

# ØRETS ETTERTANKE: Reflektert Lytting.

Lasse Thoresen holdt en inspirerende keynote på CEMPEs nasjonale seminar FORBINDELSER -om musikkfaglig interaksjon.

Keynoten der han diskuterer begrepet kvalitet kan leses i sin helhet nedenfor.

## HVA ER KVALITET

Kvalitet i kunst og musikk defineres ofte som graden av eksellense, det noe som gjør musikken til å rage over andre musikalske ytelser, det som i kraft av sine utsøkte og spesielle egenskaper hever en prestasjon over det gjennomsnittlige.

Kvalitet i den klassiske og kontemporære musikken innebærer en underforstått tro på at denne musikken legemliggjør spesielle *verdier*: teknisk sett – mestring av ekstremt avanserte instrumentale ferdigheter (det virtuose), kompositorisk sett - mestring av komplekse strukturer. Men utover dette finnes det en tro på at denne eller disse musikkformene ideelt sett inkorporerer eksistensielle, eventuelt transcendentale (transcendentale?) kvaliteter, og at den er en syntese av avansert viten - til og med vitenskap – og et sansbart uttrykk. Det nyskapende uttrykket kan fungere vekkende fra sløv vane og tomme konvensjoner, det gir et kritisk perspektiv på samfunnet, det kan til og med fornye blikket på livet. I kraft av disse egenskapene hevder vi gjerne at den seriøse musikken (på fransk: *la musique savante* – den lærde musikken) rager over populærkulturen som i hovedsak er rettet inn mot underholdning og ren sanselig fornøyelse. Og jeg vil påstå at det bare er i kraft av de nevnte kvaliteter at man kan legitimere at samfunnet opprettholder og sponser kunstformer og musikk som bare engasjerer et mindretall av befolkningen. Vi som er i denne sektoren, representerer en slags aristokratisk kultur, i det vi hevder at nettopp vi fremdeles kan holde kvaliteten i hevd; men det er viktig å vite at vi opprettholder vårt virke fordi det er demokratisk enighet rundt å opprettholde en slik nisje-kultur. En nisje-kultur som likefullt, kanskje paradoksalt, i kraft av sin historie inkorporerer tankeformer og kunnen som har vært retningsgivende og normgivende for det moderne demokratiet, vitenskapens anseelse i det moderne samfunnet og den generelle opplysning.

## HVEM BESTEMMER HVA SOM ER KVALITET

Å definere kvalitet er langt fra enkelt; og hva verre er: innholdet i begrepet varierer i forhold til *hvem* som bruker ordet. Kvalitetsbegrepet i seriøs musikk (klassisk/kontemporær/jazz/folkemusikk) forvaltes av en mengde aktører, selvsagt først og fremst av kunstnerne selv: musikere, komponister, dirigenter, og i den teoretiske refleksjon rundt dette: musikkvitere og musikk-kritikere. Men det er klart at utdanningsinstitusjonene der musikere og komponister formes, spiller en sentral rolle i å forvalte kvalitetskriteriene, da i kraft av *fagmiljøene* ved høyskoler, i interaksjon med skolens administrative ledelse og det *lyttende publikum* og deres administrative/institusjonelle 'kuratorer' (konsert-arrangører og media)

*Fagmiljøet* står for den substansielle kvalitets-utvikling i nær kontakt med musikkens konkrete realiteter og forvalter dermed bedømmelses-kriteriene for det rent kunstneriske resultat;

fagmiljøenes *administrative ledelse* forholder seg derimot mest til sekundære kvalitetskriterier: tellekant-kriterier (antall konserter, prestisje i betydningsfulle miljøer og media, publiserings mengde, antall referanser).

Kvalitetsbedømmelse – både av egne og andres ytelser – er i fagmiljøet forbundet med *høyt utviklede, spesialiserte ferdigheter* – både sansemessig og motorisk: ferdigheter til skjelnende lytting, motorisk kapasitet til fremføring; beherskelse av analytisk/kompositorisk kunnskap. Dette innebærer et elite-perspektiv. Når fagfellesskapets kvalitetsvurdering forutsetter bedømmelse foretatt av individer med en skjerpet sansning og kognisjon tilegnet gjennom års trening og disiplin, er det en logisk konsekvens at fagfellers vurderinger ikke kan overprøves av andre enn av fagfeller; for her vil man operere med nyanser og distinksjoner som den vanlige mann ikke kan beherske. Og det er selvsagt på dette punkt at den administrative ledelsen ved høyskoler og universitet redder seg i land med tellekantkriteriene sine. Fagmiljø og ledelse kan ende opp med manglende felles virkelighetsforståelse, og med mange frustrasjoner som følge. Og det er når fagspesialisering fører til over-spesialisering i et lukket elitesjikt, at kommunikasjonen med allmenheten faktisk brister.

Den reelle motparten til fagmiljøet er det lyttende publikum og med dem, de som administrerer fremføringsarenaene: konsertarrangører, festivaler, konserthus, massemedia osv. Det lyttende publikum kan både være allmenheten og de mer spesialiserte lytterne. For den allmenne lytter er det *lytteropplevelsens kvalitet* som teller. Denne kan imidlertid farges sterkt av *idolkulturer* som formes av media avertissement og konsertarrangørens forhåndsomtale. Om publikum forventer en eksepsjonell konsertopplevelse, er det vanskelig, f.eks. for en fagkyndig kritiker, å argumentere for at den faktiske musisering ikke holder mål. Men i stor grad kan man håpe at den allmenne lytters kvalitetsvurdering samsvarer med fagmiljøets fokus på musikkens og musiseringens substansielle kvalitet – altså utføring og gjennomføring av selve det kunstneriske prosjektet. Fremføringsinstitusjonene forvalter selvsagt disse kvalitetene indirekte, men hos institusjonene spiller også økonomiske hensyn, publisitet og prestisje sterkt inn, og gjennom avertering og presentasjon farger de det lyttende publikums forhåndsforventninger.

Vi har altså et sett med ulike innfallsvinkler til musikken, og dermed kvalitetskriterier som ikke alltid er på linje. For oss som er engasjert i å utdanne studenter som skal virke som profesjonelle musikere i det 'seriøse musikklivet' – klassisk musikk, samtidsmusikk, jazz, folkemusikk – er det naturlig å velge å se på de *substansielle kvalitetskriteriene* kan høynes og perfektioneres, altså det som har å gjøre med det musikalske uttrykk. Så dette blir *mitt* fokus videre.

#### ET VIKTIG KVALITETSKRITERIUM: DYBDE

Går det an å formulere generelle kvalitetskriterier innenfor de musikkgenrene vi kan gruppere som seriøse? Selvsagt er jeg er ikke i stand til å gi dette en fyllestgjørende formulering, og velger å sette fokus kun på ett kvalitetskriterium: *Dybde*.

Det finnes to former for dybde: den strukturelle og den eksistensielle. Begge dybder bør være til stede i musikk og fremføring.

Den strukturelle dybde relaterer til hvor mange dimensjoner (i verkoppbygning, i form, i uttrykk/ semantikk) det fremførte, klingende verket rommer. Utøverens rolle er sentral i det å fremvise verkets dybde. Den strukturelle dybden åpner for at ulike lesninger og relevante omtolkninger av verk-fremlegget kan gjøres, slik at verket kan fremtre i stadig nye, dog gjenkjennbare former. Det er min påstand at når verket har strukturell dybde vil dets

*selvfornyende kraft være* sterkere, og det er da nærliggende å tilkjenne musikken en såkalt 'varig verdi'. Selvfornyelse er en form for nyhet som er ulikt siste nytt; den relaterer til tolkningspotensialet som verket som sådan rommer, et tolkningspotensiale som både rommer utøvernes interpretasjon og lytternes mulighet for å skifte lyttefokus.

Tolkningsdybden må altså være tilstrekkelig sterkt artikulert i verkets klingende realisering, til at dette blir en opplevd realitet hos lytteren.

Den andre dybde er den *eksistensielle*, potensielt transcendentale side ved verket: Det må adressere på en inngående, muligens kritisk måte problematikk som relaterer til menneskets væren i verden, til dets livssituasjon – og det ikke bare på en faktisk måte, men fremfor alt emosjonelt, relasjonelt og åndelig. Musikk må kunne trigge innsikt, og utløse kreativitet - uten å predike det første eller dosere det andre.

#### OPPLYSNINGSTIDS-IDEALER

De *eksistensielle og transcendentale verdiene* i den seriøse musikken kan på mange måter føres tilbake til den absolutte musikkens opphav i tidlige opplysningstid – og til den sakrale musikkens tradisjoner siden middelalderen. Den tidlige opplysningstiden slik den ble definert hos Kant, Hegel og Schelling, synes å ville destillere det åndelige elementet som tidligere hadde vært legemliggjort i kirkens dogmer og institusjoner og beskyttet av adel og voldsmakt, - destillere det slik at ånden – det transcendentale - ble skilt fra dennes institusjonaliserte og konfesjonsbundne legemliggjørelser, for så å servere destillatet på en måte som fristilte det opplyste, borgerlige individ til å søke sin individuelle vei uten å la sin frie tanke og forstand kues av frykten for autoriteter. Som kjent lyder Kants definisjon av hva opplysning er, at det enkelte mennesket skal ha mot til å fristille sin egen forstand fra autoritetenes diktat. Den absolutte musikken var en del av dette prosjektet. Den ekstreme diversifisering som man har sett i samtidsmusikken siden begynnelse på 1900-tallet, kan selvsagt relateres til denne betoningen av det unike individet som i kraft av sitt skapende geni skulle frembringe det originale, umiskjennelige kunstverk.

En musikalsk fremføring av høy kvalitet vil måtte forene begge disse dybde-dimensjonene – musikalsk dybde og eksistensiell dybde. Musikeren må forene *korrekthet* – det velformede, det presise – med det *sannferdige* - det oppriktige, det ektefølte, det erfarte, det i egentlig

forstand autentiske (dvs. som kommer fra ens indre selv). Dersom dette lar seg forene med en distanse som vel og merke ikke fjerner seg fra musikken, men er ledig nærværende og dermed i beredskap for å perspektivere musikken ettersom den klingende utfolder seg i tid – ja da nærmer vi oss det jeg ville tror er essensen av kvalitet i både skaping og fremføring.

De to dybder jeg har postulert, mener jeg gjelder for den klassiske musikken som har overlevd århundrenes slitasje og som fremdeles oppleves som aktuell av mange, og de samme kriteriene mener jeg også bør gjelde for samtidsmusikken (der diskuteres selvsagt helt andre kriterier) – og i det hele tatt for den 'seriøse' musikken.

#### HÅNDVERKSTRENING OG VEKTLEGGING AV DET KORREKTE

Håndverkstreningen regnes gjerne som det sentrale i veien mot oppnåelse av høy kvalitet. Vekten av pensum og undervisning i høgskoler og universitet ligger her: Instrumentalteknikk, komposisjonsteknikk, faktisk kunnskap i musikkteori og historie. Men!: Det må mer til for å nå de større kunstneriske dybder. Håndverkstrening setter fokus på hva musiker og komponist *gjør*. Det finnes standarder for hvorvidt det som *gjøres* (skapes, fremføres) er *korrekt* og velformet og dermed godtagbart innenfor etablerte rammer. Det finnes forøvrig en *korrekt* forskning – som følger opp en akademisk normal-standard. Problemet slik jeg ser det, er her som i musikken at originalitet ikke alltid lar seg forene med det korrekte, med den etablerte standard. I den klassiske musikken er korrekthetskriteriene mange og sterke, og når de blir enerådende, fører det ofte til musikkens død på scenekanten på grunn av uengasjert konformitet. Publikum savner det innlevde, det gjennomlevde, det autentiske i betydningen noe som springer ut fra et dypere menneskelig *selv*. Konkurranser i fremføring av klassisk musikk er tvers i gjennom preget av konforme kvalitets-standarder. Også samtidsmusikken har ideologier med korrekthetskriterier: Jeg har opplevd jury-medlemmer for samtidsfestivaler som bare etter noen sekunders blaing i et partitur, konkluderer med om verket er aktuelt for fremføring eller ikke: det visuelle notebildet forteller om verkets stilistiske plassering og hvorvidt det passer inn i den gjeldende, korrekte estetiske norm; det alene blir utslagsgivende for om verket kvalifiserer for en fremføring.

Opptaksteknologien har i sterk grad bidratt til at rammene for musisering i klassisk musikk-sammenheng har blitt så kraftig innsnevret de siste 70 årene; angsten for feilslag har fortrent det meste som kan finnes av spontanitet. Som Erlend Hovland sier i et interessant essay:

Opptaksteknologien, men også muligheten for å la den samme innspillingen bli hørt på nytt og på nytt.. har innført en ny musikalsk estetikk, og en ny måte å lytte på... Så snart musikk spilles, er den tenkt som en gjenstand for en vurderende lytting. Musikeren hører seg selv som en annen, som én som spiller hva som allerede er innskrevet i en estetikk meislet ut av teknologiens inngripen. Og da er det et poeng at «man *spiller* så lite som mulig», at man ikke tilraner seg dette «her og nå», det partikulære som i et opptak fort blir «der og da», eller som lett blir avfeid som maniert. Er ikke dette «så lite som mulig» det som best kan forklare attraksjonen ved en tilnærmet metronomisk musisering, en musisering som aldri overdriver eller gir etter for spontanitet, men som tåler å bli repetert igjen og igjen? (Erlend Hovland: «Lyttekunstens forfall» i Spektraler, Lytting og Humanisme. Lasse Thoresen 70 år.)

Hangen til det korrekte er bare ett stadium på veien mot kvalitets musikk, og jeg vil hevde at korrekthetskriterier skapt av ideologier som har hegemonisk makt i musikkfeltet, må betraktes med et i positiv forstand kritisk blikk. De er byggende til et visst nivå og må ikke umiddelbart forkastes, men behandles med skapende frihet og overveid refleksjon.

#### REFLEKTERTE LYTTING

Anne Hytta kommer med noen interessante betraktninger som gjelder en liknende kunstnerisk utfordring i folkemusikkmiljøet; jeg siterer:

En slått må forme seg etter personen som spiller, ellers mister musikken fortellerkraft og intensitet i øyeblikket. Det minner meg på et interessant intervju i Vårt Land tidligere i år med felespilleren Benedicte Maurseth, der Maurseth ytrer bekymring for at folkemusikken har stivna i kravet om å vokte det siste hellige, og at folkemusikere kopierer og ikke tør slippe seg løs. Jeg synes

Maurseth peker på noe vesentlig som en kan kjenne igjen hos noen av de litt mindre etablerte felespillerne. Men jeg tror årsakene hu nevner om frykt for å gjøre feil snarere handler om at felespilleren som vil være fri til å improvisere og sette sitt stempel på musikken, først må legge ned et stort arbeid i å lytte. Lytte til hvordan andre har forma ut slår, så mange som mulig, igjen og igjen. Og ikke minst lytte innover i seg selv. Det er ikke gjort på en dag. Og mange gjør det i svært liten grad. En musiker kan øve i timevis, men å *sette seg ned og lytte til musikk, for så å la musikken arbeide i minnet helt til en egen tanke om hvordan musikken kan låte gradvis formes ut, er like verdifullt*. Og lyttingens verdi for utviklingen av et musikalsk uttrykk kunne kanskje kommuniseres bedre i all musikkformidling og undervisning i en tid der det kan føles som at resultater som kan måles og umiddelbart graderes, er det som har verdi. Det tror jeg mange musikanter ville nyte godt av å ta seg mer tid til. («Tanker en gjør seg på galskapsleiken.» Anne Hytta, Klassekampens musikkmagasin uke 32; min utheving)

Det Anne Hytta her foreslår, er vel et godt eksempel på det jeg i denne tittelen har kalt *reflektert lytting*. Jeg kan skjelve to-tre dimensjoner i reflektert lytting som aktivitet.

- For det første: et *erindret lydbilde*. For å kunne erindre et lydbilde må man kunne sitte i stillhet og la musikken spille i sinnet som en auditiv illusjon, uten at man griper for mye inn. Vi har å gjøre med en evne som kan fremmes av visse former for meditasjon, som oppøver observasjon uten inngripen eller korreksjon av det observerte. Husserl kaller dette substansiell kognisjon, altså tenkning med perseptiv substans – til forskjell fra ren begrepstenkning som preges av minimal perseptiv substans. Goethe snakker om *Exakte Sinnliche Fantasie*. I nyere teori er det samme fenomenet omtalt under termen *audisjon*. Denne evnen er i første omgang erindring av noe utenat lært. Å lære utenat er jo å gjøre noe til sitt – «learning by heart»; det lærte legges inn i ens underbevisste som en resurs som kan komme for dagen i en gitt situasjon. Men det man har lagt inn i det underbevisste, internalisert, det kan også bli et materiale for den skapende fantasien. Fantasien kan arbeide med forestillingen om det klingende resultat, uhindret av tanken om teknikk, fingersetninger, harmoniske skjemaer, og motoriske utfordringer forbundet med en fremføring. Men også teknisk

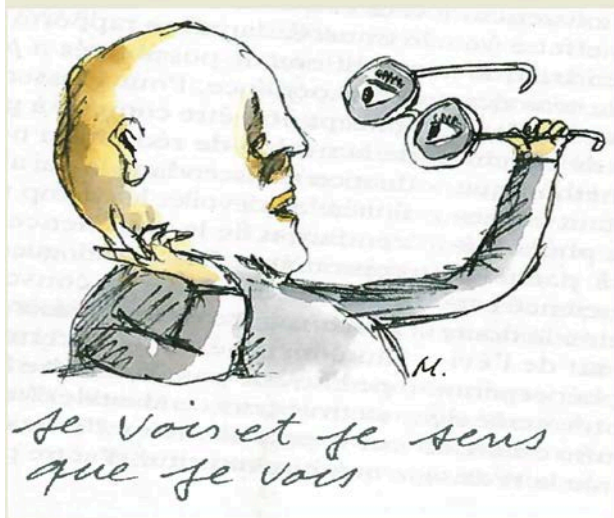
utfordringer – kompositoriske og utøvende (motorisk minne) kan det være nyttige å bearbeide mentalt.

Jeg vil med Anne Hytta reise spørsmålet om denne evnen, så sentral både for fremføring og komponering, er tilstrekkelig dekket i høyere musikkutdanning. Det er ikke tvil om at en oppøvet evne av denne sort vil kunne spille positivt inn på kvaliteten i det kunstneriske resultatet. Jeg har f.eks. observert pianister som spiller teknisk avansert musikk: for meg virker det som om 60% av bevissthetsenergien deres er bundet opp i å forberede forflytninger av armer og fingre, mens 20% er konsentrert om notebilde og visuell observasjon av klaviaturet. Altså gjenstår bare 20% til lyttingen under spillet. Disse pianistene vil kun levere det korrekte, aldri det inspirerte, aldri nå høyeste kvalitet i det det kunstneriske uttrykket.

- For det andre: Evnen til å erindre en lydsekvens er bare første steg på veien i det jeg har kalt reflektert lytting. I en i egentlig forstand reflektert lytting inngår det en observasjon av selve *intensjonen* bak lyttingen – bedre betegnet med den fenomenologiske termen *intensjonaliteten* – bak lyttingen. Altså en bevissthet på ikke bare på hva man hører, men *hvordan* man lytter. En virkelig reflektert lytting – enten det er til et erindret lydforløp eller et faktisk foreliggende – vil altså innebære en evne til å være seg bevisst sin egen lyttemodus under selve lytte-akten – noe som kan være en ganske krevende bruk av bevisstheten. Evnen kan oppøves, det vet vi som musikere, - og jeg tror den er en nøkkel til høyere musikalsk kvalitet.



## Reflective listening: listening with the awareness of listening.



Reflective listening involves the mastery of observing three *strata of awareness*:

- *Hearing* the musical object
- Being aware of the *intentionalities* through which we listen (compare Schaeffer's intentions *d'écoute*).
- The consolidation of the level of consciousness that is able to observe the two previous levels.

### REFLEKSJON OG LYTTERINTENSJONER

Refleksjon har vært et hett tema i forbindelse med kunstneriske utviklingsarbeid, ikke minst begrepet kritisk refleksjon som skulle være sentralt i KUST-programmet, men som man ikke klarte å bli enige om hvordan skulle dokumenteres: skulle det gjøres verbalt (« det går ikke an å kreve at en kunstner skal være intellektuell og akademisk!») eller i video eller annet kunstprodukt («kan dét virkelig være refleksjon?»).

For meg er det sentralt å tenke at refleksjon *per se* ikke er identisk med dens dokumentasjon, verken i begrep eller bilde. *Refleksjon har essensielt å gjøre med bevissthetens evne til å være bevisst sin egen virksomhet.* Dette er en form for elementær praksis, ikke en akademisk øvelse. Det var Pierre Schaeffer som kanskje var den første i musikkteoriens historie som gjorde lytter-intensjonenes eksistens til noe helt grunnleggende for studiet av lyd som forutsetning for musikk. Hans observasjon av egen og andres lytting til lyd som var fanget på magnetbånd, var blant annet at én og samme foreliggende lyd eller lydforløp kunne resultere i vidt forskjellige mentale representasjoner eller meningsdannelser, alt avhengig av lytte-intensjon. I løpet av disse observasjonene finner han at lydobjektet han hører og dets mening radikalt kan endre seg når lyden stadig repeteres. Lyden forblir objektivt den samme, så endringene skjer kun i den lyttende bevissheten. Schaeffer sporer dette tilbake til en endring av

lytte-intensjoner (intensjonaliteter i fenomenologisk språkbruk), og i første omgang kartlegger han fire slike:

Abstrakt	Konkret	
IV. Begripende lytting	I. Indeksikal lytting	<b>Objektiv</b>
III. Selektiv Lytting	II. Ufokusert lytting	<b>Subjektiv.</b>

P. Schaeffers Lytterintensjoner (fri oversettelse).

I de vanligste lytterintensjonene er det ikke lyden selv, men det objekt som man intenderer *gjennom* lyden som står i lytterens fokus.

- I 'begripende lytting' forutsettes det en språklig kode: når man lytter til tale hører man meningen talen frembringer gjennom et nettverk av syntaks og fonemer. Denne lytting er også aktuell når vi hører musikk som har en klar auditiv syntaks, slik som den tonale klassiske musikken, folkemusikken osv.
- I en 'indeksikal lytting' er det ikke budskapet som er fokus, men avsender av lyden, altså lydkilden. Man lytter etter indikasjoner på lydens årsak: er det et menneske eller dyr, er det mann eller kvinne, er det obo eller klarinett, hva er det som lager støy?
- Fokus på en lydkilde skyver andre lyder i bakgrunnen, men likevel har vi en slags bevisst om den. Vi kan lytte til en samtale og ikke registrere lyden av luft-viften, men så fort den slås av, vil alle registrere endringen: Dette er 'ufokusert lytting'.
- I det øyeblikk vi omfokuserer fra forgrunn til bakgrunn- og altså gjør bakgrunnslyden til fokus for vår oppmerksomhet, praktiserer vi en 'selektiv lytting', altså evnen til å følge en valgt lydstrøm, eller skifte fokus mellom ulike lydstrømmer.
- Til disse fire lytteintensjonene føyer Schaeffer en femte: *Reduktiv lytting*, definert som intensjonen å høre lyd kun som lyd, ikke som indikasjon på en lydkilde, ikke som et musikalsk element med en funksjon i en musikalsk syntaks. Dette innebærer fullt fokus på lyden selv, mens alt annet må mentalt settes i parentes.

Man kan se denne lytterstrategien som en videreutvikling av den selektive lytting..

#### AUDITIV SONOLOGI

Den auditive sonologien, som vi har utviklet ved Norges Musikkhøgskole og som nå undervises der av dr. Njål Ølnes, tilbyr et metodisk redskap som er egnet til å styrke musikerens evne til å skifte mellom ulike lytterintensjoner og bevissthetsfokus.

Potensielt kan det bety at profesjonelle aktører både kan lytte på en svært avansert måte til både klangkvalitet og større form-dannende gestalter. Betoningen av lytting og utformingen av det klingende gjennom musikalske former, bringer både komponist og utøver tettere opp mot det som er felles for musiker og det lyttende publikum: den klingende musikken. En grundig trening i praktisering av analysemetodene i auditiv sonologi gir musikeren øvelse i å fristille vurderingen av musikken fra de spesifikke kvalitetskriteriene som er forbundet med selve produksjonen og fremføringen av musikken – gjennom å fristille øret til å verdsette musikkens kommunikasjonspotensiale som klingende meddelelse.

Tre artikulasjons-nivåer.

Sentralt for auditiv sonologi som metode er en sortering av lytterfokus i tre ulike artikulasjons-nivåer. Tradisjonell musikk-teori og analyse har stort sett orientert seg mot midt-nivået, dog uten å sondre klart mellom å gjøre og å høre.

Artikulasjonsnivå En	Lyd-objekter	Reduktiv lytting	Intensjonen å høre lyd som lyd.
Artikulasjonsnivå to	Sammensatte lydmønstre	Taksonomisk lytting	Intensjonen å høre sammensatte lydmønstre/gestalter.
Artikulasjonsnivå tre	Formdannende lydmønstre	Taksonomisk lytting	Intensjonen å høre abstrakte mønstre av sammensatte lydmønstre

**Lytte-intensjoner relater til tre nivåer av musikk-som-hørt**

I utviklingen av auditiv sonologi ved Norges Musikkhøgskole har vi utviklet ansatser fra Pierre Schaeffer videre. Vi har konsentrert oss om artikulasjonsnivå en og tre.

Artikulasjonsnivå én: Spektromorfologi

Reduktiv lytting gir oss adgang til å studere lydens egen anatomi, og ordne klangtyper i et større system. Med en term lånt fra Denis Smalley har vi kalt analysene av artikulasjonsnivå én for spektromorfologi. De spektromorfologiske begrepene og den grafiske notasjon vi har utviklet, kan man få et inntrykk av her:

<http://www.aurasonology.com/the-signs/chapter-4-spectromorphology/>

Og her er eksempler på hvordan en animert spektromorfologisk analyse kan ta seg ut:

<http://www.aurasonology.com/analysis/chapter-4-level-1-spectromorphology/>

Artikulasjonsnivå tre: form-dannende gestalter.

På nivå tre har vi i auditiv sonologi-prosjektet utviklet metoder for å analysere form på ulike nivåer:

- tidsfelt (segmentering, fraser osv.), <http://www.aurasonology.com/the-signs/chapter-6-time-fields/>  
Eksempler på tidsfelt-analyse: <http://www.aurasonology.com/analysis/chapter-6-time-field-analysis/>
- sjikt (synkrone segmenter, forgrunn/bakgrunn osv.)  
<http://www.aurasonology.com/the-signs/chapter-7-layers/>  
Eksempler på sjikt-analyse: <http://www.aurasonology.com/analysis/chapter-7-layer-analysis/>
- dynamisk form (tidsretninger i form av energetiske bevegelser, musikalsk spenning)  
<http://www.aurasonology.com/the-signs/chapter-8-dynamic-forms/>  
Eksempler på analyser av dynamisk form:  
<http://www.aurasonology.com/analysis/chapter-8-dynamic-form-analysis/>
- Formdannende transformasjoner (mønstre for veksling av kompleksitet)  
<http://www.aurasonology.com/the-signs/chapter-9-form-building-transformations/>  
Eksempler på analyser av formdannende transformasjoner:  
<http://www.aurasonology.com/analysis/chapter-9-2-analysis-of-form-building-transformations/>

Musikk-semiotikk.

En videre dimensjon av auditiv sonologi diskuterer meningsdannelse i klingende musikk. I et semiotisk perspektiv kan musikken ansees som et tegnsystem som kan skape forestillinger og assosiasjoner som går utover de konkrete klanglige formene som musikken fremtrer i. I diskusjonen av musikalsk semiotikk har vi vektlagt meningsskapende intensjonaliteter hos lytteren; teknisk betegnet som *semiose*.

Tegn-typer	Tegn-produksjon ('poiesis')	Tegn-resepsjon ('esthesis'): Semiose
Ikoniske tegn	Likhet	Sammenlikning
Indeksikalske tegn/indisier	Kausal kontiguitet	Årsaks-slutning
Metonymiske tegn	Spatio-temporal kontiguitet	Konnotasjon/assosiering
Arbitrære tegn	Definisjon	Gjenkjennelse

#### **Semioser i tegn-produksjon og -resepsjon**

I den tentative semiologisk analysemetoden vi har utviklet, vil analytikeren ikke bare fremsette sin tolkning av musikkens mening, men også reflektere over hvordan man har kommet frem til tolkningen: Det betyr refleksjon over egen lytter-semiose for å finne ut hvordan den musikalske mening er konstituert. Ulike semioser kan ofte opptre sammenkjedet – vi har gitt dette betegnelsen 'semiotiske kjeder'. Musikalsk meningsdannelse er ofte sett på som en helt subjektiv prosess, men om man kan dele hvordan meningen er konstituert, kan man i det minste skape en meningsfull dialog. Se f.eks. Andreas Angells masteroppgave. [https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/bitstream/handle/11250/2462741/Andreas\\_Angell.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/bitstream/handle/11250/2462741/Andreas_Angell.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

#### **HVA KAN AUDITIV SONOLOGI BIDRA MED?**

Jeg tror at vi stadig må være i beredskap til å utfordre vår begrepsmessige for-forståelse av musikk, altså den rådende teoretiske diskurs, gjennom møter med faktisk foreliggende, klingende musikk. I denne prosessen er innspilinger en sentral resurs. Den auditive sonologien har utviklet en omfattende begrepsstruktur, og en tilnærming til musikalske semiotikk, og en teori rundt lyttingen. Dette er manifestasjoner av en gjennomført utforskning av musikken som klingende, utført i diskusjon med kolleger og studenter. Men alt dette er provisorisk. Ingen teori kan *a priori* påstå å dekke hele

virkeligheten. En lyttende befatning med et gitt verk – som innebærer utallige lyttinger, internalisering og erindret lytting, refleksjon rundt det erindrede, refleksjon rundt egne lytter-intensjoner – kan ende opp med å konstatere at den auditive sonologiens begrepsstruktur og metode ikke er dekkende dersom man ønsker å formulere en essens av de viktigste, betydningsgivende elementer og strukturer i musikken; man må gripe til noe annet for å avdekke og forklare det vesentlige ved verket. En *korrekt* utført pliktøvelse i anvendelse av den auditive sonologiens analyseverktøy må altså kunne vike for en mer inngående og sannferdig utlegging av et verks problematikk.

I all høyere musikkutdanning er det en tendens til forskyving fra konkrete ferdigheter til verbal diskurs. Tendensen viser seg i ambisjonen om å gjøre høgskoler om til universiteter. I academia settes refleksjon lik begrepsbestemmelse og teoridannelse. Men jeg har forsøkt å vise at refleksjon kan bety noe mer primært og noe mer sentralt i selve den kunstneriske prosessen, nemlig bevissthetens bevegelse – evnen til å se noe fra flere sider, evnen til å krystallisere en musikalsk essens i en forestilt fremføring, evnen til å være seg sine egne intensjoner bevisst, og mental ledighet til å skifte mellom dem.

#### KRITIKK AV TRADISJONELL MUSIKKTEORI

Den tradisjonelle musikkteorien er en verbal diskurs som ved nærmere etterprøving mot den konkrete virkelighet – f.eks. musikk og lyd slik vi hører disse – viser seg å være utilstrekkelig og kan i det lange løp vil kunne fungere begrensende for kreativ praksis. Noen eksempler:

- Det er feil å påstå at en treklang er en konsonans kun definert gjennom forholdet mellom de enkelte tonehøyder. Enkel auditiv utprøving avslører at dette er en begrenset sannhet: Registerplassering av tonene er f.eks helt avgjørende, i det dypeste leie lar det ikke seg høre om det overhode er en treklang. Hvor 'grumsete' en treklang blir når den flyttes nedover, er igjen avhengig av klangfargen til instrumentet som spiller treklagen. I det lyseste leie, blir det også umulig å gjenkjenne treklagen, eller karakterisere den som dur eller moll. Alt dette er det av betydning å vite for en som skal komponere og orkestre, men lite av dette er omtalt i musikkteori, da slett ikke som fenomen, hvilket er det mest nyttige for den praktiserende musiker; dette er derimot et emne for

psykoakustisk forskning – med de begrensninger denne vitenskapen har med tanke på å gjøre seg relevant for musikalsk praksis.

- Moderne forskning viser at konsonans ikke kan beskrives kun som et svingningsforhold mellom grunntoner: Det er tonens overtone-spektrum som er avgjørende.
- Klassisk musikkteori har totalt oversett en basal dimensjon i musikken: *Energi*. Uten energi, ingen lyd. Det er som om all musikkteori kun omhandler det en stryker kan frembringe med sin venstre hånd, mens det den høyre hånd gjør, er glemt, - den som frembringer lyd, klang, dynamikk, artikulasjon og skaper forbindelsen mellom alle disse dimensjonene og menneskekroppen, er totalt fraværende. Teoretikeren Ernst Kurth og et par andre danner unntakene – de var opptatt av dynamisk form, altså hvordan energi endringer blir artikulert for å danne større musikalske former, men disse teoretikerne er som regel ikke med i det tradisjonelle teoripensum. Man skulle tro at musikkteorien er utarbeidet av organister som spiller på instrumenter der tone-produksjonen er avspaltet fra musikerens kropp.

#### TILBAKE TIL DET KONKRETE: DET KLINGENDE

Jeg har påpekt at det finnes en tenkning før begrepstenkningen, og at den konkrete tenkningen – den med perseptiv substans - er særdeles viktig å fremme i en kunstnerisk utdannelse, spesielt om man vil fremme kreativitet. Denne tenkning består i evnen til å vurdere og leke seg med den erindrede lyden, arbeidet med det forestilte klingende materiale som det utfolder seg i tid, den substansielle kognisjon, audisjonen, med andre ord: *Ørets ettertanke*. Denne fortrenses lett av vekten som legges på begreper og ord. En høgskoleutdannelse bør ta vare på dem som har investert sin tenkning på dette nivået, og ikke alltid prioritere ansettelse basert på formale kriterier og akademiske grader.

Men den verbale diskursen *har* en verdi, brukt på riktig måte, og det er her den auditive sonologiens terminologi har en relevans. Et sanset lydfenomen som ikke kan festnes ved et begrep, forblir flyktig og umulig å omtale ute av kontekst. Den auditive sonologiens terminologi springer ut fra ønsket om å festne begreper om den auditive virkelighet i

lytterens bevissthet og dermed gjøre enkelte gestalt-kvaliteter ved musikkopplevelsen til noe som er integrert både i den abstrakte og den konkrete tenkningen. Det er denne utforskende prosessen som dannet utgangspunkt for den begrepsdannelse som er nedfelt i *Emergent Musical Forms* og andre publikasjoner med auditiv sonologi, og denne prosessen bør fortsettes. Gang på gang må vi vende tilbake til musikken-som-hørt, gang på gang oppleve undring, som utløser nysgjerrighet, som tenner forskerlyst og fremfor alt: setter oss på sporet av en musikk med en kvalitet som overgår det korrekte, som griper og fascinerer i det ordløse lytterfellesskapet.

----

Referanse til auditiv sonologi:

Lasse Thoresen (2015): *Emergent Musical Forms. Aural Explorations. Studies in music from the University of Western Ontario 24*. London, Ontario, University of Western Ontario. <http://www.auralsonology.com/>