

KAPITTEL 18

Stillheten er lydsinnets himmelhvelving

Lasse Thoresen

Norges musikkhøgskole

Abstract: This paper contemplates on music as a dialectic between moving energy and fixed structure, metaphorized by the image of streaming water that rushes against stones in the riverbed and, as a result, produces whirling shapes. As a pattern, this dialectic manifests itself in the mind of the creating artist as the process of condensing fleeting inspiration into fixed forms. Music is described as being a verb, not a noun, in the sense that it presupposes expressive energy; however, through the reification in the concept of a specific work it nevertheless obtains the status of a noun. The notion of energy as the foundation for all sound and sound production is conspicuously absent in current music theory. It is the mission of serious music to awaken the audience to existential and transcendental realization. Serious music is not a particular style or genre, but is universally characterized by depth. Depth can be understood in two ways: It is both structural, referring to the multidimensionality intrinsic to the music itself, and existential, referring to the awakening potential of the music.

Keywords: inspiration, flow, emergent musical forms, music theory, existence, musical depth

Innledning: en elveliknelse om løst og fast

Når elven flyter fritt og elvebunnen er jevn, oppstår ingen form. Men når en sten i elveleiet tvinger vannet opp, oppstår virvler, stråler, spiraler – fabelaktige former som er ganske konstante, skjønt vannet hele tiden passerer gjennom dem. Det er samhandlingen mellom fri strømming, drevet av sitt eget trykk, og den statiske motkraften som danner formene.

Sitering av denne artikkelen: Thoresen, L. (2020). Stillheten er lydsinnets himmelhvelving. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 18, s. 329–345). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch18>
Lisens: CC-BY 4.0.

Når jeg i det følgende fremsetter noen postulater om det strømmende og det statiske i musikken med elven som bilde, er det i kraft av min livslange musikalske praksis som komponist og utøver og en dertil hørende refleksjon. Den sistnevnte er kommet som resultat både av å ha undervist i komposisjon og av å ha utviklet en fenomenologisk orientert analyse av den klingende musikken. Skjønt jeg er rimelig godt belest, er det de grunnleggende erfaringene som arbeidet med selve musikken har gitt meg, som jeg her forsøker å ordlegge på en personlig måte.

Bak et musikkverk må det være et indre trykk, en gravitasjon henimot *uttrykk*, henimot det å vise seg i verden. Denne utstrømmende uttrykkskraften veller ut i verden fra en indre kilde vi ikke kjenner. I dypet kan denne kraften vise seg å være den samme, enten den viser seg i kunstutfoldelse eller i livsutfoldelse. Den utfolder sivilisasjon og kultur. Den er uatskillelig fra menneskelig vekst og modning. Trangen til å manifestere seg i form og materie er allmenn.

Hvis dette trykket i retning av å folde seg ut i former og liv er universelt, felles for liv og kunst, hva er da kunstens spesifikke oppgave? Fordi den utfoldende, selvmanifesterende kraften er selve basisen for at vi overhodet *er*, og fordi «det å være» er det mest alminnelige og minst informative vi kan tenke oss, taper vi oppmerksomheten og bevisstheten om dette. Vi glemmer å huske at vi lever – her og nå; vi glemmer å besinne oss og kjenne etter *at* vi er, vi bare agerer og reagerer. Vår oppgave som kunstnere og musikere er å vekke oss selv og medmenneskene til å legge merke til at nettopp slik er det. Vi må vekkes til oppmerksomhet og nærvær. Og vi liker å vekkes, vi liker å oppleve oss selv intenst værende til stede. Dette er noe den store musikken makter å få oss til å gjøre: å bli nærværende i et stort øyeblikk, et øyeblikk med en lang, lang tidshorisont mot både fortid og fremtid, med en dybde som bare kan rommes i gapet mellom himmel og jord. Den seriøse delen av musikklivet har ofte en rolle som eksistensiell vekker, nemlig i det å gi oss noe foruroligende. Men her gis det også laguner for ro der besinnelse og avklaret tanke vokser frem spontant. Dermed kan den kunsten stimulere oss til å tenke nytt, til kritisk å omvurdere, til å oppleve oss selv i uventede situasjoner, til å la fantasien prøve seg ut i ekstreme situasjoner.

Å *være* er det alminneligste av alt, for ut over det å være er det ikke noe. Når dette alminneligste sies på en alminnelig måte, forblir det alminnelig,

og undringen vekkes ikke. Å undre seg er som å våkne og se noe som nytt – som om det var et møte for første gang – og tenke: «Det er som et mirakel at jeg er her og opplever dette – jeg ... her ... foran dette ...»

Shakespeare er ikke stor bare fordi han utsier noe universelt, noe allmennmenneskelig. Han er stor fordi han utsier det universelle på en vekkende måte – og på en måte som *både* åpner og sammenfatter. Det åpnende er mot den universelle horisonten, det sammenfattende i måten det er sagt på. Det er *formuleringskunsten* som gjør Shakespeare til en stor dikter, ikke bare det universelle, eksistensielle anstrøket i det bakenforliggende perspektivet som flommer så sterkt gjennom hans dramaer. Hadde ikke dette universelle vært til stede, ville ikke hans formuleringskunst i seg selv ha vært nok; det blir ikke stor kunst av bare å bedrive språkspill. *Det er nettopp fortetningen av det til usynlighet allestedsnærvende og alminnelige, i en pregnant formulering*, som danner bølgetoppene i Shakespeares dramaer, som danner punktene der virvelen når sitt høyeste, sitt mest svimlende. Og bak en slik formuleringsevne ligger en begrensende kraft, en disiplin, en tvang, som sten i elv.

Så man må kvesse sin penn. Man må øve sitt instrument. Man må utforske sitt materiale. Uten motstand blir formen uttrykket får, pregløs, uten stringens, uten pregnans, uten briljans. Beethovens fritt flytende indre elv – hans stormende uttrykksbehov – tøyles, brytes mot klassikkens formtvang. Et tema skulle files, forfines, presiseres slik at det ble en kortformulering som inneholdt spørsmål det ikke selv besvarer umiddelbart, men som må bli avklart eller problematisert etter som verket ubendig avføder forutsette og uforutsette konsekvenser, og verket artikulerer sin karakter og sitt ikke-verbale budskap gjennom å utkrystalliseres i rasjonelle former, for eksempel i harmonikkens og metrikkens lukkede rammer, i motivarbeidets konsentrasjon av materiale. En kamp utspiller seg mellom den flytende, indre utfoldelsestrangen og statiske, intellektuelle kategorier, som avtvinger stoffet en definitiv formulering, og som samtidig risikerer å frustrere dette indre trykket til sammenbrudd. Hva bryter først sammen: de statiske kategoriene eller det indre trykket? Eller finnes det en høyere syntese?

Forholdet mellom trykk og motstand må bringes i balanse i skaperprosessen. For stort trykk, for stor flyt, gir intet kunstverk, bare skravling, skrik og løsprat. For mye motstand, for mange eksterne fordringer for å

oppfylle konvensjonelle kategorier, for store krav til intellektuell kontroll, hemmer imidlertid uttrykket og leder til åndstørke. Når kravene blir for store, blir det viktigere å gjøre det *riktige* – å tekkes mote, miljøet eller læremesteren – enn å uttrykke seg, våge det personlige, men kanskje ikke formmessig forløste utsagnet.

Det seriøse er dybde

Jeg har benyttet betegnelsen «seriøs musikk» ovenfor. Skal man gi en nøyere definisjon av denne, kunne man ty til bruk av stilkriterier og sjangre. Det ville være nærliggende å si at det er i den klassiske musikken (den som fremdeles spilles i dag) og de avantgardistiske stilretningene vi finner det seriøse, tilsvarende det som på fransk kalles «la musique savante», den lærde musikken. Men å framkjenne andre stilarter som jazz og folkemusikk og det beste i popmusikken denne kvaliteten ville heller ikke være sakssvarende. Så jeg griper til et overordnet begrep som særkjenner høy kvalitet: dybde.

Det finnes to former for dybde: den strukturelle og den eksistensielle. Begge typer dybde bør være til stede i musikk og fremføring. Den strukturelle dybden relaterer til hvor mange dimensjoner (i verkoppbygning, i form, i uttrykk/semantikk) det fremførte, klingende verket rommer. Utøverens rolle er sentral i det å fremvise verkets dybde. Den strukturelle dybden åpner for at ulike lesninger og relevante omtolkninger av verk-fremlegget kan gjøres, slik at verket kan fremtre i stadig nye, dog gjenkjennbare former. Det er min påstand at når verket har strukturell dybde, vil dets selvfornyende kraft være sterkere, og det er da nærliggende å tilkjenne musikken en såkalt varig verdi. Selvfornyelse er en form for nyhet som er ulik «siste nytt»; den relaterer til tolkningspotensialet som verket som sådan rommer, et tolkningspotensial som rommer både utøverens interpretasjon og lytternes mulighet for å skifte lyttefokus. Tolkingsdybden må altså være tilstrekkelig sterkt artikulert i verkets klingende realisering til at dette blir en opplevd realitet hos lytteren.

Den andre dybden er den eksistensielle, potensielt transcendentale siden ved verket: Den må adressere på en inngående, muligens kritisk måte problematikk som relaterer til menneskets væren i verden, til dets

livssituasjon – og det ikke bare på en faktisk måte, men fremfor alt emosjonelt, relasjonelt og åndelig. Musikk må kunne trigge innsikt og utløse kreativitet – uten å predike det første eller dosere det andre.

De eksistensielle og *transcendentale verdiene* i den seriøse musikken kan på mange måter føres tilbake til den absolutte musikkens opphav i tidlig opplysningstid og til den sakrale musikkens tradisjoner siden middelalderen. Den tidlige opplysningstiden synes å ville destillere det åndelige elementet som tidligere hadde vært legemliggjort i kirkens dogmer og institusjoner, og som var beskyttet av adel og voldsmakt, altså destillere det slik at ånden – det transcendentale – ble skilt fra dennes institusjonaliserte og konfesjonsbundne legemliggjørelser, for så å servere destillatet på en måte som fristilte det opplyste, borgerlige individet til å søke sin individuelle vei uten å la sin frie tanke og forstand kues av frykten for autoriteter. Den absolutte musikken var en del av opplysningsprosjektet. Den ekstreme diversifisering som man har sett i samtidsmusikken siden begynnelsen på 1900-tallet, kan relateres til opplysningsfilosofiens betoning av det unike individet som, i kraft av sitt skapende geni, skulle frembringe det originale, umiskjennelige kunstverket.

Musikkteorien: stenen i elven?

Tilbøyeligheten i *akademia*, altså i den formen for teoretisering med autoriserte begreper som benyttes i standard musikkvitenskap og musikkteori, er å vektlegge de statiske kategoriene som kan påvises i musikken. Dette må ikke forstås som en påstand om at forskningsprosessen som sådan ikke eier sin egen flyt og bevegelighet. Min påstand er at den objektive forskningen søker å formulere lovmessigheter, og en lovmessighet er per definisjon noe uforanderlig, noe konstant som ligger utenfor det flyktige øyeblikkets flyt. Derfor ligger det innebygget i den objektivt orienterte forskningens målsetting en naturlig tendens mot det statiske. Utfordringen i forholdet mellom akademiets forskning og den musikalske praksisen er ikke selve forskerprosessen, men hvorvidt og hvordan resultatene kan hentes tilbake til en dynamisk flytende virkelighet som er vesentlig for den skapende og levende musikken. I musikkvitenskapen og musikkteorien benytter man seg ofte av en på forhånd definert

terminologi. Den reduserer det den ser i partituret, til disse kategoriene; å sette begreper på den klingende musikken slik den høres, unngår man helst. Dermed skjer det lett at den konkrete virkeligheten, det unike verket med sin umiddelbare opplevelsesrikdom og fremtoning som klingende organisme, reduseres til eksempler på en på forhånd fastlagt abstrakt begrepsdannelse. Mens forskningen selv var flytende så lenge den søkte etter å etablere sin begrepsstruktur, blir den i neste runde til et normativt filter overfor virkeligheten når en lærer skal få studentene gjennom et fastlagt pensum, og den gåsefører studenter med lesning som ikke er tilstrekkelig underbygget av musikalsk erfaring. For oss som praktiserer musikk, gjelder at vi snarere vil *utforske* – i form av en alltid pågående undersøkelse av musikken som klang, teknikk og mening – snarere enn å forske, i den grad forskning streber mot å fremme beviste teser.

Den tradisjonelle musikkteorien behandler først og fremst om strukturer og relasjoner som riktignok er viktige for den musikalske diskursen, men som dessverre overser det energetiske aspektet ved musikken: Det er de musikalske elementene som fiolinisten artikulere med sin venstre hånd, og som festes i notelinjene, som er interessant i den tradisjonelle musikkteorien, ikke høyrearmens energiartikulasjon, den som frembringer lyden, styrkegraden, artikulasjonen, klangfargen og spektrumet. Men uten energi, ingen lyd. Å tenke energi *med* i musikkens øvrige dimensjoner endrer forståelsen av musikken fra et todimensjonalt til et tredimensjonalt perspektiv: tonehøyde, varighet og energi. Klangfargen er energiens første resultat: Før tonen kom klangen! Dette fører til en endring i synet på tradisjonell analyse. Enkelte harmoniske modulasjoner kan være sublimerede energilinjer – *crescendi* som øker energien uten at lydets styrkegrad stiger! Man skulle tro at den tradisjonelle musikkteorien var skrevet av organister som i århundrer har hatt belgtråkkere og motorer til å fremskaffe lydets energi, og som således har gjort musikerens kropp kun til en operatør, der toners og varigheters glassperle-spill var det eneste som kunne anses som musikalsk betydningsfullt. (Til organisters forsvar må det sies at konstruksjonen og administreringen av klangfarger også hører med til deres gebet, men også registertrekken manipuleres løst fra organistens kroppslige energi, som ikke tar del i klangdannelsen.)

Det er en spesiell form for glemsel som altfor ofte blir glemt: Å se det som foreligger i øyeblikkets nærvær, som noe nytt – eller fornyet. Etter hvert som vi setter ord og begreper på musikken, øker vår mestring av å gripe og holde på det faste, og samtidig kan evnen til å undres over det enestående øyeblikket svekkes; undringen over det konkrete, det faktisk gitte foran oss, reduseres til kategorier og kan til slutt forsvinne i blasert-het og kjedsomhet. Motgiften mot dette er en livgivende, dog adekvat form for glemsel. For utøveren som skal fremføre gammel musikk, vil nøkkelen til originalitet i tolkning være å se det velkjente med forundringens øyne og å våge å løfte opp og artikulere en personlig innfallsvinkel til stoffet. Dette vil også styrke formidlingen til det lyttende publikummet. I fremføringsøyeblikket deler utøveren sitt øre, sin undring, med lytterne, trekker dem inn i sin fascinans. For den som skal skape noe helt nytt, vil glemselen være sentral. Den er det stille og tomme sinnet – før en klingende tanke bryter stillheten og viser seg for den observerende bevisstheten som en gave, som et lite under.

Selv om begrepsstrukturer er viktig og nødvendig for å feste musikalske fenomener, må vi være villig til å nullstille begrepene vi har akkumulert gjennom studier og refleksjon, og til å la det konkrete, det spesifikke, få tale. Presenterer vi for mange svar, for mange ferdige kategorier – lytter vi for lite til spørsmålene som oppstår i møte med det konkrete – vil uttrykkodynamikken, det som flommer fra ens indre, kunne kveles allerede som spire. Det er først etter innfølende, deltakende opplevelse at man gradvis kan anvende forutfattede analytiske kategorier, og da alltid med en kritisk bevissthet for å vurdere om de faktisk gir en sann representasjon av det spesifikke og faktisk foreliggende. Bort med *facit!* Bare således kan vi tenke en dialog mellom kunst og vitenskap som blir gjensidig skapende. For å benytte elvemetaforen: Vi trenger både vann og stener for at form skal oppstå av det flytende. Det er greit å ta stener ut av elven for å studere dem nøyere, men de må finne sin vei tilbake i elven, gjerne bedre plassert, men uansett skjult under den virvlende overflaten! Det er bare i elven de kan drive frem ufattelige, uforutsette, fabulerende og fabelaktige virvelformer. Det vi med et bilde kalte stener, kan representere målsettinger vi ser for oss i skaperprosessen. Men i den autentiske skaperakten er ikke målet noe fremskutt, det er ofte slett ikke en

forestilling, altså noe man stiller foran seg i tanke eller tid. Tvert om er det et trykk bakfra som er drivkraften bak en ferd der man ikke alltid kan vite hvor man ender, og hva som blir målet. Vi som driver med musikken i skapende sammenheng, vil mest skyte oss frem drevet av strømmen, gjerne litt foran den og i svimlende fart, absorbert av en kraft som skyver oss bakfra, altså ikke jaktende etter fremskutte mål. Minst av alt vil vi vasse rundt i dammene til et tørrlagt elveleie. Tatt opp på elvebredden for studium er stenene *blitt noe annet* enn det de var som katalysatorer for elvevannets formdannelse. Det objektivt presente objektet som begunstiges i mye tradisjonell musikkteori og -vitenskap, er sjelden i nærheten av selve musikkopplevelsen, selv om den konkrete kunstgjenstanden man studerer, stofflig er den samme. For integrert med vannet skaper stenene noe uutsigelig. Det strømmende vannet unndrar seg beskrivelse fordi det er i kontinuerlige forandring ut fra vannets egen, indre dynamikk. Slik er det også med musikken ...

Når musikken tenker selv

Det er en tenkning før tanken er ferdig formulert og uttalt. Det er en tenkning før ordenes tale – en tenkning der tingenes form tenker i oss, som når vi ligger i sengen og forestiller oss hvordan vi kunne møblere et rom: «Skal jeg plassere sofaen der? Nei, da må jeg i så fall flytte skapet og TV-en.» Musikken kan tenke i oss, som klingende formasjoner i utfoldelse. Denne formen for tenkning er musikkens skapende kilde. Den kan tenkes gjennom kropp og fingre, rett inn i musikkens fysiske realisering som i en improvisasjon, eller den kan spille i det stille sinn, når sinnet gir slipp som styrende og dirigerende og lar klingende fenomener flyte i årvåkent nærvær. Stillheten er den ultimate bakgrunnen for tenkning. Kanskje er den også på et vis dens kilde, når tenkningen gjenoppstår etter at den har forsvunnet i stillhetens glemsel. Det er tenkning før ordene: tingenes tanke i oss. Lydtenkningens bakgrunn er sinnets stillhet. *Stillheten er lydsinnets himmelhvelving. Der kan man finne sin orkesterplass!* Den skapende intuisjonen er som fingre som spiller på minnets klaviatur, slik talespråket danner nye meninger gjennom setninger med allerede kjente ord ordnet i korrekt syntaks. Å lytte til sinnets klingende

lydverden fordrer lyttende lydighet: å la det spille, ikke selv å spille. For å skape er å la seg føre med i en selvtvoldende prosess. *Kunsten er å la skje. Å skape er ikke å finne opp!*

Musikken trenger form – orden og gestalt – for å være forståelig. Formen kan foreligge som skjema, men kan også oppstå spontant. Orden kan påføres utenfra gjennom innpassning i et på forhånd gitt skjema, eller den kan vokse innenfra. En musikalsk gestalt som fremstår som formet innenfra, som konsekvens av sin egen, iboende nødvendighet, speiler den selvbestående – og selvgenerende – naturlige ordenen. Når musikken fylles inn i allerede vedtatte formskjemaer, vil den ofte oppleves som fastfrosset i konvensjoner. Den wienerklassiske utformingen av temapresentasjonen i sonater som setninger eller perioder, er konvensjoner som trolig først ble utkrystallisert gjennom musikalsk praksis, og som bare senere ble teoretisert og dermed ble til skjemaene som skulle fylles ut. Ved en undersøkelse av temapresentasjoner i Mozarts og Beethovens sonater finnes det ikke mange eksempler på at skjemaene som musikkanalytikere senere har formulert, følges bokstavelig. Musikken lever sitt eget liv, men samtidig gagnes den av den strukturerende kraften som ligger i et skjema som aldri realiseres bokstavelig.

Formen som vokser innenfra, er en *emergent* form. Den er ikke et skjema, men en forløsning av det musikalske materialets iboende muligheter. For komponisten kan dette arte seg som om det musikalske materialet besitter en indre vilje og en egen vekstkraft: skaperaktens *enteleki*. Den emergente formen blir til etter lydlig tenkning og innfølelse resonnering. Den utelukker ikke et samspill med det konvensjonelle formbegreper, men særkjennes ved at den har potensialet til å utløse det levende øyeblikkets eros og magi, altså til å fremtre i forundringens lys.

Musikk er et verb, verket er et substantiv

Musikkverket er syntesen av en begrensende struktur med flommende skaperkraft. Ordstammen i «verk» («Werk», «work») er beslektet med det greske (*w*)*ergon*, som nettopp betyr «arbeid» og dermed «aktivitet». Å være i verket gir oss energi – en-ergeia er en-ergi – det vil si «i aksjon». Musikkverket forener vilje (energi) og essens (formet klangmaterie)

gjennom å aktualisere disse i klingende tid. Uten den aktualiserende aksjonen, ingen musikk. Så musikkens vesen er et verb fordi den primært er en *aktivitet* og ingen *ting*. En-ergi er verk i utfoldelse, det er værensviljen nedfelt i dynamisk flyt og artikulert form.

Den energetiske kraftutfoldelsen som særtegnen den klingende og følgelig den spilte musikken, er imidlertid bare én side av verkbegrepet. Verkbegrepet særtegnes også ved å betegne en statisk musikalsk entitet – noe som har en tinglighet ved seg – og i denne sammenhengen er verket snarere et substantiv enn et verb. Det er i spenningen mellom musikken som energiutfoldelse i tid, og den permanente og gjenkjennbare strukturen med karakteristiske temaer og teksturer, at musikken krystalliseres: strøm mot sten.

Verket kan ikke identifiseres med en stemning vi kommer i. Verket kan ikke defineres som en tilstandsindikator for sinnet. Den er ikke stimulus for halvautomatisk respons i form av dansebevegelser. Verket er en identifiserbar enhet som eksisterer i den ideelle tiden som finnes utenfor, bakfor, hinsides den fortløpende tiden. Verket er ikke bare en genre eller kategori; verket er en spesifikk, individuell størrelse innenfor en genre.

Verkbegrepet kan synes uløselig forbundet med det noterte, altså som en materiell gjenstand vi kan hente ut fra notebiblioteket. Men noten vi da holder i hånden, er faktisk ikke musikkverket – ennå. Den blir først musikk når den fremføres og når frem til lytteren i det klingende felleskapet. Notene er bare en mulighet, et potensial for musikk, en instruksjon for å frembringe den, en eksternalisert hukommelse av verket – en sten som ennå ikke er havnet i utøverens flyt.

Men er det statiske, ekstratemporære aspektet ved verket virkelig uatskillelig dets skriftlige representasjon? Eller for å stille et opplysende spørsmål: Finnes det noe vi kan kalle «verk» i musikkulturer som *ikke* benytter noen form for visuell notasjon som fester verkets struktur utenfor tid, altså utenfor det aktuelle, klingende øyeblikket? Svaret er at eksistensen av verket som en gjenkjennbar, repeterbar enhet *ikke* er avhengig av notasjon. Det finnes kulturer – og vi trenger ikke å gå lenger enn til norsk folkemusikk – der musikkverk eksisterer som navngitte enheter med en gjenkjennbar individualitet. Verket er først og fremst bevart i musikernes erindring, dernest i lytterfellesskapet, men – *nota bene* – i den muntlige

tradisjonen er verket ikke notert. En spellemann eller -kvinne, en kveder, kan gjemme hundrevis av verk i sitt auditive minne. Dette minnet er også et mellommenneskelig minne. Mange av verkene vil være kjent ved navn og som klingende type blant det folkemusikalske publikummet. Ved en fremføring hentes verket opp i dagen fra minnets mørke gjemmer, fra et tidløst intet, fra en førbevisst kollektivitet, for å gjenaktiveres i historisk tid. Det trer som nyskapt frem fra en usynlig kilde, ofte ikke som en helt nøyaktig replika av en original. Hver fremføring vil åpne for større eller mindre modifikasjoner. Fremføringen som avdekker verket i utøverøyeblikket, får noe enestående over seg. Lytteren blir vitne til at noe skjult, nærmest ikke-eksisterende trer frem i dagen, og da som fornyet, som unikt i forhold til tidligere fremførelser. Det spesifikke ved verkets fremtreden representerer en *tolkning* av en tekst: Verket som type, definert ved fastlagte tonevendinger og rytmer og gitt en merkelapp i form av en tittel, får en unik utforming i det øyeblikket verket blir musikk og trer inn i det klingende nærværet. Fra å være festet i bevisstheten kun som en tittel som for den uinnvidde ikke sier noe, folder fremføringen ut en energetisk lydprosess i temporal utstrekning og fyller lytterne med erfaring og opplevelse. Først etter at verket er hørt, vil verktittelen ikke lenger være et tomt begrep, men være fylt med den substansen som den klingende erfaringen har frembrakt og nedlagt i minnet.

Begrepet «musikalsk tolkning» forutsetter faktisk en dialektikk mellom en på forhånd fastlagt tekstliknende struktur, enten notert eller erindret, og dennes klingende fremtreden. En tolkning er ikke en blott og bar lydsetting, slik den man får når man lar datamaskinene mekanisk lese et notebilde. Tolkningen tilfører noe som ikke foreligger i notebildet i et en-til-en-forhold vis-à-vis det klingende, for tolkningsakten preger en musikktekst med en spesifikk personlighet og vinkling. Pregingen tilfører et menneskelig perspektiv orientert i historisk tid og rom. En klingende fremføring fordrer et lyttende nærvær.

Men en tolkning som nøyer seg med å overføre notebladets visuelle avtrykk til motoriske handlinger på instrumentet, vil uansett nærme seg den datamaskinelle, mekaniske lesningen. Men nå er det slik at i noen kontekster er det det eksakte – det korrekte – som må trumfe det personlige og unike. Slik er det nemlig i et stort orkester. Alle orkesterets

musikerpersonligheter kan ikke opptre med unike tolkningsvarianter til enhver tid. I orkestresammenheng er det dirigenten som får ansvar for å tilføre verket personlighet, både gjennom å prege det med egne intensjoner og gjennom å løfte frem utvalgte innspill fra av orkestermusikerne.

Annerledes er det med kammermusikken og den solistiske musisering. Disse musikkformene krever stillingstaken fra de medvirkende. Realiseringsprosessen kan gå gjennom fordypelse i verkets infrastruktur, altså et blikk rettet mot komponistens håndverk og teknikk. Den kan også komme gjennom utenatlæring og mental gjennomspilling. I det mentale kan man mikroskopere detaljer eller, tvert om, fly raskt over et større lydlandskap for å få grep om en større form.

Verkbegrepet forutsetter krystallisering av musikalsk tanke i en avgrenset enhet som er organisert i begynnelse(r), midtdel(er) og avslutning(er). Det forutsetter en lukning i form av en tidsavgrenset enhet hvis indremusikalske form-funksjoner oppstår nettopp i kraft av denne lukningen (konferer termer som introduksjon, eksposisjon, trio [midtdel], finale, coda). Det er når den indremusikalske prosessen får utfolde seg i henhold til sitt iboende potensial, og når dette så naturlig får vokse og uttømmes til verket, som ut fra sin egen indre dynamikk avgrenser seg selv i tid, at vi har å gjøre med et forløst musikkverk.

Verkets eksistens som en avgrenset enhet er også en forutsetning for at det enkelte verket skal få et individuelt og karakteristisk preg. De store verkene i den vestlige musikktradisjonen står frem som sterke individer med en nesten arketypisk karakter. Beethovens sonater og symfonier og Brahms' kammer- og soloverker er unike, ikke bare sammenliknet med andre komponisters verker, men til og med i forhold til andre verker av samme komponist. At verket er en avgrenset enhet i tid, betyr imidlertid ikke at verket er lukket i enhver henseende. Det er i det semantiske, i det som verket åpner for av skiftende sinnstilstander, eller gjennom de glimt det gir av en større eller en annen verden, at de store verkene har sin åpenhet. De store verkene særkjennes nettopp ved denne kombinasjonen av en lukket musikalsk struktur som åpner en semantisk sfære hos lytteren – en aura eller fornemmelse av følelser eller assosiasjoner som oppleves som meningsfulle hinsides det rent musikalske.

Det finnes musikk som ikke har verkkarakter. Denne musikken kan særkjennes ved en manglende avgrensning i tid. Man kan tenke på timelange ritualer i Afrika og Asia, der musikken er en endeløs prosess som er statisk til stede i timer eller dager, og som ofte er et middel til å tre inn i ekstatiske eller transeliknende tilstander, altså tilstander der den objektiverende og resonnerende delen av menneskets bevissthet tones ned eller sjaltes ut. *Verket* er på mange måter forbundet med Vestens opplysningstid, da det vokste frem et ideal om en musikk som den oppmerksomme lytteren kunne overskue og sammenfatte med sin begripende forstand. Det ble viktig at verket fikk en overskuelig formstruktur som helhet, med en syntaks bestående av fraser og setninger artikulert med ulike former for tegnsetting. Gjennom ikke å være ensidig suggererende, men gjennom å balansere elementer som river lytteren med, med elementer som avslutter, begrenser og kjølnet den emosjonelle temperaturen, fremmet den klassiske musikken et menneskeideal der lytteren på individuell basis skal kunne felle sin dom over verket og derfor ikke skal rives med i kollektiv ekstase. Dette var helt i overensstemmelse med opplysningstidens vekt på individets rett til å tenke selvstendig uten å la seg diktere eller suggerere av autoriteter og maktpersoner. Det var disse holdningene som igjen kunne muliggjøre en demokratisk styreform, der man forutsatte at det enkelte mennesket var i stand til – eller burde settes i stand til – å treffe informerte valg for det felles beste.

I samtidsmusikken har det de siste 75 årene vært gjort mange forsøk på å åpne verkstrukturens lukkethet. Cage, Stockhausen, Boulez har på sine ulike vis villet løse opp de stramme strukturene i et gjennomorganisert verk. Verktitlene bærer likevel bud om at komponistene anser sine produkter som verk. Åpenheten som mange av disse verkene hevder, gjelder først og fremst valgfriheten som angår verkets form, og mulighetene for å organisere detaljer med flere valg for utøvere og dirigent. Men likevel endrer disse valgmulighetene i liten grad verkets uttrykk.

Man kan vel si at vår samtids populærmusikk har inntatt en motsatt estetisk posisjon: Den dyrker nettopp den kollektive ekstasen. Men ideen om verket eksisterer også her, nå som «låter» (iTunes kaller en symfoni

en «song»!), i kraft av navngitte, signerte og avgrensede enheter. Det er når discjockeyen regisserer disse til å bli et større musikalsk ritual, der det ene nummeret flyter inn i det andre, og der diskotekets dansende dundrer inn i sene nattetimer, at helhetsopplevelsen får en ekstatisk karakter.

Kommunikasjon og kommunion

Intet objekt i verden eksisterer for bevisstheten uavhengig av bevissthetstilstander. Objekter konstitueres ved intensjonale bevissthetsakter. Mens vitenskapen har som sitt mål å beskrive den ytre verdenen, er det kunst og åndsøvelser (gjerne kalt meditasjon) som er de menneskelagede midlene vi aktivt kan benytte for å forandre egen eller andres bevissthetstilstand – vår opplevelsesmodus. Derigjennom skjer det at de samme tingene og situasjonene kan ses på nytt, i et annet og fornyet lys. Livsprosessen selv, i kraft av modning oppnådd gjennom ulike livsfaser, er imidlertid den største transformatoren av menneskets sinnstilstander.

Kunstens hensikt kan i siste instans ikke være helt atskilt fra livets mening. Et sentralt aspekt ved livsmening vil være å forsone seg med eksistensens begrensning og innse det ubegrensede potensialet i *væren* som viser seg i den fristilte bevisstheten. Beskjeftigelse med musikk og musikalsk lytting har potensial for å gjøre oss i stand til lettere å foreta det perspektivskiftet som er nødvendig for å gripe en dypere mening. En forutsetning for et slik perspektivskifte er at vi må gjennomarbeide forholdet til den relative, sansbare verdenen. Kunsten er et middel både til å gi oss nærhet til den sansbare verdenen og til å distansere oss fra den – sistnevnte for eksempel ved å hjelpe oss til å gjennomarbeide et traume som binder oss til den. Den er samtidig i stand til å åpne oss for en visjon av en virkelighet hinsides det relative og tidsbundne. Kunstens mål er derfor blant annet å belyse tilsynelatende ugjennomtrengelige problemstillinger for å oppløse dem i forståelsens transparens og intethet. Det forståtte forsvinner inn i dypet av bevisstheten, der det ligger som latent beredskap til å fatte nye erfaringer, mer som en ordnende struktur enn som sansbar substans.

Vi trenger ikke å forutsette at dette perspektivskiftet bare befordres av én type materiale, av én type stil, som vi kan kanonisere som eviggyldig.

Formene som det evige uttrykker seg gjennom, er alltid varierende i tid. Tiden og historien som prosess er utfoldelse i sekvens av evighetens uendelige og samtidig foreliggende form.

Klingende musikk uten tekst og bilde er ikke egnet til å formidle presise meldinger og klare budskap. Men ved å indusere en bevegelse gjennom medvirkning viser den til – eller til og med suggererer den til – en mulig sinnstilstand som lytteren kan tre inn i. Lytterens egen tolkning av hva denne tilstanden kan bety, gjør verbal utredning av musikalske meningsinnhold til en lite adekvat fordobling av musikkens egenformidling, fordi språklig spesifikke meninger og assosiasjoner ikke formuleres i den såkalt «absolutte» musikken. Men de skapes av lytteren i kraft av dennes medvirkning i musikkens tidsutfoldelse og blir dermed subjektive tolkninger. Kunstmusikken henvender seg til oss ved å innby til kommunion snarere enn til kommunikasjon, den innbyr til deling av et perspektiv, av et betraktningssett, til medvirkning i en tidsfølelse og et tempo snarere enn å fremsette et budskap eller en tese eller å beskrive et saksforhold.

Forutsetningen for at musikken skal «kommunionisere» på denne måten, er at lytteren går med på en type medvirkning. Medvirkning kan være kroppslig, som i dans, fottramp eller hodenikking, men i kunstmusikken er den mer mental eller intellektuell, som når en informert lytter følger en motivisk utvikling eller musikers krumspring i en raga – eller gjennomskuer logikken bak musikkens utfoldelse. Det er viktig ikke å sammenblande forståelse i denne formen som er å være innforstått med disse medvirkningsstrategiene, med den kodefortroligheten som er nøkkelen til en semantisk forståelse av et verbalt formulert budskap.

Musikk som mangler hørbare elementer som inviterer til medvirkning, vil ha større utfordringer med å engasjere et publikum. Sentrale medvirkningsstrategier kan teknisk sett uttrykkes som «prolongasjon» (den uuttalte og førbevisste forventingen om hva som skjer i neste øyeblikk, der de tonale funksjonene kan være et eksempel) og «projeksjon» (den forankastede forventningen om at et tidspunkt i nærmeste fremtid skal inneholde et musikalsk moment av betydning. Det er i takten (metrum) eller hypermetrum (regelmessige taktgrupperinger) at lytterens tidsforømmelse og forventning forankres).

Men andre faktorer spiller også inn i relasjonen mellom musikk og lytter. *Tillit* er en av de mest essensielle forutsetningene for kommunikasjon eller «kommunion». Faktorer som bidrar til tillit, kan være konstatering av velkjente elementer i musikken. Å forholde seg til en tradisjon betyr å benytte seg av disse tillitsskapende forutsetningene. Men en ren konvensjonell håndtering av tradisjonens virkemidler vil fort resultere i kjedsomhet og vil ikke kvalifisere som musikk av høy kvalitet. Balansen mellom det vante og det uventede er essensiell.

Hva en lytter forventer seg av musikken, kan ikke alltid reduseres til musikkens iboende kvaliteter. «Idoliserende lytteratferd» er en form for atferd der det ikke er den klingende musikken i seg selv som er det primært meningsgivende, men tanker og følelser som lytteren har lært å projisere på musiker og komponist. Man har tro på at en kjent kunstner har noe givende å si, man tror en komponist er et geni, man beundrer noen som sies å ha millioner av fans og følgere på nettet, eller som er rik og berømt, og lytteren fylles med positive *fordommer*. Ideologisk fellesskap er en annen tillitsskapende faktor som heller ikke setter den konkrete foreliggende musikken i sentrum. Scientismen har for eksempel fungert som avantgardemusikkens legitimering i høymodernismens periode, mens religiøs tilknytning samler folk til julekonserter, og politisk fellesskap forener grupper av mennesker. Hvor nødvendige for forhåndstale og avertering slike forestillinger enn kan være for at en konsertarrangør skal kunne fylle salen, er jeg imidlertid tilbøyelig til å betrakte denne innfallsvinkelen til musikk som substitutt for den ekte musikkopplevelsen, og ikke noe som en skapende og utøvende musiker primært skal strebe etter. Arbeidet med kunstnerisk substans og håndverk må forbli den sentrale bestrebelsen.

Kosmisk epilog

Lyden kan lære oss et annet virkelighetsperspektiv enn det vi innpodes med i skole og universitet – der todelingen *form og materie* har gitt snusfornuften overhånd. En kosmologi basert på lyd kunne ha gitt oss en annen modell av virkeligheten.

Lyden formidler mening gjennom den formen den inntar: Språkets nyanser og melodienes toner, tegn som er artikulert i distinksjoner, fra

fonemer til ord og setninger. Takket være disse distinksjonene har jeg kunnet skrive denne teksten, som formidler forståelse *uten* nærvær av fysisk lyd. Skriften har fjernet oss fra bevisstheten om det klingendes nødvendighet, i dette tilfellet stemmens klang – og likevel: Selv en stille lesning forutsetter en slags mental lyd. Går vi under det diskursive som kan formidles *gjennom* musikkens klang, oppdager vi det sjiktet av virkelighet der de meningsdannende tegnene er *fundert*. Disse oppbæres av lyden selv, de understøttes av *lydmaterie*. Denne frembringes i sammenhengen mellom energiflom og motkraft, altså fiolinbuens bevegelse som danner lyd i friksjonen mot strengen, fløytistens pust som passerer munnstykket, hammeren som slår mot klokken. Musikerens kroppsenergi bres ut i lyden, den lar oss avlese dennes gester, kroppsfølelse, og således formidler den ikke bare musikkens strukturelle diskurs, men også selve lydkroppen i den klingende musikken, et nytt og stort lag der meninger av en annen art formidles.

Modellen musikken viser oss, er en nødvendig sammenkjeding og transformasjon fra energi til lydmaterie og derfra til strukturverdier som igjen kan avgi diskursiv mening. Vi kunne gjøre denne om til en metafor for eksistensen: Alt som er, er fundert i Væren eller Urviljen, i en konstant opprettholdende energi. Denne energiflommen vibrerer under, gjennom og over alt som er. Tingenes form er det statiske som vi kan undersøke og sette navn på, og likevel er formene kanskje bare flyktige virvler, som i sin urgrunn understøttes av denne konstante, men likevel skiftende, livgivende understrømmen. Det er gjennom vår medvirkning i denne bevegelige virkeligheten at vi selv skaper vår mening.