

Gestisk saksofonspill

Kan bedre forståelse av musikk som kroppsuttrykk
gjøre meg til en bedre saksofonist?

Jon Øystein Rosland

Veileder

Michael Rauhut

*Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved
Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen.
Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de
metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.*

Universitetet i Agder, 2011

Fakultet for kunstfag

Institutt for musikk

Musikkens opprinnelse er av gestisk art og nært beslektet med gråtens opprinnelse. Gråten er forløsningens gestus. Tehodor W. Adorno

Takk til

- Roger Jeffs for å peke meg i riktig retning på 1980-tallet
- Tor Dybo og Michael Rauhut for veiledning
- Alexander Refsum Jensenius for imøtekommenhet og gratis veiledning
- Bendik Hofseth for saksofoninspirasjon og undervisning
- Kone og barn for utholdenhet og forståelse

Jon Øystein Rosland, Skien april 2011

| | | |
|----------|---|-----------|
| 1 | Innledning..... | 5 |
| 1.1 | En revolusjon..... | 5 |
| 1.2 | Music is magic | 6 |
| 2 | Målsetting..... | 7 |
| 2.1 | Alternative metoder..... | 7 |
| 3 | Musikk som bevegelsesuttrykk..... | 9 |
| 3.1 | Historisk sammenheng..... | 10 |
| 3.2 | Kroppslig musikkognisjon | 11 |
| 3.3 | Alt er metaforer..... | 12 |
| 3.4 | Amodalitet, intermodalitet og multimodalitet..... | 14 |
| 3.5 | Motion – emotion..... | 15 |
| 3.6 | Det vanskelige gestbegrepet..... | 16 |
| 4 | Bevegelsesuttrykk i musikkutøvelse | 18 |
| 4.1 | Ekspressivitet og nyanser | 19 |
| 4.2 | Intensjon..... | 20 |
| 4.3 | Estetiske konsekvenser..... | 21 |
| 5 | Metoder for å diskutere musikk | 23 |
| 5.1 | Representasjonsformer..... | 24 |
| 5.2 | Groove..... | 24 |
| 5.3 | Musikalsk persepsjon..... | 26 |
| 5.4 | Verbale beskrivelser av musikk..... | 27 |
| 6 | Valg av metode for beskrivelse av lydeksempelene | 29 |
| 7 | Lydeksempler | 31 |
| 7.1 | Gestisk motivert uttrykk..... | 31 |
| 7.2 | Kroppslige musikalske virkemidler..... | 32 |
| 7.2.1 | <i>Opplevelse av tid.....</i> | <i>32</i> |
| 7.2.2 | <i>Gravitasjon.....</i> | <i>32</i> |
| 7.2.3 | <i>En lyds energiinnhold og klang</i> | <i>33</i> |
| 7.3 | 4 egne eksempler | 33 |
| 7.3.1 | <i>Vibrato.....</i> | <i>33</i> |
| 7.3.2 | <i>Rytmiske forskyvninger.....</i> | <i>34</i> |

| | | |
|-----------|--|-----------|
| 7.3.3 | Retorikk..... | 34 |
| 7.3.4 | Lydteknikk..... | 34 |
| 7.4 | Å identifisere saksofonister. Saksofonisters signaturer..... | 35 |
| 7.5 | Gestikk i eget spill..... | 37 |
| 8 | Konklusjoner | 38 |
| 8.1 | Konsekvenser for øving og undervisning..... | 38 |
| 8.2 | Komposisjon og gestikk | 40 |
| 8.3 | Gestikk i musikkproduksjon | 41 |
| 9 | Outro | 41 |
| 10 | Oversikt lydeksempelene | 43 |
| 11 | Litteratur..... | 44 |

"Hvordan vi opplever og hvordan vi forstår musikk er organisert i prosessuelle former som later til å være analoge med fysiske gester." (Coker, 1972, p. 177)

1 Innledning

Solfylt dag på stranden.

En plutselig frykt farer gjennom meg; er datteren min blant jentene på trampolinen? Et problem med dagens hårmote er at alle 5-åringene på avstand ser like ute. Og særlig når alle har rosa badedrakter. Er hun på trampolinen eller er hun på vei inn i en van med sota vinduer lokket av en stor sjokolade? Det eneste som skiller de hoppende småjentene er hvordan de fører seg, beveger seg.

Lettelsen er stor da jeg kjenner henne igjen. Datteren min har noen særegne bevegelser som gjør at jeg lett kan identifisere henne. Hun løfter på skuldrene på en bestemt måte og hun slenger med armene på et litt rykkete vis. Disse bevegelsene kan deles inn i *hva* som beveger seg og *hvordan* de beveger seg. At det er armene og skuldrene hun beveger er en del av det jeg gjenkjenner, men selve *bevegelsesmønsteret* eller det som kan ekstraheres som *energi over tid* kunne hun fint realisert med andre kroppsdelene. I min datters tilfelle kjenner jeg også igjen disse energimønstrene i måten hun bruker stemmen på.

Jeg opplever disse mønstrene som en del av hennes *uttrykk*, hva hun kommuniserer til omverdenen. I dette uttrykket kan jeg lese en holdning til verden rundt henne; livsglede, nysgjerrighet. Vi snakker her om ørsmå nyanser og det å være sensibel for disse nyansene er en del av menneskers sosiale ferdigheter. Det er store forskjeller på menneskers evne til å skille mellom disse nyansene.

Gester defineres gjerne som *kroppsbevegelser som kommuniserer mening*. I eksemplet over er det naturlig å snakke om min datters *gestiske uttrykk* og at dette er noe hun realiserer gjennom flere kanaler eller modaliteter.

1.1 En revolusjon.

I alle fall et paradigmeskifte.

Jeg var over 20 år da jeg virkelig hørte lyden min. Jeg hadde selvsagt hørt at det kom lyd ut av saksofonen når jeg spilte, men å høre lyden som en forlengelse av meg selv var nytt. Nesten som en kroppsdel som jeg kunne bevege og forme i et flerdimensjonalt rom. At jeg følte at jeg kunne ta på tilhørerne med lyden min.

Jeg har grunnutdanningen min fra Berklee College of Music i Boston, USA. På slutten av 80-tallet var dette den ledende institusjonen på jazzmusikk/instrumentalundervisning. I løpet av studietiden der gikk det opp for meg at det som for eksempel gjorde Miles Davis til en helt unik utøver med kolossal betydning var ikke tonevalget i improvisasjonene, men *hvordan* han spilte disse tonene. Det overraskende var at det som etter hvert fremstod som en selvfølgelighet nesten ikke ble nevnt i undervisningen. Fokuset var veldig stort på *hva* som skulle spilles, altså hvilke toner, mens *hvordan* for det meste ble overlatt til studenten selv å finne ut av.¹ Det kunne virke som om uttrykket ble tilskrevet den enkelte students talent.

1.2 Music is magic

Det manglende fokuset på uttrykkssiden ved Berklee tror jeg henger sammen med manglende språk og det at jazz fremdeles er et forholdsvis nytt undervisningsområde.

Det er nettopp denne mangelen på språk og begreper som er hovedmotivasjonen min for å skrive denne oppgaven. Hva er det som *egentlig* skjer, hvorfor rører musikk oss så sterkt? Hvorfor rører ulike utøvere oss ulikt? Og hvorfor røres ulike lyttere forskjellig?

På den ene siden har vi upresise eller for vide begreper som musikalitet, innlevelse, uttrykk. På den andre siden mer konkrete begreper som omhandler tonene av typen vibrato, stakkato osv. Jeg opplever at det er i området mellom disse to ytterpunktene hvor jeg er språkfattig².

De siste årene er det gjort mye vitenskapelig arbeid på dette området og har det kommet mye god litteratur. Studiet av musikalske gester så vel som mentale bilder av musikalske gester er med på å endre vår forståelse for musikk og lyd (Godøy & Leman, 2010).

¹ Dette er en litt karikert fremstilling: Det ble selvfølgelig snakket om dynamikk, frasering, artikulasjon og lignende. Og det foregikk en skjult, uartikulert overføring av kunnskap gjennom etteraping, dirigering osv. Vi ble også ofte oppfordret til å transkribere forbilledlige musikere.

² Jeg vil anbefale å høre på *Eksempel 7 - 1 Bendik Hofseth – Colours – Beginning* og *Eksempel 7 - 2 Tema fra Bendik Hofseth – Colours – Beginning spilt av softwarepiano* før videre lesning for en ytterligere forståelse av ha jeg tenker å skrive om.

2 Målsetting

Målsettingen er å søke å forstå hvordan musikk kan ses på som et kroppsuttrykk, å klare å sette ord på dette og se hvordan slike teorier kan anvendes i forbindelse med saksofonspill. Under ligger et ønske om å bli en bedre saksofonist.

En slik drøfting blir delvis et litteraturstudie; hva finnes av relevant forskning og tenkning på området? Diskusjonen bør ta utgangspunkt i den viten og de tradisjonene som allerede eksisterer. Å anse lyden i musikk som et gestisk uttrykk innebærer en fenomenologisk³ tilnærming og det vil være naturlig med en drøfting av musikalsk persepsjon og kroppslig musikkognisjon.

Det vil være relevant å diskutere noen konkrete lydeksempler. En konkret hypotese jeg har er at valg av nyanser og uttrykk hos utøvere ofte er *gestisk motivert*.

2.1 Alternative metoder.

Å positivt bekrefte hypotesen om at valg av nyanser og uttrykk er gestisk motivert anser jeg som i beste fall vanskelig. Det ville forutsette en dyp forståelse av hvordan den menneskelige hjerne fungerer og kvantitative undersøkelser av prosessene i en utøvers hode. En alternative metode som muligens ville antyde at hypotesen er riktig kan være å dybdeintervjue utøvere om deres motivasjon underveis i spillet. En ville da måtte sikre eller forutse at de hadde innsikt i hva som motiverte dem underveis. Når en del av hypotesen er at dette er skjulte ferdigheter som benyttes intuitivt og at et av problemene med dette feltet er at begrepsapparatet er lite utviklet, sier det seg selv at resultatene av en slik metode vil være vanskelig å verifisere. Men en slik innfallsvinkel vil allikevel kunne si mye om hvordan blåsere (saksofonister) på høyt nivå arbeider med konkrete deler av sounden (vibrato, ornamentikk, attack, agogikk etc) for å få et så sterkt, pregnant og autonomt uttrykk som mulig. En hypotese kan være at utøvere vil bekrefte at dette er detaljer de arbeider med i øvingssituasjonen, men at de på scenen forsøker å gjøre spillet så intuitivt som mulig og at den beste beskrivelsen vil være at de synger gjennom instrumentet. Eller som Dybo skriver i *Jan Garbarek - Det åpne roms estetikk*: "Instru-

³ Fenomenologien har som utgangspunkt at bevisstheten (og også underbevisstheten) fyller ut (*med-gir*) hva sansene gir oss slik at verden (eller det persiperte) fremstår som helhetlig (Wormnæs s 118). Fenomenologen er ute etter den intuitive erkjennelsen og hvordan musikkens ekspressive karakter oppfattes. Eller "det følelsesmessige og erkjennelsesmessige resultat av det klingende verk" (Benestad, 1976, p. 399).

mentet blir en del av kroppen ved at jazzmusikeren spiller seg selv under en improvisasjons hendelse.” (Dybo, 1996, p. 67).

Intervjuer hvor en får frem informantenes (utøvernes) opplevelse av egen lyd som gestisk uttrykk ville muligens også gi verdifull informasjon. Utfordringen med en slik metode ville være å sikre at deltakerne forstår spørsmålene på samme måte og at de har en bevissthet rundt eget spill som gjør dem i stand til å formulere dette på en allmenngyldig måte. Dette kan ikke en ikke ta for gitt.

Disse metodene vil søke å beskrive en innenfra-opplevelse⁴. En annen, fenomenologisk-tilnærming kan være å la et utvalg subjekter beskrive samme lytteopplevelse. Siden vi kan forutsette at alle til en viss grad hører det samme, må forskjellene i beskrivelsene komme fra forskjellene i hva lytterne med-gir (Wormnæs, 1987).

Når jeg har valgt å benytte drøfting som metode er det fordi jeg anser det som mest hensiktsmessig for å så langt på vei som mulig forstå og belyse musikk som kroppsuttrykk. Ved å relatere musikkeksempelene og drøftingen til allerede eksisterende forskning og teorier mener jeg det blir mulig å trekke relevante konklusjoner. En studie av uttrykksvirkemidler vil høyst sannsynlig gi meg større bevissthet rundt disse sidene i eget spill.

⁴ Antonymet til et utenfraperspektiv hvor beskrivelser og analyser tar utgangspunkt i en lytterposisjon (Dybo, 2002b).

3 Musikk som bevegelsesuttrykk

"... the capacity of music to move us is surely universal." (Ball, 2010, p. 255)

Hvordan musikk kommuniserer er et stort tema. I den såkalte vestlige kunstmusikken har musikk blitt studert som skrevet tekst heller enn organisert lyd eller kroppslig opplevelse (Jensenius, 2008), mens jeg ønsker altså å se nærmere på musikk som bevegelsesuttrykk. En måte å studere bevegelser på er som meningsbærende enheter eller *gester*. Da er fokuset på bevegelsenes kommunikative funksjon (Jensenius, 2009). Det at mange lyttere helt spontant kan utføre gester som passer til musikken (Godøy & Leman, 2010) er for meg en bekreftelse på at det er en sammenheng mellom kroppsbevegelse og musikk.

Musikk og gestikk har de siste årene vært gjenstand for økende interesse og er i ferd med å etablere seg som et forskningsfelt med bånd til biologi, informatikk og ulike humaniorafag. Den delen av temaet jeg vil undersøke handler ikke om hva slags gester musikerne benytter seg av for å frembringe lyd, men er avgrenset til at musikk kommuniserer på en måte som er i slekt med hvordan kroppslige gester kommuniserer. Robert S. Hatten beskriver gester forholdsvis inkluderende som "[...] enhver energiholdig form over tid som kan tolkes som signifikant". "Human gestures include characteristics that we can associate with a fundamental musicality shared by all: the capacity to perceive, and roughly reproduce, characteristic shapings of rhythm, timing, pitch contour and intensity. Not only can healthy humans process such shapes in all sensory and motor realms, but their expressive character, as affective gestures, is part of human development prior to language." (Gritten & King, 2006, p. 1)

Hatten omtaler evnen til å gjenkjenne betydningen av energiformer over tid som noe fundamentalt ved vår eksistens (Hatten, 2004). Disse energiholdige formene har musikkalske egenskaper som slag, rytme, timing, kontur, intensitet uavhengig av medium eller sansemotorisk kilde.

Musikalske gester er fundert i menneskenes følelsesliv og kommunikasjon, de er ikke bare fysiske hendelser involvert i produksjon av lyd, men også de karakteristiske formene som gir disse lydene ekspressiv mening (Hatten, 2004).

3.1 Historisk sammenheng

Musikkteoretikere har i større grad vært opptatt av musikkens grammatikk og syntaktiske oppbygging fremfor å undersøke hvordan musikk kommuniserer eller trigger følelsesmessige opplevelser (Meyer, 1956). Men en del arbeid er gjort, og særlig de siste årene har det vært en utvikling (Godøy & Leman, 2010).

Ideen om musikk som gestisk uttrykk har klare bånd til andre teorier som søker å forklare hvordan musikk kommuniserer. Allerede ca år 500 uttalte Boethius: "How does it come about that when someone voluntarily listens to a song with the ears and mind ... his body responds with motions somehow similar to the song heard?" (i Henrotte, 1992, p. 4).

Aristotelisk musikkforståelse og barokkens affektlære er to eksempler på hvordan stemninger og følelsesmessige opplevelser kan oppnås gjennom musikalske mønstre knyttet til bevegelsesmessige kvaliteter (Jensenius, 2009).

Susanne Langer har som utgangspunkt i *Feeling and form* (Langer, 1953) om følelsenes formdannelse at musikk lyder slik følelsene føles. Manfred Clynes har utviklet teorien om *sentikken* hvor han hevder at følelser og emosjoner er uttrykk for genetisk programmerte dynamiske former. "[...] sentiske tilstander kan oppleves og uttrykkes som rene kvaliteter eller identiteter, uten referanse til spesifikke utenforstående forbindelser for å generere eller motta disse kvalitetene" (Clynes, 1977, p. 43). Thomas Clifton har et kroppsfenomenologisk utgangspunkt inspirert av den franske filosofen Merleau-Ponty. Musikk sanses i følge ham gjennom kroppen og oppleves ofte mer virkelig en fysiske objekter (Clifton, 1975) og (Clifton, 1983). Emile Jaques-Dalcroze utviklet på begynnelsen av 1900-tallet en metode for musikkundervisning som tar utgangspunkt i lytting og kroppsbevegelse (Choksy, 1986).

Kroppsbevegelse (eller mer spesifikt gestikk) har de siste tiårene hatt en økende interesse innen lingvistikk, psykologi og atferdsforskning (Jensenius, 2008).

I Norge er det spesielt musikkforskeren Hallgjerd Aksnes som har arbeidet med emosjoner i musikk (Jensenius, 2009).

Ved universitetet i Oslo har det i 2004 – 2007 pågått et bredt anlagt prosjekt om musikkalsk gestikk⁵. Til tross for dette er fremdeles mye ugjort (Jensenius, 2008).

3.2 Kroppslig musikkognisjon

I musikkvitenskapen har det tradisjonelt vært et tydelig skille mellom persepsjon (sanseinntrykkene) og musikkognisjon (hvordan hjernen bearbeider sanseinntrykkene). I nyere forskning er ikke dette skillet lenger så klart og man forsøker heller å se på dette som en helhetlig prosess hvor de gjensidig påvirker hverandre (Jensenius, 2010).

Kroppslig musikkognisjon betyr at opplevelse av musikk er et resultat av kroppslig interaksjon med musikk (Leman, 2008). Musikk kan forstås som en kroppslig fundert aktivitet, og man kan ikke skille kroppen fra de mentale prosessene som foregår (Jensenius, 2009).

Under grenen kroppskognisjon kan en nå bedre forstå sammenhengen mellom gester og persepsjon, og med tenkning generelt. Og videre hvordan kroppsbevegelse både er en respons på hva vi persiperer og en aktiv bidragsyter til vår opplevelse av verden (Godøy & Leman, 2010). Vår subjektive verden av mentale representasjoner er ikke en autonom kategori, men et resultat av en kroppslig interaksjon med våre fysiske omgivelser (Leman, 2008). Thelen og Smith (1994) argumenterer for at kroppsbevegelse i seg selv er et persepsjonssystem. Former, og spesielt bevegende former⁶ har en direkte påvirkning på vår fysiologi fordi de trigger kroppslig resonans.

En slik innfallsvinkel medfører at musikkalsk kommunikasjon er drevet av bevegelse (Godøy & Leman, 2010). Kommunikasjon i musikk er styrt av kroppsbevegelse kodet av utøveren, overført via lyd og dekodert av lytteren.

Vårt kognitive systemet er ikke som en datamaskin, det er et *dynamisk* system (van Gelder & Port i Godøy & Leman, 2010). Det består ikke av statiske strukturer, men er en struktur av gjensidig og samtidig påvirkende *endring*. Leman (Godøy & Leman, 2010) betrakter kroppen som bindeleddet mellom det musikkalske sinn og den fysiske omgivelsen, og gester kan sees på som hvordan dette konkretiseres i rom og tid.

⁵ <http://www.fourms.uio.no/projects/mg/norsk.html>

⁶ moving forms

Formingen av musikalsk mening begynner med fornemmelsen og persepsjonen av *qualia*⁷ og som deretter utvikler seg til fenomener/representasjoner, bevissthet og til slutt hermeneutiske tolkninger og lingvistiske beskrivelser (Godøy & Leman, 2010). Meningsdannelsen starter med omdannelsen av soniske/lydlige/auditive egenskaper til sansekvaliteter og motor/aksjons-relaterte egenskaper. Dette kan kalles synestetikk eller kinestetikk. Det er på dette stadiet man gjenkjenner frekvens som tonehøyde eller spektral tetthet som klang. Disse blir deretter relatert til visuelle, taktile eller romlige fornemmelser slik som tetthet, tyngde, mykhet, hardhet, stofflighet etc. Gjennom kinestetisk transformasjon skaper endringen av fysiske egenskaper (frekvens, styrke etc) over tid opplevelsen av bevegelse, gestikk, spenning og utløsningen av spenning (ibid).

3.3 Alt er metaforer...

Metaforer innebærer ikke nødvendigvis bruk av språk (Snyder, 2000). Metaforer er en forbindelse mellom to hukommelsesstrukturer eller mer presist mellom to kategorier⁸ eller skjemaer⁹. Denne forbindelsen omtales gjerne som at en kategori eller et skjema banes inn i en annen.

Nyere forskning tyder på at denne metaforiske baningen ikke skjer tilfeldig, men springer ut av grunnleggende kognitive strukturer fra vår kroppslige opplevelse av verden. Disse kognitive strukturene kalles gjerne *bildeskjemaer*¹⁰ (Snyder, 2000). Bildeskjemaer representerer de meste stabile konstanter og strukturer mennesker har og kan sees på som *perseptuelle abstraksjoner*. Bildeskjemaer er forskjellige fra både visuelle bilder og abstrakte bilder; de kan ha en kinestetisk¹¹ komponent og muskulære opplevelser kob-

⁷ Qualia - subjektive kjennetegn ved en sensorisk opplevelse (SNL, 2011).

⁸ Snyder omtaler *kategorisering* som en grunnleggende del av hukommelsen. Dette er evnen til å gruppere egenskaper og dermed differensiere objekter, hendelser eller kvaliteter. Og videre å samle, assosiere og huske disse i en kategori (Snyder, 2000, p. 81).

⁹ Skjemaer er en slags *metakategori* og er større samlinger assosiasjoner enn kategorier (Snyder, 2000, p. 95).

¹⁰ Jeg har her benyttet den norske oversettelsen *bildeskjema* for det engelske *image schema*. Mark Johnson definerer *image schema* som en gjentakende, dynamisk mønster av vår perseptuelle interaksjon og motorprogram som gir mening og struktur i vår opplevelse. (Johnson, 1990, p. 29)

¹¹ Kinestetisk - (om fornemmelser) som knytter seg til lemmenes bevegelse og stilling (Ordnnett.no, 2011)

let til dem. Mye tyder på at bildeskjemaer i alle fall delvis er implisitt kunnskap så vår forståelse av dem er ofte metaforisk.

Bildeskjemaer består ikke av, som språk, tilfeldige symboler som har liten forbindelse med hva de representerer. I stedet er bildeskjemaer direkte fundert i en perseptuell opplevelse. Det er sannsynlig at nyfødte utvikler bildeskjemaer som de første representasjonene av verden. Bildeskjemaer har trolig som funksjon å koble motorsekvenser sammen for å forme et sammenhengende bilde av verden (Snyder, 2000). Bildeskjemaer kan derfor fungere som en bro mellom opplevelse og konseptualisering. Abstrakte konsepter kan kun forstås gjennom metaforiske koblinger til mer konkrete ting (Lakoff & Johnson, 2003).

Vanlige bildeskjemaer i musikk kan være opp og ned, sentralitet, koblinger, kausalitet, spenning, baner, opplevelse av mål etc (Snyder, 2000). Noen av disse er krysskulturelle, andre ikke. Forskjellige kulturer bruker ofte ulike metaforer til å beskrive samme opplevelse. Jeg skriver mer om dette under *Estetiske konsekvenser* side 21.

I musikk brukes gjerne opp og ned for å beskrive endring i tonehøyde. Dette tas gjerne for gitt selv om de ikke er noe konkret som blir høyere eller lavere (Snyder, 2000).

Sentralitet er basert på ideen om at noen steder er viktigere enn andre og vi derfor stadig vender tilbake til disse stedene. I musikk finner vi denne metaforen innen *sentrale tonehøyder* (grunntonefølelse), *sentrale taktslag* eller *sentrale landemerker* i musikkstykker (Snyder, 2000).

En annen viktig metafor i musikk er opplevelsen av *bevegelse*. Det er vår opplevelse av *hendelsene* (tonene eller rytmene) over tid og ikke av fysiske objekter som flytter seg i fysisk rom (Snyder, 2000). For at vi skal oppleve bevegelse i musikken må det være en gradvis endring som for eksempel i tonehøyde som blir suksessivt høyere eller lavere. Alt dette er koblet til *kausalitet i musikken*. Vi opplever at hendelser i musikken leder til lignende hendelser. Dette er selvfølgelig også en metafor. Bevegelsesmetaforen i musikk har også sin komplementære motsetning; musikalske hendelser som ikke oppleves å være i bevegelse har gjerne en *statisk* kvalitet. I slekt med disse metaforene er *retning*, *trinn* og *linje* (ibid).

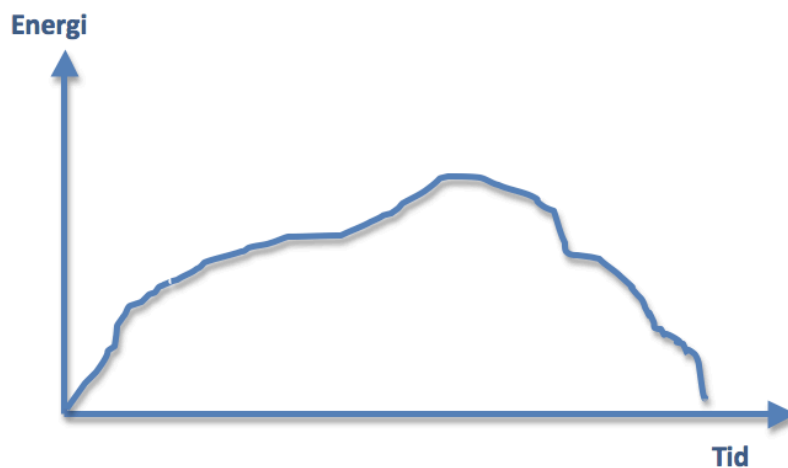
Begreper som stakkato, ritardando og lento er eksempler på kropps- og bevegelsesmetaforer i noter som viser hvordan komponisten tenker seg bevegelsene.

3.4 Amodalitet, intermodalitet og multimodalitet

Et premiss for kroppslig musikkognisjon er at den er grunnleggende *multimodal* (Jensenius, 2009). Det vil si at flere av sansene brukes samtidig og påvirker hverandre.

I tillegg til å si at vi sanser multimodalt, kan vi også si at vi *handler* multimodalt¹². Vi blander for eksempel tale og gestikulering når vi kommuniserer med andre.

Robert Hatten definerer gester som en generell betegnelse på ekspressive, signifikante, energiholdige former over tid som kan realiseres og erfares gjennom alle modaliteter av persepsjon, utøvelse og kognisjon (Hatten, 2004). Disse *bevegelsesmønstrene* eller *dynamiske formene* som realiseres som kroppsgester, lyd eller i andre modaliteter kan delvis brytes ned til *energi over tid*.



”Spedbarn synes å ha en medfødt evne, som kalles *amodal persepsjon*, til å ta informasjon som er mottatt i én sensomotorisk modalitet, og på en eller annen måte oversette den til en annen sensorisk modalitet.” (Stern, 2003, p. 115). Vi kan omtale dette som *perseptuell integrasjon*, evnen til å slå sammen sammensatte sanseintrykk til objekter og hendelser som har kontinuitet (Hatten, 2004).

Snyder (2000, p. 95) bruker begrepet *intermodalitet* om evnen til analoge representasjoner på tvers av motor og sansesystemet.

¹² Den franske forskeren Alain Berthoz (Jensenius, 2009) mener at multimodalitet er normen i menneskelig persepsjon, og at unimodal persepsjon er usannsynlig.

Tristhet, for eksempel, kan uttrykkes gjennom ulike sansemotoriske modaliteter, som kroppsbevegelse, fargepaletten i malerkunst eller soniske former som sakte tempo eller legato i musikk (Leman, 2008).

Til og med på et lingvistisk nivå kan et uttrykk som å være *nedfor* ikke bare forstås som en metafor, men som en henvisning til kroppslige holdninger og ansiktsgester som naturlig følger følelser av tristhet og sorg (Hatten, 2004). Sørgende holdninger og gester er førspråklige og kan derfor motivere retningen på verbale representasjoner på en mer direkte måte enn hva ordet *metafor* ville innebære.

Et nytt interessant spørsmål blir da hvorfor levende vesener har disse egenskapene og hvor kommer disse fra?

3.5 Motion – emotion

For å kunne fungere effektivt trenger vårt integrerte sansemotorsystemet en nesten umiddelbar representasjon som korresponderer med omgivelsenes dynamikk (Hatten, 2004). Dette stammer sannsynligvis fra behovet levende skapninger har for å gjenkjenne rovdyr på deres bevegelse og utstråling (auditiv, visuell og lukt). Dyr uttrykker temporale energimønstre under interaksjon med miljøet (kraftig rasling i løvet innebærer sannsynligvis et stort dyr) (Hatten, 2004). Lignende tegn gjør det mulig å lese hverandres emosjonelle tilstand ut av muskulær spenning eller seksuelle tilstand gjennom komplekse signaler. I tidlige utviklingsstadier var emosjonelle tilstander trolig kun regulerende og ga enkelte individer fordeler (interne og eksterne) fremfor andre (Damasio, 1999). Denne evnen synes å være nokså lik på tvers av arter (LeDoux, 1998). Hos dyr ses gjerne umiddelbar gjenkjennelse og respons på andres temporale energimønstre på som *instinktiv*. Mennesker har i tillegg et høyere nivå av bevisst kognisjon (Hatten, 2004). Dette fører til større kreativitet, men denne bevisstheten kan også forstyrre den jevne strømmen av sansemotorisk respons. Derfor benytter idrettsutøver seg ofte av mentale øvelser som har som mål å koble ut bevisstheten. "La kroppen reagere uten innblanding, ikke tenk deg om" (Hatten, 2004, p. 98). Denne bevisstheten betyr også at mennesker innehar mer avansert kognitiv prosessering, blant annet generalisering, konseptualisering og språk.

Proprioepsjon er vår perseptuelle oppmerksomhet på vår egen kropp i rom og i bevegelse (Gallagher, 2005). Proprioepsjon gir oss like mye feedback som vår persepsjon av objekter og handlinger eller *eksteroepsjon* (Turvey & Carvello i Hatten, 2004).

Colwyn Trevarthen innfører et tredje begrep, *alteroepsjon*, for å beskrive vår persepsjon av andres ekspressive uttrykk (Trevarthen i Hatten, 2004). Mange av et spedbarns bevegelser både med kropp og i lyd deles med voksenpersonens lignende (gestiske) forming og timing. Trevarthen mener denne sosiale turtakingen forespeiler språklig interaksjon. Barn med normal intersubjektiv utvikling tilegner seg sosial kompetanse som blant annet innebærer persepsjon og utøvelse av rytme og kontur.

Daniel Stern mener at hva forskere tidligere har sett på som spedbarnets imitasjon av moren i dets første leveuker er *følelsesmessig avstemming*¹³ og derfor heller tilpasning enn eksakt etteraping (Hatten, 2004).

En vanlig akseptert utviklingsmodell for oss mennesker er at vi gikk fra å ha et sansestyrt til et mimetisk¹⁴ til et mer symbolsk tankesett. Med andre ord er ikke vår mentale verden noe fundamentalt annerledes våre fysiske omgivelser som vi plutselig fikk adgang til (Hatten, 2004).

3.6 Det vanskelige gestbegrepet

Gestbegrepet er omfattende og muligens vagt. De mange definisjonene fører ofte til forvirring og diskusjoner (Jensenius, 2008).

En definisjon av gestikk er synlig bevegelse med kroppen, for eksempel en hånd eller hodet for å uttrykke ideer eller en mening (Kendon, 2004). Andre bruker termen kun om håndbevegelse som støtte til verbal kommunikasjon (Goldin-Meadow, 2003).

Men fra et aksjonsperspektiv kan man også forstå gester som mønstre som vi bruker for å strukturere omgivelsene (Godøy & Leman, 2010). I en slike definisjon er gester en kategori eller et trekk ved vårt persepsjons-aksjonssystem. Med et slikt utgangspunkt er gester både et kroppslig og mentalt fenomen. Bevegelse innebærer fysisk forflytning av et objekt i rom, mens mening betyr mental aktivering av en opplevelse. Gestbegrepet dekker på en måte begge aspekt og går derfor utenom den kartesiske deling mellom ånd og materie.

¹³ affect attunement

¹⁴ mimetisk – etterapende

Både fysiske og auditive gester har evnen til å kommunisere musikalske intensjoner på et høyere nivå (Metois i Godøy & Leman, 2010). Likheten mellom abstraksjonsnivået gjør at Metois kaller begge *musikalske gester*¹⁵. Han bruker altså musikalske gester som beskrivelse på opplevelsen av både fysisk bevegelse og lyd. Dette er i tråd med hvordan flere musikologer har sett på musikk og gestikk de siste tiår.

Musikalske gester kan beskrive musikkrelaterte bevegelser, altså fysiske bevegelser utført av utøver eller publikum (Jensenius, 2009). Men det kan også bety *opplevde* bevegelser i musikken.

Musikalsk gestikk er bevegelse (underforstått, virtuell, realisert) som kan tolkes som tegn, intendert eller ikke, og som derfor kommuniserer informasjon om avsenderen (Hatten, 2004). Elementer kombinert i musikalske gester er blant annet klang, artikulasjon, dynamikk, tempi, hastighet og slike elementer koordinert på ulike syntaktiske nivåer (for eksempel stemmeføring, metrisk plassering, frasering).

Selv om de mange forståelsene av ordet gest kan være problematisk er det samtidig mange fordeler (Godøy & Leman, 2010). Siden gester har sin opprinnelse i sosial kommunikasjon vil ikke begrepet *bevegelse* være tilstrekkelig for å forstå hvordan musikk virker. Begrepet er også praktisk i moderne musikkforskning fordi det bygger bro mellom bevegelse og mening. Nærmere studier av gestikk avslører potensialet som et kjernebegrep som gir innsikt i aksjon/persepsjon-prosesser og i interaksjonen mellom tanke og miljø.

Min erfaring med utøvende musikere er at *gest*, *gestisk* og *gestikk* er begreper man kan relatere til og ha en forståelse for. Mange vil for eksempel forstå utsagn som at Stravinskys musikk er gestisk eller at *Il Giardino Armonico*¹⁶ spiller barokkmusikk på en mer gestisk måte enn andre ensembler. Sammen med en diskusjon om hva vi legger i ordene og kanskje også en presisering i form av ord som lydgest og kroppsgest fremstår *gest* som et hensiktsmessig begrep i mange situasjoner.

¹⁵ Musical gestures

¹⁶ Il Giardino Armonico, italiensk kammerorkester, stiftet 1985 i Milano. (SNL, 2011)

4 Bevegelsesuttrykk i musikkutøvelse.

Musikkutøvelse på høyt nivå krever en bemerkelsesverdig kombinasjon av fysiske og mentale ferdigheter (Rink, 2002). Å spille er en kompleks prosess som kun kan foregå hvis muskel- og nerveprosesser er automatisert (Sloboda, 1985). For eksempel vil det å spille løp eller skalaer innebære *koartikulerte*¹⁷ bevegelser hvor man forbereder neste tone før den forrige er ferdig (Jensenius, 2008).

Instrumentets muligheter og begrensninger, publikum, akustikk, utøverens stemning og intensjoner, stilistiske og kulturelle regler er også med på å bestemme musikkens uttrykk (Rink, 2002). Bevegelse og den menneskelige kropp er spesielt betydningsfulle faktorer for det ekspressive resultatet, særlig siden musikken er produsert gjennom bevegelse av kropp og instrumentet.

Når man spiller et musikkinstrument etableres en mer eller mindre kontinuerlig interaksjon med instrumentet (Godøy & Leman, 2010). Fundamentet for denne interaksjonen er *aksjon-reaksjon-sykluser* som tillater finjustering av lydproduserende gester via feedback-loops. Det er tale om ytterst små forskjeller og musikere på høyt nivå trenger ekstrem kontroll for å utøve disse små, små nyansene (Rink, 2002). Hypotesen som støtter denne kausale innfallsvinkelen bygger på en teori om at persepsjon er koblet til de gestiske mønstrene som danner utgangspunktet for utøvelsen. Musikk inneholder altså gestiske former som er koblet til produksjonen. Teorien betyr videre at manipulasjonen av disse formene er koblet til de ekspressive egenskapene ved musikk. Vi har altså et system for speiling som oversetter lydlike former til motoraktivitet (Leman, 2008).

Gjennom øving blir grunnleggende områder for motor og auditiv aktivitet i hjernen koblet med utøvende aktivitet (Leman, 2008). For eksempel er det å skape en illusjon av legato ut av enkeltstående toner som raskt avtar i styrke et kjent dilemma for pianister som derfor øver mye på jevn dynamiske kontroll over anslagene i tillegg til overlapping av tonenes avslutninger (Hatten, 2004).

¹⁷ Koartikulasjon er evnen til å kombinere flere enkeltstående handlinger til sammensatte handlinger (Jensenius, 2009).

4.1 Ekspressivitet og nyanser

Det er forventet at musikere gjør mer enn å realisere hva som er notert; de skal i tillegg *uttrykke* (Rink, 2002). Det forventes av utøvere at de kan *avvike* fra notene ved å legge inn forandringer i dynamikk og tempo. Det er slike avvik som er med på å skape den musikalske spenningen (Jensenius, 2009). Hvis vi snakker om tradisjonelle instrumenter¹⁸ som spilles vil et viktig element i uttrykket være *nyansene* i spillet. Melodiske nyanser er blant annet små variasjoner i intonasjon og vibrato. Rytmske nyanser kan være agogikk og små variasjoner i tempo (ibid). Nyanser er variasjoner som vi på et nivå kan høre, men som ikke påvirker vår opplevelse av hvilken kategori vi hører. De er representert på nivået for *ekoisk minne*¹⁹, men går som oftest tapt i den konseptuelle kategoriseringsprosessen. Nyansene er med andre ord tilstede i starten av den perseptuelle kategoriseringen, men unngår struktureringen i langtidshukommelsen. Selv om nyanser ofte ikke "huskes" vil de bidra til den subtile feelingen og ofte bære med seg viktig emosjonell informasjon (ibid). Det er gjerne dette vi refererer til som de uttrykksmessige sidene ved musikken.

Vi kan derfor skille mellom struktur og uttrykk. Struktur innebærer mønstre av hendelser som til sammen utgjør den musikalske syntaksen. For at syntaksen skal kunne fungere innenfor korttidshukommelsens begrensede kapasitet²⁰, må den reduseres til et lite antall kategorier. Disse er vanligvis fast etablert i en musikkultur som systemer for stemming, metriske systemer og lignende (Snyder, 2000). Musikalsk uttrykk er variasjonene eller nyansene innenfor disse kategoriene.

Seashore, en av pionerene på forskning på musikkutøvelse, definerte ekspressivitet slik: estetisk fravikelse fra det regelmessige, fra ren klang, ren intonasjon, jevn dynamikk, metrisk tempo etc (Rink, 2002). Det er selvsagt grenser for hvor langt en utøver kan

¹⁸ Uttrykk skapes selvsagt på andre måter enn ren instrumentutøvelse. Et opplagt eksempel er i elektronisk musikkproduksjon. Etablering av uttrykk gjennom spill har flere likhetstrekk med etablering av uttrykk på produksjonsnivå og analyser av instrumentutøvelse har stor overføringsverdi til dette.

¹⁹ Ekoisk minne - første nivå i den auditive hukommelsen. Sensorisk minne med stor kapasitet, men kort oppbevaringstid, som et ekko (Colman, 2009).

²⁰ Antallet elementer som kan være tilstede i vår fokuserte bevissthet til en hver tid overstiger aldri 3. Og i korttidsminnet er det kun plass til gjennomsnittlig 7 (+-2) elementer. På grunn av disse kraftige begrensningene kan vi *oppleve* mye mer enn vi kan *huske* eller være oss bevisst (Snyder, 2000).

fravike normer eller noter. Dette er kulturelt bestemt og fremstår som konvensjoner. Interpretasjon og ekspressivitet er langt fra å være unike bidrag fra isolerte kunstnere; men vil alltid være influert av andre og foregå innenfor en kulturell ramme.

Ekspressivitet kan ikke læres som mønstre av timing, dynamikk og artikulasjon som kan hentes frem og brukes på et stykke hver gang det spilles. Ekspressivitet må oppstå gjennom en utøvers forståelse for musikken i øyeblikket. Ekspressivitet er ikke bare en intuitiv og automatisert egenskap, men noe utøvere også gjør bevisst og med overlegg (Rink, 2002).

4.2 Intensjon

Det primære fokuset ved gester er vanligvis på *ekstensjon*, altså kroppen og dens bevegelse i rom. Men det kan være vanskelig å skille dette fra det sekundære fokuset som er *intensjon*, nemlig hva som er forestilt eller forventet. Grunnen til det er at for at en bevegelse kan kalles gest må den være meningsbærende eller ekspressiv (Godøy & Leman, 2010). Men fordi dette sekundære fokuset innebærer et subjektivt aspekt og derfor fremstår som uvitenskapelig fordi det ikke kan generaliseres ut i fra, foretrekker mange forskere å fokusere på ekstensjon. For en del musikologer er det et hovedmål å avdekke musikkens intensjon (Leman, 2008). Blant annet er Tarasti (2002) kritisk til å redusere musikk til statiske fakta, musikk bør forstås i forhold til subjektive handlinger.

I følge Kugler and Truvey (1987) er det *funksjonen* eller *intensjonen* som er det sentrale i menneskers motoraktivitet og ikke de spesifikke musklene som er involvert. Et eksempel på at det er *intensjonen* som styrer lydproduksjonen hos en utøver finner en hos en del fleksible trommeslagere som kan oppnå samme mål ved hjelp av ulike stikker og køller uten å måtte lære bevegelsene på nytt (Godøy & Leman, 2010).

*The Common-coding theory*²¹ beskriver hvordan perseptuelle representasjoner er koblet med utførelse. Teorien antar at aksjonen er *kodet som de resulterende perseptuelle hendelsene* (Knoblich, 2004, p. 604). Altså i en musikers tilfelle at det er *lyden som bestemmer aksjonen*. Dette forutsetter et fokus på *lyden*, noe som ikke er en selvfølgelighet i

²¹ The Common-coding theory oversettes sannsynligvis best som *felleskodeteorien*.

behandlingen av et instrument.²² Men musikere på høyt nivå er gjerne i stand til å behandle instrumentet som en forlengelse av kroppen eller som en ekstra kroppsdel slik at hun kan fokusere på *målene* for de lydproduserende gestene heller enn selve produksjonen av gestene (Godøy & Leman, 2010). For meg gir det derfor mening å si at betoning, artikulasjon, frasering, vibratobruk etc er *gestisk motivert*.

Et annet bevis på at det er funksjon og intensjon som er utgangspunkt for våre handlinger er at forskjellige mennesker utfører samme handlinger på forskjellig måte fordi anatomien setter ulike begrensninger og, kanskje enda viktigere, fordi de har forskjellige erfaringer (Knoblich, 2004).

4.3 Estetiske konsekvenser

Hvis en legger til grunn at musikk er et bevegelsesuttrykk og at ekspressivitet i musikk for en stor del er knyttet opp til musikkens gestiske kvaliteter, er det naturlig å diskutere hvorvidt dette får betydning for vår musikkestetikk²³. For min egen del finner jeg ofte at det er en sammenheng mellom hvilke kroppsuttrykk jeg tiltrekkes eller frastøtes av og hvordan jeg forholder meg til ulike musikkuttrykk. Et eksempel på dette er vulgært eller grisete spill som kan være morsomt inntil en viss grense. Koblingen mellom musikk og kropp er også interessant fordi dette kan være med på å avsløre maktstrukturer innen musikkulturen. Kan man med utgangspunkt i en musikk som kroppsuttrykk definere objektive kvalitetskriterier eller koker alt ned til å være subjektive meninger hvor noen i kulturen har større definisjonsmakt enn andre?

I følge Robert Hatten kan noen emosjonelt motiverte ekspressive bevegelser ses på som basale kategorier på tvers av kulturer (2004). Eksempler på dette kan være motsetninger som sorg = ned, tung; glede = opp, lett. Men bortsett fra disse grunnleggende

²² I musikkorps har jeg flere ganger erfart at musikanter starter en takt feil, eller at en messingblåser starter en ters for høyt, men sitter med en opplevelse av å spille riktig fordi grepene stemmer. Det er sannsynlig at noe auditiv feedback brukes for å evaluere og korrigere aksjonene, men at den visuelle feedbacken eller en mer kognitiv feedback har forrang. Mine egne erfaringer som saksofonist er også at *oppmerksomheten mot det hørte* kan variere i voldsom stor grad.

²³ Musikkestetikk anvendes ofte i vid betydning om refleksjoner over musikkens vesen og verdi og dens uttrykkskvaliteter og virkninger på det menneskelige sinn. (SNL, 2011) Thaut (2005) omtaler musikkestetikk som studiet av forholdet mellom musikk og persepsjon/kognisjon.

gestene som kan sees på som arketyper taler mye for at vi snakker om en intersubjektiv²⁴ enighet om hva som er kvalitet innen en kultur. En side ved å lære å spille for eksempel barokkmusikk, eller norsk folkemusikk er å lære hva de *aksepterte gestene* er. Det er et visst spillerom, og mange faktorer spiller inn; for eksempel kan det ha betydning om man allerede er etablert som autoritet. Kulturell erfaring er en viktig del av musikkutøvelse (Leman, 2008). Deler av denne erfaringen er uartikulert, slik som kunnskapen om *stilistiske gester* (sekvenser av elementære musikalske bevegelser som er relevant for en spesiell stil på et bestemt i en bestemt epoke). Et godt eksempel på dette er forslagstoner i barokkstil.

Robert Hatten (2004) mener det er lite hensiktsmessig å operere med oppskrifter på musikalske gester. Ulike kombinasjoner av nyanser kan avstedkomme samme effekt. Med kunnskap om relevant musikalsk stil og kultur kan gester tolkes ut av notene. Utøvere søker å finne passende ekspressive kroppslig realisering, muligens ved å dra veksler på ens egen kropps ekspressive stil.

Selv om gestenes kulturelle meningsinnhold er fremmed, kan en oppleve og føle musikkens kroppslige mening. På et nivå er musikk som gestisk språk universelt siden musikk som kroppslige opplevelse deles av alle mennesker (Leman, 2008).

²⁴ Begrepet intersubjektivitet brukes her for å beskrive at flere deler den samme subjektive oppfatningen (Dybo, 2002b) (Colman, 2009).

5 Metoder for å diskutere musikk

Før jeg kommer til kapittelet med musikk eksempeler mener jeg det er på sin plass å drøfte hvordan disse eksemplene kan diskuteres og belyses.

Det som kanskje skiller musikk mest fra kunstformer som billedkunst og litteratur er at musikk foregår i *tid*. Når musikk skal analyseres²⁵ har vi behov for å ta det ut av tiden. Eller som Peter Winkler sier: *To kill time* (1997). Forskjellige former for visuelle eller grafiske representasjoner har vært benyttet til dette.

Tradisjonelt har musikalsk analyse beskjeftiget seg med de generative prosessene som fører frem til et musikkverk. Eksempler på dette er Schenker²⁶ og set-teori²⁷. Disse analysemetodene har gjerne tatt utgangspunkt i musikk som noter²⁸. Dette legger føringer på hvordan vi analyserer musikken. Hvis analysen gjelder gehørtradert musikk vil noter som utgangspunkt bety at vi ikke lenger tolker primærteksten (lyden), men sekundærteksten (notene) (Dybo, 2002b). Eller som Jim Samson mener i *Rethinking Music* (Cook & Everist, 1999, p. 44); hva vi analyserer er en skjematisk struktur som representerer mindre enn utøvelsen av verket. Et argument mot å analysere musikk som struktur er at irrelevante konklusjoner fort kan trekkes (Jensenius, 2002). Et annet argument er at mye av dagens musikk er basert på *sound*²⁹ uten mye melodisk eller harmonisk informasjon. Musikalsk analyse gjennom uegnede symbolske systemer (for eksempel tradisjonell notasjon) kan føre til at vi finner strukturer og mening som ikke kan høres.

²⁵ Å analysere vil si å dele noe opp i dets enkelte bestanddeler (Hatten, 2004; Kunnskapsforlagets-blå-Fremmedordbok, 1993)

²⁶ Heinrich Schenker lanserte i 1935 sin lære om musikalske strukturnivåer (Klempe, 1999) og (Bent, 2009).

²⁷ Set theory. Analysemetode utviklet på bakgrunn av Milton Babbitts tolvtoneteori av bl.a. Allen Forte (Bent, 2009).

²⁸ Tradisjonell notasjon er et symbolsk system som kan sees på som en oppskrift på hvordan musikk skal utøves (Jensenius, 2002).

²⁹ Med sound menes her mer enn det direkte oversatte *klang* eller *lyd*. Lars Lilliestam (1988) definerer sound som hele lydbildet, og sentralt står den personlige spille- eller sangstil. Begrepet er således *inkludert* siden det dekker det totale lydproduktet som kommer fra høyttalerne eller som møter oss i en konsertsituasjon (Dybo, 2009). *Sound* kan beskrive både lydbilde og særpreg hos en musiker eller et band.

5.1 Representasjonsformer

Peter Winkler (1997) har arbeidet med å utvide tradisjonelle notasjonssystemer til å innbefatte tegn for å illustrere hva vi kan kalle nyansene i uttrykk. I sine transkripsjoner bruker han velkjente etnomusikologiske³⁰ diakritiske³¹ tegn (Dybo, 2002a) for å gjøre notasjonen mer deskriptiv³². Winkler benytter også musikkteknologisk programvare for å påvise små endringer i time.

Thomas Owen bruker "the Seeger Melograph Model C"³³ for å analysere Charlie Parkers vibratobruk, plassering i forhold til grunnpuls osv i en innspilling av Parkers Mood (Dybo, 2002a). Det autogenerated melografbildet gir sammen med en tradisjonell transkripsjonslinje interessant informasjon om Parkers bruk av uttrykksvirkemidler.

5.2 Groove

Groove³⁴ er et viktig gestisk element i rytmisk musikk. En visualisering av plasseringen av slag eller ansatser i forhold til et rutenett (grid) som representerer grunnpuls eller beat kan være en tydelig og meningsfullt representasjon på dette. Dette er et bilde mange musikere kan forholde seg til siden grid er et vanlig visuelt grensesnitt i sekvensere.



Eksempel på grid. (En visualisering av MIDI-on informasjon for hi-haten i en Bossa Nova-trommegroove). De vertikale linjene her representerer hva vi refererer til som pulsen, slagene eller beatet og gjør det mulig å se at grooven ikke er streng metrisk, men at enkelte hi-hatslag kommer etter beatet. Dette opple-

³⁰ Etnomusikologi – studiet av sosiale og kulturelle sider ved musikk og dans i lokale og globale sammenhenger (Pegg, 2009).

³¹ Diakritiske tegn i skrift er et lite tegn (ring, prikk, strek, hake osv.) som føyes til en bokstav for å markere en annen uttale enn for bokstaven uten et slikt tegn (SNL, 2011).

³² Deskriptiv notasjon søker å gjengi nøyaktig hva vi hører mens *preskriptiv* notasjon vil være en skisseaktig guide til utførelse.

³³ the Seeger Melograph Model C ble utviklet ved UCLA under ledelse av Charles Seeger for å gi en kontinuerlig grafisk representasjon av en monofon stemme eller melodi (Choen, 2009).

³⁴ Groove – i jazz: vedvarende, repetert mønster (Kernfeld, 2009). Gjerne brukt for å forklare fremdrift eller driv i musikken.

ves som relevant informasjon som gir oss innblikk i bossa-novaens særegne groove. Dette kan allikevel ikke helt ut kalles en objektiv representasjon da opplevelsen av beat ikke kan sies å være noen absolutt størrelse, men heller en metafor som er så innarbeidet at vi ofte tar den for gitt.

Den amerikanske etnomusikologen Charles Keil presenterte i 1995 teorien om "Participatory Discrepancies" (Dybo, 2002b). Han påviser hvordan de marginale tidsforskjellene mellom artikuleringen av pulsslagene hos trommeslageren og bassisten er med på å skape en groove. Denne *diskrepansen* er det ikke mulig å notere med tradisjonell noteskrift, men kan illustreres i en grid.

Det er mange både kommersielle og ikke-kommersielle programmer tilgjengelig for analyse og visuell representasjon av musikk. Og mange som arbeider med analyse av musikk benytter i dag muligheten til å konstruere sine egne analyseprogrammer basert på ferdige objekter eller patcher i Max³⁵ eller andre programmeringsmiljøer.

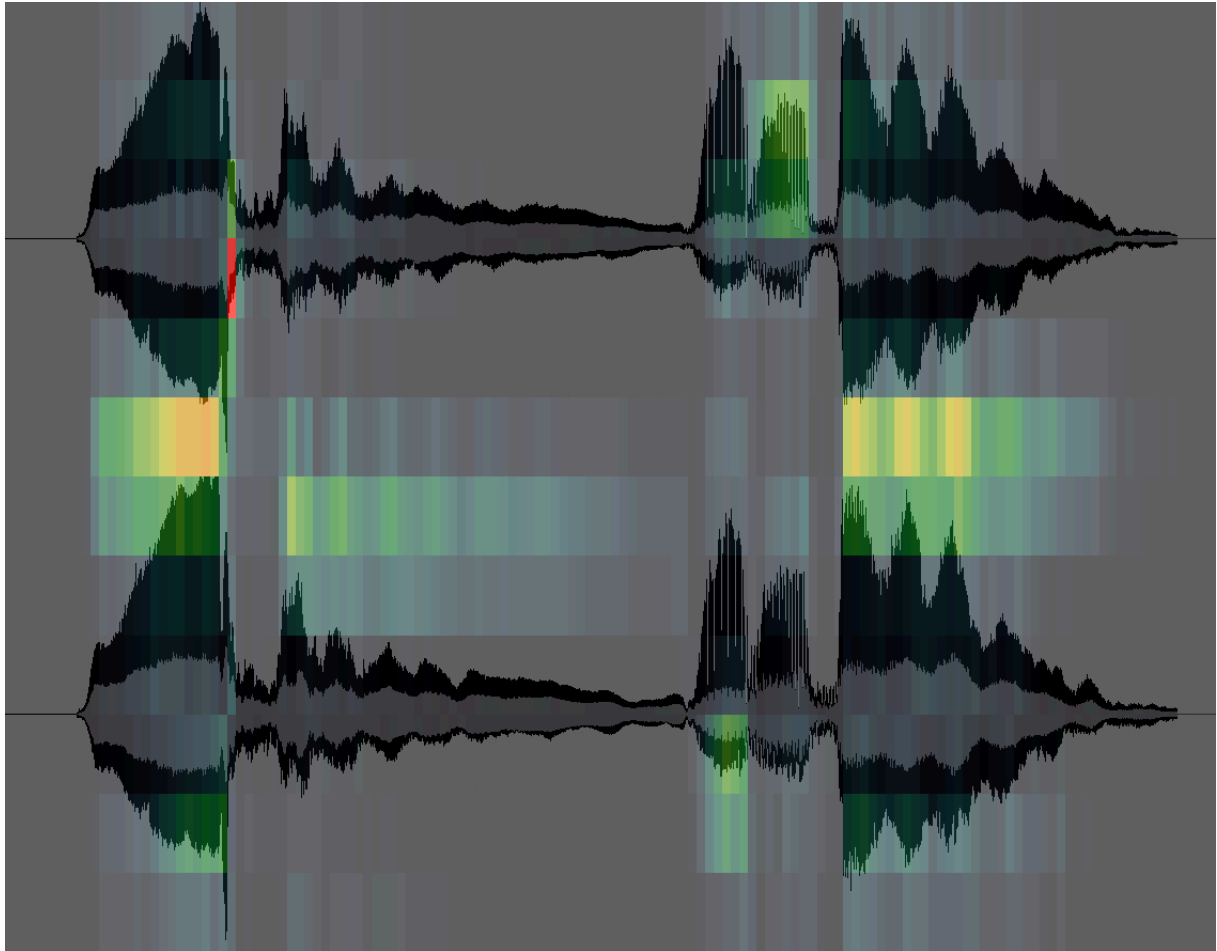
Jeg har forsøkt dataverktøy som *Spear*³⁶ og *Sonic Visualiser*³⁷. Under er et eksempel på en grafisk visualisering av *Eksempel 7 - 1 Bendik Hofseth – Colours – Beginning* utført i *Sonic Visualiser*. Vi ser en kombinasjon av spektralanalyse og amplitude. Det er for så vidt interessant å se og kan blant annet tjene som et kart over lydforløpet.

³⁵ Max – grafisk programmeringsmiljø for musikere og komponister utviklet på IRCAM.

³⁶ Spear. Sinusoidal Partial Editing Analysis and Resynthesis - <http://www.klingbeil.com/spear/>

³⁷ Sonic Visualiser er en applikasjon for å visualisere og analysere lydfileer.

<http://www.sonicvisualiser.org/>



En kan hevde at en grafisk representasjon av musikk kan sees på som objektiv og uavhengig av subjektets tolkning og dermed som en mer vitenskapelig metode. Et problem med slike grafiske representasjoner er at disse forteller oss lite om *hvordan* musikken kommuniserer.

5.3 Musikalsk persepsjon

En fenomenologisk³⁸ tilnærming innebærer at vi tar utgangspunkt i hvordan musikk kommuniserer og hvordan vi som lyttere persiperer musikk (Dybo, 2002b). Ian Bent mener all musikalsk analyse bør ta utgangspunkt i musikalsk persepsjon, altså kontakt mellom vår kognitive bevissthet og musikalske lyd (Bent, 2009).

³⁸ Fenomenologi – se side 4

En fenomenologisk innfallsvinkel kan videre bety å diskutere de ulike sjiktene³⁹ i musikken (Dybo, 2002b). Mens vi som trente lyttere raskt kan skille forskjellige instrumenter fra hverandre i et komplekst lydbilde viser dette seg svært vanskelig å få til en slik lyd-segregering med datamaskiner (Jensenius, 2002). En representasjon av sjikt kan derfor vanskelig la seg realisere gjennom dagens dataprogrammer hvis en ikke har tilgang til lydopptak hvor de ulike instrumentene er skilt på separate spor.

Når vi ser på grafiske representasjon av musikk som waveforms eller spektralanalyser er det ikke åpenbart hvor en gest starter eller slutter. Vil en økning i amplitude indikere en bevegelse med mer energi? Vil en stigning i tonehøyde bety at bevegelsen går oppover? (Godøy & Leman, 2010)

En utfordring er at vår opplevelse av musikk hovedsakelig er metaforisk (se side 12). I tillegg til at vi bruker metaforer for å språklig beskrive musikk, kan en si at vår opplevelse av musikk for en stor del er metaforisk. Et tydelig eksempel på dette er opplevelsen av akselerasjon og deselerasjon i musikk. Det er jo ikke slik at tiden går fortere og saktere. Verken tradisjonell notasjon eller andre grafiske representasjonsformer klarer å fange musikkens metaforiske effekt ut over det helt basale som opp/ned og lignende former.

5.4 Verbale beskrivelser av musikk

Verbale beskrivelser i analyse av musikk kan brukes som et alternativ eller som et tillegg til visualisering. I følge Peter Kivy (1989) er følelsesmessige beskrivelser av musikk umulig. Beskrivelse av emosjoner i musikk ender alltid opp med å beskrive emosjoner i komponister eller lyttere; og siden dette ikke er en beskrivelse av musikken, er emosjonelle beskrivelser av musikk umulig. Vi kan derimot beskrive hva vi som lyttere føler, men det kan da oppstå spørsmål om objektivitet; - kan disse følelsesmessige beskrivelsene deles intersubjektivt?

Thomas Clifton (1975) mener opplevelsen av musikk er intuitiv og at den intuitive opplevelsen er ekte. Vi hører musikk som *substans* og ikke som et system av relasjoner

³⁹ Med musikalske sjikt menes her ulike grader av fokus for lytteren (for-, mellom-, og bakgrunn) (Dybo, 2002b).

og funksjoner. Den kroppslige opplevelsen av musikk er prelingvistisk og skiller ikke mellom tonehøyde, intensitet, register, klang og varighet. Han argumenterer mot ideen om at kun vitenskapelige beskrivelser er epistemologisk holdbare og mener at intuitive beskrivelser av musikk har stor verdi. Disse beskrivelsene bør si noe signifikant om opplevelsen og ha relevans for flere, de bør altså være intersubjektive.

Forsøk på å bygge opp et egnet jazzanalytisk begrepsapparat som trekker inn den kulturelle konteksten musikk oppstår i er av flere gjort med bakgrunn i begrepet signifi-
fyin(g)⁴⁰. Den afroamerikanske litteraturforskeren Henry Louis Gates jr etablerte begrepet for å fange det afroamerikanske kulturinntrykket innenfra i stedet for å benytte et vestlig fundert analytisk perspektiv (Dybo, 2008).

En etnomusikologisk innfallsvinkel gir muligheten til å analysere interaksjonsformer og kommunikasjonsprosesser (Dybo, 2008). Man kan for eksempel fokusere på jazzens iboende kompleksitet og kulturbetydning fremfor jazz som verk (stilanalyse).

Deryck Cook argumenterer i sin bok *The Language of Music* (1959) for å bruke analogier til litteratur, arkitektur og billedkunst for å diskutere musikk som kunst. Slike analogier er velkjent blant musikere og musikkjennere og kan gi verdifull innsikt.

En velfungerende metode i analyse av musikk er kombinasjonen av nedtegnelser og visualisering sammen med en verbalisering ved hjelp av kjente metaforer. Eksempel på dette finner vi i Tor Dybos analyser av Jan Garbareks (m.fl.) saksofonspill (1996). Dybo velger også å presentere mye av analysene gjennom intervjuer med utøverne.

Vi kan diskutere musikk-relaterte gester på forskjellige tidsnivå fra mer omfattende gester som former rytmiske, strukturelle eller melodiske mønstre til mikro-gester som kan skape ørsmå variasjoner i tonehøyde, styrke eller andre egenskaper ved en enkelt tone (Godøy & Leman, 2010). Egenskaper ved lyd på dette mikronivået er avgjørende for vår opplevelse av musikk da det er disse egenskapene som gir musikken både sin ekspressive kraft og karakteristiske lydlige kvalitet.

Et problem med verbale beskrivelser av musikk er at språket kun kan fange en liten del av vår opplevelse av musikk (Leman, 2008).

⁴⁰ Signifyin(g) har en annen betydning enn signifying. Signifyin(g) med g i parentes "viser til kulturelle koder og væremåter som har sitt afrikanske opphav og identitet" (Dybo, 2008, p. 4).

6 Valg av metode for beskrivelse av lydeksempelene

Jeg har over konsentrert meg om drøfting av musikk skapt gjennom instrumentaltøvelse. Man vil finne de samme utfordringene når en skal diskutere musikalsk gestikk som et produkt av elektrofonisk musikkproduksjon.

Diskusjon av musikkeksempel bør ta utgangspunkt i lyden. Jensenius argumenterer i sin doktoravhandling *How do we recognize a song in one second? : the importance of salience and sound in music perception* for å benytte en ikke-symbolsk, kontinuerlig strøm av lyd som en kilde til analyse (Jensenius, 2002, p. 12).

Metodene jeg har beskrevet kan plasseres på en akse fra forsøk på objektive beskrivelser av elementer ved musikk, og til en mer hermeneutisk⁴¹ tilnærming. Jeg mener metoder fra hele skalaen kan benyttes for å gi oss relevante informasjon om musikk som kroppsuttrykk. Men det er essensielt at metoden også fanger ekstramusikalske parametre⁴². Ved valg av metode blir det viktig å ha klart for seg målet med diskusjonen og eksplisitt formulere hvilken betydning valget av metode har for resultat av drøftingen.

Selv om tradisjonelle metoder for musikalsk analyse kan gi oss mye relevant informasjon er det allikevel slik at disse forteller oss lite om musikk som kroppsuttrykk.

Musikk har lenge vært studert som noter eller lyd, men de siste tiårene har det også blitt vanlig å studere musikk som bevegelse (Jensenius, 2009). Det er mer interessant å studere musikk som en prosess eller dynamisk system og ikke et statisk produkt. Barthes (i Hatten, 2004) nekter ikke for at man diskutere systemet av noter, skalaer, toner, akkorder og rytmer, men hva han opplever som meningsfullt i Schumanns musikk går ut over en slik teoretisk forklaring. Vi snakker her om kompetanse som er prelingvistisk⁴³ og som vi derfor ikke kan bruke vanlige språklige, begreper på. Han mener vi er biologisk disponert for å kategorisere nyanser langt utover hva vi kan sette ord på. Opplevelsen av musikk kan for mange sies å være *direkte* i det at hovedfokuset ikke er på kognitiv refleksjon, vurdering, tolkning eller beskrivelse (Leman, 2008). Bevegelser av lyd (for eksempel musikk) gjør noe med kroppen vår og har derfor påvirkning gjennom kropps-

⁴¹ hermeneutikk – filosofisk retning hvor et kunstverk ikke betraktes som å være av autonom karakter, men at det alltid viser til noe utenfor seg selv (Benestad, 1976).

⁴² Med *ekstramusikalske parametre* menes fenomenologiske begreper som *timing, driv, swing* etc. Motsatsen *intramusikalske parametre* sikter til termer som *melodi, harmonikk, akkord* osv (Dybo, 2002b).

⁴³ Prelingvistisk – førspråklig

opplevelse og ikke gjennom tankene. Mennesker lytter til musikk fordi den har kroppslig verdi. Bak ligger ofte et ønske om å komme vekk fra rasjonell tenkning og bevissthet. Paradokset her er at vi gjennom analysen forsøker å fange noe som muligens går i stykker når vi setter ord på det. Jeg har hittil ikke erfart at en verbal eller grafisk representasjon fullt ut kan beskrive et lydeksempel; representasjonen kan aldri *bli* musikken.

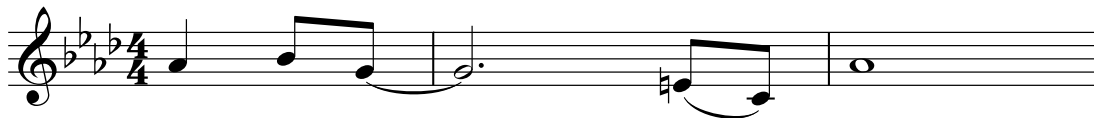
Den teknologiske utviklingen gjør det i dag mulig å studere musikk på måter som ikke var mulig for kun få år siden (Jensenius, 2002), (Dybo, 2002b). Mye arbeid gjenstår for å forstå hva musikk er og hvordan musikk kommuniserer. Det blir spennende å følge utviklingen videre.

Jeg skrev i kapittel 2 om en underliggende ønske om å bli en bedre saksofonist og til dette mener jeg visualiseringen ikke gir meg verdifull informasjon. Informasjonen ligger i *lyden* og representasjonen kan kun hjelpe oss til å være enige om at vi snakker om de samme detaljene i lyden. Jeg ser det derfor som mest hensiktsmessig å benytte verbale beskrivelser, noen ganger i kombinasjon med tradisjonelle noter. Og oppfordrer leseren til å høre på lydeksempelene.

7 Lydeksempler

7.1 Gestisk motivert uttrykk

Eksempel 7-1 Bendik Hofseth – Colours – Beginning

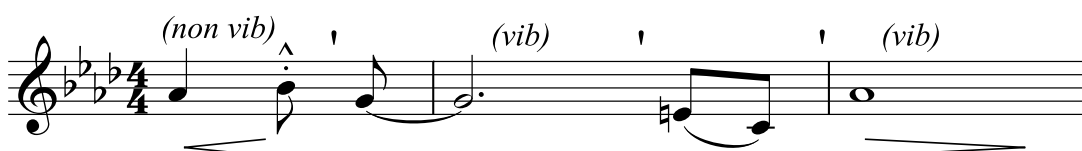


Dette er et tydelig eksempel på at mye av informasjonen som kommuniseres ligger i *hvordan* (uttrykk) og ikke i *hva* (struktur).

Den 2. tonen (b) er kort og markert og sammen med romklangen gir det oss en opplevelse av at den sendes ut i rommet før vi lander på den 3. tonen (g). Denne har en del vibrato både i tonehøyde og amplitude, men mot slutten av tonen opphører vibratoen og den "legger seg til ro". Lavere styrke og en liten pause gir muligheten til å ta ny sats med 4. og 5. tone (e og c). Her har klangen fått en litt ru overflate og vi kan tydelig høre luften som strømmer. En ørliten akselerasjon og en crescendo gir disse tonene ny fart og vi dras videre mot tone 6 (ab) som kommer etter en nesten umerkelig utsettelse. Romklangen og vibratoen her er med på å oppløse gravitasjonen og gjøre tonen eterisk eller svevende.

Det er lite sannsynlig at Bendik Hofseth har tenkt slik som jeg har beskrevet over, men heller at instrumentet oppleves som en del av kroppen han synger gjennom (se side 8). Og at man derfor kan si at nyansene og uttrykket er *gestisk motivert* (se side 21).

Her er samme eksemplet notert med noe ekstramusikalsk informasjon som gir mer informasjon, men ikke nok til å gjenkjenne eller gjenskape detaljene i lydeksemplet.



Det neste eksemplet er de samme *tonene* spilt av et softwarepiano. Klangen er i og for seg grei og det er ikke *feil* spilt, men det som noen vil kalle *musikken* i eksemplet er borte.

Eksempel 7-2 Tema fra Bendik Hofseths Beginning spilt av softwarepiano

7.2 Kroppslige musikalske virkemidler

7.2.1 Opplevelse av tid.

Rytme og timing er viktig for opplevelsen av tid i musikk. I dette eksemplet er det Audun Kleives trommespill som gir oss en følelse av oppbremsing.

Eksempel 7-3 Audun Kleive på Bendik Hofseths - Colours - Jacob's Slate Blue



Denne låta har i utgangspunktet triolfeeling, men på vei inn i 4 takten av klippet retter han opp slagene og vi kan formelig høre hvordan han setter seg opp eller lener seg bakover. Når skarprommeslaget a) kommer litt sent er dette forberedt gjennom deselerasjonen eller oppbremsingen i forkant.

Forskning har vist at utøveres spontane tempokurver følger kurvene til fysiske objekters bevegelse i forhold til gravitasjon i den virkelige verden (McAngus Todd, 1995). Kleives plassering av slagene i tid mener jeg er et godt eksempel på dette. Treghet, momentum, inertia⁴⁴ er begreper fra fysikken som også kan brukes om musikalske hendelser (Hatten, 2004).

7.2.2 Gravitasjon

Gravitasjon eller lydens plassering i et slags tyngdekraftfelt er interessant; et musikalsk objekt kan plasseres på en skala fra tung til vektløs og det "peker" gjerne oppover eller nedover, fremover eller bakover. Denne metaforiske opplevelsen (se side 12) har ofte

⁴⁴ Inertia – et legemes tendens til enten å forbli i ro, eller fortsette i en gitt bane og hastighet.

sammenheng med harmonikk. Allerede i 1773 omtaler Rameau gravitasjonen i musikk når han diskuterer tonika, dominant og subdominant (Hatten, 2004).

I det neste eksemplet legger vindharpen en veldig klar grunntone. Den nest siste saksofontonen i eksemplet er tonen under grunntonen. Det er lett å kjenne magnetismen og forløsningen når den sisten tonen, grunntonen, kommer.

Eksempel 7-4 Jan Garbarek – Dis – Viddene

7.2.3 En lyds energiinnhold og klang

Klang er et multidimensjonalt fenomen som handler om flere egenskaper ved lyd og som gjør det vanskelig å diskutere hva klang egentlig er (Godøy & Leman, 2010). Metaforer som glatt, kornete, røff, lys, matt og hul gir mening både for noviser og profesjonelle og er viktige i øve- og opptakssituasjoner.

6" ut i dette eksempelet bruker Garbarek alternative grep på saksofonen for å endre klangen på en gjentatt tone. Det er en tydelig forskjell i energi i tonene, og jeg opplever tonene som klare gestiske utfall.

Eksempel 7-5 Jan Garbarek på Keith Jarrets – Personal Mountains – Late Night Willie

Det neste eksempelet er hentet fra slutten av låten *Prism* av Keith Jarret og Jan Garbarek har her en klang i saksofonen som det nesten kjennes ut som tar på lytteren.

Eksempel 7-6 Jan Garbarek på Keith Jarrets – Personal Mountains – Prism

7.3 4 egne eksempler

7.3.1 Vibrato

Instrumenter som blåses eller strykes har mange muligheter til å manipulere tonen etter at den er satt an. På blåseinstrumenter kan en variere både amplitude, klang og tonehøyde. Vibrato kan hjelpe til med å skape en opplevelse av tid ved at bevegelsen fører

fremover eller trekker bakover. Man kan da få et bilde av å komme fra et sted eller være på vei til et sted (se sentralt landemerke side 13). I tillegg kan det også her være relevant å snakke om gravitasjon; vibrato, særlig på tonehøyde, gir en følelse av at tonen beveger seg opp og ned. Vibrato er i stor grad automatisert, men brukes av mange som et direkte uttrykksmiddel som varieres etter behov. Igjen så mener jeg at intensjonen bak *forming* av vibratoen er kroppslig.

Eksempel 7-7 Eget – vibratoeksempler

Eksemplet består av den samme figuren spilt 6 ganger. Første gang uten vibrato, andre gang med vibrato i tonehøyde og tredje gang både i tonehøyde og amplitude. De tre siste versjonene er variasjoner av dette.

7.3.2 Rytmske forskyvninger

Rytmske forskyvninger er ikke bare intellektuelt interessant, ofte fanger det vår interesse rent kroppslig. I dette eksemplet gjentas det rytmiske motivet, men plasseres på forskjellige steder i taktene. Dette kan gi lytteren en følelse av at noe vendes, at et fysisk objekt vises fra forskjellige vinkler.

Eksempel 7-8 Eget – rytmisk forskyvning

7.3.3 Retorikk

Gester kan inneholde og hjelpe til å uttrykke *retoriske* handlinger, som i plutselige endringer, kollaps, avbrytelse, fornektelse eller implikasjon (Leman, 2008). Dette kan hjelpe til å skape et dramatisk hendelsesforløp. I dette eksemplet er det høy skriket etter ca 4" en avbrytelse som markerer en endring.

Eksempel 7-9 Eget – retorikk

7.3.4 Lydteknikk

Som rytmisk saksofonist er en ofte prisgitt lydteknikerens evne og teft. Dette filteret mellom utøver og publikum har mye å si for det endelige resultatet. Mikrofonvalg og plassering, bruk av EQ og effekter er viktige faktorer for saksofonlydens uttrykk. Og følelsen av å arbeide med en pensel er sårbar for justering av disse parametrene.

Effekter kan påvirke den kroppslige opplevelsen av musikk. For eksempel kan romklang gi en følelse av distanse eller at gravitasjonen oppløses.

Eksempel 7-10 Eget – mikrofon, romklang og EQ

Opptaket er gjort med 3 ulike mikrofoner som så spilles av etter hverandre. Dette er vanlige mikrofoner å møte på en spillejobb hvis lydteknikeren får velge.

Først del er fra en stormembran kondensatormikrofon (AKG C214).

Denne låter varm og naturlig og å spille gjennom denne kan gi en opplevelse som ligner på den man har på øverommet. Et stort dynamisk spekter fører til at jeg som utøver virkelig kan forme lyden i rommet.

12'' ut i kuttet er opptaket gjort med en Electro Voice EV20 dynamisk mikrofon. Denne blir skarpere og tydeligere og kan gi meg som utøver en opplevelse av mer kraft, noe som kan være bra i en del settinger.

Etter 24'' er det brukt en Shure SM58 dynamisk mikrofon. Denne blir her såpass skarp at jeg kvier meg for å ta i; lyden går over grensen fra å være tøff og rå til å bli vulgær og enerverende.

7.4 Å identifisere saksofonister. Saksofonisters signaturer.

Det trengs gjerne lang trening for å kunne skille mellom ulike variasjoner av nyanser. En trent saksofonist vil sannsynligvis raskt kunne skjelne ulike kolleger fra hverandre på disse nyansene. Bruno Repp og Günther Knoblich (Knoblich, 2004) har gjennom studier påvist at *ekspressivitet* og *artikulasjon* er informasjonen utvalgte musikere trengte for å gjenkjenne sitt eget spill fra opptak gjort flere måneder tilbake i tid.

Mennesker som ikke har norsk som førstespråk kan bruke lang tid på å oppfatte nyanseforskjellen mellom *bønder* og *bønner*. I tillegg til å inneha en viss trening i å gjenkjenne denne nyanseforskjellen (noe nordmenn har) må en være utrustet med et minimum av musikalitet for å kunne skille slike detaljer. På samme måte vil jeg som saksofonist raskt

kunne skille mellom *betoningsmønstrene* eller *bevegelsesmønstrene* til ulike utøvere av mitt instrument, mens andre kan mene at disse låter likt.

Jeg mener det er et særtrekk ved den norske saksofontradisjonen at man spiller mer gestisk eller animert enn hva som er vanlig i for eksempel den amerikanske. Men også de følgende 4 eksemplene fra kjente amerikanske saksofonister er utdrag hvor jeg mener utøveren kan identifiseres på *bevegelsesmønsteret*.

Eksempel 7-11 Michael Brecker Quintet – Wide Angles, Brexterity

Ca 2 sekunder ut i klippet spiller Michael Brecker crescendo på hver av tonene i nedgangen. Det er flere måter å gjøre en slik pumpende effekt på, men jeg vil påstå at akkurat denne utførelsen er særegen for Breckers spillestil.

Eksempel 7-12 David Sanborn – another Hand – First Song

Gestikken og estetikken hos David Sanborn er lett gjenkjennelig i dette kuttet. Hovedelementer er den litt seige måten han *drar* tonene på og den sprø lyden som (for meg som saksofonist⁴⁵) høres ut som den hvert øyeblikk skal kollapse.

Eksempel 7-13 Johnny Hodges – After All

Det er særlig kombinasjonen av *pitch bend*⁴⁶ sammen med vibratobruken som gjør at et trent øre raskt kjenner igjen Johnny Hodges i dette kuttet. Myke ansatser og en klang med liten friksjon er andre identifiseringsfaktorer. Også måten han spiller trillen på er særegen, men muligens ikke så unik som de andre trekkene.

Eksempel 7-14 Joe Henderson – Inner Urge

Dette kuttet starter med et litt rotet løp som Joe Henderson spiller med stor autoritet. Sammen med klangen fremstår uttrykket hans som ærlig og rett frem. Akselerasjonen

⁴⁵ Når jeg hører dette får jeg en kroppslig fornemmelse av hvordan flisa (rørbladet) er på bristepunktet og det er ikke sannsynlig at ikke-musikere har de samme assosiasjonene.

⁴⁶ Pitch bend – tonen settes i gang lavere i tonehøyde og trekkes opp, her ved hjelp av leppene.

og deselerasjonen fra sekund 4 og utover gir inntrykk av at saksofonen lever sitt eget liv oppå timen.

Disse utøverne har blitt forbilder for mange andre og frasering, betoning, artikulasjon blir selvfølgelig også hermet. Det betyr at man kan gjenkjenne uttrykksfaktorer hos andre og at dette ikke lenger er så unike eller sikre identifikatorer.

7.5 Gestikk i eget spill

Jeg har i snart to år jobbet med nyanser og gestikk i improvisasjonsspill. De tre neste klippene er litt lengre opptak gjort nylig hvor jeg har forsøkt å bruke gestiske heller enn melodiske/rytmiske ideer.

Eksempel 7-15 Eget – Sharing

Dette er en feature tenorsakssolo med storband (Scheen Jazzorkester) skrevet av Magne Rutle. Klippet er fra soloen 3'53" ut i låta.

Særlig i starten av soloen er ideen gestisk. Når ideen refereres til igjen 2'57" ut i soloen er det som en henvisning til gestene i starten.

Eksempel 7-16 Eget – Heiemo og nøkken

Dette er mitt arrangement på en tradisjonell ballade. Det er to tenorsaksofoner; jeg spiller den som er nærmest (minst romklang). Her forsøker jeg å improvisere med gester heller enn med tonehøyder. Motivene i starten kan ses på som små tusjtegninger (se side 39) i et flerdimensjonalt rom.

Eksempel 7-17 Eget – Sut hev eg bori

Dette er mitt arrangement av en gammel folketone etter voksrulloptak med Svein Tveiten fra Hovden. Jeg spiller sopransaksofon. I solodelen starter jeg med noe ornamentering både for å tilnærme meg folkemusikk og for at uttrykket skal bli sterkere. Hovedpoenget for meg her er at ornamenteringen er *gestisk motivert*. En annen side ved ornamentering er at det øker fokuset mot lyden som uttrykk; notene er ikke lenger 8-deler eller 4-deler, men små gestiske objekter hvor nyansene på mikroplan blir viktige.

8 Konklusjoner

Gjennom arbeidet med litteratur, problemstillinger og lydeksempler er det for meg blitt opplagt at bedre forståelse for musikk som kroppsuttrykk gjør meg til en bedre saksofonist. Når *den virkelige verden* (se tempokurver side 32) er malen vil frasering og agogikk bli mer naturlig. Det er sannsynlig at uttrykket mitt blir mer direkte og mer nyansert. Jeg opplever at idetilfanget er større og åpnere, og at soloene blir mer interessante. Et større fokus på lyden som kommunikasjonsmiddel gjør det mer meningsfullt å øve. Jeg tror videre musikken jeg lager blir mer autentisk og oppleves ærligere, noe som er høyt verdsatt ikke bare blant jazzmusikere.

8.1 Konsekvenser for øving og undervisning

- *Metronomer kan ikke føle, bevegelsen de tikker er ikke gester, men tikk.* (Viereck, 1987).

Det er stor enighet i at ekspressivitet er en viktig del av musikkutøvelse, men flere studier viser at det legges lite vekt på tilegnelse og trening på dette (Jensenius, 2009). Instrumentallærere skiller gjerne mellom teknikk og musikalitet (Leman, 2008). Det kan virke som om man mener at ekspressivitet er noe man har i seg og at det ikke kan læres (Jensenius, 2009).

I instrumentalundervisningen er uttrykk og nyanser ofte en del av den uartikulerte, intuitive kunnskapen. Her kan en se en tydelig parallell til inndelingen av musikk som struktur og musikk som uttrykk, hvor struktur da blir hva en eksplisitt undervises i, mens uttrykk i stor grad overlates til elevens tilfeldige utvikling. Elever som intuitivt spiller nyansert og uttrykksfullt kalles *talenter*, og det er ofte disse som fortsetter med høyere musikkutdanning. Min erfaring er at dette som oftest er elever som hører lyden sin som en forlengelse av kroppen.

Peter Winkler (1997) argumenterer for gehørtrading i innlæringen av musikk, og det er sannsynlig at et større fokus på *lyden* i musikkundervisningen vil hjelpe elever til å oppleve nyanser og uttrykk i egen lyd.

En vanlig, mye brukt metode for å få elever til å spille ekspressivt er å bruke presise begreper som omhandler dynamikk, agogikk og artikulasjon. En lærer kan gjerne si "mer betont på eneren" eller "kortere stakkato". På denne måten lærer elevene hva som er

kutyme eller akseptable nyanser innenfor forskjellige stilarter. En annen og kanskje mer subtil metode vil være å forsøke å få studenten til å høre lyden som et bevegelsesuttrykk. Jeg skrev i kapittel 4.2 om å høre lyden sin og at dette ikke er noen selvfølge. En metode for å arbeide med dette er å stenge ute andre sanseinntrykk ved blant annet å lukke øynene. Det å spille i et rom med noe etterklang kan gjøre en i stand til å flytte ørene ut i rommet og for oss saksofonister vil det å spille mot en vegg for å høre lyden reflektert være til hjelp. Å høre seg selv på opptak er for mange en sjokkerende opplevelse de første gangene og kan også hjelpe til å flytte fokuset over på lyden som produkt av utøvelsen.

Et bilde som kan flytte fokus over på det hørte er å tenke lyden som en *pensel* man kan bruke til å tegne en tusingtegning eller kalligrafi med.

Et trygt og støttende læringsklima er selvfølgelig også en forutsetning for å kunne spille ekspressivt (Haug, 1996). Sloboda (Aiello & Sloboda, 1994) har gjort undersøkelser som tyder på at glede og rom for kreativitet i de første årene med øving er viktig for å utvikle ekspressivitet i spillet.

Som jeg skrev i kapittel 6 kan representasjoner eller forklaringer aldri bli selve musikken, og i et slikt perspektiv gir mesterlæringstradisjonen mening. Det å høre og se en dyktig utøver, å oppleve fokuset på nyanser på nært hold kan fortelle mer enn ord. Utøvere kan forsøke å ha et slags kroppslig bilde av musikken - en slags mental koreografi som fanger og representerer formen på stykket (Rink, 2002). Dette læres gjerne gjennom å imitere lærere eller innspillinger. Transkribering hvor en hermer *hvordan* og ikke bare får skrevet ned riktige toner er en gunstig metode.

Det er nødvendig med en innrømmelse av at vårt notasjonssystem er ufullstendig. Konsekvensene av dette er blant annet at notene i mange tilfeller ikke må tas helt bokstavelig. Det er dette en klassisk musikkstudent lærer gjennom år med studier: hvordan ulike detaljer i musikken (ornamenter, rytmiske figurer etc) skal utføres i de ulike verkene.

To nyttige (og intermodale) kilder for forståelse av musikalske gester er kroppsbevegelse og intonasjonskurver i språket (Hatten, 2004). Dette bruker instrumentallærere ofte intuitivt i undervisningen sin. En annen metode for å få økt fokus på nyansene er å jobbe med ornamentering (se side 37).

Samspill, og da gjerne det å improvisere sammen gir en mulighet til å oppleve musikk som elastisk og formbar og gir derfor en mulighet til å oppleve egen lyd som kroppsuttrykk.

Av nyere metoder er kanskje Alexandra Pierce⁴⁷ en av de mer interessante. Studentene hennes lærer å oversette gestisk karakter til lyd gjennom kroppslig realisering. Pierce lar elevene bruke både kroppsgester og intonasjon i stemme for at de skal ha en kinestetisk opplevelse av musikk (Hatten, 2004).

Å spille feil kan ligne kroppslige opplevelser som å snuble, å oppleve at det er et trinn mer eller mindre i trappen enn forventet eller som et glipptak på ski. Et metodisk grep i øving er å forsøke å bruke slike opplevelser for å korrigere spillet sitt i stedet for mer intellektuelle eller matematiske målinger. En metronom kan enten holde takten for deg ved å tikke alle slagene, eller den kan være med å gi deg opplevelsen av "tryning" ved for eksempel å tikke slag 2 og 4.

8.2 Komposisjon og gestikk

En vesentlig del av mitt virke som jazzsaksofonist er å skrive egen musikk, jeg synes derfor det er relevant å skrive noen ord om komposisjon i lys av teorier om musikk som kroppsuttrykk.

Problemstillingen er i slekt med analyse (se side 23); komponister tar ofte utgangspunktet i teorien og notekunnskapen de besitter. I jazzen fører ofte en avansert harmonikk til et stort fokus på tonehøyder. I kapittel 5.1 skrev jeg om musikknotasjonenes begrensninger. Ideer som i utgangspunktet var gestiske kan muligens tape noe på å presses inn i de rammene som konvensjonelle noter gir oss.

Bjørn Kruse bruker i boka *Den tenkende kunstner* (1995) metaforene tekstur, struktur og kontur for å diskutere stofflighet og overflate og disse taktile (og kroppslige) kvalitetene er nyttige for å ta avgjørelser i forhold til instrumentering og orkestrering.

En utfordring kan være å formidle musikk skrevet med utgangspunkt i gestiske ideer til utøvere. Som komponist opplever jeg ofte at musikere ikke forstår intensjonen bak musikken, særlig hvis musikken er fremmed for utøverne og frasering, artikulasjon etc ikke er gitt i form av en kjent stilbenevnelser. Innen samtidsmusikk-komposisjon har en tradisjon for veldig presis og detaljert notasjon med utførlig beskrivelse av instrumen-

⁴⁷ Alexandra Pierce – Professor Emerita i Musikk og bevegelse ved University of Redlands, California.

taleffekter og for eksempel kvarttoner. Dette blir vanskeligere med jazzutøvere som ofte ikke er vant til en slik nøyaktig innstudering. Styrken til jazzmusikere er gjerne å kunne ta verbale beskjeder og etterape spill noe som betyr at komponisten bør være til stede under innstuderingen. Et annet spørsmål er om slik detaljstyring strider med utøvernes oppfatning av individuell frihet som også er en sterk del av jazztradisjonen.

8.3 Gestikk i musikkproduksjon

Mange av ferdigheten som kan relateres til musikk som kroppsuttrykk er viktige også for musikkprodusenter. I stedet for talent kan en snakke om *god teft* eller *godt øre*. For meg er det opplagt at når en henviser til intuisjon eller feeling er det ofte snakk om *kroppen som referanse* for å avgjøre valg av slike ting som groove eller synthlyder. Bruken av effekter som tremolo, vibrato og flanging er ofte brukt for å gjøre lyder mer kroppslig og dermed menneskelig.

Justering av ADSR Envelope⁴⁸ og bruken LFO⁴⁹ gjør det mulig å endre enkeltlyders forløp og på den måten endre lydens gestiske egenskaper.

Et annet eksempel er Ableton Lives⁵⁰ løsning for kvantisering hvor en groove (og dermed et gestisk uttrykk) kan ekstraheres fra musikk for så å benyttes som utgangspunkt for ny musikk.

9 Outro

- When I looked at my teachers hand , I looked [...] not *how* they where going about, but *where* (Sudnow, 2001, p. 18).

Selv om det er en økende interesse for fagfeltet virker det fremdeles radikalt å arbeide med kroppsbevegelse og musikk (Jensenius, 2008). Dette på tross av det lenge har vært argumentert for at musikk bør studeres som en kroppslig aktivitet: "... deal not with the structure of a musical score [...] but with music in the flesh: music not outside of man to

⁴⁸ ADSR Envelope gjør det mulig å justere lydets amplitude over tid ved hjelp av parameterne **A**ttack, **D**ecay, **S**ustain og **R**elease (Wadhams, 1988).

⁴⁹ LFO – Low Frequency Oscillator brukes til å modulere lydsignaler, delay-tid etc (Wadhams, 1988).

⁵⁰ Ableton Live – musikkprogramvare til scenebruk og musikkproduksjon <http://www.ableton.com/>

be looked at from written symbols, but music-man as a living entity or system.” (Clynes, 1982, p. vii).

Mange vil mene at uttrykk og nyanser lever i beste velgående som implisitt og intuitiv kunnskap. Musikkens magiske (for noen religiøse) evne til å røre ved oss bør forbli magisk og derfor uartikulert. Det kan også virke som det er forventet at ekspressivitet er noe man ”har i seg”, og at det ikke kan læres (Jensenius, 2009). Jeg har både i eget spill og i undervisningssammenheng opplevd hvordan det er fullt mulig å lage lyd i instrumentet uten å oppleve at man uttrykker. Selv om det kanskje ikke er noen god løsning å starte undervisning i gestikk for instrumentalister, vil økt forståelse av gestisk motivert uttrykk i musikk være et argument for at musikk i større grad bør gehørtraderes. I instrumentalundervisning vil et større fokus på nyanser og på musikk som kroppsuttrykk hjelpe flere til å oppleve at de lager lyd som kommuniserer og dermed at det er meningsfullt å spille et instrument uavhengig hvilket teknisk nivå en holder.

Jeg mener det gjenstår mye viktig arbeide i å gjøre forståelsen av musikk som kroppsuttrykk til eksplisitt kunnskap.

10 Oversikt lydeksempelene

| | |
|--|----|
| <i>Eksempel 7-1 Bendik Hofseth – Colours – Beginning</i> | 31 |
| <i>Eksempel 7-2 Tema fra Bendik Hofseths Beginning spilt av softwarepiano</i> | 32 |
| <i>Eksempel 7-3 Audun Kleive på Bendik Hofseths – Colours - Jacob's Slate Blue</i> | 32 |
| <i>Eksempel 7-4 Jan Garbarek – Dis – Viddene</i> | 33 |
| <i>Eksempel 7-5 Jan Garbarek på Keith Jarrets – Personal Mountains – Late Night Willie</i> | 33 |
| <i>Eksempel 7-6 Jan Garbarek på Keith Jarrets – Personal Mountains – Prism</i> | 33 |
| <i>Eksempel 7-7 Eget – vibratoeksempler</i> | 34 |
| <i>Eksempel 7-8 Eget – rytmisk forskyvning</i> | 34 |
| <i>Eksempel 7-9 Eget – retorikk</i> | 34 |
| <i>Eksempel 7-10 Eget – mikrofon, romklang og EQ</i> | 35 |
| <i>Eksempel 7-11 Michael Brecker Quintet – Wide Angles, Brexterity</i> | 36 |
| <i>Eksempel 7-12 David Sanborn – another Hand – First Song</i> | 36 |
| <i>Eksempel 7-13 Johnny Hodges – After All</i> | 36 |
| <i>Eksempel 7-14 Joe Henderson – Inner Urge</i> | 36 |
| <i>Eksempel 7-15 Eget – Sharing</i> | 37 |
| <i>Eksempel 7-16 Eget – Heiemo og nøkken</i> | 37 |
| <i>Eksempel 7-17 Eget – Sut hev eg bori</i> | 37 |

11 Litteratur

- Aiello, Rita, & Sloboda, John A. (1994). *Musical perceptions*. New York: Oxford University Press.
- Ball, Philip. (2010). *The music instinct : how it works and why we can't do without it*. London: The Bodley Head.
- Benestad, Finn. (1976). *Musikk og tanke : hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid*. Oslo: Aschehoug.
- Bent, Ian. (2009). Grove Music Online - Analysis.
- Choen, Dalia and Katz, Ruth. (2009). Grove Music Online - Melograph.
- Choksy, Lois. (1986). *Teaching music in the twentieth century*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Clifton, Thomas. (1975). Some Comparisons between Intuitive and Scientific Descriptions of Music. *Journal of Music Theory*, 19(1), 66-110.
- Clifton, Thomas. (1983). *Music as heard: a study in applied phenomenology*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Clynes, Manfred. (1977). *Sentics : the touch of emotions*. Garden City, New York: Anchor Press.
- Clynes, Manfred. (1982). *Music, mind, and brain : the neuropsychology of music*. New York: Plenum Press.
- Coker, Wilson. (1972). *Music & meaning; a theoretical introduction to musical aesthetics*. New York,: Free Press.
- Colman. (2009). A Dictionary of Psychology. Edited by Andrew M. Colman. Oxford University Press 2009. Oxford Reference Online. Oxford University Press. Agder University. 14 December 2009
- Cook, Nicholas, & Everist, Mark. (1999). *Rethinking music*. Oxford ; New York: Oxford University Press.
- Cooke, Deryck. (1959). *The language of music*. New York, London: OUP.
- Damasio, Antonio R. (1999). *The feeling of what happens : body and emotion in the making of consciousness*. New York: Harcourt Brace.
- Dybo, Tor. (1996). *Jan Garbarek - det åpne roms estetikk*. Oslo: Pax.
- Dybo, Tor. (2002a). *En drøfting av analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet*.
- Dybo, Tor. (2002b). Representasjonsformer i jazz- og populæremusikkanalyse. En drøfting av enkelte problemområder, retninger og arbeider innen feltet. (Vol. 2002).
- Dybo, Tor. (2008). Jazz som etnomusikologisk forskningsfelt. (Kompendium) *STM Online* 11.
- Dybo, Tor. (2009). Musikkteknologi som forskningsfelt - papirer fra forelesning.
- Gallagher, Shaun. (2005). *How the body shapes the mind*. Oxford: Clarendon Press.
- Godøy, Rolf Inge, & Leman, Marc. (2010). *Musical gestures : sound, movement, and meaning*. New York: Routledge.
- Goldin-Meadow, Susan. (2003). *Hearing gesture : how our hands help us think*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Gritten, Anthony, & King, Elaine. (2006). *Music and gesture*. Aldershot: Ashgate.
- Hatten, Robert S. (2004). *Interpreting musical gestures, topics, and tropes : Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington,Ind.: Indiana University Press.

- Haug, Line Løvland. (1996). Ekspressivitet i nybegynnerundervisning på klaver : musikalsk uttrykksfullt klaverspill hos barn : hovedoppgave ved Norges musikkhøgskole.
- Henrotte, Gayle A. (1992). Music and gesture: A semiotic inquiry. *The American Journal of Semiotics*, 9(4), 103-113.
- Jensenius, Alexander Refsum. (2002). *How do we recognize a song in one second?: the importance of salience and sound in music perception*. Oslo: [A. Refsnes Jensenius].
- Jensenius, Alexander Refsum. (2008). *Action - sound : developing methods and tools to study music-related body movement*. Oslo: Faculty of Humanities, University of Oslo.
- Jensenius, Alexander Refsum. (2009). *Musikk og bevegelse*. [Oslo]: Unipub.
- Jensenius, Alexander Refsum (Producer). (2010). Musikk og bevegelse - introduksjon. *Podcast fra MUS2006 - Musikk og bevegelse (kurs ved UIO vår 2010)*. Retrieved from <http://www.uio.no/studier/emner/hf/imv/MUS2006/v10/podcast/>
- Johnson, Mark. (1990). *The body in the mind : the bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kendon, Adam. (2004). *Gesture : visible action as utterance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kernfeld, Barry (2009). Grove Music Online - Groove. <http://www.oxfordmusiconline.com/>
- Kivy, Peter. (1989). *Sound sentiment : an essay on the musical emotions including the complete text of the Corded shell*: Temple University Press.
- Klempe, Hroar. (1999). *Generative teorier i musikalsk analyse*. Oslo: Spartacus.
- Knoblich, Bruno H. Repp and Giinther. (2004). Perceiving Action Identity How Pianists Recognize Their Own Performances. *PSYCHOLOGICAL SCIENCE*, 15(9), 604-609.
- Kruse, Bjørn. (1995). *Den tenkende kunstner : komposisjon og dramaturgi som prosess og metode*. Oslo: Universitetsforl.
- Kugler, Peter, & Truvey, M. T. (1987). *Information, natural law, and the self-assembly of rhythmic movement*. Hillsdale, N.J.: Erlbaum.
- Kunnskapsforlagets-blå-Fremmedordbok. (1993).
- Lakoff, George, & Johnson, Mark. (2003). *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Langer, Susanne Katherina Knauth. (1953). *Feeling and form; a theory of art*. New York,: Scribner.
- LeDoux, Joseph E. (1998). *The emotional brain : the mysterious underspinnings of emotional life*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Leman, Marc. (2008). *Embodied music cognition and mediation technology*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Lilliestam, Lars. (1988). *Musikalisk ackulturation: frå blues till rock : en studie kring låten Hound dog* (Vol. 20). Göteborg: Gothia.
- McAngus Todd, Neil P. (1995). The kinematics of musical expression. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 97(3), 1940-1949.
- Meyer, Leonard B. (1956). *Emotion and meaning in music*. [Chicago]: University of Chicago Press.
- Ordnnett.no. (2011). Kunnskapsforlagets blå språk- og ordboktejeneste - online. <http://www.ordnett.no>
- Pegg, Carole. (2009). Grove Music Online - Ethnomusicology.

- Rink, John. (2002). *Musical performance / a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sloboda, John A. (1985). *The musical mind the cognitive psychology of music*. Oxford: Clarendon Press.
- SNL. (2011). Store norske leksikon - online. <http://www.snl.no>
- Snyder, Bob. (2000). *Music and memory : an introduction*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Stern, Daniel N. (2003). *Spedbarnets interpersonlige verden*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Sudnow, David. (2001). *Ways of the hand : a rewritten account*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Tarasti, Eero. (2002). *Signs of music : a guide to musical semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Thaut, Michael H. (2005). *Rhythm, music, and the brain : scientific foundations and clinical applications*. New York: Routledge.
- Thelen, Esther, & Smith, Linda B. (1994). *A Dynamic systems approach to the development of cognition and action*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Viereck, Peter. (1987). *Archer in the Marrow: the Applewood Cycles 1967-1987* Norton.
- Wadhams, Wayne. (1988). *Dictionary of music production and engineering terminology*. New York: Schirmer Books.
- Winkler, Peter. (1997). Writing Ghost Notes: The Poetics and Politics of Transcription (pp. s. 169-203).
- Wormnæs, Odd. (1987). *Vitenskapsfilosofi*. Oslo: Gyldendal.