

# Kognisjon og musikk i grammofonplatelytterens perspektiv

av Per Dahl

## Abstract:

As part of my study of gramophone recordings of Grieg's opus 5 no.3, I describe four stages in the process of music cognition. I point out that sonority is the most immediate impression of any sound, and therefore, most theories on musical cognition go in the wrong direction by using the music score as the ultimate argument in discussions on interpretation and performance of music.

I find Bourdieu's analysis of the three classes in society appropriate, but his characterisations of the petit bourgeois listener have not taken into account the gramophone record's free distribution across social boundaries.

It is the amount of expressive qualities in a performance that has opened for the diversity of interpretations. In that perspective the musical work becomes a social construction based on three personalities; the composer, the performer and the listener. For the record listener, the performer comes in front and the tradition «how to perform Jeg elsker Dig!» develops as a combination of renewal of technology and an omission of the score, but not necessarily of the music.

**Keywords:** Music notation (and) cognition, gramophone records (and) listener's approach

## Innledning

I drøyt hundre år har vi kunnet lytte til musikk fra grammofonplater. Musikk har blitt distribuert til nye publikumsgrupper og vi har utviklet en rekke alternative lytteholdninger til bruk i ulike situasjoner hvor musikk kan høres. Et fellestrekk ved disse lytteholdningene er at vi primært lytter ut fra den sammenheng som musikken (lyden) opptre i og ikke primært bestemt av de klingende kvalitetene ved musikken. Dette har åpnet for nye måter å etablere kunnskap og erfaringer innen musikk uten å måtte gå veien om egen utøving eller studier av notene (verkene). I dag er mesteparten av vår musikalske referanseramme knyttet til opplevelser av lydfestet musikk. Dette gjelder ikke bare publikum og musikkvitere, men også utøvere bruker lydfestet materiale som vesentlige elementer i deres musikalske referanseramme. Når grammofonplaten (det lydfestede materialet) blir basis i vår musikalske referanseramme utfordres de deler av musikkteorien som knytter musikkopplevelsen til notene/partituret.

Innenfor den klassiske musikkens konsertsaltradisjon har det tradisjonelt sett vært nokså bestemte forestillinger om relasjonen mellom musikk, verk og notasjon. Musikkopplevelsen var et resultat av å lytte til en fremføring, som igjen var et resultat av en (tilfeldig) manifestasjon av verket (kunstverket som idé), basert på de rammer notasjonen formidler. Fremføringens temporalitet (dens binding til her-og-nå situasjonen) gjorde at den naturvitenskapelig orienterte musikkvitenskapen<sup>1</sup> valgte å bruke notasjonen/partituret som forskningsobjekt i studiet av musikk. Dette fikk konsekvenser for etableringen av et

verkbegrep innen klassisk musikk som skiller seg fra andre sjangere som for eksempel folkemusikk og jazz. Det har også medført at svært mye av musikkforskningen opererer med et atomistisk musikkbegrep hvor korte rytmer og enkelttoner, referert i artiklene med noteeksempler, blir tatt som musikkseksempler. Dette har bidratt til å gi partituret en posisjon som det ultimate argument i vurderingen av en fremføring.

Innen musikkteorien (verkanalysen, musikkkritikken og musikkestetikken) og i musikkrelatert kognisjonsteori har bindingen mellom musikk og verk vært særlig sterkt knyttet til notasjonen som den objektive, forskningstilgjengelige representant for musikken/verket. Denne posisjonen blir utfordret når en undersøker musikkstykker som blir brukt på en sjangeroverskridende måte. Mens det innen den klassiske musikken har vært komponistenes og utøvernes ansvar og rettighet å videreføre tradisjonen; dvs opprettholde de verk som neste generasjon skulle kunne forholde seg til (som sosiale konstruksjoner), har grammofonplatelytterne etter hvert tilrevet seg en viktig rolle blant musikkverkernes vedlikeholdsarbeidere. Jeg har i min doktorgradsavhandling<sup>2</sup> brukt Edvard Griegs opus 5 nr. 3 *Jeg elsker Dig!* som eksempel på et slikt stykke musikk som opprinnelig ble skrevet innenfor den klassiske musikkens rammer, men som også er tatt i bruk i en rekke andre sammenhenger, knyttet til helt andre musikalske uttrykksrammer og publikumsgrupper.

Det tok bare 20 år fra Edison oppfant den lydregistrerende og lydreproduseringsdyktige fonografen til de første grammofonselskapene var etablert. I disse selskapene var økonomen og teknikeren minst like betydningsfulle som den musikkfaglig ansvarlige, og det overordnede mål med virksomheten var å tjene penger, ikke å verne noen kulturell lydarv.<sup>3</sup> Det medførte en sterk fokusering på markedet med utvikling og differensiering av markedsandeler som viktige arbeidsområder. Repertoaret som ble innspilt var i hovedsak rettet mot de store publikumsgruppene hvor den klassiske musikklytteren utgjorde en liten gruppe men med rimelig høy status (og kjøpekraft). Med utbredelsen av grammofonplatene i det 20. århundre ble muligheten for å oppleve den klassiske musikken plutselig fristilt fra sine tidligere bindinger til notekunnskap og/eller sosiale nettverk. Det trengtes ingen musikkfaglig kunnskap for å avspille en grammofonplate, og det var mulig å kjøpe innspillinger av alle musikkssjangerer uten å måtte oppsøke eller ha adgang til de ulike arenaene for sjangeren.

Innen musikkanalysen og -estetikken blir valg av bevissthetsmodell og kognisjonsteori ofte underkommunisert. Resultatet blir gjerne en teorikoloss på leirfötter hvor en ikke har tatt tilstrekkelig hensyn til de prosessuelle momenter ved vår musikkopplevelse. I denne artikkelen vil jeg derfor først presentere og drøfte to kognisjonsteorier knyttet til vår musikkopplevelse. Jeg vil ta utgangspunkt i en «bottom-up» beskrivelse (McAdams)<sup>4</sup> av kognisjonsprosessen og deretter sammenholde den med en «top-down» beskrivelse (Zbikowski)<sup>5</sup>. Sentralt i drøftingen vil det være å kartlegge relasjonene mellom musikkopplevelse og notasjon. Deretter vil jeg presentere min egen skisse til en teori om musikkopplevelsen. Ved å fristille musikkopplevelsen fra partituret, blir det et behov for å kartlegge muligheter for en kontekstuell argumentasjon til erstatning for den mer lineære argumentasjonsrekken (KNEIAL)<sup>6</sup>. Dette blir gjort i tilknytning til en gjennomgang av Bourdieus bok *Distinksjonen*<sup>7</sup>, før en sammenfattende beskrivelse av lytterens musikkopplevelse.<sup>8</sup>

## To kognisjonsteorier

I McAdams artikkel skisseres fire stadier mellom lydkilden og dens gjenkjennelse. Han beskriver og karakteriserer de funksjoner som er virksomme mellom disse stadiene. Selv om

dette i hovedsak er en bottom-up-modell er det selvsagt en rekke feedback-prosesser som bidrar til modellens funksjonalitet.

Første stadium er *sensory transduction* hvor det skjer en transformasjon av det sensoriske materiale fra en energiform til en annen. De trykkluftvariasjonene som når øret som lyd blir i det væskefylte cochlea (sneglehuset) omdannet til en bølge som danner en topp avhengig av frekvensen på lyden. Denne toppen blir registrert av basilarmembranen, som med alle sine sensorer sender spesifikke nerveimpulser fra basilarmembranen til hjernen.

Basilarmembranen registrerer/analyserer både frekvenser og tids/bevegelsesmønstre. I følge McAdams er det ingen feedbackprosesser fra høyere stadier til dette første stadiet. Lyden blir her omgjort til en informasjonsmengde i en energiform som hjernen kan arbeide videre med.

Neste stadium *auditory grouping* er derimot langt mer komplisert ved at grupperingsprinsipper nødvendigvis har rot i overordnede strukturer og at resultatene ikke alene kan beskrives som en konsekvens av den sensoriske prosessen. Det synes vanskelig å påvise spesifikt musikalske grupperingsprinsipper, men i enkelte beskrivelser om musikalsk kognisjon legges det opp til at det allerede på dette stadiet skjer en organisering som er avhengig av spesifikk musikalsk kunnskap. Mest vanlig er det derimot å trekke fram gestaltprinsippene slik Bregman<sup>9</sup> gjør i sin omfattende dokumentasjon om den perseptuelle organiseringen av lyd. Koordineringen av hørselsinntrykkene fra våre to ører blir også gjort på dette stadiet, hvilket tilsier at lyden (nå som nerveimpuls) har forlatt hørselsorganet og begynt den kortikale vandringen.

Så snart sensorisk informasjon er gruppert til ulike representasjoner av lyd, starter analysen av egenskaper og karakteristika ved lyden (*analysis of auditory properties and features*). På dette stadiet skjer den siste sensoriskbaserte behandlingen av lyden; i de etterfølgende stadier er fokus på kombinasjonen av lyd og eksisterende kunnskap. Termen «strukturell invarians» brukes til å beskrive det fenomen at vi identifiserer en lyd som tilhørende én og samme lydkilde selv om lydens kvaliteter kan variere. Eksempelvis vil vi kunne gjenkjenne en fiolintone uavhengig av register, spillemåte og instrumentkvalitet. Transformatorisk invarians (*transformational invariants*) brukes om vår evne til å spesifisere hva som skjer med lydobjektet, for eksempel at vi kan gjenkjenne klimpring på en streng enten den utføres på fiolin, gitar, eller cembalo. Mens man tidligere<sup>10</sup> antok at det var klangspektret i den stabile del av en tone som var avgjørende for vår identifisering av instrumentet, viser nyere forskning at identifiseringen skjer på grunnlag av karakteristika i tonens innsvingningsfase (toneattakken). Selve etableringen av strukturell og transformatorisk invarians forutsetter feedbackprosesser fra overordnede stadier og det er lite som tyder på at disse prosessene er spesifikke for musikalsk kognisjon.

Det fjerde stadiet i McAdams modell er *matching with auditory lexicon*, koblingen opp mot vår auditive hukommelse. To prosesser skisseres. Den ene sammenligner det inngående lydsignalet med lagrede lydsignaler i vår hukommelse og hvor det som ligner mest blir plukket frem.<sup>11</sup> I den andre skisseres det at tilgang til vår hukommelse skjer gjennom en direkte aktivering av de lagrede lydopplevelser som er mest sensitive overfor det innkomne lydsignals karakteristika. Gjenkjennelse blir da bestemt gjennom preferanse for de lydopplevelser som tilkjennegir størst aktivitet. McAdams påpeker at dette er prosesser på såpass høyt nivå at det også er snakk om sammenligning med auditive strukturer som vi ikke nødvendigvis har hørt, men som vi likevel kan forestille oss (f. eks. lyden av tallerkenknusing) og hvor forestillingen gir grunnlag for gjenkjennelse. Han understreker også at vi på dette leksikalske stadiet fortsatt har muligheten for å operere med ikke-språklige

størrelser og begreper i vår identifikasjon av lydpåvirkninger. Men på dette nivået er det også mulig å bruke språklige størrelser til gjenkjenning og identifikasjon av lyd. Det åpner for svært mange nye assosiasjonsmuligheter, men da vil ikke prosessen lenger være en ren auditiv prosess.

I top-down-modeller blir vanligvis det første stadiet *sensory transduction* ikke analysert. De modellene starter som oftest på det neste stadiet med en drøfting av grupperingsprinsipper. Det forutsettes da at øret leverer auditive nervesignaler som omfatter frekvens og tid/bevegelsesmønstre. Det synes å være en utbredt og til dels forenklet oppfatning av disse signalene som jeg finner grunn til å kommentere. Forenklingen skyldes fokuset på basilmembranens frekvensanalyse og en tilknytning til vårt notesystem, et system som diskriminerer godt når det gjelder tonehøyder (frekvenser), men som er temmelig svakt når det gjelder rytmer og harmonier, og som har ingen konsekvent tegnsetting for klang (timbre). Det som ofte skjer er at resultatene av basilmembranens frekvensanalyser blir sidestilt/illustrert med tonehøyder i vårt notasjonssystem og dette bidrar til å forsterke forestillingen om partituret/noteskriften som autoritativ kilde for musikkverket. En slik preferanse for tonehøyder er imidlertid ikke forenlig med et ønske om en universell kognisjonsbeskrivelse. Både resultater innen utviklingspsykologien<sup>12</sup> og komparative og etnomusikologiske studier<sup>13</sup> viser at andre karakteristika/musikalske parametere kan være de (form-)konstituerende elementer i musikken.

Jeg vil hevde at klangen er det mest umiddelbare ved musikkopplevelsen og vil derfor understreke at basilmembranens analyse er en spektralanalyse,<sup>14</sup> ikke bare en analyse av grunntonefrekvens. I forhold til grammofoninnspillinger av *Jeg elsker Dig!* kommer dette tydelig frem. Melodien, dvs. frekvensgangen er jo tilnærmet den samme i alle tolkningene. Det at enkelte lyttere foretrekker bestemte artister/tolkninger kan ikke tilbakeføres til melodien frekvensgang, men (kan) skyldes lytterens preferanser av klang (timbre) i de ulike tolkningene. Med grammofonens utbredelse fikk klangdimensjonen en stabilitet i lydbildet som gjorde det mulig å utvikle abstrakte klangmønstre i tillegg til de rytmiske og melodiske mønstrene. En tenkning som går ut over notebildets rammer, er nødvendig når en skulle finne grunnlaget for fremvoksteren av den variasjon av tolkninger som preger grammofoninnspillingerne av for eksempel Griegs *Jeg elsker Dig!*

Lawrence M. Zbikowski ønsker å vise hvordan vår musikalske kognisjon i hovedsak er styrt av generelle kognisjonsprinsipper. «I will argue that our understanding of music relies on a play of concepts and conceptual structures that emerges from training basic cognitive capacities on musical phenomena and that music theory and music analysis derive from this play.»<sup>15</sup> Zbikowski beskriver den kognitive prosessen i tre faser med betegnelser som er helt fri for referanse til musikk; *categorization*, *cross-domain mapping* og *conceptual models*.

Det er to prinsipper som bidrar til etableringen av kategorier; effektivisering (det å etablere så få kategorier som mulig i forhold til omverdenens utfordringer) og prinsippet om størst mulig informasjon (det å få mest mulig informasjon knyttet til en kategori). Koblet opp mot karakteristika ved et musikalsk motiv finner Zbikowski at oppfattelsen av et musikalsk motiv sammenfaller med de ulike kognitive prosesser som er involvert i kategoriseringsprosessen. «My proposal, then, is that categories are where our conceptualization of music starts.»<sup>16</sup>

Zbikowski går et skritt videre når han foreslår at musikalske kategorier er forestillinger (*concepts*). Men å ha forestillinger er ikke bare et resultat av kategoriseringer, det innbefatter også det å gjenkjenne relasjoner mellom kategorier. «A musical concept can be related to

other concepts, including concepts associated with bodily states (both physical and emotional), perceptual categories (including sound, which, after all, is not necessarily music) and linguistic constructs.»<sup>17</sup> Selv om Zbikowski får frem fine beskrivelser av den musikalske forestillingsevnen, som til og med er tydelig på eksistensen av både ikke-språklige forestillingselement og mulighetene for tilkobling til det språklige bevissthetsområde, så er det vel mer naturlig å plassere denne overgangen fra kategorisering til forestilling på neste nivå i prosessen; *cross-domain mapping*.

Når Zbikowski legger så stor vekt på det musikalske motivet er han svært nær en notasjonsmessig referanse. Forskjellen fra en del musikkteoretikere er Zbikowskis understrekning av motivets romslighet i sin utforming, noe han viser med mange analyser av ulike noteeksempler. Imidlertid er det ingen eksempler på den motsatte prosess; at ett og samme noteeksempel (musikalsk motiv) gir opphav til mange ulike musikalske forestillinger. Han sier riktignok i forbindelse med fristillingen av den musikalske syntaks fra en språklig binding at: «it is through the development of local levels of syntax that musical works become distinctive, and it is the multivalence of this syntax that makes repeated listening to the same work a rewarding experience.»<sup>18</sup> Etableringen av en slik *multivalence* hører nok hjemme på et høyere nivå enn den primære kategoriseringen, og gjentagende lytting kan absolutt være noe mer enn bare en tilfredsstillende opplevelse; den kan resultere i helt nye musikalske forestillinger.

Et alternativ til bruken av det musikalske motivet på dette stadium vil kunne være å betrakte resultatet av kategoriseringen/den auditive grupperingen som *shapes of musical objects* slik Rolf Inge Godøy<sup>19</sup> omtaler. Da ville forestillingen om resultatet av kategoriseringen bli langt mindre bundet til vårt begrensede, musikalske notasjonssystem. Når John Rink<sup>20</sup> understreker «the importance of musical <shape>, rather than structure, in the performer's conceptualisation of music», kan også hans *shape* være et alternativ for å unngå en for sterk binding til tradisjonell musikkteori; særlig når det overordnede mål er å vise den musikalske kognisjonens direkte tilknytning til generelle kognisjonsprosesser.

*Cross-domain mapping* sammenfaller med McAdams *matching with auditory lexicon*, men atskiller seg ved at Zbikowski bygger direkte på forekomsten av kategoriserte musikalske forestillinger (*concepts*). Vår kognitive evne til å krysskoble domener mener Zbikowski gir to viktige bidrag til vår musikkforståelse; den muliggjør en kobling av musikalske forestillinger med ikke-musikalske forestillinger (inkludert de som har språklige relasjoner), og den gjør det mulig for oss å feste den ellers så flyktige musikk-opplevelsen til forestillinger fra vår hverdag. Teorien om krysskobling av domener henter Zbikowski fra arbeidene om lingvistiske metaforer som Georg Lakoff og Mark Johnson la fram i 1980.<sup>21</sup> De foreslo at en metafor var den basale forståelsesstruktur som vi forsto et ukjent område/domene med gjennom relasjonen til et annet område/domene (som oftest var kjent og konkret). En slik beskrivelse av den kognitive aktivitet knyttet til krysskobling av domener minner svært meget om Piagets «akkomodasjon»; den form for adaptasjon/tilpassing hvor allerede eksisterende strukturer endres i overensstemmelse med den ytre verdens påvirkninger.

Det siste nivået i Zbikowskis kognisjonsprosess omhandler *conceptual models*. Slike begrepsbaserte modeller er karakterisert ved at de er relativt avgrensede. De er abstraksjoner med aspekter som kan guide vår forståelse; ikke en reproduksjon av omverdenen med alle dens detaljer. Zbikowski hevder at vi etablerer slike modeller fra to kilder: 1) «The first, and perhaps most important, is culture, especially as it is represented by the people around us.» 2) «Conceptual models may also be created through cross-domain mappings.»<sup>22</sup> Det at

krysskobling av domener ville være vesentlig i etableringen av begrepsbaserte modeller er som forventet, men hvordan kulturen plutselig skulle kunne få innpass på dette nivået uten noen forutgående impulser, er overraskende. Zbikowski sier at «conceptual models are thus *part of the shared body of knowledge that constitutes culture*»,<sup>23</sup> hvilket skulle tilsi at etableringen av kultur også har andre konstituerende element enn begrepsbaserte modeller. Han bruker imidlertid omtalen av «conceptual models» til å kartlegge rammer for musikkteorien og konkluderer meget positivt med: «Given their involvement with nonlinguistic entities and their concern with action, theories of music can be seen to be deeply involved with embodied understanding in ways that few other highly developed cognitive theories are.»<sup>24</sup>

Zbikowski går som nevnt ikke inn på hva som skjer i første del av persepsjonsprosessen (McAdams *sensory transduction*) men starter på diskusjonen om grupperingsprinsipper. Men i gjennomgangen av de tre fasene dukker det stadig opp behov for referanse til den første del av persepsjonsprosessen. Når han (med utgangspunkt i Schönbergs skrifter i *Style and Idea*) fremhever det musikalske motivet som en grunnleggende kategorisering som ivaretar kognisjonsprosessens krav om effektive og informative strukturer, innrømmer han samtidig at selv om slike grunnleggende strukturer er fundamentale for vår tenkning, er de «the product of myriad other still more-basic processes that operate below the level of consciousness».<sup>25</sup> En slik omtale av det sensoriske grunnlaget kan minne om Humes omtale av «inntrykk»: «Impressions may be divided into two kinds, those of sensation and those of reflexion. The first kind arises in the soul originally, from unknown causes.»<sup>26</sup>

I beskrivelsen av *cross-domain mapping* knytter Zbikowski an til Mark Johnson (1987)<sup>27</sup> sine teorier om hvordan vi etablerer mening i gjentagende mønstre av kroppslige erfaringer. Disse mønstrene danner basis for utviklingen av begreper og metaforer som betegnes *image schemata*.<sup>28</sup> Denne tenkningen har svært mange paralleller til Piagets teorier om det sensoriske grunnlaget for kognisjonen.<sup>29</sup> Zbikowski mener de er prekonseptuelle, men at de danner den fundamentale strukturen som konsepter/begreper baseres på. Det skulle tilsi at for musikkopplevelsens del vil slike *image schemata* etableres før eller i forbindelse med kategoriseringsprosessen. Her er boken uklar fordi disse mønstrenes delvis beskrives som et grunnlag for (før-)kategoriseringen samtidig som de er med å danne basis for etablering av kognitive strukturer som begreper og metaforer (som skjer i eller etter kategoriseringen).

Det disse to forfatterne, McAdams og Zbikowski, har til felles er forsøkene på å kartlegge et grunnlag for en kognisjonsprosess som omfatter musikkopplevelsen. McAdams holder seg i hovedsak til den prosessorienterte informasjonspsykologien,<sup>30</sup> og han ivaretar lydsignalenes vandring og transformasjoner fra øret til hjernens hørselssenter. Jeg påpekte at en forenklet oppfatning av basilarmembranens analyse kun i retning av frekvens, (i stedet for klangspekter) kunne bidra til at frekvensnotasjon; dvs. det melodiske notebilde, kunne få en for sterk argumentativ kraft i forhold til musikkverkets identifiserende elementer.

Zbikowski hadde som mål å vise hvordan beskrivelsen av generelle kognitive operasjoner kunne appliseres på vår musikkforståelse, og det prosjektet var rimelig vellykket. Hans mange grundige analyser av musikkseksempler viser ofte hvordan enkeltord, termer og begreper fra kognitiv forskning har relevans i kartleggingen av musikkopplevelsen. I drøftingen har jeg dog påvist enkelte uklarheter både når det gjelder bevisstetsmodeller og terminologi. Det siste har også betydning for teoriens anvendbarhet i forhold til relasjonen mellom musikalsk og sosial kontekst (spesielt Zbikowskis kulturbegrep). Til tross for at han legger stor vekt på vår evne til å utvikle spesifikt musikalske begreper, er han i sin oppbygging av argumenter

nokså tradisjonelt knyttet til musikkteorien, med det musikalske motivet som utgangspunkt for alle musikalske forestillinger.

## En teori om musikkopplevelsen

I min avhandling var det et overordnet mål å kartlegge noen muligheter og restriksjoner i utformingen av en samlet teoretisk overbygning for å ivareta en beskrivelse av ulike musikkopplevelser som forskjellige innspillinger av *Jeg elsker Dig!* representerer. En slik overbygning presenteres her som en skisse til en teori om musikkopplevelsen, hvor det legges stor vekt på lytterens argument, dvs. at den variasjon som grammofoninnspillingene fremviser, er et resultat av at grammofonmarkedet utvikles i forhold til lytternes preferanser, og ikke alene kan forklares med referanse til partituret eller utøvernes tolkningsidealer. Dette får konsekvenser for hva slags argumentasjon som kan bygges opp, ettersom denne teorien har den mangeartede lyttergruppen som sitt utgangspunkt. Den klassisk lineære argumentasjonen med utgangspunkt i komponisten og verket må her vike for en kontekstuell argumentasjon hvor det ikke finnes noe absolutt referansepunkt i forhold til musikkverkets identitet.

Lytterens argument gjør utslag på flere nivåer. På det basale plan (på basilarmembranen!) er det viktig å understreke at vår hørsel ikke er avgrenset til tonehøyder/frekvenser (og tids-/bevegelsesmønster), men at det første vi hører er klang (-spektra). Klangens er det mest umiddelbare ved en musikkopplevelse, og den bidrar til identifikasjonen av musikkfremføringen, selv om denne identifikasjonen i hovedsak er uten språklige begreper. Det er derfor avgjørende at en teori om musikkopplevelsen ivaretar denne viktige kunnskapsdimensjonen ved vår lytting.

I etableringen av rammefaktorer for denne teorien om musikkopplevelsen vil jeg støtte meg på ulike teorier som har det til felles at de lar seg tilpasse mitt overordnede mål. Som basis for beskrivelsen av bevissthetsmodeller og den kognitive prosessen vil jeg bruke Piagets erkjennelsesteori,<sup>31</sup> supplert med elementer fra musikalsk kognisjonsteori. Relasjonene mellom musikalsk og sosial kontekst vil bli omtalt med utgangspunkt i Pierre Bourdieus bok *Distinksjonen*.<sup>32</sup> Her vil elementer fra Berger & Luckmann *The Social Construction of Reality*<sup>33</sup> også bidra. Den skissen til en teori om musikkopplevelsen som i det følgende blir presentert, har derfor en tredelt oppbygging. Første del omhandler lyttingen som erkjennelsesprosess, deretter utforskes muligheten for en kontekstuell argumentasjon, før jeg kommenterer elementer ved lytterens musikkopplevelse.

## Lytting som erkjennelsesprosess

Basis i kunnskapsoppbyggingen hos den enkelte lytteren er etableringen av tolknings-elementer. Jeg definerer tolkningselementer som alle tolknings-differensierende elementer fra den minste meningsbærende enkeltbegivenhet til de meningsbærende strukturer som kan etablere enkeltstående formelement (*concepts*)<sup>34</sup>. Når jeg kun krever at tolkningselementer skal være differensierende og ikke nødvendigvis identifiserbare, henger det sammen med ønsket om å ha en åpning for det ikke-identifiserbare<sup>35</sup> i oppbyggingen av et tolkningselement. Jeg har tidligere understreket klangdimensjonens viktighet som et slikt tolkningsdifferensierende element. Eksempler på de minste meningsbærende tolkningselementer vil også kunne være agogiske (tempomessige) utsving, gjerne knyttet til tekstens innhold.

Samtidig er det gitt at det å inkludere meningsbærende strukturer som kan etablere enkeltstående formelement (*concepts*) i de grunnleggende tolkningselementer, er å si farvel til en lineær og additiv erkjennelsesmodell hvor de minste elementene kan summeres opp til større enheter, dvs. hierarkiske strukturer. Men mitt materiale overbeviste meg om at dette var et nødvendig grep. På denne måten unngår jeg å måtte beskrive etableringen av større enheter, strukturer, på måter som ville ha minsket muligheten for ikke-språklige begreper (*concepts*), slik tendensen har vært hos mange forfattere tidligere. Ved å plassere slike meningsbærende strukturer på dette grunnleggende nivået som mulige tolkningselementer, vil også deres kognitive innhold knyttes nærmere den klingende musikken, umiddelbart etter den sensoriske transformasjonen.

Ved å definere tolkningselementer på denne måten vil det være normalt å finne flere av de minste meningsbærende tolkningselementer innenfor hvert av de større tolkningselementer. Det er likevel ikke slik at de minste danner grunnlaget for et hierarki, hvor de større tolkningselementer omfatter de små. De ulike (lagene av) tolkningselementer er alle uavhengige av hverandre og kan inngå i ulike overordnede strukturer. Eksempelvis vil den første verselinjen i en sang kunne være et tolkningselement som vil kunne sammenholdes med de øvrige verselinjenes utforming. Samtidig er det i løpet av den første verselinjen en rekke mindre tolkningselementer knyttet til tekstuttale, rytmiske avvik, dynamikk og stemmens klang som vil kunne sammenholdes med tilsvarende tolkningselementer i resten av sangen uavhengig av verselinjenes utforming.

Etableringen av tolkningselementer vil i lytteprosessen kunne lokaliseres til det vi tidligere har omtalt som *auditory grouping*, dvs. etter at transformeringen av det sensoriske materialet har omgjort lyden til en energiform som hjernen kan arbeide videre med. Det synes å være rimelig stor enighet om at de grupperingsprinsipp som trer i kraft på dette stadiet (og altså i tilknytning til etableringen av tolkningselementer) i stor grad sammenfaller med gestaltpsykologiens prinsipper for formdannelse: nærhet, likhet, kontinuitet, symmetri og sluttethet. Disse prinsippene er ikke bundet til språklige strukturer eller begreper og fungerer derfor utmerket også i forhold til mitt beskrivelsesområde. Det er imidlertid lite spesifikt musikalsk ved disse grupperingsprinsippene, og etableringen av tolkningselementer blir derfor ikke spesifikk for musikklytting, et synspunkt jeg for øvrig deler med Zbikowski.

Jeg vil videre hevde at disse grupperingsprinsippene kan endres som følge av erfaringer, m.a.o. at de er å betrakte som kroppsliggjorte skjemaer (Bourdieu)<sup>36</sup> eller skjemaer (Piaget)<sup>37</sup>. Disse skjemaenes mulighet til generalisering, konsolidering, differensiering og forening åpner for de endringer i den lyttende persons utvikling som knytter seg til hans/hennes evne til å diskriminere lyd. Slike endringer i det organismiske grunnlaget angår derfor lytterens musikalitet og derigjennom også forutsetningene for musikkopplevelsen og hvilke konsekvenser lytteren tar av slike opplevelser.

Dette betyr at etableringen av et tolkningselement vil måtte beskrives i henhold til karakteristika om nærhet, likhet, kontinuitet, symmetri og sluttethet. Videre at et tolkningselement som del av erkjennelsesprosessen kontinuerlige kunnskapsoppbygging, vil kunne utvikle disse elementene i henhold til en mulig generalisering, konsolidering, differensiering og/eller forening av andre elementer. Jeg finner denne terminologien mer velegnet enn for eksempel Zbikowskis omtale av *categorization* hvor *efficiency* og *informativeness* er prinsippene for etablering av kategoriene. Både effektivitet og informasjonsoptimalisering er knyttet opp til (uttalte) mål som jeg opplever begrenser den



assosiasjonsrikdom og manglende målrettethet som er karakteristisk for musikkopplevelsen. De bidrar også til en større linearitet i argumentasjonen enn det jeg finner nødvendig. Zbikowskis prinsipper har også karakteren av mer overordnede føringer; de forrykker tyngdepunktet i prosessen helt over i kognisjonen på bekostning av de perseptuelle prosessene som fortsatt bør tillegges vekt på dette stadium.

Det neste stadium i kunnskapsoppbyggingen/erkjennelsesprosessen er utviklingen av tegn. Musikk er et produkt av menneskelig aktivitet og er oppfattbar som elementer i en felles verden, både av dets produsenter og av andre mennesker; dvs musikk kan avstedkomme objektivasjon. «Et spesielt, men uhyre viktig tilfelle av objektivasjon er signifikasjon dvs. den menneskelige produksjon av tegn (signs). Et tegn kan atskilles fra andre objektiveringer ved dets eksplisitte intensjon om å tjene som en pekepinn (index) om subjektive meninger.»<sup>38</sup> Når ulike tolkningselementer kombineres og sammenlignes gjennom generalisering, konsolidering, differensiering og/eller forening, oppstår muligheten for etablering av meningsbærende tegn. Til forskjell fra tolkningselementer er tegn uttrykk for en subjektiv mening, dvs det meningsbærende element som er grunnlaget for etableringen (avgrensningen) av et tolkningselement blir her sammenholdt med lytterens egen subjektive referanseramme (lytterens populasjon av mulige tolkningselementer).

Denne prosessen individualiserer lytteopplevelsen og kan således forklare ulike lytteoppfatninger av én og samme musikkfremføring hos forskjellige lyttere. Men samtidig har lyttere innen samme musikkultur store fellesområder i populasjonen av tolkningselementer. Det gir grunnlag for å hevde at musikkopplevelsen er avhengig av å kjenne «kodene». Disse kodene er den aktuelle musikkulturens populasjon av tolkningselementer som har oppnådd en grad av sosial interaksjon som kan betegnes som typifisering; dvs. de har fristilt seg fra den opprinnelige her-og-nå situasjonen og etablert seg som en typifisert objektivasjon av menneskelig aktivitet.<sup>39</sup> Det er dette som gjør at ulike lyttere kan ha «samme opplevelse».

Jeg velger å ikke omtale disse tegn som musikalske tegn da det lett gir assosiasjoner til musikkteorien og noteskriften. Utviklingen av tegn skjer ved en kobling av tolkningselementer til hukommelselementer, det McAdams omtalte som *matching auditory properties to memory representations* og som Zbikowski kalte *cross-domain mapping*. Til forskjell fra McAdams avgrensner jeg ikke tolkningselementene til kun å omfatte de auditive elementene. Ikke-auditive elementer i vår musikkopplevelse er knyttet til vårt behov for meningsetablering, og jeg finner ingen grunn til at slike kvaliteter ved vår musikk-opplevelse kun skal komme inn i lytteprosessen på de siste stadiene. Allerede ved etableringen av tolkningselementer er jo den sensoriske transformasjonen gjennomført og den auditive energien omdannet til kognitiv energi (nerveimpulser). De meningsmoment som bidrar til etableringen av et tolkningselement trenger derfor ikke å være låst til den auditive dimensjonen. Ved etableringen av tegn vil en rekke ulike ikke-auditive momenter kunne komme i betraktning og bidra til det mangfold av forestillinger som er karakteristisk for musikkopplevelsen.

Det er etter mitt syn ikke nødvendig å betrakte etableringen av subjektive meningstegn som en spesifikk musikalsk erkjennelsesform. I likhet med Zbikowski mener jeg den kognitive prosess som ligger til grunn for etableringen av subjektive meningstegn ikke er spesifikk for musikk. Men ettersom språket, som et system av vokale tegn, er det viktigste tegnsystem i det menneskelige samfunn, vil etableringen av tegn fort bli dominert av språklige størrelser (begreper). Det er derfor vesentlig å understreke at etableringen av tegn også kan generere

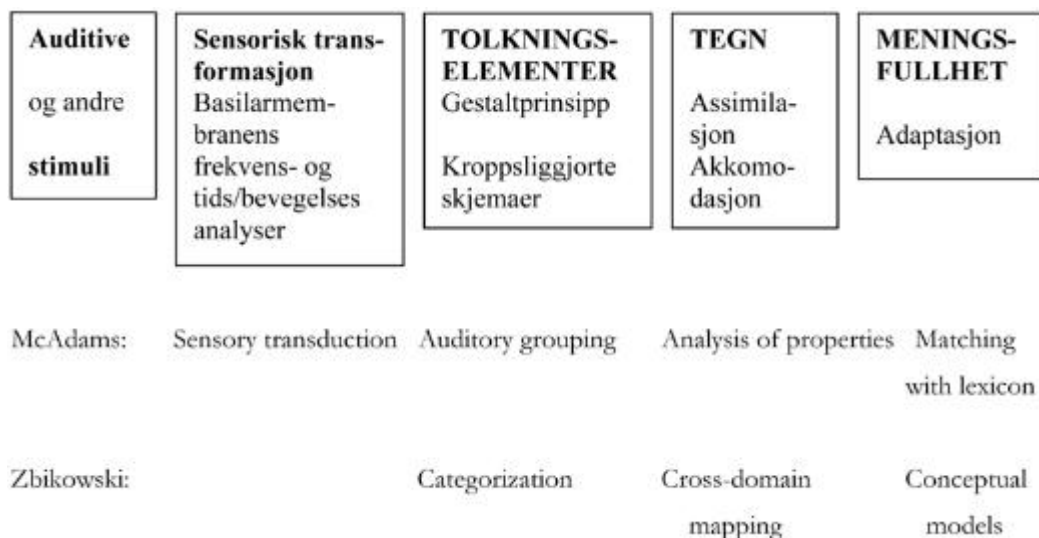
andre meningsfulle og ikke-språklige systemer (*concepts*) basert på f. eks «ulike måter å erverve smak på»,<sup>40</sup> eller *informed intuition* eller *shape*<sup>41</sup> eller auditive eller temporære tegn.

Mens etableringen av tolkningselementer skjer i hovedsak ut fra gestaltprinsippene for formdannelse, velger jeg å beskrive etableringen av tegn med bruk av begrepsparet assimilasjon og akkomodasjon hentet fra Piagets terminologi om tilpassingen (adaptasjonen). Assimilasjon er den form for tilpassing hvor et tolkningselement blir til et tegn ved at det uten videre inkorporeres, eller tas opp i lytterens eksisterende tegnstrukturer (*concepts*). Akkomodasjon er den form for tilpassing hvor lytterens tegnstruktur endres i overensstemmelse med det nye tolkningselementet.<sup>42</sup> En slik endring skjer som nevnt i form av en generalisering, konsolidering, differensiering eller forening av eksisterende skjema/tegnstrukturer.

En konsekvens av etableringen av tegn i lytteprosessen er fremvoksteren av en musikalsk forventning. Ettersom tegnene er meningsbærende og intensjonelle, peker de på subjektive meninger som går ut over grunnlaget i tolkningselementene: De peker mot hendelser utenfor her-og-nå situasjonen, hvilket oppleves som forventninger. Den musikalske forventning er vesentlig for etablering av en genuin musikkopplevelse, ettersom forventningen ivaretar den temporære dimensjonen i musikken. Det er på dette punktet at musikkopplevelsen skiller lag med andre kunstopplevelser knyttet til (fysisk stabile) objekter. Musikkens tidsdimensjon gjør at vi som lyttere forholder oss både til øyeblikket, fortiden og den forventede fremtiden. Dermed synes det lite relevant å beskrive lyttingen som en (additiv eller akkumulativ) lineær kausalprosess.

Den musikalske forventningen kan ha ulike karakterer. Når tolkningselementer blir til tegn gjennom assimilasjon og akkomodasjon, vil de forventinger som da etableres kunne beskrives på ulike måter. Der hvor prosessen skjer gjennom assimilasjon vil vi kunne betegne det som en rasjonell forventning, ettersom vi kombinerer nye inntrykk med eksisterende kunnskap (vår forstand; våre for-dommer)<sup>43</sup>. Tilsvarende vil en akkomodasjon gjerne kunne betegnes som en ekspressiv forventning ettersom vi går utenpå (-ekspressiv)<sup>44</sup> vår eksisterende kunnskap for å ta inn nye inntrykk. Ettersom jeg åpner for meningsbærende elementer allerede ved etableringen av tolkningselementene, og tegnetableringen er knyttet til lytterens subjektive strukturering, vil den musikalske lytte-prosessen kunne innholde rasjonelle og ekspressive forventninger som har sitt opphav i så vel musikalske som ikke-musikalske momenter. Det medfører at jeg ikke har behov for å etablere noen blokkeringsmekanisme for forventningen for at følelsen skal kunne få plass i musikkopplevelsen, slik Meyer<sup>45</sup> gjør.

Lytteprosessens avsluttende tilpassing (adaptasjonen) velger jeg å beskrive som opplevelsen av meningsfullhet basert på assimilasjon og akkomodasjon av meningsbærende tegn. En slik meningsfullhet etableres gjennom utviklingen av en kognitiv musikalsk struktur. En slik struktur er «ett system av transformasjoner, som i egenskap av system innbefatter lover, et system som bevarer og beriker seg selv nettopp gjennom sine transformasjoners bevegelse uten at de overskrider sine egne grenser eller omformes til fremmede elementer. Karakteristisk for struktur er således egenskapene totalitet, transformasjon og selvregulering».<sup>46</sup> Det spesifikt musikalske ved en slik struktur er gitt i det musikalske grunnmateriale, og egenskapene totalitet, transformasjon og selvregulering blir dekkende for helhetsdimensjonen, forventningen og sluttetheten ved musikkopplevelsen.



En enkel oversiktsskisse (figur 1)

En kort beskrivelse av musikkopplevelsen som et system av transformasjoner ser da slik ut:

- Den auditive energien (trykkbølger) blir omdannet til kognitiv energi (nerveimpulser) og inntrykkene/impulsene behandles med relasjon til vår eksisterende kunnskap.
- Disse endringene skjer ikke tilfeldig, men i tråd med sensoriske, perseptuelle og kognitive systemer som har sine egen lover. (Her beskrevet som henholdsvis basilarmembranens frekvens og tid/bevegelsesanalyser, gestaltprinsippene og adaptasjonsprosessen).
- Disse lovene sørger for at systemet beriker og bevarer seg selv. (Skjemaenes generalisering, konsolidering, differensiering og forening.)
- Dette skjer uten at de overskrider sine egne grenser eller omformes til fremmede elementer, ved at meningsdimensjonen etableres som det tolkningsdifferensierende moment ved etableringen av den første perseptuelle enhet; tolkningselementet.

Dermed vil i prinsippet ingenting være musikkopplevelsen ukjent, og opplevelsens valør (positiv eller negativ til den aktuelle musikkfremføringen) er uten betydning for beskrivelsen av lyttingen som en erkjennelsesprosess. Beskrivelsen er i tillegg basert på den auditive opplevelsen alene og er således fristilt fra den musikalske notasjonens strukturer.

## Kontekstuell argumentasjon

En slik beskrivelse av lytteprosessen åpner også for at lytterens valg og preferanser i en lyttesituasjon ikke alene er avhengig av det musikalske materialet, men at slike valg blir et spørsmål om adekvat lytterholdning. Med gramfonplatens inntreden ble fremføringen av musikk fristilt fra sin sosiale ramme. Nye lytterholdninger kunne anvendes på musikk med sterkt idiomatiserte lytterholdninger (konsertsals situasjonen), og musikk sjangere kunne med letthet krysse etablerte sosiale grenser. Resultatet ser vi både gjennom den enkeltes utvikling av en rekke lytteholdninger, og stadig nye tolkninger dokumentert på gramfon (ikke bare gjennom fremføringer). Det kvalitative grunnlaget for en musikkopplevelse vil derfor ikke lenger kunne baseres på musikkverket (partituret) alene, og argumentasjonen kan ikke bygges rundt en lineær forståelse av musikk-opplevelsen hvor partituret/komponistens verk er det absolutte startpunkt/referansegrunnlag. Et eksempel på en kontekstuell argumentasjon vil bli

utdypet i det følgende.

For det første vil det være en umulighet å oppnå en autentisk lyttesituasjon i betydningen en situasjon hvor musikkverket fremtrer uten en eller annen form for fortolkning med subjektive impulser. Mulighetene for å kunne se bort fra disse subjektive impulsene har i estetisk teori etter Kant vært knyttet til skillet han trekker mellom «den sansemessige smak» og «den reflekterende smak».<sup>47</sup> Jeg setter ikke nødvendigvis likhetstegn mellom det sansemessige og det subjektive, ettersom det subjektive kan omfatte vesentlig mye mer enn bare det sansemessige. Imidlertid vil det ikke være mulig å operere med noe sansemessig som ikke har rot i den lyttende personen (det subjektive). Slik jeg har beskrevet lyttingen som en erkjennelsesprosess, er det subjektive elementet tilstede fra første øyeblikk i lytteprosessen, og gjennom etableringen av tolkningselementer er det ikke mulig å skille ut det subjektive eller det sansemessige fra den øvrige kognisjonen. Dermed innlemmes «estetisk forbruk i en verden av ordinært forbruk».<sup>48</sup>

I *Distinksjonen* hevder Pierre Bourdieu at det kvalitative grunnlaget for en musikk-opplevelse vil være knyttet til lytterens utdanningsnivå og deretter til hans/hennes -sosiale bakgrunn. Enhver form for utdanning kan beskrives som en innføring i kunnskapsbaserte differensieringssystemer. Basis i musikkopplevelsen var de tolkningsdifferensierende elementer. Dermed vil evnen til differensiering (identifisering) av meningsbærende enkeltbegivenheter være utslagsgivende for en musikkopplevelse. En slik evne vil være avhengig av lytterens generelle differensieringsevne, samt hans/hennes evne til diskriminering av lydpåvirkninger. Lytterens musikalitet (som altså er avhengig av både den sensoriske diskriminerings- og den kognitive differensieringsevnen) vil kunne utdannes, ikke gjennom endrede hørselsorganer, men gjennom utviklingen av den gode smak; evnen til distinksjon (differensieringsevnen).

Den nye økonomiens produksjon av behov og forbrukere er godt samkjørt med fremvoksteren av medieverdenen. Kulturjournalistenes språklige differensieringer går langt ut over det musikalske grunnlaget for en kategoriserende differensiering, i arbeidet med å etablere nye behov og forbrukere. Grammofonindustrien har fra starten av vært opptatt av å produsere behov («har du hørt den siste med ...»), mens f. eks forlagsbransjen var mer fokusert på utviklingen av produkter (en god bok). Det å lytte til lydfestet musikk var en ny mulighet, og nye behov kunne etableres som f. eks muligheten av å lytte til musikk fra andre sosiale lag. Å avspille en plate hadde gjerne en større markeringsmulighet (flere hørte det) enn det å lese en bok (kun de nærmeste kunne se hvilken bok en leste).

I *Distinksjonen* opereres det med tre større sosiale grupperinger (klasser) med hver sine karakteristiske måter å forholde seg til bl.a. kunst og kultur. I det øverste laget (de borgerlige og herskende klasser i samfunnet) finner vi sansen for det distingverte. Deres estetiske opplevelse av det vakre og opphøyde er oppbyggelig, og Kants estetikk (den ekte estetiske smaksdom som er uten/fristilt fra enhver interesse) er en god utlegging av denne smaken og estetikken. Bourdieu viser at dette ikke er en allmenn estetikk, men at den tilhører et bestemt samfunnslag og at de samfunnslagene som er under dette herredømme har en annerledes estetisk og kunstnerisk smak. Han viser at den «folkelige smaken» nettopp forkaster skillet mellom det «interesseløse behag» og sansenes parring. Den folkelige smaken vil at det skal være kontinuitet mellom kunsten og livet, noe som innebærer at formen underordnes funksjonen.<sup>49</sup> Mellom den distingverte og den folkelige estetikken befinner de samfunnslag seg som har «den gode kulturelle viljen» dvs. småborgerne.

Den distingverte gruppes estetikk kommer tydelig frem i sin avvisning av alle former for stedfortredere, herunder alle former for arrangementer av «originalen». Denne avvisningen går imidlertid noen ganger så langt at den distingverte gruppen overser at deres grunnleggende forståelse av originalen er knyttet opp til objektivering av annen grad; dvs. forståelsen bygger på legitimeringer.<sup>50</sup> Eksempelvis var det å fremføre Bachs juleoratorium med stort kor og orkester noe som ble legitimert med at «slik hadde man alltid gjort det». Tradisjonen var imidlertid en akkumulert praksis over flere hundre år med stadige endringer, og i dag er situasjonen snudd slik at autentisitetpolitiet legitimerer sine barokkfremføringer med små ensembler ved å vise til skriftlige kilder om datidens oppføringspraksis.

Bourdieu skriver: «Gjennom råd som er fordekte påbud, og ved å holde fram modeller på eksemplarisk livsstil foreslår disse nye *tastemakers* en moral som koker ned til kunsten å konsumere, å bruke penger og å nyte.»<sup>51</sup> Her finnes det etter mitt syn også en annen sosioøkonomisk gruppe som har blitt mer og mer tydelig jo flere nyrike den markedsliberalistiske økonomien har generert. Deres fremste karakteristika er ikke kunsten å konsumere, men å nyte konsumering av kunsten gjennom stort pengeforbruk. Denne gruppen forsøker å tilrive seg *tastemakers* posisjon uavhengig av hvilket samfunnslag de egentlig hører hjemme i. Ett utslag av en slik posisjoningskamp, er å investere i ekstremt dyre avspillingsanlegg som gir deg en lyd *better than life itself*, hvilket også viser ønsket om endret livsstil.

Om den neste gruppen, småborgerne skriver Bourdieu: «Småborgerskapets forhold til kulturen kan på en måte avleses av den betydelige avstanden mellom kjennskap og anerkjennelse, og dette er selve kilden til *den gode viljen*.»<sup>52</sup> Videre:

Det som skaper småborgerskapets forhold til kulturen og deres evne til å forvandle alt de rører ved til middels kultur, er ikke deres <natur>, men småborgerskapets stilling i det sosiale rommet [...]. Det er denne stillingen som bestemmer deres forhold til den legitime kulturen og den på en og samme tid grådige og engstelige, naive og alvorlige måten de knytter seg til denne kulturen på. Det er rett og slett det faktum at den legitime kulturen *ikke er skapt for dem* [...] og at de følgelig ikke er skapt for den heller, og at denne kulturen slutter å være det den er så snart småborgerskapet tilegner seg den.<sup>53</sup>

Her mener jeg Bourdieu er for statisk og unyansert i forhold til musikkområdet. Beskrivelsen forutsetter konstante lyttemodi blant småborgerne, hvilket ikke er situasjonen, verken i dag eller på 1970-tallet som Bourdieus materiale stammer fra. Den legitime kulturen mister ikke sin legitimitet selv om den blir betraktet av småborgerne, gitt at det skjer i de riktige (legitime) sosiale rom. Med grammofonplaten er muligheten for å individualisere det sosiale rom en helt annen enn tidligere, og det åpner for at også småborgere kan ivareta den legitime kulturens legitimitet gjennom sine platepreferanser. Motsatt vil kulturelle ytringer karakteristisk for småborgerne kunne inngå i den legitime kulturen, gitt at de blir akseptert. En slik aksept kan observeres ved at det stadig kommer nye institusjonaliseringer av musikalske uttrykkformer (jazz/pop/rock) inn i utdanningene ved de klassiske musikkonservatoriene.

I forhold til den folkelige smaken skriver Bourdieu: «Like mye som ved fraværet av luksusforbruk – whisky eller malerier, champagne eller konserter [...] – kjennetegnes de folkelige lagenes livsstil av billige erstatninger for mange sjeldne goder [...]»<sup>54</sup> Grammofonplatenes enorme spredning i disse samfunnslagene er vel et av de tydeligste eksempler på slike billige erstatninger for mange sjeldne goder. Mens småborgerne gjerne tok

omkostningene med å lære seg noter og ta musikkundervisning, tilhører det den folkelige habitus å avdekke at slike omkostninger ikke er nødvendige for å få litt musikk i stuen; en grammofon gir faktisk mye bedre resultat, og det trengs minimalt med tid for å få et topp produkt (når en ikke er opptatt av forskjellen mellom en original og en erstatning).

Til tross for enkelte mindre innvendinger finner jeg at Bourdieus sosiologiske kritikk av dømmekraften kan være et relevant eksempel på etableringen av en kontekstuell argumentasjon. Kombinert med min skisse til en teori om musikkopplevelsen gir dette mulighet for å etablere en teoretisk ramme for vurdering av ulike innspillinger, og som åpner for å legge større vekt på lytterens argument. Det er musikkopplevelsen og ikke musikkverket som får lytteren til å kjøpe grammofonplater, og ettersom lytterne har ulik smak bidrar dette til etableringen av et differensiert marked som har blitt fylt med stadig nye fortolkninger.

## Lytterens musikkopplevelse

I 1940 kunne John G. Paine, generaldirektør i American Society of Composers, Authors and Publishers konkludere: «*Music gets around. So does the public.*»<sup>55</sup> Denne dobbeltheten er karakteristisk for de nye lyttersituasjonene som oppsto på begynnelsen av 1900-tallet som følge av den nye grammofonindustrien. Musikk fikk et helt nytt spredningspotensial ved at grammofonplaten muliggjorde omsetting av klingende musikk som en vare. I motsetning til den trykte musikken var dette et produkt som ikke stilte musikalske ferdighetskrav for å kunne realiseres. Dermed kunne musikken komme seg rundt de tradisjonelle, kunnskapsmessige sperrene og i stedet snurre rundt og rundt på enhver platetallerken. Men også publikum snurret rundt på tvers av tradisjonelle sosiale grenser. Musikken evne til å etablere kontakt på tvers av slike grenser har vært kjent i alle tider, men med grammofonplatene åpnet det seg nye muligheter for en slik grenseoverskridende omgangstone i et helt annet omfang (volum) enn tidligere. Det var vesentlig enklere å kjøpe en grammofonplate med musikk fra en annen sjanger enn den man sosialt sett tilhørte, enn å skulle oppsøke denne sjangerens fremføringssteder (konsertsaler, operahus, horehus, militærparader, klubber, konsertforeninger, puber, idrettsarenaer, slott, klostre osv.).

Musikkvitere og musikkpedagoger har opp gjennom historien vist stor interesse for å dele sin kunnskap om musikk med andre, med det overordnede mål å innvie flest mulig i musikkopplevelsens gleder. 1800-tallets «konsertførere»<sup>56</sup> var et viktig bakgrunnsmateriale når musikkjournalistikken startet med anmeldelser av grammofoninnspillinger av klassisk musikk.<sup>57</sup> Platecoverne til 78-platene var som oftest kun reklame, enten for andre innspillinger (med samme artist) eller andre produkter hos den aktuelle plateforhandleren. Grammofonselskapenes platekataloger fra 78-platens epoke viser imidlertid at balansen mellom komponistopplysninger og utøveropplysninger fra første stund vippet over til utøverens fordel. Men med LP-platen ble verkomptalen tatt inn (på baksiden) i alle fall når det var utgivelser av klassisk musikk.<sup>58</sup> Denne tendensen er videreført i CD-booklets som til dels er svært oppdatert på musikkhistorisk viten.

Tradisjonelt har slike tilrettelegginger konsentrert seg om den klassiske konsertsalmusikken og brukt biografisk materiale om komponisten og informasjon av mer verk-orienterende art. Tekstforfatteren har posisjonert seg mellom musikken og lytteren og inntatt en grunnholdning som tilsier at teksten skal gi lytteren en bredere referanseramme for tilnærmingen til musikken, i håp om at en slik allmennopplysning vil gi større tilgang til musikkens mange kvaliteter. Det som stilltiende forutsettes i en slik prosess, er at (den klassiske) musikken har iboende kvaliteter av allment oppbyggelig karakter, og at det å lytte til klassisk musikk er en

dannelsesprosess som har tilknytningspunkter til den generelle utvikling av det gode mennesket. Tekstforfatteren har allerede kommet et stykke lengre enn sitt publikum i denne utviklingen og vil med sin verkomtale gi lytteren en mulighet til å ta del i en slik dannelsesprosess.

I forhold til konsertlivet på 1900-tallet fungerte slike tekster i tråd med Bourdieus inndeling av samfunnsklassene; dvs borgerne, som hadde hånd om den legitime kunsten, fikk markert sin posisjon gjennom utgivelsen av slike tekster. Dette var tekster som for småborgerne var et konkret hjelpemiddel til avansement i det sosiale hierarki. I forhold til grammofonmarkedets mange lyttergrupper mener jeg slike tekster ikke fungerte så entydig klasseidentifiserende som Bourdieus analyser gir uttrykk for. Ettersom grammofonplatelytteren har større råderett over sine subjektive valg og prioriteringer, enn en offentlig lytter (konsertsallytter), vil undergruppen av de som liker klassisk musikk kunne få en betydelig representasjon av lyttere som ikke går på konsert, men som kan ha utviklet en meget stor kompetanse innen klassisk musikk.<sup>59</sup>

Med den vektlegging jeg gjør av det subjektive element i lytterens musikkopplevelse, åpnes det også for en nok en innfallsvinkel til spørsmålet om hva som har drevet frem den variasjon av tolkninger som grammofoninnspillingene av f. eks *Jeg elsker Dig!* representerer. Jeg vil hevde at hvis tolkningene var resultatet av en prosess med utgangspunkt i *partituret* alene, ville grunnlaget for nyanseringer av dette musikalske objektet være svært begrenset. En viss diskusjon om det rasjonelle grunnlaget (jf. revisjonsberetninger) og om de objektive karakteristika ved verket kunne nok avstedkomme en del fortolkningsvarianter, men ikke i det omfang som grammofoninnspillingene kan dokumentere.

Bruken av ulike uttrykkskvaliteter ved innspilling av samme verk (f.eks. *Jeg elsker Dig!*) viser at det i hovedsak er de ekspressive kvaliteter ved et klingende *musikkverk* som gir grunnlag for ulike fortolkningsvarianter. Når det her henvises til musikkverket og ikke partituret, så har en for så vidt allerede gitt subjektiviteten lillefingeren; for et musikkverk lar seg ikke identifisere uten en lytters musikkopplevelse. Det er dette som også ligger i bunnen av den klassiske musikerutdanningen (opprinnelig som en mester-elev situasjon, fra midten av 1800-tallet institusjonalisert til musikkonservatorier); en oppsøker ikke bestemte lærere for å se på notene, men for å høre på og ta del i en tradisjon om hvordan musikkverk skal klinge.

Grammofonplatelytteren forholder seg til det klingende musikkverk. Lytterens musikkopplevelse bygger på hans/hennes klingende og annet erfaringsmateriale samt evnen til å differensiere og tilpasse seg nye musikkopplevelser. De kognitive prosesser som ligger til grunn for differensiering og tilpassing til nye musikkopplevelser har jeg vist er av allmenn karakter. I lytterens subjektive erfaringsmateriale er det en rekke elementer som han/hun har felles innenfor større eller mindre sosiale grupperinger, og dette gir grunnlag for utvikling av ulike former for lytterholdninger.

Et utslag av denne subjektive dimensjonen ved vår identifikasjon av hva som er musikk, er et stadig sterkere fokus på utøveren på bekostning av komponisten.<sup>60</sup> En slik polarisering mellom utøver og komponist startet på 1800-tallet, da forlagsvirksomheten muliggjorde en massespredning av komponistens verker til et voksende og kjøpekraftig publikum. Nyansene mellom ulike tolkninger tilskrives derfor primært de ulike utøverne og blir bare sekundært tilkjent komponisten som et potensial i hans verk. Med utøveren som musikkindustriens frontfigur blir de historiske røtter utfordret av markedskreftene på en slik måte at tradisjonen «hvordan fremføre *Jeg elsker Dig!*» etter hvert ble utviklet som en kombinasjon av fornyelse og forglemmelse. For grammofonplatelytteren var dette en fornyelse i takt med den opptakstekniske utvikling og en forglemmelse av det opprinnelige partituret, men kanskje ikke av musikken.

## Noter

- 1 Jf. Hanslicks anbefaling i Vom Musikalisch-Schönen (1854): «Undersøkelsen av det skjønne må, hvis den ikke skal bli ganske illusorisk, så vidt nærme seg den naturvitenskapelige metode, slik den forsøker å komme tingene selv inn på livet og å utforske det i disse som er det blivende, det objektive, løst fra de tusenfold vekslende inntrykk.» (s. 2 i Bjørsets oversettelse fra 1885).
- 2 Per Dahl (2006): Jeg elsker Dig! Lytterens argument. Grammofoninnspillinger av Edvard Griegs opus 5 nr. 3.
- 3 Til forskjell fra utviklingen etter at Gutenberg oppfant trykkekunsten i 1455. Forlagsvirksomheten ble etterhvert styrt av en åndselite av skriftlærde og det gikk flere hundre år før etableringen av kommersielt styrte bokforlag ble en markedsaktør.
- 4 Stephen McAdams (1993): «Recognition of sound sources and events». I Thinking in Sound: the cognitive psychology of human audition, edited by S. McAdams and E. Bigand.
- 5 Lawrence M. Zbikowski (2002): Conceptualizing music, cognitive structure, theory and analysis.
- 6 Modellen Komponist – Notasjon – Eksekutør – Instrument – Akustisk lydforløp – Lytter er kommentert og utbygd i Ingmar Bengtson (1977): Musikvetenskap
- 7 Pierre Bourdieu (1979): Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften (norsk utgave i 1995).
- 8 De følgende avsnittene er i hovedsak en forkortet og redigert versjon av tilsvarende avsnitt i min avhandling.
- 9 Albert S. Bregman (1990): Auditory Scene Analysis.
- 10 Hermann von Helmholtz (1954): On the sensation of tone. Oversatt av A. J. Ellis fra originalutgaven (1885).
- 11 En svakhet med denne beskrivelsen er at den kan gi inntrykk av at det er noen der oppe i hjernen som plukker frem og setter sammen nye og gamle lydopplevelser.
- 12 For eksempel Mary Lou Serafine (1981): «Musical Timbre Imagery in Young Children». Journal of Genetic Psychology 139, ss. 97–108.
- 13 Edward C. Carterette & Roger A. Kendall (1999): «Comparative Music Perception and Cognition», Chapter 18 i Ed. Diana Deutsch (1999): The Psychology of Music. Se også J. Blacking (1973): How Musical is Man?
- 14 Albert S. Bregman (1990): Auditory Scene Analysis. Se også Jean-Claude Risset & David L. Wessel (1999): «Exploration of Timbre by Analysis and Synthesis». Chapter 5 i Ed. Diana Deutsch (1999): The Psychology of Music.
- 15 Lawrence W. Zbikowski (2002): Conceptualizing Music. Preface, s. x.



16 Ibid., s. 59.

17 Ibid., s. 61.

18 Ibid., s. 62.

19 Rolf Inge Godøy (1997): «Knowledge in Music Theory by Shapes of Musical Objects and Sound-Producing Actions». Artikkel i Ed: Marc Leman (1997): *Music, Gestalt and Computing. Studies in Cognitive and Systematic Musicology*, ss. 89–100.

20 Ed. John Rink (2002): *Musical performance*, s. 36.

21 Georg Lakoff & Mark Johson (1980): *Metaphores We Live By*.

22 Lawrence M. Zbikowski (2002), s. 109 og s. 110.

23 Ibid., s. 109 min kursivering.

24 Ibid., s. 133.

25 Ibid., ss. 35–36.

26 David Hume (1739): *A Treatise of Human Nature*. Penguin-utgaven (1969), s. 55.

27 Mark Johnson (1987): *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*.

28 Ibid., s. 2 står følgende definisjon: «An image schema is a dynamic cognitive construct that functions somewhat like the abstract structure of an image and thereby connects together a vast range of different experiences that manifest this same recurring structure.»

29 Jens Bjerg & Hans Vejleskov (1971): *Tænkning og utviklingsforløb. Jean Piagets teori*.

30 Jf. John R. Anderson (1985): *Cognitive psychology and its implications*.

31 Jean Piaget (1972): *Psykologi og erkjendelsesteori*. Oversat av Vibeke og Victor Bloch.

32 Pierre Bourdieu (1979): *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Norsk utgave 1995.

33 Peter Berger & Thomas Luckmann (1966): *The Social Construction of Reality*. Penguin utgave 1973.

34 Jeg bruker skrivemåten (concepts) for å indikere ikke-språklige begreper som f.eks formelement.

35 som f. eks en struktur = the manner of construction or organization 5.definisjon av «structure» i Webster's Dictionary Thesaurus (2000).

- 36 Pierre Bourdieu (1979): Distinksjonen, s. 219: «All kunnskap, og særlig kunnskap om den sosiale verden, er en konstruerende handling som anvender skjemaer for tenkning og for uttrykk. Det er [...] et system av kroppsliggjorte skjemaer som, dannet i løpet av den kollektive historien, er ervervet i løpet av den individuelle historien, og som virker i en praktisk form og for et praktisk formål (og ikke for rene kunnskapsformål).»
- 37 Jens Bjerg & Hans Vejleskov (1971): Tænkning og utviklingsforløb. Jean Piagets teori, s. 105. «Skema er Piagets grundlæggende struktur. Kognitive strukturer, der indeholder dele af den erfaring og viden, som et individ på et givet tidspunkt er i besiddelse af, og som samordnes med andre skemaer, hvorved mer omfattende, generaliserede og differentierende strukturer opstår.»
- 38 Peter Berger & Thomas Luckmann (1966): The Social Construction of Reality. Sitatene er hentet fra side 50 i Penguinutgaven 1973 oversatt av Per Dahl (1989): Sitatkompendium over The Social Construction of Reality.
- 39 De ulike stilkjennetegn som verkanalysen omtaler er å betrakte som eksempler på en typifisert objektivasjon.
- 40 Pierre Bourdieu (1979): Distinksjonen. Sitat s. 45.
- 41 John Rink (2002): «Musical Performance. Analysis and (or?) performance», ss. 35–42.
- 42 Måten Lawrence M. Zbikowski (2002) bruker betegnelsen «conceptual blending» minner sterkt om «akkomodasjon». Med tolkningselementenes karakteristika som kroppsliggjorte skjemaer, er det mer relevant å snakke om nevrologiske arenaer fremfor mentale arenaer.
- 43 I Hans Georg Gadamers forstand.
- 44 I Websters Dictionary 2000 er den ene forklaringen på expression: (7) A pressing out.
- 45 Leonard B. Meyer (1956): Emotion and Meaning in Music.
- 46 Jean Piaget (1968): Strukturalismen. Svensk utgave i 1972.
- 47 Immanuel Kant (1790): Kritik der Urteilkraft. Oversatt til norsk: Kritikk av dømmekraften (1995).
- 48 Pierre Bourdieu (1979): Distinksjonen, ss. 52–53.
- 49 «Å erklære produksjonens uavhengighet er å gi forrang til det kunstneren selv er herre over – nemlig formen, måten, stilen [...]» Ibid., s. 48 (Produksjonens uavhengighet avstedkommer kunst for kunstens egen skyld.)
- 50 Peter Berger & Thomas Luckmann (1966): The Social Construction of Reality, s. 110: Legitimering er en prosess best beskrevet som en 2. gangs objektivering av mening.
- 51 Pierre Bourdieu (1979): Distinksjonen, s. 125.

52 Ibid., s. 133.

53 Ibid., s. 142.

54 Ibid., s. 202.

55 Michael Chanan (1995): *Repeated Takes. A Short History of Recording and its Effects on Music*, s. V.

56 I tradisjon fra Hermann Kretzschmar (1887): *Führer durch den Konzertsaal*.

57 Se f.eks. William R. Moran (1990): *Herman Klein and the Gramophone*.

58 Underholdningsmusikk var jo av liten verdi (!) og derfor ingenting å skrive om, slik at der ble baksidene mer brukt til artistreklame.

59 Eksempel på dette finnes i programmet «Ring inn musikken» på NRK P2 hvor lyttere som aldri har hatt muligheten til å se en opera kan ønske seg en innspilling av en opera og ønsket ledsages av en begrunnelse som viser dyp innsikt i så vel den aktuelle opera som generell musikkunnskap.

60 Enkelte feinschmeckere har gått ett skritt lenger og forlatt interessen både for komponister og utøvere. De kjøper plater for å kunne konsentrere seg om ulike musikkprodusenter og deres lydlandskap.

# Bibliografi

Anderson, John R. 1985: *Cognitive psychology and its implications* (New York)

Bengtsson, Ingmar. 1977: *Musikvetenskap: en översikt* (Stockholm)

Berger, Peter L. and Thomas Luckmann. 1967: *The social construction of reality: a treatise in the sociology of knowledge* (London)

Bjerg, Jens & Hans Vejleskov. 1971: *Tænkning og udviklingsforløp. Jean Piagets teori* (København)

Blacking, John. 1973: *How musical is man?* (Seattle)

Bourdieu, Pierre. 1979 (1995): *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Translated by A. Prieur (Oslo)

Bregman, Albert S. 1990: *Auditory scene analysis: the perceptual organization of sound* (Cambridge, Mass.)

Carterette, Edward C. and Kendall, Roger A. 1999: «Comparative Music Perception and Cognition» in *The Psychology of Music*, edited by D. Deutsch (San Diego)

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

Dahl, Per. 1989: *Sitatkompendium over The Social Construction of Reality* (Stavanger)

Dahl, Per. 2006: *Jeg elsker Dig! Lytterens argument. Grammofoninnspillinger av Edvard Griegs opus 5 nr. 3* (Stavanger)

Deutsch, Diana. 1999: *The Psychology of music* (San Diego, Calif.)

Godøy, Rolf Inge. 1997: «Knowledge in Music Theory by Shapes of musical Objects and Sound-Producing Actions» in *Music, Gestalt, and Computing*, edited by M. Leman (Berlin)

Hanslick, Eduard. (1854) 1973: *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (Darmstadt). Oversatt av Karl Bjørset, 1885 (Bergen)

Helmholtz, Hermann. (1885) 1954: *On the Sensations of Tone*. Translated by A. J. Ellis. (New York). Original edition, *Die Lehre von der Tonempfindungen*

Hume, David (1739) 1969: *A Treatise of Human Nature* (London)

Johnson, Mark. 1987: *The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination, and reason* (Chicago)

- Kant, Immanuel and Espen Hammer. (1790) 1995: *Kritikk av dømmekraften: (i utvalg)*. (Oslo) Original edition, *Kritik der Urteilskraft*
- Kretzschmar, Hermann. 1887: *Führer durch den Konzertsaal* (Leipzig)
- Lakoff, George and Mark Johnson. 1980: *Metaphors we live by* (Chicago)
- Leman, Marc. 1997: *Music, gestalt, and computing: studies in cognitive and systematic musicology* (Berlin)
- McAdams, Stephen. 1993: «Recognition of sound sources and events» in *Thinking in Sound: the cognitive psychology of human audition*, edited by S. McAdams and E. Bigand (Oxford)
- McAdams, Stephen and Emmanuel Bigand. 1993: *Thinking in sound: the cognitive psychology of human audition*. (Oxford)
- Meyer, Leonard B. 1956: *Emotion and meaning in music* (Chicago)
- Moran, William R. 1990: *Herman Klein and the Gramophone* (Portland, Oregon)
- Piaget, Jean. 1972: *Psykologi og erkendelsesteori* (København)
- Piaget, Jean. (1968) 1972: *Strukturalismen*. Translated by L.-I. Eriksson and B. Vikström (Stockholm)
- Rink, John. 2002: *Musical performance: a guide to understanding* (Cambridge)
- Risset, Jean-Claude and Wessel, David L. 1999: «Exploration of Timbre by Analysis and Synthesis» in *The Psychology of Music*, edited by D. Deutsch (San Diego)
- Serafine, Mary Louise. 1988: *Music as cognition: the development of thought in sound* (New York)
- Zbikowski, Lawrence Michael. 2002: *Conceptualizing music: cognitive structure, theory, and analysis* (Oxford)