonen. Hvis det finnes noen instruksjoner, er disse knyttet til musikkteoretiske begreper og ikke til operasjonalisering av øyebevegelsene. Det er derfor et tankekors at det er svært vanlig å innlemme notelesing i den elementære innføring i hvordan spille et instrument, men vi ber ikke små barn om å lese tekster så snart de begynner å snakke. Dette skjer til tross for at vi i mange generasjoner har erfaring med at mange flinke elever har manglende notelesingsferdigheter. De spiller på gehør selv med notene foran seg.

Innen leseforskning har registrering av øyebevegelser ved tekstlesing vært en viktig empirisk kilde for utvikling av teorier om leseferdighet. Notelesingsstudier er en liten, men kompleks gren av leseforskningen. Som basis for en fremførelse må notasjonen

⁶³ I en tabloid versjon kunne en si at analytikerens studerer notene, musikeren unotene.

suppleres med erfaring og forståelse av de konvensjoner som er aktuelle for relasjonen mellom notasjonen og fremføringspraksisen. Den forståelsen kan ikke ta utgangspunkt i notetegnene (for de er jo nokså standardiserte), men må bygge på unotene og annet materiale utenom notasjonen. Graden av konvensjonsforståelse av notasjonen vil resultere i ulike notelesingsferdigheter og vil i første omgang være observerbar i form av spesielle lesestrategier og fokuspunkter. Resultater av slike forskjeller i konvensjonsforståelse i notelesingen vil påvirke fremføringen og hvilke ferdigheter som aktiveres. Men det klingende resultatet kan også være et resultat av at den aktuelle utøveren har et annet eller bedre utøvernivå enn notelesingsnivå.⁶⁴

Når vi leser tekst eller noter, beveges ikke øyet kontinuerlig i teksten, men vi stopper og fikserer og hopper til neste fikseringspunkt. Bevegelsen mellom fikseringene kalles sakkader, og i den perioden registrerer vi ingen direkte informasjon fra teksten eller notearket. Gode lesere er veldig nøyaktige i å rette blikket mot de deler av teksten som skaper problemer. Svake lesere har langt flere tilbakeflyttinger i teksten. Studier i lesing av tekst (setninger) indikerer at ord med semantisk tilknytning og ord som er ved siden av hverandre, gir en effektivisering av lesingen. Vi trenger bare et hint for å identifisere ordet, slik som vi også gjør med velkjente notasjonsmønstre. Når vi leser en tekst på nytt, blir fikseringstiden kortere. Musikere ser vanligvis lenger på hovedtema enn på ordinære skalabevegelser. Hvor man skal legge trykket i en takt eller et tema, er et spørsmål om konvensjonskunnskap hvor forståelse og fortolkning av notasjonen er den profesjonelle musikers grunnlag for de valg som gjøres.

Musikere synes å bruke mer tid på blanke områder uten notasjon enn det vanlige tekstlesere bruker på ark med tekster. Dette kan tyde på at musikere må ha tid til å vurdere og avgjøre hvilke konvensjoner som gjelder i det aktuelle notebildet. (jf. 1.2) Ved å se på blanke felt åpnes muligheten for kognitive prosesser hvor det er vesentlig at det ikke kommer ny informasjon, slik at eksisterende informasjon kan struktureres til operativ kunnskap. Fikseringspunktet er svært viktig i de fleste undersøkelsene, men er vanskelig å måle i notelesing, ettersom det ikke er noe entydig fikseringspunkt som relateres direkte til det musikalske uttrykket. Dette skiller seg fra språklig tekst hvor ordet er den naturlige fikseringsenheten. Undersøkelser viser imidlertid at å avdekke/identifisere fraseendringer (og hele fraser) synes å virke som en slags musikalsk minnetrigger som bidrar til hukommelsens strukturering av det musikalske forløpet.⁶⁵

En annen egenskap ved vår lesing er særlig aktuell ved notelesing: blikkfangbredde (eye-hand span/perceptual span). Her måles avstanden mellom noten som spilles og avstanden frem til det sted hvor øyet søker fiksering. Gode notelesere ligger vanligvis langt foran det sted som spilles. Det at veldig gode notelesere har en større

⁶⁴ En kritisk kommentar til forskningstradisjonene: I de fleste undersøkelsene er det kun suksesjonsplanet som er underlagt registrering i testsituasjonen. Musikkens simultanplan med vekt på klangfarge, artikulasjon og dynamikk er for det meste fraværende. Konvensjonsforståelse er mest viktig i tilknytning til musikkens simultanplan. Å ikke ta dette med i undersøkelsene er å betrakte musikk som ensbetydende med det logisk-matematiske system notasjonen bygger på. En slik antagelse er like feil i forskning som i fremføringspraksis.

⁶⁵ Sloboda, J. A. (2005). *Exploring the musical mind: cognition, emotion, ability, function*. Oxford University Press.

blikkfangbredde, tyder på at informasjonen blir lagret oftere og i større enheter som skalaløp, sekvensprogresjoner, repetisjon av motiver/temaer o.l.(chunks). Antall fikseringer er ikke nødvendigvis lik antallet chunks, ettersom enhetene konstrueres internt som en respons på den informasjon som kan være samlet inn fra flere fikseringer. Musikere som kan konstruere større enheter på kort tid i stressede situasjoner, har fordelen av å kunne bruke mer tid til omforming av de visuelle inntrykkene til motoriske handlingsmønstre. De fremstår derfor som bedre notelesere noe som gir de et bedre utgangspunkt for å bruke sin kunstneriske intelligens i utformingen av fremføringen.

Alle notelesingsforsøk bekrefter at utøvere har fikseringer med en blikkfangbredde som omfatter mer enn en enkelt note. Det må bety at den statiske informasjon som kommer fra øyet, må bli konvertert til en sekvensiell handlingsimpuls. En slik transformasjon vil ikke være mulig uten tilgang til kognitive strukturer. Triggingen av en sekvensiell handlingsimpuls betyr at det ikke er en handlingsimpuls for hver enkelt note. Handlingsimpulser vil omfatte flere noter. Her vil det være forskjeller ut fra utøvernes ferdigheter og repertoar av handlingsimpulser. En handlingsimpuls er et valg blant mulige fortolkninger og bidrar til forståelsen av sjanger og kontekst for det aktuelle notemarket. Handlingsimpulsen påvirker også de aktiverte kognitive skjemaer ved at de knyttes til den aktuelle situasjonen og kan dermed differensieres, konsolideres, generaliseres og assosieres med andre kognitive skjemaer for å realisere en fortolkning. Avanserte notelesere vil omforme den visuelle informasjonen fra notasjonen til en gruppe toner i utøverens indre øre (fortolkningens idé). Dermed sammenstilles notasjonens noter og unoter med utøverens repertoar av ferdigheter som grunnlag for å ta i bruk musikerens kunstneriske intelligens. De svakere noteleserne vil omforme notasjonen til en handlingsimpuls uten noen forestilling om det klingende resultatet.

Sammenligninger av ulike notasjonspraksiser viser at økt kompleksitet i notasjonen gir økte utfordringer for utøveren i notelesingssituasjonen. Det er imidlertid ikke like lett å fastslå hva som er kompleksitetsdrivende. Sammenholdt med det hierarki av kunnskaper som ble presentert tidligere i kapittelet, kan det tenkes en differensiering av notasjonspraksis som beskriver ulik kompleksitetsgrad på tre nivåer: 1) En forenklet notasjon uten bruk av dynamiske eller ekspressive tegn: kun tonelengder og tonehøyder, som hos Bach, 2) «normal» notasjon med dynamiske og ekspressive tegn, og 3) «forvansket» notasjon med dynamiske og ekspressive tegn, hvor rytmiske og melodiske elementer ikke følger grunnregelen om enklest og mest lesbar notasjon, som for eksempel bruk av enharmonikk, fjerning av notebroer som grupperer rytmiske enheter, bruk av notebroer på tvers av metrikken og så videre. På nivå 1 må utøveren supplere notasjonen med dynamiske og ekspressive elementer basert på kunnskap om stil og sjanger: kunnskap om strukturerende prinsipper. Dette er også relevant på nivå 2, men her vil dette være tettere knyttet opp til utformingen av en fortolkning: kunnskap om mulige konnotasjoner. På nivå 3 er notasjonen fortsatt innenfor det logisk-matematiske notasjonssystem, men fremstår på en måte som utfordrer utøverens repertoar av konvensjoner: musikerens forståelseshorisont.

Noen handlingsimpulser fra notelesingen vil altså møte motstand i kroppen ettersom de krever en utøvelse som ligger utenfor de ferdigheter eller det sensoriskmotoriske grunnlaget som utøveren har i øyeblikket. Slik motstand vil heve spenningsnivået i

kroppen og dermed også påvirke fortolkningen av notetegnene. Slik påvirkning vil ofte medføre en innsnevring av identifikasjonen av notetegnene i retning av deres primære betydning. Noen ganger kan det se ut som komponisten velger en utfordrende notasjonsmåte nettopp for å øke spenningsnivået (sikre maksimal tilstedeværelse i musikken) hos utøveren. (Etter å ha angitt at det skal spilles så fort som mulig kan det komme krav om å spille enda fortere!) Utøveren kan forandre det perseptuelle grunnlaget for fortolkningen ved å se bort fra problemet eller skifte fokus gjennom å omgruppere prioriteringene i fortolkningen av notemarket. (Faking in a convincing way!)

Den sensoriskmotoriske utvikling av kognitive strukturer (skjema) i ferdighetsutviklingen påvirker utøverens notelesingsferdigheter, ettersom handlingsimpulsene er knyttet til det utøvende ferdighetsnivået og i utgangspunktet er etablert som en mulig relasjon mellom ferdighetsutøvelse og det aktuelle notemarket. Som utøver vil ditt repertoar (vokabular) av kognitive skjemaer knyttet til notelesing utvides gjennom differensiering, konsolidering, generalisering og assosiering med andre skjemaer. I og med at den rytmiske notasjonen har en logisk-matematisk oppbygging, vil disse fire prosessene være lett å identifisere og bruke i utviklingen av et repertoar av uttrykksmuligheter ved lesing av notasjonen. Det er for så vidt en analogi mellom notasjonen og den melodiske dimensjonen. Men i det klassiske repertoaret er tonalitätsdimensjonen så dominerende at enkeltstående melodiske intervaller må ta tonalitet inn som del av den differensiering, konsolidering, generalisering og assosiering som knyttes til det enkelte notebildet. Da vil det overordnede ved tonaliteten styre de enkelte kognitive skjemaer til intervallene. Det finnes studier som har utdypet den tonale musikkens hierarkier og deres betydning for den musikalske forventningen, men dette perspektivet har ikke blitt tatt opp i noen øyebevegelses-studier (ennå).

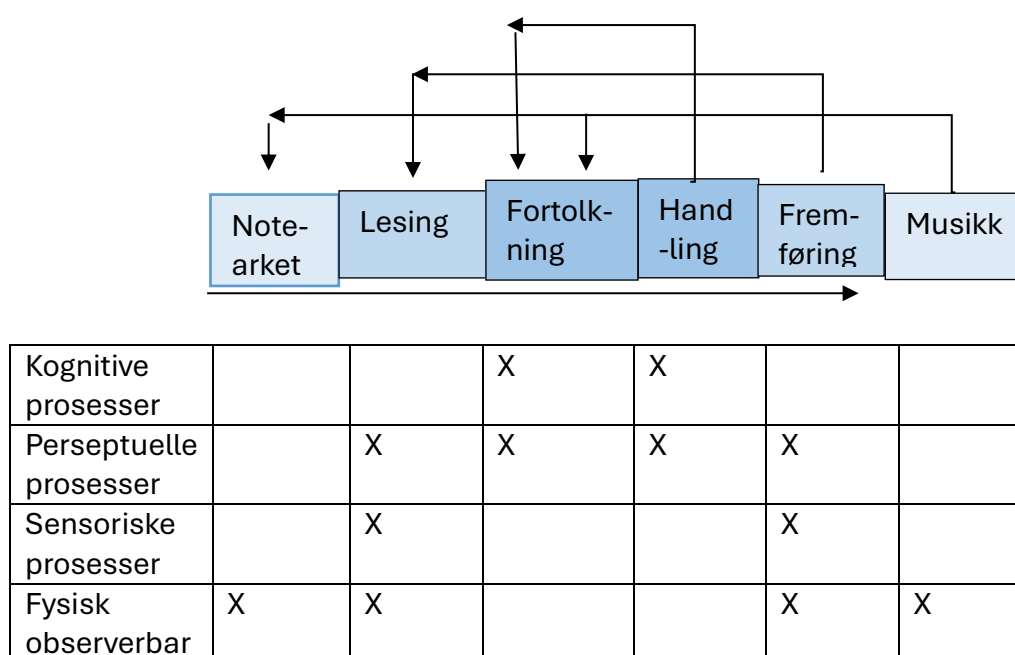
Disse prosessene omkring utviklingen av kognitive skjemaer er særlig relevante i tilknytning til innlæring av improvisasjonselementer og standard figurer. Utøverens forståelse av en sjanger er basert på den forbindelse slike kognitive skjemaer har med kunnskap fra andre områder enn notelesing og ferdighetsøving, det være seg kunnskap om kulturhistorie, personer og steder. Slike kunnskaper, strukturert som kognitive skjemaer i vår bevissthet, kan også påvirke den aktuelle fortolkningen av notasjonen, og de har en betydning for fremdrift i øvingssituasjonen ved sine bidrag av et mer holistisk perspektiv på den aktuelle fremføringen og på notasjonen.

Det finnes etter hvert en god del studier hvor effekten av hjerneskade blir knyttet opp til notelesing og tekstlesing. Disse synes å tyde på at vi har to separate systemer for henholdsvis tekstlesing og notelesing. Men det finnes andre studier som påviser slektskap (fellesområder i hjernen) mellom disse. En kan derfor anta forskjellene skyldes ulike posisjoner i hjernens kompetansehierarki. Det kan bety at hvis muligheten for å tilpasse visse typer lesestrategier (for eksempel utvidet blikkfang) er knyttet til personens ferdigheter og ikke til selve materialet, så vil utøverens tidligere erfaring være det viktigste elementet for resultatet av notelesingstesten. Det kan også bety at det er mulig å trene opp blikkfangbredden ved lesing av ulike notasjonspraksiser. Nyere nevropsykologiske undersøkelser viser at musikk aktiverer svært mange regioner av hjernen. Det kan tyde på at utøverferdigheter er vesentlige for utfallet av resultater fra notelesingstester, og at det derfor kan være vanskelig å avgjøre om resultatet skyldes

notelesingsferdigheter eller utøverferdigheter. Utøverens erfaring, forståelseshorisont, påvirker også nøyaktigheten og intensiteten i den musikalske forventning som skapes fra notasjonen. Dette vil i sin tur ha betydning for effekten av den klingende prestasjonen.

Som en oppsummering av de viktigste trinnene i en notelesingsprosess er det laget en modell som forenkler og visualiserer ulike begreper og forskjellene mellom kognitive, perseptuelle og sensoriske prosesser, og som samtidig påpeker noen feedback-prosesser. Det er å håpe at modellen illustrerer notelesings kompleksitet, ved at den knytter øyebevegelsesstudier til kognitive operasjoner og musikkens doble ontologiske status som fysisk objekt (notasjonen) og fenomen (den musikalske opplevelsen). I utviklingen av utøverens notelesingsferdigheter viser denne modellen behovet for praksis på ulike områder og et behov for mange typer kunnskap for å bli en utmerket noteleser.

Som objekt vil den klingende musikken påvirke fortolkningen og få utøveren til å sjekke dette opp mot den skriftlige notasjonen av musikkstykket. Hvis noe klinger uvant eller merkelig, vil det gi en feedback til utøverens notelesing og åpne opp for alternative fortolkninger. Feedback fra fremføring til notelesing foregår konstant og overstyrer indikatorene fra leseprosessen. Det er verd å merke seg at handlingsimpulsen ikke kommer fra leseprosessen, men er et resultat av den kognitive fortolkning av inntrykkene fra lesingen. (Dette er vel spikeren i kista for de som tror at notasjonen representerer musikken!) Det forklarer at ulike utøvere kan fremføre den samme musikken forskjellig, selv om de leser det samme notearket; de har hver sin unike fortolkning av musikken og leser dermed notebildet ulikt. I et ensemble/orkester eller i alle samspillsituasjoner er behovet for å enes om det musikalske uttrykket en nødvendighet hvor notasjonens noter og unoter må leses med 'evnen til å identifisere, forstå, fortolke, skape, kommunisere og beregne i bruken av trykket og skriftlig materiale i ulike sammenhenger'.



Figur 4.2. En forenklet modell over notelesingsprosessen

4.3 Tolkingsrom⁶⁶

En gjennomgang av noter og unoter skulle vise at det alltid er et tolkningsrom som en musiker må forholde seg til i fremføringen av et musikkverk. Musikk har alltid vært en performativ praksis som kombinerer lyd, temporale bevegelser og menneskelige opplevelser. Det er tidsdimensjonen i musikken som har gjort den til en særegen kunstnerisk uttrykksform. En musikkopptreden finner sted på bestemt tid og i et bestemt rom, og endringene fra et øyeblikk til det neste bidrar til å identifisere fenomenet som musikk. Det sentrale er de foranderlige lydbevegelsene som gjør musikk til et her-og-nå-fenomen forskjellig fra skulptur, malerier og litteratur. Grammofon, kringkasting og internett har utfordret denne fremføringsbaserte forestillingen om musikk gjennom å presentere et mye mer mekanisk og objektfokusert konsept av musikk, (i klassisk musikk forsterket av forestillingen om 'musikkverket'), men i mange sjangere er det fortsatt idéen om musikere i en konsertsituasjon som er referanserammen for evaluering av musikalske fremføringer.

Fremføringens styrke er muligheten til å opprette forventninger om bevegelser og inntrykk som bryter opp den kronologiske tiden, og hvor den sosiale konteksten på fremføringsarenaen åpner for nye kunstneriske erfaringer på et intersubjektivt nivå. De kognitive prosessene som ligger til grunn for kunstneriske erfaringer, er allmenne og muliggjør musikalsk kommunikasjon. Som i annen menneskelig kommunikasjon er det i utgangspunktet de emosjonelle kategorier som har universelle, biologisk programmerte uttrykksformer som fungerer best. Det gjør musikk til en viss grad universell, selv om stiler og sjangre er mer kulturspesifikke. Augustin (354–430) observerer i *De musica* at det er karakteristisk for musikk at enten det er lyder eller det er stillhet, så etableres det et *utstrakt øyeblikk* hvor minne (fortid), oppmerksomhet (nåtid) og forventninger (fremtiden) er en del av den musikalske opplevelsen.⁶⁷ Dette kan også leses som at Augustin her understreker at vår vurdering av et musikalsk inntrykk (den klingende bevegelsen) er basert på den sensoriske effekten av et akustisk inntrykk (minne), sammenholdt med vår innsikt og erfaring (oppmerksomhet), som samtidig skaper idéer om hva som kan skje videre (den musikalske forventningen).

Dette utvidede øyeblikk får sine rammer fra det tolkningsrom som musikeren etablerer i sin literacy-tilnærming til notasjonen. Et slikt rom kan allegorisk omtales som en scene hvor notasjonen av verket er scenegulvet, musikerens instrumentale/vokale ferdighetsnivå og fremføringsarenaens akustikk er de to sideveggene og publikum/målgruppen er bakveggen. Når publikum/målgruppen her plasseres på bakveggen og ikke foran scenen er det fordi i musikerens bevissthet er tolkningsrommet en kognitiv struktur og fungerer som en bakgrunnsvariabel i utviklingen av en fremføring.

⁶⁶ Denne teksten har mye til felles med kapittel 2: Utøverkunnskap som kreativ praksis i Dahl, P. (2019). *Utøverkunnskap* (1. utgave. ed.). Cappelen Damm akademisk.

⁶⁷ Augustin var nok den første som inkluderte stillhet i sitt musikkbegrep. Augustinus, A., & Jacobsson, M. (2002). *De musica liber VI: a critical edition with a translation and an introduction*. Almqvist & Wiksell International.

Notert musikk har et tilsynelatende ubegrenset antall tolkningsmuligheter. En kraftig avgrensning inntreffer når idéen om musikk, som en slags klingende skriftlighet, styres av et reproduksjonssparadigme hvor «Fremføringen er sett på som reproduksjon av kunstverket, eller som strukturer som er legemliggjort i verket, eller som betinget av dets tidligere fremføringer, eller som komponistens intensjoner.»⁶⁸ I en fremføringssituasjon må den utøvende musiker realisere alle disse aspektene i et kontinuerlig spill, og det på måter hvor musikerens kunstneriske intelligens er aktiv. En musikers våkenhet til det lydbildet som produseres vil naturligvis være avhengig av et velutviklet sensorisk apparat, det vil si muligheten til å differensiere egenskapene til lydene som produseres for å gjøre justeringer mulig. Å utvikle en bevissthet om disse differensieringene er et viktig mål i veiledning og undervisning, og mange lærere utvikler ulike sett med språklige og gestiske uttrykk og referer gjerne til ulike vilkår for å identifisere forskjellene. Slik kommunikasjon vil imidlertid ikke være begrenset til kunnskap om lydproduksjon på instrumentet. Andre områder av utøverkunnskap aktiveres også, som kunnskap om stil, interaksjonserfaring, publikumsrespons og ikke minst selvinnsikt.

Gitt det faktum at slike tilpasninger skjer under alle musikalske fremføringer, kan det virke som om det finnes en generell musikerbevissthet, en egen type forståelse blant musikere som tar vare på disse utfordringene. Dette er et syn som mange profesjonelle musikere vil dele, og i mange tilfeller gir denne typen referanse en grei operativ forklaring på de kunstneriske valg som gjøres. Det er likevel grunn til å se nærmere på denne «musikerkunnskapen». Mye av denne kunnskapen er oppnådd i løpet av et langt liv som profesjonell musiker, og den er ofte ikke forsøkt verbalisert. Den er som oftest muntlig tradert. Behovet har ikke vært spesielt påtrengende, og den tilgjengelige musikerkunnskapen har fungert tilfredsstillende i de fleste situasjoner som musikeren har opplevd. En grunn til å forsøke å trekke ut denne «tause kunnskapen» og gjøre den begrepsmessig (begripelig) er at bevisstheten om slike prosesser reduserer læringstiden som kreves for å oppnå ønsket ferdighet og kunnskapsnivå. Ofte er denne type kunnskap bygget opp gjennom en standardisert musikalsk praksis relatert til institusjonelle aktiviteter (orkestre, kammergrupper), eller den er relatert til spesifikke musikkjangre. En annen grunn til å utfordre denne type musikerkunnskap er at i dagens musikkverden er mulighetene for å dyrke et faglig profesjonelt arbeid innenfor et begrenset antall musikkstiler og sjangre vesentlig mindre enn det som var tilfellet for tidligere generasjoner. Men kanskje den viktigste grunn til å kritisk vurdere 'musikerkunnskap' som eneste legitime årsak til tolkningsvalg, er at all musikerkunnskap er kontekstrelatert, og dermed ikke er så ahistorisk som den gjerne fremstår blant tradisjonsbærerne.

I innledningen (1.1.) ble det gjort en første identifisering av 'kunstnerisk' som påpeker at det kunstneriske uttrykket etablerer en spesiell relasjon til den kulturelle konteksten som musikkverket presenteres i. En slik beskrivelse knytter 'kunstnerisk' til noe mer enn selve tolkningsrommet. Det er et synspunkt som ikke alle er enige i. Enkelte komponister (og andre skapende kunstnere) hevder at kunstverket eksisterer uavhengig av om noen har hørt eller sett det. Jeg finner et slikt standpunkt særdeles vanskelig fordi opplevelsen av tidsforløpet er essensielt i ethvert musikkverk. Vi kan ikke vite at noe er et musikkverk

⁶⁸ Cook, N. (2013). *Beyond the score : music as performance*. Oxford University Press. (p.3)

før vi har hørt/opplevd det (i et utvidet øyeblikk). Men henvisningen til 'en spesiell relasjon' er ikke mye verd som indikator for en identifikasjon av noe kunstnerisk. I mange sammenhenger og diskurser blir 'kreativitet' oppfattet som avgjørende for, noen ganger identisk med, kunstneriske uttrykk. Det er derfor behov for en viss avklaring mellom disse to begrepene.

Teorier om den kreative prosessen bruker gjerne Guilfords teori om menneskelig intelligens som skiller mellom divergerende og konvergent tenkning. Konvergent tenkning innebærer å sikte seg inn på en enkelt, riktig løsning på et problem, (lesing av notetegnene), mens divergerende tenkning innebærer kreativ generering av flere svar på et sett av problemer (lesing av unotene). Divergerende tenkning brukes noen ganger som et synonym for kreativitet i psykologisk litteratur. Andre forskere har av og til brukt beskrivelsene av fleksibel tenkning eller flytende intelligens om kreativitet. En bevissthet om bruken av divergerende og konvergent tenkning i tolkningsrommet kan ha stor innvirkning på læringsstrategier og utfall. Et relevant spørsmål vil være om fremføringens avvik fra notasjonen er et utslag av divergent tenkning eller manglende konvergens?

Det er mange faser i en kreativ prosess før et innsiktsfullt eller visjonært uttrykk presenteres. George Wallas presenterte i *Art of Thought* en av de tidligste modellene av den kreative prosessen.⁶⁹ I denne modellen ble kreativ innsikt og visjoner forklart som en prosess bestående av 5 faser:

- (i) *Forberedelse*. Et forberedende arbeid med et problem, en fase som handler om individets tanker om problemet og utforsker problemets dimensjoner. Dette kan sammenlignes med den elementære notelære som gir grunnlag for å utforske problemets dimensjoner (skriftliggjøringen av musikk).
- (ii) *Inkubasjon*. Problemet er internalisert i det ubevisste og det ser ut som ingenting skjer. (Kanskje en parallell til alminnelig bladspilling).
- (iii) *Antydningen*. Den kreative personen får en «følelse» at en løsning er på vei. Unotene er ikke entydige, og en forståelse av notasjonen må utvikles av den kreative personen (musikeren).
- (iv) *Innsikt*. Den kreative idéen bryter frem fra sin ubevisste prosessering til en bevisst forestilling. En fortolkning av musikkverket fremstår som innsiktsfull og bevisst for musikeren.
- (v) *Verifisering*. Idéen er bevisst verifisert, utarbeidet og deretter anvendt. Det tilsvarer overgangen fra idéen om en fortolkning til handlingsimpulsen. Denne innsikten kan også omtales som utøverkompetansen.

En rekke forskere legger til en ny fase etter innsiktsnivået. Et prøve-og-feile-arbeid er det mest fremtredende elementet i denne fasen. I skriftliggjøringen av abstrakte idéer (som et musikkverk, en roman osv.) er det sjelden at den første løsningen ender opp som den beste. Musikere har jo en rekke øvingsstrategier for å utvikle den beste løsningen. Både komponister og forfattere redigerer mer eller mindre konstant mens de arbeider. Denne prøve-og-feile-prosessen blir ofte referert til som skissestadiet og gir viktig informasjon om den generative prosessen i komponeringen av et musikkstykke. Beethoven er trolig den mest kjente skissebokbrukeren blant komponistene, men til og med Mozart

⁶⁹ Wallas, G. (1926). *The art of thought*. London.

skisserte enkelte komposisjoner. Når en musiker får tilgang til manuskripter, kan slike skisser gi en type utvidet informasjon som ofte har innflytelse på utviklingen av en tolkning.

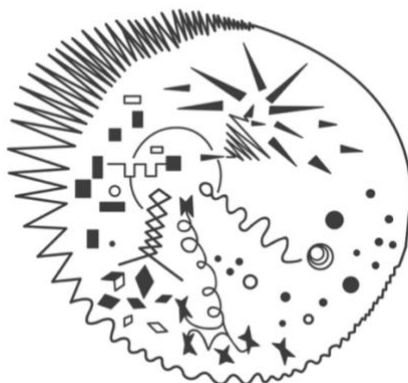
Improvisasjon blir ofte sett på som å spille fra skisser. Mens en komponist kan lage mange skisser og gjøre andre handlinger imellom, må en improvisator lage en kontinuerlig strøm av musikalske idéer i fremføringen. Improvisasjon i jazz som i klassisk musikk (barokkmusikk, orgelimprovisasjon, cadenzas osv.) og i rockegrupper er ikke en strøm av nye oppfinnelser; musikerne benytter seg av et slags kollektivt minne (stilkjennetegn) av ferdige musikalske uttrykk/elementer. Den mest karakteristiske forskjellen mellom komposisjonsarbeid og improvisasjon er at de opererer i forskjellige tidsskalaer. Komponisten kan tenke langsomt om løsninger, skrive dem ned for å unngå å glemme og kan kombinere dem med et bestemt musikalsk uttrykk. Improvisatorer må ha en type utøverkunnskap som gjør at de kan håndtere sanntidsbegrensninger, og de må automatisere en rekke prosesser for å skape en sammenhengende fremføring. Kravet om sanntidsbegrensninger er like aktuelt innen klassisk som i jazz, men den klassiske musikeren har som oftest en mer detaljert notasjon å forholde seg til i vurderingene av hvordan musikken skal fremføres (innenfor de stilistiske sanntidsbegrensningene).

Det er i disse typer vurderinger at en kanskje kan skimte en forskjell mellom en kreativ løsning og en løsning basert på kunstnerisk intelligens. Mens det kreative vil kunne omfatte alle uortodokse og originale løsninger, vil ikke enhver slik løsning nødvendigvis bli oppfattet som kunstnerisk løsning. Hva som kreves (ekstra) har vært diskutert siden kunstbegrepet kom inn i håndverkstradisjonene, for musikkens del på slutten av 1700-tallet. Da ble komponering og fremføring av musikk ikke lenger bare vurdert ut fra det håndverksmessige nivået på musikken, men kravet om at musikken skulle ha en estetisk dimensjon kom i tillegg. Som nevnt medførte denne utviklingen etableringen av 'musikkverk' som et fenomen uavhengig av den enkelte framføring (eller notasjon), og enda mer revolusjonerende; det ble opp til den enkelte å vurdere kvaliteten på en musikkfremføring. Tidligere var det bestilleren (konge/adel/kirkens menn) som avgjorde om det som ble levert av komponister og musikere var godt eller ikke. Med det nye borgerskapets estetisering av musikken (kunsten) ble kvalitetskriteriene knyttet til fremføringens kontekst, innbefattet hvordan publikum likte musikken. Kvalitetskriteriene ble dermed flyttet fra kunstproduktet/musikken til den respons/effekt musikken hadde på tilhørerne. En konsekvens av denne utviklingen var fremveksten av musikkkritikken som et offentlig anliggende i aviser og tidsskrifter (jf.2.2).

En musikers kunstneriske intelligens vil gjøre en rekke valg og avveininger i det store tolkningsrommet som notasjonen inviterer til. De kreative impulser fra unotene må sammenholdes med den forståelse for overordnede prinsipper som stil og fremføringspraksis krever. Musikk er en performativ praksis som kombinerer lyd, temporale bevegelser og menneskelige opplevelse. Dermed må det kommunikative elementet bakes inn som del av den kunstneriske intelligensen/det kunstneriske tenkesettet. Det hjelper lite å være kreativ hvis ingen oppfatter produktet som kreativt. På den annen side, å vite på forhånd hva som vil fungere som et kunstnerisk uttrykk, er ikke alltid like lett. Å gi publikum det de vil ha, er gi de underholdning (bygge opp under

holdninger de allerede har), mens kunsten skal/kan utfordre publikums eksiterende holdninger. Hvorvidt et slik krav medfører krav om å skape noe nytt er et tilbakevendende spørsmål. Men et slikt spørsmål er vanskelig å besvare fordi det vil alltid være betrakteren som vil avgjøre om noe er nytt (ikke skaperen). Det viser at hva som skal betraktes som kunstnerisk (kunstneriske uttrykk) er kontekstrelatert og knyttet til en intersubjektivitet mellom en gruppe mennesker. Det finnes ikke noe allment/objektivt kriterium for hva som er kunst.⁷⁰

Tolkningsrommet utvides betraktelig når notasjonen går ut over eller tar vekk det som i Introduksjonen ble kalt Notasjonens rammeverk (linjesystem, taktartsangivelse og fremføringsrekkefølge). Slik notasjon blir gjerne omtalt som grafisk notasjon (selv om det tradisjonelle notasjonssystemet også er grafisk). Repertoaret av unoter innenfor den tradisjonelle notasjonen er for så vidt ubegrenset; tegninger, illustrasjoner, og alle mulige litterære uttrykk kan dukke opp i slik notasjon. Taktstrekken begynte å dukke opp på 1600-tallet, og er nok det element av notasjonens rammeverk som stiller svakest. I en ellers tradisjonell notasjon vil en kunne se at taktstrek og taktartsangivelse er utelatt. Men det er når linjesystemet mister sin regulerende effekt på notetegnenes tonehøyde, eller at notetegnene erstattes av streker og andre tegn i et udefinert linjesystem, at dette karakteriseres som grafisk notasjon. Gitt at også fremføringsrekkefølgen ikke er gitt i det grafiske bildet, oppstår det et tolkningsrom hvor mulighetene for å kunne høre det samme verket flere ganger reduseres ved at det ikke er noen logikk (tolkningspraksis) som kan forbinde det klingende resultatet med elementene i notasjonen. Se eksempel:



Figur 4.3: En av de 7 Polymeron i Anestis Logothetis (1921-94): Himmelsmechanik

I dette tilfellet bryter notasjonen med det tradisjonelle lese-mønsteret; det å lese musikknotasjon fra venstre til høyre som en parallell til musikkens tidsdimensjon. I hverdagen ellers illustrerer tidsbevegelser fra venstre til høyre, fremtid:  fortid:  I Figur 4.3 er det ingen entydig indikasjon på tonehøyde, den melodiske parameter som er best ivarettatt av tradisjonell notasjon. Heller ikke tonelengdene (rytmen) er mulig å fastlegge på en entydig måte i denne notasjonen. Her er ingen definert tidsramme eller puls. Ennå vanskeligere blir det med samklangsdimensjonen og ikke minst hvilket klangspekter /instrumentarium er tenkt. For det er jo fortsatt slik at når en musiker møter en notasjon vil det være naturlig å forsøke å avdekke hva komponisten har tenkt (har tenkt hva skal klinge) med den valgte notasjonen og bruken av notasjonselementer. Den

⁷⁰ Innen visuell kunst ble det med bølgen av 'konseptkunst' fra midten av 1960-tallet, enklest å definere kunst som det som vises på kunstinstitusjoner.

musikkvitenskapelige verkanalysen har svært få verktøy å stille opp med i analysen av slike verk. Til det er avstanden til objektivt definerbare forbindelser mellom notasjon og klingende musikk alt for stor og det er ingen intersubjektiv/kollegial enighet om hvordan slike forbindelser skal beskrives.

Det som gjenstår, er en assosiasjons- og symbolbasert notasjon som utfordrer musikeren til å gå videre fra de fire grunnleggende kunnskapsnivåer (jf. 1.2) og fristille seg fra de aller fleste konvensjoner både innen notelesing og fremføringspraksis. Resultatet kan dermed vanskelig reliabilitetsvurderes (er fremføringen pålitelig ut fra verket/notasjonen) ettersom det ikke er noen anerkjent relasjon mellom tegnene (symbolene) og det klingende uttrykket. Kun en validering av sluttproduktet er mulig, dvs. oppleves fremføringen som en gyldig tolkning i den forstand at fremføringen gir grunnlag for en musikkopplevelse med kunstneriske kvaliteter. Det som kan leses ut av grafisk notasjon er som oftest et ekspressivt uttrykk som kan gi grunnlag for utformingen av en fortolkning. I dette tolkningsrommet må den klassiske notebaserte musikeren nærme seg improvisatoren med en sterk bevissthet om å opprettholde det utvidede øyeblikkets ekspressive dimensjon. Som solist eller dirigent eller innad i et ensemble er det mulig å utvikle en fortolkning av grafisk notasjon basert på en felles forståelse av de grafiske elementene og en nødvendig dramaturgi for fremføringen. En slik forståelse er ikke allmenngyldig og selv om også den klassiske notasjonens unoter heller ikke er entydig, er det likevel opparbeidet konvensjoner som gir til dels nokså klare rammer for tolkningsrommet i fortolkningen av unotene i en tradisjonell notasjon.

Et annet område som også skaper utfordringer i fortolkningen av notasjonen, er arrangementer og transkripsjoner av allerede eksisterende musikkverk. Vanligvis brukes tradisjonell notasjon, men den overordnede ideologi for utarbeidelsen av arrangementet kan variere meget sterkt. Fra et ønske om å oppdatere instrumentasjonen (slik Mozart gjorde med Händels Messias), via en ny harmonisk og eller rytmisk kontekst til det opprinnelige verket (Ellingtons Peer Gynt musikk), og til grenselandet mellom transkripsjon og arrangement som i Brahms Bach Chaconne for venstre hånd), frem til bruken av elementer fra musikkverket i nye komposisjoner, som cantus firmus i middelalderens motetter.⁷¹ Denne opplistingen viser at det er en rekke glidende overganger mellom hva som regnes som arrangementer.

I kategorien arrangementer vil det legges mest vekt på det som gir det opprinnelige verket, oftest identifisert gjennom bruken av det melodiske kjernematerialet, en ny kontekst enten gjennom en ny harmonisk ramme og eller med et annet rytmisk regime. Slike kreative bearbeidelser har alltid en tilknytning til stilistiske valg, og disse valgene kan ofte knyttes til ulike notasjonstradisjoner. Det blir dermed avgjørende å avdekke den estetiske ramme for arrangementet; hva slag stilistiske virkemidler er tilført det opprinnelige musikkverket. Ut fra en forståelse av slike valg vil det være mulig å bygge opp en fortolkning som kan være både pålitelig og gyldig. Men for en lytter vil det være vanskelig å vite noe om reliabiliteten (påliteligheten) i tolkningen, ettersom lytteren i utgangspunktet kjenner det originale musikkverket best. I den grad lytteren også er kjent med den stilistiske ramme i fremføringen, vil det øke mulighetene for å vurdere

⁷¹ Da kan det jo diskuteres om det er et arrangement eller en ny komposisjon. De fleste som har benyttet Paganinis Caprice no.24 i a-moll har fått deres bearbeidelse/arrangement godkjent som eget verk.

tolkningens reliabilitet. Uansett vil fremføringens validitet være utslagsgivende for hvorvidt lytteren vil akseptere arrangementet som en gyldig variant av den musikalske idé i det opprinnelige musikkverket.

REFERANSER:

- Augustinus, A., & Jacobsson, M. (2002). *De musica liber VI : a critical edition with a translation and an introduction*. Almqvist & Wiksell International.
- Cook, N. (2013). *Beyond the score : music as performance*. Oxford University Press.
- Dahl, P. (2011). *Verkanalysen som fortolkningsarena*. Unipub.
- Dahl, P. (2019). *Utøverkunnskap* (1. utgave. ed.). Cappelen Damm akademisk.
- Sloboda, J. A. (2005). *Exploring the musical mind: cognition, emotion, ability, function*. Oxford University Press.
- Wallas, G. (1926). *The art of thought*. London.

5 Formidling

Formidling er det overordnede mål med en musikkfremføring, men formidlingen er jo selv ikke en del av notasjonen, og de foregående kapitlene har vist at notasjonen er mangelfull i forsøkene på å fastlegge hvordan en fremføring skal være. Dermed vil notasjonen bare i en viss grad indikere en ramme for formidlingen. I denne nest siste delen av boken vil noen aspekter ved musikerens valg og uttrykkskvaliteter bli kommentert. Det vil også bli presentert en utvidelse av den kommunikasjonsmodell som ble presentert i 1.3. Utvidelsen kan bidra til en avklaring av hvor ulike argumenter i kritikken av en fremføring hører hjemme. Til slutt kommer en oppsummering om musikalsk kommunikasjon og hvordan en musiker kan benytte sin kunstneriske intelligens i formidlingssituasjonen.

5.1 Musikerens uttrykkskvaliteter

Ut over de informasjonen som notasjonen angir (både noter og unoter) vil en musiker ved en fremføring alltid ta inn andre momenter som har til dels store konsekvenser i formidlingssituasjonen. For instrumentalister gir instrumentets beskaffenhet i øyeblikket kontinuerlig en informasjonsstrøm som setter klare begrensninger for hvilke uttrykkskvaliteter som lar seg gjennomføre. Det samme gjelder også for sangere, hvor det er tilstanden i kroppen som konstant gir tilbakemeldinger. De mest vanlige temaene som dukker opp er 'instrumentets' temperatur, stemming og mekaniske tilstand. Noen ganger gir tilbakemeldingene indikasjon på behovet for å holde litt igjen, mens andre ganger oppleves det som at her er det bare å ta ut det maksimale av de planlagte uttrykkskvalitetene. Og alt dette med utgangspunkt i den samme notasjonen.

Det neste momentet er knyttet til kontakten mellom instrumentet og kroppen. For blåsere er embouchuren en særdeles viktig rammefaktor for valg av uttrykkskvaliteter ettersom den er avgjørende for kvaliteten på toneproduksjonen i tråd med notasjonens anvisninger. Sangeres tilbakemeldinger fra strupehodet (larynx) har omtrent samme effekt. For alle musikere vil forbindelsen mellom kroppen og instrumentet være avgjørende for kvaliteten på toneproduksjonen. Avhengig av kontaktpunkt vil ulike former for kropps- og muskelbevissthet ha stor betydning for realiseringen av det tolkningsrom musikeren legger opp til. Viktige anatomiske prosesser som pust og kroppsholdning blir ofte kommentert i sang og instrumentalundervisningen. At pust er vesentlig for sangere og blåsere er en selvfølge, men temaene dukker ofte opp på masterclasses med pianister og strykere (og slagverkere). Pust er en del av tidsdimensjonen i vår oppfattelse av verden; når pusten stopper står tiden/verden stille. Det gjør at i musikalsk sammenheng så knyttes kvaliteter ved pusten gjerne opp mot musikalsk fraserings. Slik fraserings kan ikke leses direkte ut av notasjonen, men er et kunstnerisk valg som kan/bør gjøres på en intelligent måte.

Noen ganger velger komponistene å angi lengden på frasene ved å bruke en overbindende legatobue over den melodiske frasen. Men det er ikke alltid samsvar mellom slike legatobuer og komponistens ønske om fraserings av det melodiske materialet. I Griegs lyriske stykke «Til Våren» (op.43 nr. 6, 1886) er det først to takter med

akkordgjentagelser i triolbevegelse før melodien presenteres (i venstre hånd). Grieg har skrevet en lang legatobue over fire og fire takter av melodien. Mange leser dette som fraseringsbuer og lager ritardando (eventuelt også diminuendo) i den fjerde takten av melodien, før neste firetakters frase. Men på innspillingen med Grieg selv (Simax PSC 1809, CD 1 spor 3) lager Grieg accelerando i denne fjerde takten for derved å binde de to delene sammen til en frase. Dette er et eksempel på at notasjonens logikk ikke alltid samsvarer med den musikalske intensjonen hos komponisten. Ergo må en musiker være villig til å benytte sin kunstneriske intelligens for å åpne opp for andre logikker enn den operasjonalisering som ligger i notasjonen.

I tillegg til at kroppsholdningen har betydning for toneproduksjonen i ethvert øyeblikk, er det å bevege kroppen under en fremføring svært vanlig. Men her er det et store variasjoner og ulike normer som påvirker valg av bevegelsesmønstre. De mest asketiske variantene er når musikeren kommer inn på scenen, uten en mine, går frem på en ubetydelig måte, og starter å spille uten å bevege andre deler av kroppen enn de som trengs for å produsere lyden. Idealet her er nok at musikk handler om det klingende resultatet, og at alt annet bare forstyrrer opplevelsen av den absolutte musikken. Fra dette utgangspunktet bretter det seg ut en vifte av alternative løsninger hvor i ytterste konsekvens musikerens kroppsspråk blir regissert som del av formidlingssituasjonen. I noen tilfelle vil det innebære et bevisst valg av påkledning i relasjon til programmet og fremføringsstedet. Andre ganger velger musikeren å understreke musikalske uttrykkskvaliteter (fraser, høydepunkt og kontraster) med kroppslige bevegelser som kan leses som paralleller til det musikalske foredraget. Unge musikere (gjerne i tenårene) har ofte så store bevegelser når de spiller at de får råd om å prøve å få den store anatomiske uttrykkskraften lagt inn i det musikalske uttrykket fremfor å skyve den ut bare gjennom kroppen.

Innen klassisk musikk var det lenge slik at det overordnede idealet var å unngå en kroppslig utlegging av det musikalske uttrykket. Selv det å trampe takten måtte kun skje inne i skoene. Dette i klar kontrast til folkemusikerens tramp av takten som oftest er en del av det som skal høres i den aktuelle slåtten.⁷² En viss grad av kroppsbevegelse har vært akseptert, særlig i solistrollen, noe mindre som ensemble- orkestermusiker. Det klassiske idealet ble utfordret av jazzen i mellomkrigstiden og pop/beat-musikken i tiden etter andre verdenskrig. Det medførte at gjennom store deler av nittenhundretallet var det et kjennetegn ved klassisk musikk at dens fremføringer hadde et ensidig fokus på opplevelsen av den absolutte musikken. Med den teknologiske kommersialisering av musikklivet som grammofoon, radio og etter hvert tv og internett representerte, ble også de klassiske konserten visuelle rammer gjort til elementer som måtte bidra til formidlingen. Måten man kommer inn på scenen, antrekket og hilsningsritualene (til publikum og dirigent/orkester) ble del av innrammingen av det tolkningsrom som musikken skulle føres inn i.

I grammofoonindustrien ble skillet mellom klassisk, jazz og pop/beat opprettholdt gjennom de ulike sjangrenes visuelle uttrykk på platecoverne på vinylplatene (fra 1950-tallet). På det klassiske platecoveret var det kommentarer til verkene som var mal for

⁷² Da NRK startet med opptak av felespillere la de ofte en tøybit/svamp under felespillerens fot slik at dunkene fra fottrampingen ikke skulle forstyrre opptaket av «musikken». Praksisen er endret!

baksiden, mens forsiden skulle være en attraktiv visuell forrett til musikken (landskapsmaleri, kunstreproduksjon o.l.). Med internasjonaliseringen av grammofonindustrien ble det vanlig å tilpasse coveret til det marked som platen skulle ut i. Det medførte at samme opptak kunne få svært forskjellige visuelle uttrykk alt etter hvor platen skulle lanseres.⁷³ Etter hvert som personfokuset og persondyrkelsen vokste, her var vel Karajan den første til å markedsføre sine innspillinger som «hans tolkning» av Beethoven, Brahms osv., ved å ha et uttrykksfullt ansiktsportrett på forsiden. Hans navn hadde større bokstaver enn eventuelle solister og navn på orkesteret. På pop/rock/beat-platene var det ingen musikkhistorisk eller verkanalytisk tekst om musikken, men kanskje kunne tekstene være tilgjengelig. Ut over det, var det mye foto og billedmateriale både foran og bak på coveret. Jazzplatene var delvis inspirert av den klassiske tradisjonen, men brukte også elementer fra den superkommersielle plateindustriens arsenal av generelle markedsføringseffekter.

Med tv-produksjoner av musikkfremføringer (og etter hvert de internetbaserte sosiale medier) ble musikerens ansikt og ansiktsuttrykk under fremføring av musikken en ny formidlingsarena. De impulser til fortolkning av musikkverket som kommer gjennom nærbilder av musikerens ansiktsuttrykk har vist seg å være svært effektivt i markedsføringen av den enkelte musiker. Med nye innsynsvinkler (kameraplasseringer) ble det mulig å se også pianisters ansiktsuttrykk en face i motsetning til det sideblikket man vanligvis får i konsertsalen. Igjen er det mulig å se et skille mellom solist og orkestermusiker ved at orkestermusikerne ikke skal vise reaksjoner på den pågående fremføringen, mens solistenes ansiktsuttrykk (grimaser) tillegges tyngde i publikums vurdering av fremføringens uttrykkskvaliteter.⁷⁴ Noe tilsvarende har også skjedd med dirigentrollen. Den produserer jo ikke lyd direkte, kun gjennom sine visuelle anvisninger (samt instruksjoner på prøvene), og det er ingen tegn i notasjonen som gir en entydig anvisning av dirigentens bevegelser. Resultatet er at noen dirigenter trekker opp de store linjene i tolkningen gjennom klare visuelle tegn som også publikum kan ta del i, mens andre gjerne bruker mindre bevegelser og mer ansiktsuttrykk overfor musikerne. I den visualiserte nåtiden synes den første varianten å ha størst gjennomslagskraft blant publikum.

Den visuelle og sosiale ramme rundt en fremføring av klassisk musikk har alltid hatt betydning for det tolkningsrom som både utøvere og publikum aktualiserer under formidlingen/opplevelsen av et musikkverk. Etter hvert som det offentlige konsertlivet tok over presentasjonen av nye musikkverk utover på attenhundretallet, ble også en rekke konvensjoner etablert. Viktigst blant disse var etableringen av konsertsalen som et rom med klart skille mellom musikerne og publikum, gjerne med en scene forhøyet i forhold til publikums sitteplasser parkett. Musikken skulle være opphøyd, også rent visuelt. Ganske fort ble de økonomiske interessene for å få inn et større publikum utslagsgivende for at konsertsalene fikk gallerier (som i operaen) også i de mer

⁷³ En undersøkelse av Norsk lyd-institutt's samling av 132 LP med Griegs Peer Gynt-musikk viste blant annet at den samme innspillingen ble markedsført i Norge som en innspilling i klassikerserien med Solbergs maleri av Rondane, mens den i England ble markedsført med en tegning av troll i Dovregubbens hall. (Troll er ikke attraktive som salgsobjekter i Norge, men selger godt i England.)

⁷⁴ Enkelte sjangre (innen pop/rock/underholdningsmusikk) har jo sin identitet knyttet til sin måte å fremtre på scenen, mer enn det musikalske innholdet i fremføringen.

skoesekeformede konsertsalene. Det mest spesielle ved utviklingen av denne formidlingssituasjonen var at utgangspunktet for musikklyttingen var stillhet. Dette kravet ble på slutten av attenhundretallet så gjennomgående at den tidligere praksis med applaus etter hvert stykke og hver sats i en symfoni/konsert, ble avviklet gjennom at forkjemperne for den absolutte musikkens estetikk sendte tydelige sosiale signaler på alle former for lydlige forstyrrelser. Som med de fleste av romantikkens idealer, ble dette oppfattet som en universell lov, en ahistorisk konvensjon, med stor gjennomslagskraft også i dag.

Med tidligmusikk-bevegelsen og HIP ble det etter hvert tydelig at skulle en fremføre musikken slik den i utgangspunktet ble fremført, måtte en også ta et oppgjør med de konvensjonene som var etablert knyttet til fremføringsstedene. Men så sterk var påvirkningen fra den offentlige konsertarenaen for klassisk (orkester-)musikk, at det ble de mer intime sjangere som recitals⁷⁵ og kammermusikk som overtok dette idealet. Å planlegge en Schubertiade i en steril konsertsal (med sitt Steinway-flygel) er temmelig langt fra en historisk korrekt Schubertiade. På den annen side, det at sykliske verk (symfonier, sonater, sangsykluser) får en fremføring i en ramme av stillhet og uten avbrudd er kanskje nærmere komponistens idé om verket og det uttrykksregister som komposisjonen legger opp til inklusive den intense stillheten mellom satsene. Når slike verk fremføres i en konsertsal er det kanskje vel så riktig å bruke den moderne lyttemåten (ikke applaus mellom satsene) som den praksis som eksisterte i komponistens samtid. På den annen side føles det naturlig å gi applaus etter en energisk avslutning av en førstesats som i Griegs a-mollkonsert, men det oppleves veldig forstyrrende med en applaus etter den langsomme andre satsen i Ravels G-dur konsert. Den mellomløsning som internettbasert strømmetjenester (og i NRK Klassisk) bruker ved å spille enkeltsatser og enkeltstående verk uten noe tid til ettertanke etter hvert musikk eksempel, er en ny praksis som reduserer lytterens mulighet til å bli grunnleggende beveget av musikken, for etter en slik opplevelse trengs det tid til ettertanke før neste musikkinntrykk.

Store og små måltider i forbindelse med formidling av musikk er en type kombinasjon som må kunne sies å være i ytterkant av musikerens uttrykkskvaliteter. Men denne type formidlingsarena dukker stadig opp, ikke minst på film hvor det svært ofte er gjort et viktig musikkvalg i enhver måltidsscene. Det å spise er jo svært hverdagslig, så for å etablere en stemning knyttet direkte til filmens story, må musikkvalget ivareta en slik rolle. Filmens mulighet til iscenesettelse uavhengig av den reelle sammenheng mellom de rom som filmens dramaturgi utspilles i, har gitt mange impulser til å ta inn betraktninger om scenografi i formidlingssituasjonen. Overføringer av orkesterkonserter blir gjerne visualisert med nærbilder av dirigent eller av de musikere som ifølge partituret spiller melodien. En slik visualisering står i fare for å forsterke reproduksjonsidealet med partituret som musikkens objektive representant. Tradisjonen er dog en forlengelse av tonmeister-tradisjonen med å fremheve de ledende instrumentene på en LP-innspilling for å gi platelytteren en bedre mulighet til å forestille seg konsertsalopplevelsen. Blomsteroppsatser, inspirert fra Nyttårskonserterne fra Wien, inngår nå i de fleste fjernsynsoverføringer av klassiske konserter. Særlig i formidlingen av kammermusikk og

⁷⁵ Sang og klaver, solo-opptredener, «sonate-repertoaret» (soloinstrument med klaverakkompagnement).

recital-repertoaret har bruken av ikke-konsertsaler som fremføringsarena blitt svært vanlig. Festivalkonseptet har invadert den klassiske musikkbransjen slik at nå ansees ingen steder som umulige for formidling av klassisk musikk. De store orkestrene arrangerer store utendørskonserter som samtidig formidles som tv-produksjoner, og dermed er den lyd som publikum (på arenaen og i tv-stuene) hører er høyttalerbasert.

5.2 Estetikk, Logikk og Etikk⁷⁶

I flere av de foregående kapitlene har mer overordnede problemstillinger og begreper knyttet til musikerens alternative fortolkninger gjennom bruk av kunstnerisk intelligens vært berørt. I et forsøk på å sammenstille disse prosessene vil en utvidelse av den kommunikasjonsmodell som ble presentert i introduksjonen (1.4) bli lagt til grunn for en samlet oversikt.

I den grunnleggende trekanten var Personer, Handling og Produkt plassert i hvert sitt hjørne med piler mellom hjørnene. På det neste nivået var Mening, Tegn/symbol og Uttrykk lagt inn med de tre funksjonene Intensjon, Identifikasjon og Interpretasjon som bindeledd mellom hjørnene. Ettersom kun tegnet/symbolet er observerbart for andre personer, vil forbindelsen mellom tegnet og uttrykket være en tilfeldig/arbitrær forbindelse. At en persons intensjon avstedkommer valg av tegn som personen antar kan identifiseres med det uttrykk han vil formidle, er en normal start på en kommunikativ hendelse. Men, som det har blitt påpekt flere ganger, det er opp til mottageren å avgjøre på hvilken måte produktet skal interpreteres/fortolkes. Mottakeren må benytte samme logikk (referanseramme) for identifikasjonen av tegnet for å oppleve det uttrykk som avsender vil kommunisere.

Stilfølelse er en viktig faktor i utviklingen av en fortolkning av et musikkverk. Rent analytisk er det mulig å skille mellom to tilnærminger. Den ene type stilkunnskap etablerer en interpretasjon som kan knyttes til imitasjonen av allerede eksisterende tolkninger av det aktuelle (lydfestede) verket. Det er en type stilkunnskap som kan virke svært overbevisende og som krever store instrumentale/vokale ferdigheter, men kanskje ikke like mye dybde i fortolkningen (advanced beginners). Den andre er hvor stilkunnskapen ikke er låst til allerede eksisterende fortolkninger, men hvor musikeren bruker sin kunstneriske intelligens til å identifisere alternative fortolkninger av stilkjennetegn i notasjonen, uavhengig av eksisterende fremføringspraksis. Graden av personlig fortolkning (og musikerens forståelseshorisont) blir dermed mye tydeligere uten at det nødvendigvis medfører noe lavere ferdighetsnivå. Den første varianten er sikrest å bruke i eksamenssituasjoner og på auditioner, men den andre er langt mer spennende i en fremføringssituasjon.

I en innstudering- og fremføringssituasjon vil musikerens utøvende ferdighetsnivå (skills) være en aktiv bakgrunnsvariabel i opparbeidelse av en interpretasjon av notasjonen. Ferdighetsnivået påvirker rammen for hvilke forestillinger om fremføringer som er mulig, og det påvirker også lesingen av notasjonen, gitt bruken av literacy-dimensjonen. Dette

⁷⁶ Dette kapittelets tankegods er mer utførlig presentert og drøftet i tre separate kapitler i Dahl, P. (2022). *Modes of Communication in Stravinsky's Works: Sign and Expression*. Routledge, Taylor & Francis Group.

siste virker gjennom at notasjonen blir kontekstualisert og plassert i ulike notasjonspraksiser som derigjennom bidrar til preferanser for visse ferdighetsnivåer. Eller sagt på en enklere måte; Et første øyekast på notasjonen av et nytt stykke gir musikeren masse informasjon om krav til ferdighetsnivå, kombinert med forståelse for notasjonspraksisen og dermed indikeres rammene for hvordan en fremføring bør være. Både rytmiske og melodiske figurer kan utfordre ferdighetsnivået slik at progresjonen i innøving blir styrt av enkeltelementer i notasjonen. Begrepet 'amatørstopper' brukes gjerne om slike elementer som åpenbart (visuelt i notasjonen) indikerer behovet for høyt profesjonelt ferdighetsnivå for å spille stykket.

Med den nye plasseringen av ferdigheter/skills, fremføringer og literacy inn på nivå 2 (før mening, tegn/symbol og uttrykk) understrekes viktigheten av kroppslig kunnskap (embodied knowledge) i musikerens tilnærming til sin utøverrolle. (Se Figur 5.1) Dette kan kanskje oppfattes som et radikalt standpunkt, men en musikers musikalske mening er i utgangspunktet en kroppsliggjort kunnskap (noen ganger av 'taus kunnskap') utviklet som ferdigheter og vaner gjennom øvingen. Et tegn/symbol i notasjonen blir identifisert som et handlingselement i musikerens utvikling av en fremføring. I den prosessen er de ulike elementene i literacy-begrepet viktige støttepunkter i arbeidet (literacy= evnen til å identifisere, forstå, fortolke, skape, kommunisere og beregne i bruken av notasjonen). Det er imidlertid opp til mottageren/lytteren å vurdere om uttrykket i produktet (den klingende fremføringen) sammenfaller med mottagerens forventninger. Det forutsetter mottagerens villighet til å se på fremføringen av et musikkverk som noe annet enn en reproduksjon av et notebilde dvs. å akseptere den manglende tydelighet i musikalsk notasjon åpner opp for.

I forlengelsen av Mening, Tegn/symbol, og Uttrykk har det flere ganger blitt henvist til personers Forståelseshorisont, tegnenes Ideologiske overbygninger og den Kontekst som produktene/fremføringene opptrer i. Nå (se Figur 5.1) kan nivåene i de tre hjørnene (A; B; C;) suppleres med filosofiske grunnbegreper; (A) Person – Ferdigheter – Mening – Forståelseshorisont – som ender opp i Subjektivitet, mens (B) Handling – Fremføring – Tegn/symbol – Ideologi ender i Objektivitet. (C) Produkt - Literacy – Uttrykk -Kontekst – peker på Intersubjektivitet. Alle nivåene i (C) er en konsekvens av den tilfeldighet (arbitrære) situasjon som identifikasjonen mellom (B) og (C) er knyttet til. Det er jo denne tilfeldigheten som gjør mulig for språk og musikk å kommunisere og stadig skape nye muligheter for kommunikasjon. (A) representerer det erkjennende subjektet, som påvirkes av både de ontologiske elementene i (B), men også av den epistemologiske tilpassingen av disse inntrykkene vi gjør gjennom den intersubjektivitet (C) vi alltid drar med oss.

Som en ytre sirkel i denne modellen angir vi tre vesentlige overordnede temaer (estetikk, logikk og etikk). Estetikproblematikk handler om sammenhengen mellom en persons mening og bruken av tegn/symboler i handling (notasjonen/fremføringen), ikke om forholdet mellom handlingen og dens produkt, og slett ikke om et produktets forhold til en person/lytter (som er et etisk spørsmål). Ganske ofte handler imidlertid estetiske utsagn om logikken: forholdet mellom tegnet/symbolet og dets uttrykk. Da vil den type ytringer ikke respektere den vilkårlighet/tilfeldighet som er mellom B og C-hjørnene og fremstår gjerne på måter som blander sammen hva som er konteksten og hva som er

forståelsens horisont.⁷⁷ Slike utsagn er å finne i skriftlige og muntlige utsagn om musikk, uavhengig av stiler og sjangere, og er godt fordelt blant både leg og lærd.

For å opptre i samsvar med musikalsk stil og sjanger, er det nødvendig å være bevisst på alle de tre overordnede temaene (estetikk, logikk og etikk). Tradisjonelt har fokus vært på estetikk, noe som har stor betydning for både påliteligheten og gyldigheten til en fremføring. Så sterk har denne vektleggingen vært at argumentasjonen ofte inkluderer forholdet mellom tegnet/symbolet og uttrykket. Likevel kan en slik tilnærmingen kalles (i filosofien) en kategorifeil. For utgangspunktet i en estetisk argumentasjon bør være å avdekke tanken om mening i selve musikkstykket og i den sammenheng er intensjonene til skaperen (komponisten/musikeren) det som må undersøkes. Forholdet mellom de valgte tegn og deres uttrykk er et helt annet spørsmål, nemlig om hvilken logikk er brukt og hvilken logikk som må brukes for å identifisere tegnets uttrykk, fortrinnsvis i tråd med skaperens intensjon. Kunnskap om forskjellige stiler og epokers uttrykksregistre vil være eksempler på ulike logikker.⁷⁸ En kan også trekke en parallell til begrepet 'tankemodeller' som også fungerer som en type identifikasjonslogikk. Her brukes 'logikk' fremfor 'språk' for å understreke at det finnes mange ulike måter å identifisere tegn på, og at 'språk' kan virke avgrensende for hva som oppfattes som musikk. Det er fint mulig å identifisere musikalske uttrykk uten å gå veien om språket og dernest sette sammen slike enkeltuttrykk i en stilistisk relevant fortolkning uten å skulle/kunne argumentere språklig for de kunstneriske valgene som er gjort.

Estetiske argumenter kan til en viss grad relateres til intensjonen i en tolkning av notasjonen. Fremføringen må imidlertid operasjonaliseres innenfor et valgt funksjonalitetssystem (en logikk) mellom tegnet/symbolet og uttrykket. Det kan være en viss terminologisk likhet mellom den faktiske logikken og estetikken, men den likheten vil være på det språklige planet og ikke nødvendigvis relevant for den kunstneriske intelligens som musikeren benytter i utformingen av musikken. Forskjellen mellom estetikk og logikk i denne beskrivelsen bidrar til å gi rom for individuelle tolkninger presentert for et sammensatt publikum hvor deres intersubjektive reaksjoner gir viktige tilbakemeldinger til musikeren. Å forutse den logiske dimensjonen - forholdet mellom tegnet/symbolet og uttrykket i selve stilen/musikken - er avgjørende for å utvikle en personlig tolkning. Siden den logiske dimensjonen kan bruke ulike operasjonelle og funksjonelle systemer, er det nødvendig å være klar over mangfoldet av operasjonelle koblinger (alternative fortolkninger) mellom tegn/symbol og uttrykk. En konsekvens av denne argumentasjonen er at vi kan se at musikk, i likhet med språk, er et vilkårlig system avhengig av den intersubjektive dimensjonen: *Det er kommunikasjon som er grunnlaget for musikk, ikke notasjonen.*

Den etiske dimensjonen er kanskje ikke så ofte kommentert i (klassisk) musikk.⁷⁹ Musikkens etiske dimensjon har imidlertid en historie som går helt tilbake til antikkens

⁷⁷ Francis Bacon kalte dette i sin avhandling *Novum Organum* i 1620 «Huleavguder» (idola specus), som er særegne for det enkelte individet; de er fordomsfulle individer som på upassende måte utvider normer eller prinsipper som stammer fra hans eller hennes kultur og sosiale gruppe, eller preferanser til å gjelde hele verden. Rasisme, sexisme og mer generelt, bare "skjevheter" er eksempler på idola specus.

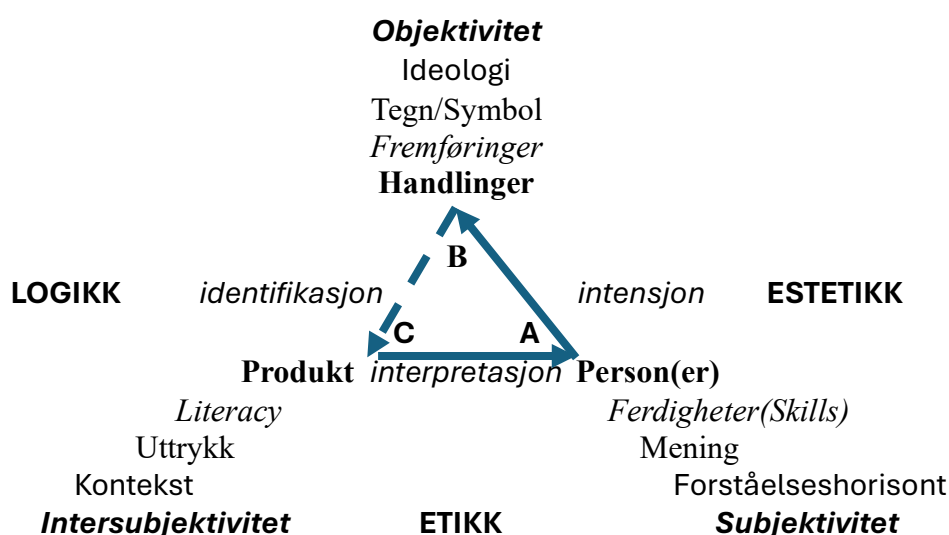
⁷⁸ På samme måte som ulike språk har en ulik logisk oppbygging.

⁷⁹ Jf. Påstandene/ønskene om at Eurovisjonens Melodi Grand Prix er en upolitisk tilstelning/konkurranse.

etoslære hvor 'musikken spiller den største rolle ved oppdragelsen, fordi rytme og harmoni trenger dypest inn i sjelen, griper den kraftigst, bringer skjønnhet og gjør det menneske som får høre den skjønnne musikk, edelt – er musikken heslig, er resultatet det motsatte.'⁸⁰ Det er verd å merke seg at Platon trekker frem rytme og harmoni, ikke melodien, som musikkens viktigste parametere for påvirkning av lytterne. I tillegg ble de ulike skalatypene assosiert med kvaliteter i det menneskelige sinn. Avskygninger av denne grunntanken har fulgt teorier om musikk opp gjennom hele musikkhistorien: Middelalderen: Musikk som ordets tjener. Renessansen: Musica reservata. Barokken: Affektlæren. Klassisismen: Skjønnhetslæren. Romantikken: Musikk som idé og vilje. Modernismen: Musikk som fenomen og som hermeneutikk (fortolkningslære).

Det har vært ulike former for maktutøvelse opp gjennom historien hvor musikk (eller musikere) er blitt utestengt ut fra musikkestetiske begrunnelser (som f.eks. 'Entartete kunst' i mellomkrigstidens Tyskland). I mange tilfelle hvor det kreves et etisk standpunkt er svaret ofte ikledd ideologiske overbygninger. I den indre kretsen av klassiske musikkelskere ansees den klassiske musikken i utgangspunktet som etisk høyverdig, kanskje med unntak av den (aller mest) modernistiske musikken. Denne kretsen synes å kommentere etiske spørsmål bare overfor andre musikkjangre som jazz, heavy metal, rock og pop. Slike forenklete kategoriseringer er utfordrende både for klassiske musikere og konsertarrangører. For den klassiske musikeren vil det være vesentlig å bruke sin kunstneriske intelligens til å forme en tolkning som gir publikum nødvendige tegn/insitamenter til å gjøre de interessante observasjonene i det faktisk klingende musikalske forløpet. Da vil den etiske dimensjonen forflyttes fra Produkt-Person-forbindelsen (og kan dermed fjerne mange negative forhåndsdommer) og over til andre nivåer i den andre enden av begrepene i disse to hjørnene av trekanten: det å skape en forbindelse mellom nivåene Kontekst/intersubjektivitet og Forståelse/Subjektivitet.

En komplett kommunikasjonsmodell med begrepshierarkiet vil da være slik:



Figur 5.2 En komplett kommunikasjonsmodell

⁸⁰ Platon i Staten, i oversettelse fra Benestad, F. (1976). *Musikk og tanke : hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid*. Aschehoug.

Sammenlignet med en tradisjonell modell for kommunikasjon Avsender-Budskap-Mottaker, er avsender og mottaker plassert i samme posisjon (A) med begreps-aksen Person(er)-Ferdigheter-Mening-Forståelseshorisont-Subjektivitet. Resultatet er en mulighet til å analysere Budskapet fra ulike perspektiver, både som en handling og som et produkt. Modellen åpner dermed for å forstå en misforståelse som en kognitiv handling hvor det er nødvendig å analysere budskapet både fra avsenderens og mottakerens ståsted. (Det hjelper lite om musikeren fremfører en reliabel/pålitelig tolkning av et musikkverk, hvis lytteren ikke finner den valid/gyldig ut fra sine forutsetninger). Som antydnet tidligere er handling og produkt observerbare for andre, mens på det neste nivået er det kun tegnet/symbolet som kan observeres. Denne asymmetrien blir ofte oversett i den tradisjonelle Avsender-Budskap-Mottager-modellen.

Lagene til punkt B er primært i avsenderens domene. Handling-Fremføring-Tegn/Symbol-Ideologi-Objektivitet tenderer alle i retning ontologiske enheter. Når menneskelige handlinger, forestillinger og tegn/symboler eksternaliseres (gjøres observerbare for andre), oppnås en karakter av objektivitet. Et spesielt, men avgjørende viktig tilfelle av objektivisering er signifikasjon, det vil si menneskelig produksjon av tegn, herunder den klassiske notasjonen av musikkverk. Et tegn kan skilles fra andre objektiviseringer ved at det skal tjene som en pekepinn om subjektive meninger (komponistens idé om musikkverket) og tegnet har ikke noen mening i seg selv, noen må fortolke tegnet. I denne modellen blir 'ideologi' betraktet/omtalt som organiserte objektiviseringer av annen grad; gjerne kalt legitimeringer. De er teoretiske overbygninger basert på allerede/historiske hendelser. Det som finnes av fremtidselementer i ideologier, er framskriving av historiske tendenser. Beskrivelser av musikalske stiler er gode eksempler på dette. Slike beskrivelser kommer alltid i etterkant av en levende praksis. Kun når en ny praksis har blitt akseptert i en intersubjektiv kontekst, vil rammene for stilens egenart endres og beskrivelsene justeres. Endringene i fremføring av store deler av det klassiske repertoaret som følge av HIP-bevegelsen er et klart eksempel på en slik utvikling.

Det har tidligere i boken vært antydnet muligheten for å skille mellom tegn og symboler. Et slikt skille er knyttet opp til at modellen (5.1) åpner for to gjennomføringsveier, begge med utgangspunkt i A (personer). Dermed kan ulikheten beskrives på følgende måte: Mens tegnet tjener som pekepinn for subjektive meninger (B-A), vil symboler, når de har etablert seg gjennom intersubjektiv forståelse, være objektiviseringer som er ment å tjene som en pekepinn mot objektive betydninger (C-B). Både tegn (identifisering av subjektive betydninger) og symboler (identifisering av objektive betydninger) vil ha behov for en interpretasjon i tillegg til identifikasjon av tegnet og symbolet. Det behovet er der enten de fremstår som skriftlighet (noter og unoter) eller som klingende musikk. Her må musikerens kunstneriske intelligens aktiveres i valget av alternative fortolkninger! Hvis ikke, kan kunstig intelligens frembringe klanglige resultater (produkter) som kan identifiseres som musikk, men hvor interpretasjonsdimensjonen er fraværende. Når interpretasjonen avgrenses til imitasjon, kan KI produsere en versjon hvor Johnny Cash synger Aqua-sangen «I'm a Barbie girl»!

Lagene til punkt C er primært i mottakerens domene. Produkt-Literacy-Uttrykk-Kontekst-Intersubjektivitet er alle avhengig av identifikasjon fra mottakeren, og som sådan involverer disse elementene en epistemologisk prosess. Modellen illustrerer at erkjennelse ikke skjer på grunnlag av elementene i B, men at slike elementer må identifiseres gjennom bruk at en logikk, en for-forståelse, som knytter elementene i B til C. Interpretasjonen kunne vært illustrert med pil begge veier mellom A og C ettersom det er mottagerens forståelseshorisont som gir rammene for den logikk som skaper identifikasjonen (som i Figur 1.3.3). Musikk er kulturelt kodet fra avsenderen og må bli tolket av mottageren. Selv om Susan Sontag i *Against interpretation* ikke har noen referanser til musikk, er uttalelsene hennes relevante i denne sammenhengen: «Ved å redusere kunstverket til dets innhold og så fortolke det, avgrenser man kunstverket. Interpretasjon gjør kunst håndterbar, formbar.»⁸¹ Den tradisjonelle verkanalysen har i stor grad foretatt en reduksjon av musikkverket til det som finnes i notasjonen, delvis supplert med elementer fra komponistens liv, men nesten aldri knyttet opp til fremføringspraksisen. Dermed ble musikkverket avgrenset og avstanden mellom komponisten/analytikeren og musiker/interpreten ble svært stor.

Vår oppfattelse av virkelighet deles med andre, og den inneholder typifikasjoner (kognitive skjemaer) om hvilke forestillinger som blir 'håndtert' i møte ansikt til ansikt. (jf. hilsningsritualene i 1.3) Disse kommunikative situasjonene er grunnleggende for mennesket. Typifikasjoner⁸² i slike sosiale interaksjoner blir gradvis mer anonyme jo lenger unna de er fra en ansikt-til-ansikt-situasjon. Da mister de sin flertydighet og blir mer og mer operasjonelle. Det åpner for en diffus situasjon hvor det er en overlapping mellom B og C: Resultatet er en sosial konstruksjon av virkeligheten der objektiviteten har spist opp intersubjektiviteten i hverdagen vår og vi sitter tilbake med en følelse av fremmedgjorthet.⁸³ Rammen for hva som er klassisk musikk blir gjort om til en typifikasjon av ahistoriske verdier. Det skaper gjerne forestillinger om klassisk musikk som elitistisk både blant publikum og i medias omtaler. I en slik situasjon gir tilstedeværelsen i konsertlokalet med levende musikk og publikum en helt annen opplevelse enn den samme musikken presentert på objektivt (medialt) vis.

5.3 Musikalsk kommunikasjon

I bokens Del 2 ble det reist en rekke spørsmål om musikalsk kommunikasjon. Hele bokens prosjekt om noter og unoter har vært å vise musikerens mange valgsituasjoner i møtet med klassisk notasjonen av et musikkverk. Tre hovedpersoner har vært gjennomgående: Komponisten, Musikeren og Lytteren. I den klassiske musikkverdenen har komponisten blitt sett på som skaperen av musikken, musikeren som formidleren og lytteren som mottageren. Gjennom de ulike kapitlene har det blitt vist at en slik tredeling er alt for enkel og direkte misvisende i sin beskrivelse av musikalsk kommunikasjon. Boken har fremhevet musikerens vesentlige bidrag til fenomenet musikk og at notasjonen ikke kan betraktes som en tilstrekkelig representasjon av musikken.

⁸¹ Sontag, S. (2009). *Against interpretation : and other essays*. Penguin Classics.

⁸² Begrepet er hentet fra Berger, P. L., & Luckmann, T. (1971). *The social construction of reality : a treatise in the sociology of knowledge*. Penguin. Enkelt sagt er det det vi regner som typisk. Begrepet har et visst slektskap med Gadamer's for-dommer, ubevisste forventninger til hvordan inntrykk kan identifiseres.

⁸³ Muligheten til å avgjøre hva som er 'fake news' blir redusert.

Resultatet er behovet for en kommunikasjonsmodell med mange lag knyttet til de tre grunnleggende funksjonene intensjon, identifikasjon og interpretasjon. Ved å samle sender og mottaker i samme hjørne i trekanten ble de to resterende hjørnene arenaer for dimensjonene handlinger (med tegn/symbol) og produkter (med uttrykk). Dermed kunne det skapes avstand mellom tegnet og uttrykket, noe som er fundamentalt for forståelsen av at ulike fremføringspraksiser kan knyttes til samme notasjon. Det er denne forståelsen som ligger til grunn for et hierarki av utdanningsnivåer innen klassisk musikk (fra musikkskoler til konservatorier) og for differensieringen i hele det offentlige og kommersielle musikklivet (konserter, agenturer, fonogrammer og analoge og digitale visualiseringer).

Denne bokens utgangspunkt; noter og unoter, understreker at notasjonssystemet er svært mangelfullt i å indikere entydig hvordan musikken skal fremføres. Det eneste i notasjonen som kan ha tilstrekkelig reliabilitet er angivelsen av tonehøyder og tonelengder. Alt det andre (unotene) er mer eller mindre avhengig av musikerens forståelse av konvensjoner, og de konvensjonene har jo endret seg opp gjennom historien. Det er i en aktiv fortolkningsprosess at musikerens kunstneriske intelligens kan tre inn og sikre at fremføringen finner den nødvendige balanse mellom reliabilitet og validitet. Ettersom den klassiske musikken har et så sterkt verk-begrep er det viktig at tolkningen ikke går ut over det tolkningsrom som verket er etablert med. Imidlertid er det nettopp i møte med (veggen i) tolkningsrommet at de nyskapende tolkningene kan oppstå, nettopp fordi notasjonen ikke gir noen entydig løsning og fordi fremføringens kontekst (musikere og publikum) kan være åpne for andre referanser enn det som tilhører det etablerte tolkningsrommet. (Hvor lenge kan jeg holde denne fermaten og fortsatt ha publikum med meg i øyeblikkets tolkningsrom?)

Med temaet omkring en musikers kunstneriske intelligens har det vært viktig å peke på at grunnlaget for nyskapende og kunstneriske seiere er å stille kritiske spørsmål til den identifikasjon mellom tegn og uttrykk som ligger i konvensjonene. Bare på den måten vil det være mulig å nå frem til nye alternative fortolkninger innen det klassiske repertoaret. Da må disse konvensjonene ikke oppfattes som ahistoriske sannheter, men gi mulighet til alternative logikker/tenkemåter med utgangspunkt i notasjonen. På den annen side er det ikke nødvendigvis særlig kunstnerisk å produsere en kreativ interpretasjon som bare har referanse til utøverens egen forståelseshorisont. Stilt overfor slike dilemmaer er det nødvendig å utfordre en meget utbredt grunnholdning om at det finnes en ultimat tolkning av et klassisk musikkverk. Denne singulariteten forutsetter at uansett hvilke praktiske vanskeligheter det måtte være med å fastsette en slik tolkning, er det ideelle målet for all tolkningsaktivitet å strekke seg etter denne antatt ideale tolkningen.⁸⁴

Det er flere problemer i denne måten å tenke på. For det første er det epistemologiske vanskeligheter med å gjenopprette skaperens opprinnelige intensjoner, noe som ble understreket i kommentarene til figur 2.1. Den kommunikative kjeden. For det andre kan den enkelte skaperen godt ha hatt nokså tvetydige eller inkongruente intensjoner. Det er en erfaring mange musikere opplever i samtale med komponisten før en urfremføring. For det tredje åpner slik singularisme for forestillingen om at skaperen/komponisten

⁸⁴ Stravinskys bønn om gjennomføring (av partiturene hans) og hans omfavnelser av grammofoonopptakene som en performativ forlengelse av partiturene, kan leses i denne tradisjonen.

utvikler kunstverket sitt fra en tabula rasa (blank tavle/blanke ark) eller en eller annen ideell idéverden. Fra romantikken kom idéen om at et kunstverk skulle være nytt og unikt, noe som forsterket forestillingen om kunstnerens som et geni: skaperen av det eksepsjonelle og sublime. Da kunne skaperens bakgrunn og kontekst bli behandlet som et a-historisk element i kunstverket. Verket var et kunstverk og ikke et håndverksprodukt. Denne tankegangen var lett å applisere på malekunst og skulptur (delvis også litteratur), ved at kunstproduktet eksisterte som et selvstendig objekt uavhengig av kunstnerens tilstedeværelse. Men i musikk må musikken fremføres før musikkverket kan identifiseres og tolkes som et kunstverk. Det gjør at spørsmålet om godt håndverk og/eller god kunst ikke kan tilbakeføres til én kunstner slik som i de visuelle kunstartene, men må deles mellom komponisten og musikeren(e). Et annet moment er at de klingende kunstobjektene, komposisjonene, kan legemliggjøre nye karaktertrekk som skaperen aldri hadde tenkt. Ikke minst vil bruk av et verk i andre settinger og ritualer enn opprinnelig tiltenkt, tilføre verket nye kvaliteter. Dette er en situasjon som mange komponister har benyttet seg av opp gjennom musikkhistorien. Gjenbruk av allerede presentert komposisjonsmateriale var enklere før copyrightlovenes plagiatformuleringer.⁸⁵ Blant de klassiske musikkelskere er det en viss todelt holdning til dette; enten er det viktig å kunne identifisere komponistens tidligere bruk, eller så blir dette totalt oversett ettersom den aktuelle musikkfremføringen har så stor kunstnerisk verdi.

Identifikasjonen av de ulike elementer i 'klassisk musikk' er så kompleks og differensiert at for en musiker er det nødvendig både å identifisere notasjonspraksis og de relevante stilkonvensjonene. På det grunnlaget kan en interpretasjon utvikles og tilrettelegges for et publikum. For lytteren er oppgaven å identifisere de lydmessige elementene innenfor sin ramme av musikalske uttrykk. I begge situasjoner knyttes identifiseringen til forståelse/kunnskap/erfaring omkring elementet som skal identifiseres. Forestillingen om den ideale tolkningen (singularismen) er nok mer utbredt blant det klassiske publikum (og en god del konsertanmeldere) enn den er (eller bør være) blant musikere.

Med den kompleksitet som omgir fenomenet musikk vil en analyse med utgangspunkt i singularisme kun ha en viss teoretisk interesse. Rammefaktorene knyttet til en levende musikkfremførelse gjør at formidlingen av en analyse må også tilpasses de kommunikative relasjoner analysen er tenkt for. Lydfestinger representerer et interessant dilemma i så måte. På den ene siden er det en interpretasjon av et musikkverk og kunne dermed betraktes som selve musikkverket, og da med en forståelse av et musikkverk som er uforanderlig slik som et maleri. Men med det klassiske musikklivets forestilling om musikkverkets singularitet åpnet dette et marked for musiker/dirigent X sin versjon av et musikkverk (Karajans Beethoven).

På den andre siden kan man spørre: Endrer en tolking enkelte trekk ved kunstobjektet? Valg av (historisk) instrument vil for eksempel ha stor innvirkning på opplevelsen av musikkverket. Musikkhistorien kan fremvise mange eksempler på klassiske verk som ikke ble godt mottatt ved førstefremførelsen, men som senere har oppnådd stor

⁸⁵ De fleste kjenner Bachs juleoratorium BWV248 og blir svært overrasket når koret kommer inn etter orkesterinnledningen med teksten Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten, som er åpningssatsen i Bach-kantate BWV 214 med identisk orkesterinnledning som BWV 248.

suksess. I hvor stor grad de nye fremføringerne/tolkningene er i tråd med komponistens intensjoner, er det imidlertid vanskelig å fastslå. Men suksessen er sannsynligvis i tråd med det nye publikumets forventninger om hva som var komponistens intensjoner. Et klassisk eksempel er urfremføringen av Beethovens 2. symfoni tirsdag 5. april 1803 i Wien med Beethoven som dirigent. Mottagelsen var like kjølig som konsertlokalet og Beethoven ble beskyldt for å være mer interessert i å finne opp ting enn å vise at han behersket det symfoniske håndverket, som var det publikum forventet av nok en symfoni. Senere (i romantikken og ennå i dag) er publikums forventninger endret slik at disse oppfinnelsene blir identifisert som Beethovens intensjoner om radikalt å endre symfoniformens mål og mening.

Med utgangspunkt i en radikal fortolkningsramme vil det være mulig å si at det er tolkningen som utgjør kunstobjektet.⁸⁶ I bokens grunnmodell (Figur 1.3) ville dette vært situasjonen hvis pilen fra A til C snus andre retningen og linjen B – C blir hel (fjerne tilfeldigheten mellom tegn og uttrykk). Da er det kun utøverens tolkning som er kunstverket. I den grad free-jazz musikere og pop- og folkemusikere vil betrakte sine fremføringer som 'kunstverk', er vel det i denne betydningen. Den samme argumentasjonen vil kanskje også være relevant i fremføringer av musikk med svært begrenset notasjon (i den klassiske kanon: musikk fra epokene gregorianikk, hele middelalderen og den tidlige barokk). Notasjonen representerte i ikke musikken som kunstverk, men var memoreringsmateriale for en praksis, ikke for en kunstform i det moderne kunstbegrepets forstand.

Den argumentasjon som er presentert tidligere i boken er mer på linje med en moderat tilnærming til tolkningsrommet der et gitt klassisk musikkverk kan konstitueres innenfor et fortolkningsnett med mer eller mindre komplekse historier (diskurser), hvor forestillingen om musikk som kunst er en av forutsetningene. Det er imidlertid begrensninger for hva som med rimelighet kan gjennomføres av avvik fra tradisjonen og alternative tolkninger må tilpasses konteksten av relevant fremføringspraksis. En konsekvens av dette er at innenfor slike tolkningsrom vil enkelte tolkninger kunne endre den allmenne (intersubjektive) forestilling om musikkverkene. Da kan det skje en gradvis overgang fra aksept av tolkningens validitet, til at denne nye tolkningen blir normgivende; den oppnår status som en reliabel tolkning. En sammenligning av fonogram-innspillinger av samme verk gjort gjennom hele 1900-tallet, viser at noen ganger har det kommet en innspilling med en tolkning som så blir 'toneangivende' for de etterfølgende innspillinger av det verket.⁸⁷ Tidligmusikk-bevegelsen og HIP har vært med på å etablere nye normer for hva som kan regnes som en reliabel tolkning av det repertoaret.

Med en slik posisjonen knyttes tolkningsrommet til den performative vendingen i musikkvitenskap. Det innebærer ikke nødvendigvis en avvisning av den tradisjonelle notebaserte analysen av en komposisjon, men som John Rink understreker ved å referere til en utøvers analyse av tolkningsrommet:

⁸⁶ I enkelte jazzgenrer er det fremføringen/tolkningen som regnes som musikkverket.

⁸⁷ Bernsteins Mahlerinnsplinger igangsatte en ny interesse for Mahlers musikk. Når i tillegg LP-platen var kommet på markedet, ble det mulig å høre Mahlers musikk med de orkestrale nyanser og i de tidsspenn som særpreger hans symfonier.

I noted the importance of musical 'shape', rather than structure in the performer's conceptualization of music – an elusive but elucidatory notion more temporally conceived than that of structure. Music's temporality is indeed critical in this regard, a factor either ignored or downplayed in at least some 'rigorous analysis'.⁸⁸

Dette tangerer en problemstilling som er berørt tidligere (kapittel 4.1) om at komponister (og teoretikere) og utøvere har ulikt tankesett i sin tilnærming til notasjonen. Et søkelys på utøverens/musikerens valg og hvilken innvirkning det har på en fortolkning ble også pekt på av Edward Cones i hans klassiske kommentar: "Enhver tolkning ... representerer ikke en tilnærming av et ideal, men et valg: hvilke av relasjonene implisitt i dette stykket skal fremheves, gjøres eksplisitt?"⁸⁹ Cones avviser dermed idealet om den ene rette tolkningen (singularismen) og understreker musikerens sentrale rolle i etableringen av en musikkopplevelse. Det er noe som også Mine Doğantan-Dack understreker:

Motivated by a particular knowledge background, a particular performer's perspective on music and performance will involve many different kinds of assumptions, information, images, and associations...the different kinds and modes of knowledge, which such relief would project, do not necessarily form a hierarchy of importance.⁹⁰

En slik tankegang har mye til felles med det som tidligere i denne boken er omtalt som heuristisk forståelse av hvordan den kunstneriske intelligensen setter sammen elementer fra ulike deler av kunstnerens forståelseshorisont, kombinerer det med innsikt i situasjonens kontekst og komponistens musikalske uttrykk slik det foreligger i notasjonen. Med så mange faktorer involvert i musikerens fortolkning, er det klart at lytterens strukturering av fremføringen vil kunne følge en annen logikk enn den som er innbakt i utøverens tolkning. Denne kommunikative utfordringen kaster lys over hvordan musikerens fortolkninger bidrar til meningsproduksjon gjennom at en fortolkning kan bidra til en erkjennelse som endrer tankesettet (hva som er meningsfullt) hos lytteren. En overbevisende fortolkning er over-beviset, dvs. beviset lytteren trenger for å endre sin overordnede oppfatning (den logikk som lytteren bruker i identifiseringen av musikkverk) av hva som er en meningsfull (reliabel og eller valid) fremføring av et klassisk musikkverk. Det vil skje en endring i lytterens hierarki av musikalske uttrykk, først gjennom en heuristisk utvidelse ('det var noe i den tolkningen som jeg likte, men som jeg ikke vet riktig hvor hører hjemme blant de stilistiske korrekte uttrykksmidlene'), deretter en innpassing i lytterens nye erkjennelse av musikalske uttrykk i et endret tankesett.

⁸⁸ Rink, J. (2002). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge University Press. «Jeg la merke til viktigheten av musikalsk 'form', snarere enn struktur, i utøverens konseptualisering av musikk - en vanskelig gjennomtrengbar, men oppklarende forestilling som var mer tidsmessig styrt enn struktur. Musikkens temporalitet er virkelig kritisk i denne forbindelse, en faktor som ofte enten ignoreres eller bagatelliseres, i det minste i en "streng verkanalyse".»

⁸⁹ Cone, E. T. (1968). *Musical form and musical performance*. Norton.

⁹⁰ Dogantan-Dack, M. (2008). *Recorded music : philosophical and critical reflections*. Middlesex University Press. "Motivert av en spesiell kunnskapsbakgrunn, vil en bestemt utøvers perspektiv på musikk og fremføring involvere mange forskjellige typer antakelser, informasjon, bilder og assosiasjoner ... de forskjellige typene og modusene for kunnskap, som en slik formidling vil projisere, danner ikke nødvendigvis et hierarki av betydning."

Musikkopplevelsen har endret de for-dommer dvs. det hierarki lytteren møter nye musikalske inntrykk med.

Musikerens helt fundamentale posisjon i fenomenet musikk er også en grunnleggende idé i Nicholas Cooks analyser, mest omfattende i boken: *Beyond the Score. Music as performance*.⁹¹ Hans hovedmomenter kan sammenfattes slik:

1. Musikk – eller i det minste vestlig kunstmusikk – er noe som normalt fremføres; med andre ord, vi hører normalt på en fortolkning (enten live eller innspilt). Dette betyr at
2. Partituret klarer ikke å representere mye av det som er tydelig i en fremføring, men også at hver fremføring er forskjellig.
3. Enhver tilnærming som fokuserer helt, eller primært på det som er representert (eller kan representeres) i partituret, og gjør det med vekt på struktur, vil uunngåelig forbli opptatt med en abstraksjon og risikerer å stille det selvstendige musikalske verket som et ideelt objekt eller en strukturell enhet, slik at
4. enhver fremføring vil bli oppfattet som en betinget hendelse som kan være mer eller mindre vellykket (i form av reliabilitet/pålitelighet til det antatte universelle idealet), og
5. enhver gitt utøver vil bli anerkjent som en funksjonell mellommann, hvis bidrag, selv om det kan være mer eller mindre vellykket, per definisjon aldri kan bli helt dekkende.⁹²

Cook understreker at en fremføring ikke er en imitasjon av verket slik det er representert i notasjonen, fordi notasjonen ikke klarer å representere mye av det som er tydelig i en fremføring: det som i denne boken er omtalt som unoter.⁹³ Konsekvensen Cook ser er at å identifisere et musikkverk gjennom å studere og strukturere notasjonen vil ende opp med en ikke-klingende idé som fort blir oppfattet som komponistens opprinnelige intensjon. En slik oppfatning av komponistens intensjon åpner for singularisme i tolkningsrommet, men den er jo basert på en feilslutning: Komponister forestiller seg musikk som noe klingende, ikke en skriftlig strukturert meddelelse. Det tolkningsrom som en musiker etablerer må *ikke* være en betinget hendelse målt opp mot at det finnes et universelt ideal (singularisme), men ta inn over seg og samkjøre elementer fra alle bidragsyterne til tolkningsrommet (noter og unoter, instrumentet, rommet, publikum og klingende og skriftlige referanserammer). Det er i dette tolkningsrommet hvor både notasjonen, kravene fra lytterne, og musikerens egen forståelse at musikerens kunstneriske intelligens skal virke. Gjennom muligheten for å kombinere uttrykk som tidligere ikke er knyttet til verket eller stilen; en heuristisk tilnærming, kan kunstens potensial for endring av holdninger og erfaringsrammer/tankesett best ivaretas.

Det å skulle kunne nå frem til lytteren med en tolkning er musikerens store kommunikative utfordring. På den ene siden står komponistens mangelfulle notasjon som et rammeverk for utviklingen av en tolkning, en utvikling som må ta i bruk musikerens egen referanseramme av kunnskaper og holdninger. Det vil gi en fortolkningsramme som kan oppfattes som reliabel av musikeren. Utfordringen er at

⁹¹ Cook, N. (2013). *Beyond the score : music as performance*. Oxford University Press.

⁹² Fritt etter Hooper, G. (2016). Beyond the Score: Music as Performance [Article]. *Music Analysis*, 35(3), 407-416. <https://doi.org/10.1111/musa.12077>

⁹³ Susan Sontag peker på den mimetiske teorien; kunsten som imitasjon av virkeligheten, som fortolkningsens spire. «Tolking forutsetter altså en diskrepans mellom tekstens klare mening og kravene fra (de som senere er) lesere.» Sontag, S. (2009). *Against interpretation : and other essays*. Penguin Classics.

publikums forventninger er sprikende og de er avgjørende for hvorvidt de vil oppfatte fremføringen som en valid versjon av musikkverket. I det skismaet vil musikerens evne til å bruke sin kunstneriske intelligens for å skape de musikalske uttrykkskvalitetene som kan danne en overbevisende form, en enhet, være det som åpner opp for en ny erkjennelse i et utvidet øyeblikk.

REFERANSER:

- Benestad, F. (1976). *Musikk og tanke : hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid*. Aschehoug.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (1971). *The social construction of reality : a treatise in the sociology of knowledge*. Penguin.
- Cone, E. T. (1968). *Musical form and musical performance*. Norton.
- Cook, N. (2013). *Beyond the score : music as performance*. Oxford University Press.
- Dahl, P. (2022). *Modes of Communication in Stravinsky's Works: Sign and Expression*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Dogantan-Dack, M. (2008). *Recorded music : philosophical and critical reflections*. Middlesex University Press.
- Hooper, G. (2016). Beyond the Score: Music as Performance [Article]. *Music Analysis*, 35(3), 407-416.
<https://doi.org/10.1111/musa.12077>
- Rink, J. (2002). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge University Press.
- Sontag, S. (2009). *Against interpretation : and other essays*. Penguin Classics.

Postludium

Om musikkverkets essens

Igjennom hele denne boken har det gått en rød tråd om at notasjonen ikke er musikkverket. Notasjonssystemets mangler umuliggjør en entydig kommunikasjon fra komponist til utøver, og en fremføring vil kunne oppfattes som representativt for musikkverket bare i den grad lytteren etablerer denne forbindelsen. Med så mange muligheter for flertydigheter er det likevel interessant å merke seg at spørsmålet om et musikkverks essens, eller dets energi, eller dets effekt fortsatt skaper livlige diskusjoner.

I Mark Evan Bonds absolutt lesverdige bok *Absolute Music*⁹⁴ deler han inn historien i tre bolker basert på forbindelsene mellom essens og effekt. Den første perioden strekker seg frem til år 1550 der musikkens essens ble sett på som en direkte årsak til dens effekt. ('Essence as Effect'). Musikkens påvirkningskraft kom fra dens essens; en god musiker (Orfeus) kunne gripe inn til universets innerste strukturer (beskrevet av Pytagoras) både levende og døde strukturer. Men selv om denne periodens synspunkter kompletterte hverandre bidro de til den dualisme som kom til å prege vesterlandsk tenking i mange århundre (teori vs. praksis, være vs. gjøre, ettertanke vs. handling, kropp vs. sjel, det uforanderlige vs. kontinuerlig, abstraksjon vs. sansning).

Da det Pytagoreisk-Platonske verdensbilde begynte å miste sin dominerende posisjon på midten av 1500-tallet søkte man andre måter å forklare forbindelsen mellom musikkens natur og dens effekt/energi. Hørselen, sammen med andre sanser, begynte å utfordre rasjonaliteten som utgangspunkt for kunnskap. Det medførte at mange kvaliteter ved musikk; ekspressivitet, form, skjønnhet, autonomi, forløsning/åpenbaring, ble sett på som gjensidig forsterkende. En sterkere allianse mellom musikk og språk fulgte den Platonske modellen i hans Staten hvor musikk ble definert til å bestå av tre ting: oratio (tale), harmoni og rytme. ('Essence and Effect'). Dermed ble det mulig å forklare musikkens virkning (essens) ut fra dens uttrykkskraft uten å måtte relatere det til teorier om kosmisk harmoni. I og med at de ulike musikalske uttrykkskvalitetene vil bli tatt opp av lytterne på ulikt vis, vil også den språklige utformingen om hva som er musikkverkets essens kunne variere. Men det er fortsatt en forutsetning for å kunne identifisere et musikkstykkets essens at det er fremført. Notasjonen er fortsatt svært mangelfull, og musikernes konvensjonskunnskap er fortsatt helt avgjørende for hva slags stil og uttrykkskvaliteter musikkverket skal få.

Det store skillet kom i den debatt som vokste frem på midten av 1800-tallet og som fortsatt er levende. Dette utgjør Del 3 'Essence or Effect' hvor Bonds understreker hvordan Hanslicks *Vom Musikalisch Schönen*⁹⁵ bidro til forestillingen om at i absolutt musikk kunne verkets essens fristilles fra dets effekt. Den ytterste konsekvens av et slikt skille er et brudd med nødvendigheten av en klingende fremføring som utgangspunkt for en vurdering av musikkverkets essens. En så for seg muligheten av at musikkens

⁹⁴ Bonds, M. E. (2014). *Absolute music: the history of an idea*. Oxford University Press.

⁹⁵ Hanslick, E. (1854/1973). *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* [Om det skjønn i musikken] (K. Bjørseth, Trans.). Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

abstrakte natur kunne bli vurderingsgrunnlaget for en kvalitativ evaluering av musikkverkets essens. Dette er et standpunkt som står i skarp kontrast til denne bokens grunnidé (musikk som lyd, temporære bevegelser og hørselsinntrykk) hvor musikkens effekt (eksistens) alltid kommer foran muligheten for å avdekke musikkens essens. Forestillingen om absolutt musikk ble fort tatt opp av en rekke komponister og filosofer og deretter analysert av en rekke musikkvitere.

Det å kunne vurdere essensen uavhengig av eksistensen bryter med eksistensialistenes grunnpåstand om at det alltid må være eksistens før essens. Selv i fenomenologiens søken etter Wesensschau (essens) vil de to metodiske tilnærmingene Epoché og Eidetisk reduksjon forutsette at musikkverket eksisterer før dets essens kan avklares. (jf. Kap.3.2). Med romantikkens (attenhundretallets) vektlegging av musikk som kunst og det nye kunstbegrepets mange flyktige definisjoner, ble det et spørsmål om hvor musikkverket er. Kunne komponistens forestilling om verket være verkets essens? Eller kunne den moderne notasjonen være en tilstrekkelig god representasjon av komponistens idé og dermed gi grunnlag for å undersøke eller gi antydninger om verkets essens? (Slik mange klassiske verkanalyser og komponistbiografier tilkjennegir).

Bonds konkluderer med at idéen om absolutt musikk alltid vil dukke opp i våre forsøk på å forklare et klingende kunstnerisk uttrykk hvor dets essens forblir flyktig og dets effekt reell. (Bonds s.299). I forlengelsen av anerkjennelsen av musikkens reelle påvirkning av menneskets kropp og sjel blir begrepet energi ofte knyttet til beskrivelsen av musikkens effekt. På en måte representerer det en tilbakevending til naturvitenskapene (Pytagoras) hvor både mennesket og dets omverden lar seg forstå som et omfattende energi-system. Imidlertid er det ikke like enkelt å trekke paralleller mellom musikkens uttrykkskraft og den endring i energi som komponisten eller musikeren eller lytteren opplever. At noen musikalske virkemidler skaper dansegleder (behov for å omsette opplevd energioverskudd til bevegelse), er ikke alltid kongruent med energinivået i musikken. I tillegg kommer en rekke kontekstuelle forutsetninger. (Eks. En skal være temmelig HIP for å få rykninger i dansefoten når en langsom barokksarabande spilles!)

I en parallell til Einsteins berømte maseenergilov $E=mc^2$ har jeg utviklet en lov som illustrerer forholdet mellom essensen i musikk slik den manifesterer seg i musikkfremføringen og dets kontekst. Utgangspunktet er min definisjon av *musikk som en performativ praksis som kombinerer lyd, temporale bevegelser og menneskelige opplevelse*. Her knyttes definisjonen av musikk til tre elementer (Lyd/akustiske fenomener, Bevegelser/tidsfenomener og Menneskelige fenomener/opplevelser) hvorav det siste gir grunnlaget for musikkens doble ontologiske status; både som akustisk objekt og som subjektiv erkjennelse. I den situasjonen vil de fleste være klar over at en fremføring av et musikkverk vil være en (tilfeldig) variant av verket og at andre fremføringer vil kunne frembringe nye varianter. Bak det hele ligger da forestillingen om at disse variantene presenterer deler/grader av verkets essens. Forutsetningen er dog at det er mulig å kunne få presentert verket flere ganger. I Bonds første bolk (frem til år 1550) var musikkens essens lik dens effekt ut fra at alternativ/gjentagende fremføringer var ytterst sjeldent (med unntak av den liturgiske musikken).

Forestillingen om denne bakenforliggende «verkets essens» har klar sammenheng med fremveksten av det borgerlige musikkliv i romantikken (1800-tallet) hvor en rekke faktorer bidro til etableringen av nye mekanismer for distribusjon av musikk og musikkopplevelser (eksempelvis: konserthus/serier, offentlige orkestre og noteforlagene med deres utallige arrangementer av orkestre og operamusikk for pianoet). Dermed skjedde det en viss forskyvning av vurderingskriteriene fra å være tett på sammenhengen mellom notene og fremføringen til en vurdering av hvorvidt fremføringen ivaretok verkets essens. Klarte musikeren med sitt spill å overbevise publikum om at han hadde en forståelse av verkets essens gjennom de musikalske uttrykksformer som ble benyttet? Hvor store avvik fra notasjonen var mulig (og nødvendig) for å gi verket den utforming som dets essens krevde? All konvensjonskunnskap om notasjonssystemet og komponistens notasjonspraksis, erfaring med uttrykkskvaliteter og stilkjennetegn (fremføringspraksis), lyttermodi og musikkarenaer, bidrar til den enkeltes identifikasjon av musikkverket og dets essens. Overfor slike omfattende problemstillinger er det at musikkessensloven kan brukes for å illustrere sammenhengen mellom de viktigste faktorene i vår forståelse av musikk og dermed sammenhengen mellom musikkens essens og effekt.

Ved å inkludere menneskelig erkjennelse til definisjonen av musikk, åpnes det opp for å betrakte og beskrive menneskelige inntrykk både som tegn og symboler. Einsteins masseenergilov består jo av enkle tegn, men sammenstillingen er blitt et symbol på fremstilling av relativitetsteoriens kompliserte fenomener på en enkel måte. Musikkessensloven bygger på følgende premisser: 1) Menneskets frie behandling av tegn som symboler gjør at både subjektive og objektive kriterier kan være relevante i beskrivelsen av musikk (og musikkverkets essens). 2) Musikk defineres med tre elementer: lyd, bevegelse/tid og opplevelse. I forlengelsen av definisjonen av musikk sin tilknytning til tidsfenomener, er det naturlig å knytte den videre utlegging av musikkessensloven til det kjente eksistensfilosofiske slagordet «eksistens går foran essens». I vår sammenheng betyr det at det er ikke mulig å definere et musikkverks essens før verket er fremført og opplevd, enten det er i komponistens forestillingsverden, utøverens idé om interpretasjonen, eller det er lytterens opplevelse av en klingende fremføring.

Det som musikkessensloven tydeliggjør, er at svært mye bestemmes av den sammenheng (context) som musikkverket oppfattes i. Mens Einsteins masse-energilov $E = mc^2$ sier at E(energien) = m (massen) multiplisert med kvadratet av c (lysets hastighet). Dette er observerbare (ontologiske) elementer. Jeg velger å formulere Musikkessensloven med samme formel $E = mc^2$ men da på følgende vis:

Essensen av musikkverket = musikkfremføringen ^{multiplisert med} Context x context;
 Den objektive og subjektive sammenhengen
 musikkverket opptre i.
 (multiplikasjonen må oppfattes allegorisk)

Hos Einstein er c^2 kvadratet av lyshastigheten, men er her skiftet ut med menneskets oppfatning av den sammenheng (context) som musikkverket blir presentert i og oppfattet i. Dermed vil musikkens essens tilføres både objektive og subjektive

inntrykk/tegn. Disse tegn må identifiseres innenfor en logikk/fortolkningsramme som gir grunnlag for etablering av meningsfullhet. Det åpner for symbolske fortolkninger av tegnene (musikkverket blir meningsfullt) enten dette skjer i komponisten, utøveren eller lytterens bevissthet.

Loven tydeliggjør at essensen av et musikkverk ikke er uforanderlig, men vil være avhengig av sammenhengen verket opptrer i. Dette er noe som over hundre år med fonogrammer har vist med all mulig tydelighet. Dagens fremføringspraksis er vesentlig (essensielt!) annerledes enn for hundre år siden, også på repertoar fra historiske epoker.

Resultatet er at musikkverkets essens vil alltid være foranderlig og det er både kognitive (hos de tre typer aktører) og sosiale/økonomiske og organisatoriske elementer som påvirker utviklingen av et musikkverks essens.

Da er det relevant å spørre musikkverkets essens et subjektivt bevissthetsfenomen? Eller er musikkverkets essens en (objektiv) kvalitet ved musikkverket?

Forestillingen om musikkverkets essens som en ahistorisk kvalitet ved musikkverket, er en svært vanlig forestilling, men den bygger på noen sviktende forutsetninger.

- 1 For at et musikkverks essens skal være ahistorisk forutsettes det at musikkverket kan eksistere uavhengig av menneskelig virksomhet. Det vil være i strid med den definisjon av musikk som jeg har lagt til grunn hvor alle tre elementer lyd, tid og menneskelig bevissthet er nødvendige forutsetninger for å kunne identifisere et fenomen/en hendelse som musikk.
- 2 Et musikkverks kvalitet er kun tilgjengelig for vurdering innenfor et hierarki av premisser som med nødvendighet omfatter menneskelig logikk og fortolkningsrammer med referanser ut over den rent klingende påvirkningen.

Ettersom musikk er et kommunikativt fenomen er det grunn til å gjenta Luhmanns påstand om at kommunikasjon først etableres når mottageren har oppfattet budskapet. Prosessen med å lytte til klassisk musikk aktiverer forestillingen om 'det musikalske verket.' Hvis det ikke er noen musikalsk idé utover den klingende musikken, er det ikke behov for en diskusjon om musikkens essens: musikkens essens er lik effekten av musikken (som i Bonds første historiske periode). På den annen side har vi hatt forestillingen om musikkverket som konsept i et par hundre år nå, og dette muliggjør en diskurs basert på en fremføring av (klassiske) musikkverk som kunstuttrykk der en problemstilling kan være knyttet til hva som er essensen i det musikalske verket. Argumentene i denne diskursen/samtalen vil imidlertid være bundet til den (intersubjektive) diskursen om musikk og ettersom essensen er udelelig, vil det å skulle se bort fra det "ikke-essensielle" være en umulighet. Musikkopplevelsen er total.

På den annen side; det å gjøre en vurdering av et musikkverks essens til et subjektivt/personlig bevissthetsfenomen, vil virke nokså nihilistisk. Ved å knytte definisjonen av musikk til lytterens musikkopplevelse er det en fare for å gjøre spørsmålet omkring et musikkverks essens til personlige smaksdommer. Men da er det

verd å minne om det intersubjektive element i kommunikasjons- og erkjennelsesprosessen som ligger til grunn for vurderingen av et musikkverks essens. I identifikasjonen av de akustiske tegn/inntrykk som skal gi grunnlaget for en musikkopplevelse (eksistens), ligger behovet for en identifikasjon innenfor en logikk/fortolkningsramme. Denne rammen er intersubjektiv ved at vurderingskriter (stilforståelse) utvikles i en kontekst av dialog med medmennesker og gjennom lytting til et stadig mer omfattende repertoar. Slike vurderingskriterier er kognitive strukturer som ikke trenger å være språklige; det fleste musikkelskere bruker langt flere klingende strukturer enn språklige strukturer i møtet med musikk.

Derfor vil musikkens essens være en kvalitet ved et musikkverk som stadig vil kunne utvikles/forandres, og disse endringene vil være generert av menneskers vurdering av musikkverkets eksistens (tilgjengeliggjort ved fremføringer) i en kombinasjon av subjektive og intersubjektive kriterier. Et forsøk på å etablere noen objektive kriterier vil i denne sammenheng kunne betraktes som et forsøk på kolonisering av musikkens uttryksmuligheter gjennom etablere et hierarki av vurderingselementer ofte ut fra språklige og ikke-musikalske elementers plass i musikkopplevelsen.

I en utøvers arbeid med å utvikle en interpretasjon av et musikkverk vil det som i denne boken er kalt noter og unoter måtte fortolkes ut over forklaringer knyttet til de skriftlige enkeltelementene. En forståelse av musikkverkets essens vil bygge på de erfaringer, kunnskaper og ferdigheter som utøveren kan knytte til notelesingen. Notebildet er ikke et entydig imperativ, men et rammeverk for utviklingen av et klingende musikkverk.

I denne boken er utgangspunktet den brede forståelsen av 'klassisk musikk'. Hvorvidt deler av bokens synspunkter og konklusjoner er relevante også innen andre musikkjangre/stiler er ikke forsøkt kartlagt. Det blir opp til den enkelte leser å vurdere en eventuell overføringsverdi av den argumentasjon som her er presentert. På samme måte som den profesjonelle utøveren forstår at det essensielle i musikken går ut over notasjonens forklaringspotensial, håper jeg bokens gjennomgang av utøverens fortolkningsprosess gir grunnlag for en forståelse for at

En vellykket fremføring av et klassisk musikkverk vil gi publikum muligheter til å reflektere over musikkens essens som en relasjonell dimensjon innenfor en kulturell kontekst og identifisert gjennom idéen om et musikkverk.

REFERANSER:

Bonds, M. E. (2014). *Absolute music: the history of an idea*. Oxford University Press.

Hanslick, E. (1854/1973). *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*
[Om det skjønne i musikken] (K. Bjørseth, Trans.). Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

ORDFORKLARINGER

I hovedsak hentet fra Store Norske Leksikon og tilpasset denne bokens tematikk

Ahistorisk

At et fenomen er upåvirket av dets (historiske) kontekst

Artikulasjonstegn

Notasjonstegn som angir måten tonen skal frembringes på instrumentet/ i stemmen

Denotasjon

Den direkte betydningen (definisjonen) av et ord. I begynneropplæring på instrument vil eleven ofte lese(denotere) notene som en samling grep, og ikke som et tegn for en klingende tone. (jf. Konnotasjon)

Diskurs

En sammenhengende rekke med språklige enheter som er ytret i en gitt kontekst. Talemåter

Divergent

Noe som divergerer eller avviker; om linjer, tanker, utvikling eller lignende som løper fra hverandre, går i forskjellig retning.

Eidetisk reduksjon

Eidetisk reduksjon innebærer å sette til side ethvert hensyn til innhold og egenskaper, og i stedet konsentrere seg om de vesentlige trekkene, essensen av objektene og bevissthetens handlingsmønster. (eks. Hvor bred kan en stol være før den blir en sofa?)

Epistemologi

Læren om hvordan vi oppnår kunnskap og innsikt. Selve ordet epistemologi stammer etymologisk sett fra antikk gresk og er konstruert av de to ordene epistêmê og logos, som gjerne oversettes med henholdsvis kunnskap, innsikt og erkjennelse, og (logos) teorien om forklaringen av eller læren om.

Erkjennelse

Erkjennelse er den virksomhet hvorved vi vinner kunnskap. Erkjennelse er også brukt om selve kunnskapen eller innsikten.

Essens

Essensen til en ting er tingens vesen eller natur, det som gjør den til det den er.

Estetikk

Estetikk er tradisjonelt det område av filosofien som undersøker grunnlaget og lovene for det skjønne i kunsten og naturen. Begrepet brukes også om de oppfatninger og metoder som gjør seg gjeldende hos en kunstner eller håndverker i arbeid, eller når man bedømmer sanseintrykk fra kunst, natur, ting, omgivelser, atmosfære, og så videre i forhold til skjønnhet. Estetikk i vid forstand reflekterer over vår sanselige måte å være i verden på.

Etikk

Etikk er læren om moral, den praksis moralfilosofien viser. Etikdens formål er å studere hvordan man bør handle, og å forstå begrepene vi bruker når vi evaluerer handlinger, personer som handler, og utfall av handlinger. Sentrale begreper om handling som etikken anvender og studerer, er riktig og galt, tillatelig og utillatelig, god og dårlig.

Fenomenologisk reduksjon

En fenomenologisk reduksjon krever å frigjøre seg fra de vanlige fordommene og fra referanser til eksistensen av en uavhengig verden og krever at kvaliteter ved fysiske objekter settes i parentes (epoché)

Forståelseshorisont

Forståelseshorisont er potensialet for forståelse den enkelte har opparbeidet. Forståelse er å begripe, fatte og gjøre bruk av forstanden, innse, oppfatte. Det betegner også resultatet av å forstå (som i «å komme til en forståelse»), resultatet av en undersøkelse, det å gripe en mening med noe. Noen ganger brukes også termen Kunnskapshorisont.

Heuristisk

Heuristikk er en enkel fremgangsmåte eller strategi som en problemløser kan ta i bruk for å øke sjansen til å løse en oppgave. Fremgangsmåten kan ha praktisk verdi uten å kunne begrunnes som prinsipielt gyldig, gjerne i form av en regel som viser seg å gi praktiske resultater uten at man vet om det skyldes tilfeldigheter eller noe annet.

Hierarki

Hierarki er at mennesker eller noe annet rangeres, altså plasseres over og under hverandre.

Identifikasjon

Å fastslå hva en påvirkning er, ut fra allerede kjente elementer, en kognitiv prosess av gjenkjenning.

Ideologi

Ideologi betyr idésystem, grunnsyn eller samfunnssyn.

Intensjon

Intensjon betyr hensikt, formål og/eller forehavende. Intensjon betegner noen ganger bevissthetens rettethet (eller innsikting) mot det objekt oppmerksomheten befatter seg med i en bevissthetsakt (tanke, viljesakt, følelse, erindring osv.)

Interpretasjon

Fortolkning. Fortolkning er den meningen en person finner i for eksempel en tekst, et kunstverk, et skuespill, en handling eller i et utsagn. De humanistiske vitenskaper (som idéhistorie, historie, litteraturvitenskap, musikkvitenskap og teatervitenskap) er utpregede fortolkende vitenskaper, derfor har spørsmålet om hvordan forståelse oppnås, og hva forståelse er stått sentralt i disse vitenskapsområdene.

Intersubjektiv

Intersubjektiv, betegner forhold som er tilgjengelige på samme måte for flere subjekter eller som er det er i kraft av at flere subjekter er enige om at det er slik. At noe er intersubjektivt, kontrasteres ofte på den ene siden med det som er objektivt, altså forhold eller fenomener som eksisterer uavhengig av at vi har tilgang til dem eller er enige om dem, og på den andre siden med forhold som er (rent) subjektive, altså forhold som kun er tilgjengelige for eller avhenger av enkeltsubjektet.

Karaktertegn

I musikalsk notasjon; Tegn og litterære utsagn som skal angi ekspressive dimensjoner (karakteren) i det musikalske uttrykket.

Kognitive funksjoner

Kognitive funksjoner viser til ulike ferdigheter som har å gjøre med oppfatning av omgivelsene, hukommelse, forståelse, beslutningstaking, problemløsning, læring og kommunikasjon.

Konnotasjon

Konnotasjon betyr bibetydning eller sekundær betydning, i motsetning til denotasjon. Et ords konnotasjon kan være oppført i en ordbok. Et eksempel er ordet kreativ, som betyr (har som denotasjon) 'nyskapende, idérik', men som i uttrykket kreativ bokføring konnoterer 'juksing' (med tall).

Kontekst

Kontekst er en sammenheng noe befinner seg i, ofte den sammenhengen som gir bakgrunn for å forstå et ord, en ytring, en tekst eller et kunstverk. Kontekst er altså de forholdene i omgivelsene som er relevante for forståelsen eller tolkningen av en ytring, eller for produksjonen av den.

Konvensjon

Konvensjon betyr overenskomst eller traktat. Konvensjon betyr også vedtatt eller alminnelig anerkjent retningslinje, regel eller norm.

Konvergent

I problemløsning er det noen som fokuserer direkte på problemet ut fra kjente og aksepterte løsningsmåter (konvergent tenkning), mens andre tenderer til å angripe problemet mer åpent og trekke inn nye løsningsmåter (divergent tenkning).

Kunstig intelligens

Kunstig intelligens er informasjonsteknologi som justerer sin egen aktivitet og derfor tilsynelatende framstår som intelligent.

Kunstnerisk intelligens

Evnen til å sammenholde fortidens, øyeblikkets og fremtidens intensjoner i et musikalsk/kunstnerisk uttrykk.

Legitimisering

Den prosess hvor noe har legitimitet. Det vil si at det er bredt akseptert, enten fordi det er godkjent i lov eller fordi det av andre grunner anses rettmessig eller rettferdig. Ofte kan det som har sterk støtte i folkemeningen bli ansett som legitimt, selv om det ikke alltid vil gjelde.

Literacy

Literacy er snevert definert som evnen til å lese og skrive. I en videre betydning omfatter literacy et sett av skriftspråklige ferdigheter som gjør at man kan forstå, skape, kommunisere, orientere seg og delta i samfunn som er i endring. FN definerer literacy som en menneskerett, fordi det er en forutsetning både for å ta til seg kunnskap og delta i demokratiet. Dagens betydning av literacy rommer også dannelse og medborgerskap.

Logikk

Logikk er en filosofisk disiplin som befatter seg med tenkningens «lover», opprinnelig med røtter i Aristoteles' (384–322 fvt.) syllogismelære. Logikken utforsker de regler, prinsipper, lover og begreper som er forutsatt i korrekte og holdbare resonnementer, slutninger og bevisførsler. I dagligtale er logikk også en betegnelse for foreteelser som er underlagt en viss orden i et sluttet system, for eksempel forskningens logikk eller det frie markedets logikk.

Musikk

I denne boken defineres musikk som en performativ praksis som kombinerer lyd, temporale bevegelser og menneskelige opplevelser. SNL: Musikk er en kunstform som bruker lyd organisert i tid til å skape berikende opplevelser gjennom lytting, dans eller framføring.

Noter

En samling tegn og symboler som kan fortolkes til klingende musikk. I denne boken som oftest avgrenset til de tegn som angir tonehøyde og tonelengde. (Se unoter).

Objektivering

Objektivere er å se noe på en objektiv måte, å gjøre noe til eller å behandle noe som et objekt. Objektivering betyr også å gjøre en tanke eller forestilling til et element i (den ytre) virkeligheten. Forestillingene om et 'musikkverk' er en slik objektivering.

Objektivitet

Objektivitet betyr saklighet, upartiskhet, allmenngyldighet. Som metodologisk ideal i vitenskapen er objektivitet nær beslektet med ideen om intersubjektivitet; det motsatte av vilkårlighet og subjektivitet.

Ontologi

Ontologi er det filosofiske studiet av hva som mest grunnleggende sett finnes. Læren om det som er. Ontologi stiller spørsmål om det vi umiddelbart observerer, tenker og sier, at det faktisk finnes.

Paradigme

Paradigme er en vitenskapelig teori eller modell eller som i denne bokens tema, en kunstnerisk praksis/et kunstsyn som tillater oss å forstå en rekke ulike fenomener på samme måte. Paradigmer blir til ved at de anerkjennes og etterliknes av andre forskere/komponister/musikere. Paradigmer utgjør det felles rammeverket for en tradisjon, og setter standarden for hva som utgjør legitime kunstneriske spørsmål, metoder og løsninger.

Practice Turn

Praksisvendingen i musikkvitenskap innebærer å studere musikk som en sosial og situert prosess, med søkelys på hvordan musikalske praksiser former og formes av de sosiale, kulturelle og historiske kontekstene de forekommer i. Den flytter fokuset fra å analysere musikalske verk til å forstå musikeres og publikums levde erfaringer, kunnskap og handlinger.

Reliabel

Reliabilitet brukes om konsistens eller stabilitet i målinger/observasjoner. I denne boken særlig brukt om at det er en pålitelig sammenheng mellom notasjonen og fremføringen.

Representasjonsteori

Forestillingen om at inntrykk fra omverdenen blir representert i vår hjerne som elementer i tankens interne kommunikasjonssystem. I en streng forståelse av representasjonsteorien er notasjonen en absolutt representasjon av komponistens idé.

Semiotikk

Semiotikk er læren om tegn og tegnbrukende atferd; det systematiske studiet av sosialt betingede tegnsystemer og den mening de kan gi.

Simultanplanet

Det som skjer samtidig. I en musikkfremføring, øyeblikkets klangverden.

Singularitet

Singularitet betyr særegenhet eller eiendommelighet; et singulært punkt. I denne boken knyttet opp til forestillingen om at det finnes én ideal tolkning av et musikkverk, ofte med referanser til komponistens liv og virke.

Subjektivitet

Subjektivitet viser til enkeltpersoners unike erfaring og opplevelse av verden.

Subjektivitet bygger på begrepet subjekt i erkjennelsesteoretisk forstand, altså det som erfarer, sanser og forstår.

Suksesjonsplanet

Det som skjer i rekkefølge/ i et tidsforløp. I en musikkfremføring, verkets syntaks.

Symbol

Symbol er en gjenstand eller et ytre tegn som det knytter seg en overført betydning til. Det er et anskuelig uttrykk for ulike typer idéinnhold i kunst, religion eller politikk.

Tegn

Tegn er noe som viser til noe annet. Det generelle studiet av tegn kalles semiotikk. Blant semiotikkens grunnleggere er filosofen Charles Sanders Peirce. Han trakk et innflytelsesrikt skille mellom tre typer tegn:

ikoner, som ligner det de er tegn på; for eksempel er realistiske tegninger ikoner i forhold til det de avbilder.

indekser, som har et kausalforhold til det de er tegn på; for eksempel er dyrespor indekser i forhold til de dyrene som har passert.

symboler, som har et konvensjonelt forhold til det de er tegn på; for eksempel er ord symboler for det de betyr.

Tenkemåter

Bevisste og ubevisste måter å tenke på, mindset.

Universalismen

Universalismen hevder at de samme prinsippene ligger til grunn for menneskelig tenkning overalt.

Unoter

De tegn og symboler som finnes på notearket og som ikke angir tonehøyde eller tonelengde, men som musikeren fortolker ut fra sin forståelseshorisont.

Validitet

Validitet omtales også som gyldighet eller holdbarhet. Validiteten viser i hvilken grad undersøkelsens resultater (vurderingen av en musikalsk fremføring) gir grunnlag for å trekke gyldige eller holdbare slutninger om det som undersøkelsen har som formål å belyse (var dette en god fremføring?)