

KAPITTEL 13

Stemmens «korn» som utgangspunkt for en relasjon mellom musikk og språk

Vibeke Andrea Tellmann

Abstract: Where music sounds, words are silenced, and where words sound, music is silenced. Since the romantic era the relationship between music and language has been characterized by a deep division. In this article I argue for the relationship between music and language based on what I call the sensory materiality of sound, which music and language have in common. Roland Barthes' understanding of some voices having a specific «grain» which he explores in the essay named «The Grain of the Voice» (1977), demonstrates what I mean by such a term. The «grain» of the voice as a common source for the distribution of language and music, makes it possible for language to be part of music without making music mean specific things. And on the other hand, language, even a theoretical and non-poetic language, can be heard and experienced as musical, as a special kind of musicality in theory.

Keywords: musikk, språk, Roland Barthes, stemme, *grain*

Roland Barthes essay «The Grain of the Voice» (1977, s. 179–189) åpner med spørsmålet «How, then, does language manage when it has to interpret music?» Han svarer umiddelbart: «Alas, it seems, very badly» (Barthes, 1977, s. 179). Jeg kjenner meg igjen i svaret Barthes gir; det er vanskelig å snakke om musikk. På mange måter er det befriende å la musikk få være, i fred for ettertankens og omtalens omskrivninger. Samtidig kan det være frustrerende å kjenne på en følelse av språkløshet eller språkmangel

Sitering av denne artikkelen: Tellmann, V.A. (2022). Stemmens «korn» som utgangspunkt for en relasjon mellom musikk og språk. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbo, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 238–251). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.158>
Lisens: CC BY-NC-ND.

i møte med musikk. Hvorfor bringer den klingende musikken oss ofte til språklig taushet?

En grunn er historisk. At vi mangler ord for musikk, er en erfaring med en bestemt virkningshistorie som strekker seg tilbake til den såkalte romantiske epoken i kunstteori og estetikk. Da ble kunstverkene og kunst-erfaringene tilkjent autonom status som selvstendige og selvtilstrekkelige størrelser. Det vil blant annet si at musikk ble betraktet som uavhengig av språk, som meningsfull i seg selv og ut fra seg selv. Forenklet sagt er det mulig å skille mellom relasjonene mellom musikk og språk før og etter det som kan kalles et «romantisk vendepunkt», som kan lokaliseres til overgangen mellom 1700-tallet og 1800-tallet, der språk går fra å betraktes som en naturlig og indre del av musikalske verk til å betraktes som et *utenommusikalskt* aspekt. Det forårsaker to ulike spørsmål knyttet til relasjonen mellom musikk og språk. For det første om musikk er et språk, og for det andre om og hvordan vi kan snakke om musikk. Begge problemstillingene dreier seg om hvorvidt vi kan sammenlikne musikk og språk ut fra en forventning om at de skal kunne bety det samme, det vil si ut fra en forventning om en felles semantikk. Mens en slik forventning ennå kunne innfris i en før-romantisk estetikk, som den vi finner i barokken, innebærer romantikken en splittelse: Musikk og språk fremstår som radikalt forskjellige uttrykksformer.

En annen grunn, og det er den jeg i første rekke vil ta for meg her, er fenomenologisk. Både musikk og språk er, slik jeg forstår det, lyduttrykk som strukturelt sett er knyttet til en perseptuell dimensjon, til lytting i en eller annen forstand. Kan det være at fenomenologiske aspekter ved både lydens og lyttingens utfoldelsesmodus, som kjennetegnes ved bevegelighet, endring og en «gjennomsiktig», «ikke-fysisk» materialitet, vanskelig lar seg begrepsliggjøre? Og kan det være av samme grunn at lyddimensjonen ofte overses og overhøres som et fellestrekk ved musikk og språk?

Jeg vil derfor undersøke relasjonen mellom musikk og språk med utgangspunkt i det jeg kaller en felles *audio-akustisk* medialitet som kan tilskrives en særegen *sensorisk materialitet*. Uttrykket «audio-akustisk» viser til en relasjon mellom et akustisk aspekt, som en stemme, og et auditivt aspekt, som fanges opp av et lyttende øre. Ved å endre innfallsvinkelen til relasjonene mellom musikk og språk fra et felles meningsbegrep til

et felles mediant aspekt forsøker jeg både å etablere et nytt teoretisk *begrep*, musikkens og språkets audio-akustiske materialitet, og et nytt teoretisk *grep*, å lytte til musikk og språk ut fra en felles mediantitet fremfor en felles semantikk. En slik innfallsvinkel åpner for et felles ansatspunkt for relasjonen mellom musikk og språk i lydens sensoriske materialitet, fremfor at de to uttryksformene defineres gjennom et motsetningsforhold der de gjensidig bringer hverandre til taushet.¹

Barthes' argumentasjon i essayet «The Grain of the Voice» kan utdype hva det betyr. Barthes foreslår å omlokalisere møtepunktet mellom musikk og språk fra tekster om musikk til stemmens tekstualitet. Møtet mellom musikk og språk utspiller seg i stemmelydens kvalitative dimensjon, i stemmens «grain», fremfor i diskursen om musikk, i for eksempel musikkkritikken. Stemmens «grain» kan høres som stemmens «kornethet», dens granulering eller ruhet (Bø-Rygg, 2006, s. 24; Stene-Johansen, 1994, s. 157). Når Barthes oppfordrer til å lytte etter stemmens «grain», kan stemmelydens materielle og tekstuelle dimensjon høres som et alternativt utgangspunkt og møtepunkt for en relasjon mellom musikk og språk. Barthes identifiserer stemmen som å være en kilde til både musikk og språk. Det vil si at han på mange måter identifiserer et felles *opprinnelsessted* for musikk og språk som betydningsproduserende uttrykk.

Barthes peker på en språkmangel i diskursive praksiser knyttet til musikk, som for eksempel musikkkritikk, når han utdype hvorfor språk klarer seg dårlig i møte med musikk. Adjektivet, som han anser som den fattigste lingvistiske kategorien, dominerer i beskrivelser av musikk. Adjektivet er et såkalt «epitet», en karakteriserende tilføyelse eller tillegg til substantivet (Barthes, 1977, s. 179). Musikk overlates derfor til en språklig størrelse som i grammatikalske termer opptrer som perifer i forhold til kjernebetydningen i en setning representert ved substantivet. Slik sett kan man si at språklige beskrivelser i liten grad makter å treffe den klingende musikken selv som en bestemt betydningsproduserende praksis så lenge relasjonen mellom de to størrelsene utspiller seg i diskurser om musikk, i verbalspråklige *omtaler*. I stedet for å gå til kamp mot adjektivene i beskrivelsene av musikk foreslår Barthes å skifte fokus fra

1 Disse begrepene utviklet jeg i ph.d.-avhandlingen min, *Musikalitet i teorien* (Tellmann, 2017). Den foreliggende teksten er en bearbejdet versjon av et avsnitt i avhandlingen.

diskursen om musikk til hvordan vi hører eller oppfatter musikk. Det innebærer at møtet mellom språk og musikk utspiller seg i selve det musikalske uttrykket som et materielt sett klingende objekt.

[...]; rather than trying to change directly the language on music, it would be better to change the musical object itself, as it presents itself to discourse, better to alter its level of perception or intellection, to displace the fringe of contact between music and language. (Barthes, 1977, s. 180–181)

Oppfordringen om å endre innstilling til det musikalske objektet kan forstås som en oppfordring om å endre fortolkningspraksis som utøver og som tilhører, på både et perseptuelt og et intellektuelt plan. I Barthes' estetiske tenkning overlapper på mange måter utøver- og tilhørerposisjonene hverandre. Tilhørerens fortolkning kan sies å innebære en utøvelse, og motsatt kan utøveren også være en tilhører. Bø-Rygg (2006, s. 22) slår fast at resepsjonsetetikk og produksjonsetetikk ikke kan skilles fra hverandre hos Barthes. Å lytte er også å utøve.

Når det gjelder tilhørerposisjonen, innebærer endringen til det musikalske objektet en endring i forhold til hva vi lytter etter i musikk, og hvordan vi forstår det vi lytter etter. Det vil si at vi går fra å lytte etter *hva* musikk beskriver eller betyr, som så kan omsettes i en adjektivtung diskurs, til å lytte etter *hvordan* musikken lyder. Overgangen fra å lytte etter *hva* til å lytte etter *hvordan* samsvarer i stor grad med det Barthes i artikkelen «Lytt» (2003) beskriver som en overgang fra en «oppmerksom» lytting og en «dechiffrerende» lytting til en «moderne» lytteform. Den moderne lytteformen dreier seg nettopp ikke om «[...] det som sies eller avgis, men om hvem som taler og hvem som avgir» (Barthes, 2003, s. 47). Den moderne lytteformen skiller seg fra de to foregående formene, som Barthes oppfatter som tradisjonelle, ved at lytteaktiviteten ikke retter seg inn mot lydtegnenes betydninger alene, men mot det elementet som genererer betydningene. «Hva denne formen for lytting bemektiger seg for så å transformere og gjeninnføre i et uendelig spill med overføringer, er allmenn 'betydningsproduksjon' [...]» (Barthes, 2003, s. 47).² Den

2 Barthes (2003, s. 53) setter denne lytteformen i forbindelse med psykoanalysens metoder. Han anvender også nettopp musikk, av John Cage, som et eksempel på hvordan denne formen for lytting utfolder seg.

moderne lytteformen kan derfor sies å angå et spørsmål om språkets opprinnelse, i betydningen av å rette oppmerksomheten mot den språklige betydningsproduksjonens forutsetninger eller *genese*.

Endringen i lytteinnstilling til det musikalske objektet som Barthes argumenterer for i «The Grain of the Voice», faller derfor på mange måter sammen med overgangen fra det som i «Lytt» kalles de tradisjonelle lytteformene, som på ulike måter er intensjonelle lytteformer, til en lytting etter det som betinger det intensjonelle nivået. I strukturalismens vokabular kan endringen sies å svare til en overgang fra *signifikatet* til *signifikanten*, fra «innhold» til «uttrykk», når det gjelder tilnærminger til musikk. I «The Grain of the Voice» eksemplifiserer Barthes musikk som en generell størrelse med vokalmusikk, og han lokaliserer møtepunktet for språk og musikk i nettopp sangstemmens «grain».

Den franskspråklige *melodiesangeren* Charles Panzéras (1896–1976) stemme eksemplifiserer hva Barthes mener med at en stemme har «korn».³ Han kontrasterer Panzéras stemmeuttrykk med en av den tyskspråklige *lied*tradisjonens store utøvere, Dietrich Fischer-Dieskau (1925–2012). Barthes mener Fischer-Dieskau mangler det tekstuelle elementet i stemmen, stemmens «korn». De to utøverne Panzéra og Fischer-Dieskau eksemplifiserer to ulike vokalpraksiser eller utøvertradisjoner som Barthes, med begreper lånt fra Julia Kristevas distinksjon mellom «genotext» og «phenotext» i «Revolution in Poetic Language» (1986, s. 120), betegner henholdsvis *genosang* og *fenosang*.⁴ Det Barthes kaller «genosang» og «fenosang», understreker også forskjellene mellom to ulike musikalske ideal knyttet til særlig *tolkerens*, utøverens posisjon, men med betydning også for *fortolkerens*, tilhørerens posisjon. Fenosang markerer et ideal om å uttrykke og å lytte etter musikkens signifikat, det vil si det musikalske verkets betydningsinnhold. Genosang derimot markerer et ideal om musikk der både utøveren og tilhøreren fokuserer på det som tilsvarende kan kalles musikkens signifikans, det vil her si kvalitative

3 Barthes hadde et personlig forhold til Panzéra, som han studerte sang hos i en årrekke (Bø-Rygg, 2006, s. 20).

4 Barthes (1977, s. 181) kaller distinksjonene mellom «genotekst» og «fenotekst» for en teoretisk opposisjon, som markerer en paradigmatisk opposisjon knyttet til motsetningene mellom Panzéra og Fischer-Dieskau.

dimensjoner ved selve det musikalske uttrykket. De to idealene dreier seg derfor i stor grad om hvor, og på hvilken måte, betydningsproduksjon skjer i musikk. Dermed kan de to idealene også få frem hvor og på hvilken måte musikk som en betydningsproduserende praksis støter på det diskursive språket, verbalspråket.

Barthes summerer opp de karakteristiske trekkene ved fenosangen slik:

The pheno-song [...] covers all the phenomena, all of the features which belong to the structure of the language being sung, the rules of the genre, the coded form of the melisma, the composers idiolect, the style of the interpretation: in short, everything in the performance which is in the service of communication, representation, expression, everything which it is customary to talk about, which forms the tissue of cultural values [...] which takes its bearing directly on the ideological alibis of the period ('subjectivity', 'expressivity', 'dramaticism', 'personality' of the artist). (Barthes, 1977, s. 182)

Fenosangen kan derfor sies å ta sikte på å formidle og forsterke sangtekstens og komposisjonens intensjoner, jf. de klassiske lyttemåtenes rettetthet mot tegnenes betydninger. Fenosangen kommuniserer på mange måter et underliggende budskap eller en meningsstruktur, gjennom institusjonaliserte koder for musikalsk betydning, som for eksempel de som forbindes med den tyske *lied*-tradisjonen. Fischer-Dieskaus eksemplariske uttrykksfullhet og ekspressivitet i tolkningene av det som kalles den romantiske «lieden», blir for Barthes representativ for fenosangen (1977, s. 183). Den romantiske *lieden* regnes som Fischer-Dieskaus varemerke og det som har gitt ham den berømmelse og beundring han er blitt til del. Dermed hører Barthes ham også som representant for den romantiske eller idealistiske tradisjonen, som Barthes gjør til sin argumentative motpart og motstander i de fleste essayene om musikk, for eksempel i «RASCH» (1994, s. 106–116) og «Musica Practica» (1994, s. 55–58).

Barthes argumenterer for at fenosangens lydbilde er underlagt et ideal om å understøtte det som kan forstås som liedens innhold eller betydning knyttet til narrativet i sangteksten, det vil si liedens «signifikat». Barthes hører Fischer-Dieschaus bruk av fraseringer og av sangtekstens diksjon som virkemidler for å understreke og fremheve tekstens betydning, fremfor at det er lyden av språket, forstått som lyden av sangteksten, som

legger føringene for tolkningen av lieden. For å fremheve det som kan kalles et intensjonelt aspekt ved en fortolkning som styres av fortellingen i teksten, kontrollerer utøveren fraseringene i melodien ved hjelp av pusten, lungenes kontraksjonsbevegelser. «The breath is the *pneuma*, the soul swelling and breaking [...]» (Barthes, 1977, s. 183). Pusten knytter ifølge Barthes kroppen til det sjelelige. Gjennom pustens sentrale betydning for sangens dynamikk og uttrykk blir også fenosangen forbundet med sjelen og oppfattet som sjelens uttrykk. Det fører med seg et sangideal som i stor grad dreier seg om å undertrykke kroppens tilstedeværelse i lyden, med tanke på å gjøre stemmen mest mulig kompatibel med et oversanselig nivå. Det klangidealet som følger med fenosangen, er derfor et ideal om en stemmekvalitet som i minst mulig grad preges av friksjonen med den kroppen som produserer den. Det er en stemme som ikke er granulert og knudrete, men tvert imot en stemme som er glatt, smidig og «luftig». Det innebærer at stemmen gjøres gjennomsiktig i forhold til den syngende kroppen, til tross for at kroppen er selve forutsetningen for sangen.

Adjektivenes grep på den musikalske diskursen kan i første rekke sies å skyldes fenosangens doktrine, en fortolkningspraksis som styres av et ideal om å kommunisere, representere eller uttrykke sangtekstens innhold og sangerens eller komponistens intensjoner eller emosjoner. Barthes' ærend er å reise et spørsmål om sangens, musikkens, betydning som «signifikans» fremfor et spørsmål om hva sangen betegner, dens «signifikat». Det signifikante ved det musikalske objektet er ifølge Barthes (1977) nettopp stemmens «grain»: «[...] I shall straightforward give a name to this signifier [...]: the *grain*, the grain of the voice when the latter is in a dual posture, a dual production – of language and of music» (s. 180–181).

«Grain» er et uttrykk som i en vokalmusikalsk kontekst er utenfor et etablert betydningsregister, men som nettopp av den grunn kan bidra til å sette i spill betydninger som kanskje også kan virke tilbake på og endre hvordan vi lytter til musikk. Stemmens «korn» spiller på betydninger knyttet til en tekstur eller stofflighet preget av ruhet, og som derfor har en form for friksjon i seg. Bø-Rygg (2006) vektlegger det aspektet når han omtaler Barthes' beskrivelse av Panzérás stemme slik: «Diksjonen til det sungne språk er kornet, sandete – stemmens fibre, granuleringen, ujevnheten» (s. 24). Når «grain» forstås som en friksjon i stemmen, kan det blant

annet tilskrives hvordan stemmen brytes mot den syngende kroppen, mot de stemmeproduerende organene, slik at det skapes en form for stemmelydens kroppsfriksjon. For Barthes er Panzéras stemme eksemplarisk for *genosang*, den har ifølge Barthes «grain». Det som utmerker Panzéras sang slik Barthes hører ham, er et nærmest overdrevent spill med det franske språkets lyder. Det er diksjonen, uttalen, som styrer den melodiske linjens utforming og som skaper sangens betydning, men der diksjonen ikke representerer et stilistisk trekk ved språket som kan overføres til vokallinjen. Diksjonen markerer i denne sammenhengen nettopp de enkelte språkernes karakteristiske lydlighet, i Panzéras tilfelle den franske språklyden. I hans sang hører Barthes (1977) lyden av tungen, tennene og strupen fremfor lyden av pusten som fraseringsverktøy (s. 183). Barthes mener det å høre stemmeorganenes arbeid med lyduttrykket, med lyden av det sungne språket, knytter sangen og språket til kroppen som opprinnelsessted. Det står i motsetning til *fenosangens* ideal der den lydproduserende kroppens tilstedeværelse dekkes over gjennom å kontrolleres av pusten. Barthes summerer opp hovedtrekkene som kjennetegner *genosang* slik:

The *geno-song* is the volume of the singing and speaking voice, the space where signification germinate 'from within language and its very materiality' [...] It is that apex (or that depth) of production where melody really works at the language – not at what it says, but the voluptuousness of its sound-signifiers, of its letters – where melody explores how the language works and identifies with that work. (Barthes, 1977, s. 182)

Det er på mange måter i form av å gjøre kroppen hørbar som en forutsetning for språk og musikk at de to størrelsene møtes i stemmen slik Barthes legger det frem. Stemmens «korn», stemmens kroppslige materialitet, kan derfor sies å markere en felles kilde til musikk og språk. Det er en *betydning*, forstått som det signifikante i språk og musikk, som springer ut av en friksjon mellom de to størrelsene i stemmen, mellom den enkelte stemmens klangvalør og klanglige tekstur og det enkelte språkets fonetiske særtrekk, dets diksjon. Enheten mellom språk og musikk i stemmen, innebærer derfor i Barthes' utlegning ikke en harmonisk enhet eller en absolutt identitet. Stemmen utgjør snarere et spenningsfylt og labilt felt som lar oss høre språkets og musikkens grunnlag i den konkrete

fysiske kroppen, og det er dette som muliggjør betydningsproduksjonen innenfor begge områdene.

Ikke alle er enige i hvordan Barthes hører Fischer-Dieskau og Panzéra. Jonathan Dunsby hevder for eksempel i «Roland Barthes and the Grain of Panzéra's Voice» (2009) at uttrykkene genosang og fenosang har utviklet seg til å bli mytologiserte «slagord». Selv om Barthes' egne eksempler er hentet fra den klassiske sjangeren, har den kornete stemmen preget av friksjon og den syngende kroppens tilstedeværelse i lyden vist seg å treffe særlig godt den ikke-klassiske sangstemmen som jazzstemmen og også popstemmens utforskning av et alternativt klangideal til det som av Barthes beskrives som fenostemmen. Men med denne utvidelsen av begrepens virksomhetsfelt hevder Dunsby at selve erfaringen med de to sangerens stemmeuttrykk som ga begrepene fenosang og genosang liv, er en «glemt» dimensjon. Han forsøker derfor å «etterprøve» Barthes' tolkninger ved å lytte til de to eksemplariske sangerne for å hente begrepene tilbake til Barthes' opprinnelige betydning.

En slik strategi kan ha sin berettigelse og kanskje fungere som en påminnelse om begrepens betydningsrom. Barthes overdrev nok også på mange måter karakteriseringene av de to sangerne for å få frem sitt teoretiske poeng om motsetningene mellom fenosang og genosang, slik at det for nye lyttere ikke nødvendigvis er så lett å gjenkjenne de trekkene Barthes fremhever. Samtidig er Fischer-Dieskaus og Panzéras stemmer nettopp idiosynkratiske eksempler på stemmer med en særlig betydning for Barthes. Panzéra var som nevnt Barthes egen sanglærer og en stemme Barthes kjente og hadde forutsetninger for å gjenkjenne som «kornet» på en annen måte enn vi som lyttere av Panzéra i dag. Og slik mener jeg begrepene fortsatt har relevans fordi de skaper gjenkjennelse i våre egne lytteeksempler på tvers av sjangre og også på tvers av sang- og instrumentaluttrykk.

Barthes' valg av eksempler på stemmer med «korn» er idiosynkratiske. Like idiosynkratisk mener jeg å høre «kornet» i tonen til den russiske bratsjisten Yuri Bashmet når han fortolker Robert Schumanns «Märchenbilder» (Op. 113, 1851) for bratsj og piano (1990). Schumanns «Märchenbilder» er dessuten musikk som jeg har i kroppen, jeg har hørt på det i mange år, og jeg har forsøkt å spille det selv. Bratsj er i mine ører

et instrument med en ekstraordinær klang fordi man må lytte godt før dens distinkte karakter gjør seg gjeldende, og dermed forskjellen mellom fiolinens briljante og insisterende klang og celloens runde, dype og voluminøse klang. Schumann tilhører den høyromantiske tradisjonen som Barthes delvis kritiserer, men også omfavner, blant annet i essayet «RASCH» (1994), der han snakker om amatørmusikerens forhold til musikk som nettopp går gjennom det manuelle, gjennom kroppen. I mitt eksempel spilles «Märchenbilder» imidlertid av den profesjonelle bratsjisten Yuri Bashmet, ganske enkelt fordi han er en av mine store musikalske ungdomsidoler. Jeg hører stemmens «korn» i hans klang. Kanskje gjør andre det også, eller kanskje ikke.

Barthes' fremheving av stemmeklangens «korn» bidrar etter min oppfatning først og fremst til å endre lytteinnstillingen vår til både musikk og språk. Slik sett er det begrepet om stemmens korn, og ikke eksempler på det i form av Panzéras stemme eller Bashmets bratsjklang, som er av interesse fordi det er et begrep som treffer relasjonen mellom språk og musikk i lydens materialitet fremfor i det semantiske betydningsfeltet. Ved å lytte etter lydens «grain» flyttes oppmerksomheten mot et nivå som ellers ofte går tapt i søken etter musikkens meningsdimensjon.

I kraft av at stemmen utgjør et felles grunnlag for språk og musikk, kan Barthes utvide betydningen av genosang til å gjelde all musikk, slik jeg mener eksemplet mitt viser. Stemmens «korn», lydens granulering, gjenfinnes i utøverens arbeid med instrumentenes klang og på tvers av musikkjangre. Videre omfatter genosang også det han året etter at han skrev «The Grain og the Voice», kaller genotekst i *Lysten ved teksten*, «en erotisk blanding av klangfarge og språk» (Barthes, 1998, s. 64). I denne konteksten omformer han også stemmens «korn» til samtidig å være skriftens «korn» når han omtaler filmstemmen slik:

[...] filmen fanger opp talelyden tett innpå (det er i grunnen den mest *allmenne* definisjon av skriftens «korn») og lar oss høre pusten, knudretheten, leppenes myke kjødelighet, hele nærværet av den menneskelige mule i all sin materialitet, i all sin sanselighet (at stemmen, skriften blir like frisk, smidig, velsmurt, fint granulert og vibrerende som et dyrs mule), for at den skal kunne forvise signifikatet i det fjerne, og så å si kaste skuespillerens anonyme kropp inn i øret mitt: det korner, det knitrer, det kjærtegner, det rasper, det skjærer: vellyst. (Barthes, 1998, s. 64)

Allerede i «The Grain of the Voice» betrakter Barthes (1977) den syngende stemmen som en form for taleskrift eller skriving når han sier at «The song must speak, must *write* – for what is produced at the level of the geno-song is finally writing» (s. 185). I genosangen forenes eller samles sang, tale og skrift. Og i genosangens stemmebegrep, formet av den lydlike friksjonen mellom disse tre størrelsene, plasserer Barthes betydningens kjerne eller utspring. «Geno» kan i denne sammenhengen forstås som «opprinnelse», slik at Barthes på mange måter utvikler en form for stemmens genealogi, som samtidig er språkets og musikkens genealogi. Det er på et slikt genealogisk nivå at stemmen, i posisjonen mellom sangstemme og talestemme, kan sies å danne et opprinnelsessted for en betydningsproduksjon som utfolder seg i både verbalspråk og i musikk. I en viss forstand er det først ved å lytte til hvordan en syngende stemme behandler språk, i form av å gjøre språklydenes kvalitative dimensjoner hørbare, at et slikt betydningsproduserende nivå i et diskursivt språk, språkets signifikans, kan tre frem.⁵

Stene-Johansen (1994) skriver at «Barthes' 'affirmative' begrep om stemmens 'kornethet', dens *grain*, dekker et fysisk og klangmessig aspekt ved den menneskelige stemmen, stemmens 'fibre', dens 'granulering', 'ujevnhet' eller 'klang', men også dens karakter av å være et begjærsobjekt og en spire til betydningsdannelse» (s. 157). I en kommentar til Barthes' artikkel «Lytt» utvider Stene-Johansen det mulige betydningsregisteret ytterligere ved å introdusere «kim» som en medsvingende betydning i uttrykket «grain». Det får frem en dobbelthet knyttet til at «kime» kanskje peker mot selve *kimen* til betydning som igangsetter betydningsproduksjon, samtidig som den akustiske betydningen av å «kime», som i «klokkekime», svinger med (Barthes, 2003, s. 53).⁶ Stemmens «korn» er slik sett et betydningens «såkorn», «kime», «utspring», som klinger i språk og i musikk. På bakgrunn av en slik betydning av «grain» er Barthes'

5 I avhandlingen min, *Musikalitet i teorien* (Tellmann, 2017), gjør jeg en sammenliknende analyse av Jean Jacques Rousseaus essay om språkets opprinnelse, «Essay on the Origin of Languages which treats of Melody and Musical Imitation» (1998) og Barthes essay «The Grain of the Voice» (1977) med tanke på nettopp opprinnelsesproblematikken. Selv om de to essayene både i tid, kontekst og problemstillinger er svært ulike, er det mulig å lese ut noen interessante paralleller knyttet til stemmens posisjon som «opprinnelse» til både språk og musikk.

6 Fotnote 5 skrevet av Stene-Johansen.

tekst, og hans begrepsbruk, interessant når det gjelder å utforske relasjoner mellom språk og musikk med utgangspunkt i stemmen. Det skyldes også at stemmen er et fenomen som tilhører begge uttrykksformer, og som kanskje nettopp derfor i seg selv peker mot et sted der betydning genereres.

Barthes' forståelse av stemmens «korn» kan også utvides med det han i essayet «Når språket bruser» (1994, s. 103–105) kaller nettopp for språkets «brus». I denne korte teksten forsøker Barthes å gripe et aspekt ved språk som er knyttet til lyden av språket, forstått som lyden av språkmeningens sanselige dimensjon når meningen realiseres eller fullbyrdes i stemmen. Ifølge Knut Stene-Johansen (1994) er språkets «brus» at «[...] språket fortsetter etter at alt er sagt som sies kan, [...]» (s. 15). Det er «[...] et motsvar til antagelsene om det 'uutsigelige' som litteraturens og kunstens adelsmerke» (Stene-Johansen, 1994, s. 16). Stene-Johansen introduserer også uttrykket språkets «brus» i sin «Ordliste» over sentrale begrep i Barthes' forfatterskap.⁷ Der kommenterer han at språkets «brus» er et av Barthes' uttrykk for «den tredje mening», en «åpen» mening «[...] der signifikanten gripes i ferd med å søke sitt signifikat, m.a.o. en forestilling om signifikantens ureduserbare materialitet [...]» (Stene Johansen, 1994, s. 140).

Det forsterker ytterligere forståelsen av at stemmens eller språkets «brus» og «kornethet» gjør hørbart et sensorisk-materielt nivå ved betydningsdannelse, som er det aspektet ved Barthes' begrep som jeg mener er mest interessant og fruktbart i en musikkfilosofisk kontekst. Stemmens korn kan være et ansatspunkt for en annen måte å tenke relasjonene mellom musikk og språk på enn de som enten går ut fra spørsmål om en felles meningsdimensjon på den ene siden, eller på den andre siden antagelser om musikkens uutsigelige meningsdimensjon. Språkets «brus» markerer slik sett en audio-akustisk dimensjon ved språk som gjør språkets sensorisk-materielle aspekt og meningsaspekt hørbart som en samtidig og gjensidig konstituerende størrelse, og nettopp ikke som en utspalning av språkets *musikalske* dimensjon fra dets *betydningsdimensjon*. Som en samtidig hendelse kan eventuelt stemmens «korn», eller språkets «brus», høres som det Barthes (1994) i artikkelen om språkets brus omtaler

7 Ordlisten er et tillegg i essaysamlingen *I tegnets tid* (1994).

som «Utopien om en meningens musikk [...]» (s. 104). En «meningens musikk» konstitueres kanskje som en relasjon mellom musikk og språk i stemmens sensorisk-materielle uttrykk.

Genosangens kvaliteter knyttet til lyden av stemmens korn kan derfor bidra til å legge grunnlag for et begrep om ordlydens sensoriske materialitet som audio-akustisk uttrykk, som er mitt særlige begrep for et nivå i musikk og språk som åpner opp for det jeg mener er en fruktbar relasjon mellom de to uttrykkene. En audio-akustisk dimensjon ved språk knyttet til ordlyden er en dimensjon som ofte overses eller overhøres. Språkets evne til å visualisere sitt innhold, til å gjøre betydningen forestillbar, overskygger betydningens grunnlag i det audio-akustiske elementet, de klingende ordene. Språkets egen materialitet, språkets «kropp», overhøres eller viskes ut av forestillingen om den betydningen som bæres av språket.

Jeg forsøker derfor å vende øret mot musikk og hvordan musikk kan virke på språk, som tar sikte på å høre lydens tekstuelle dimensjoner i vid forstand. Spørsmål om relasjonene mellom språk og musikk forskyves over på spørsmål om hvordan språk kan innlemme og manifestere grunnleggende musikalske og lydlig elementer. Det blir derfor også et spørsmål om hvordan verbalspråk kan gjøre seg selv hørbart som klingende fenomen med en bestemt klanglig tekstur. Barthes' begrep om stemmens «korn» kan bidra til å rette oppmerksomhet mot lyden av språk som en materialisert og kroppslig situert lyd, som også angår språk som betydningsproduserende praksis. Ved å lokalisere en slik betydningsproduserende praksis i stemmen som et felles utgangspunkt for språk og musikk bidrar Barthes nettopp til å gjøre musikalske aspekter ved språk relevante som del av språkets normalsituasjon. Det vil si at språkets audio-akustiske materialitet tillegges betydning også i tilfeller der verbalspråk ikke opptrer i en musikalsk kontekst, for eksempel som del av musikalske verk eller poetiske verk. Å lytte til språkets audio-akustiske materialitet angår også, eller kanskje spesielt, den teksten som ikke har skjønnlitterære ambisjoner om å la uttrykket gi gjenklang av innholdet. Stemmens «korn» kan la seg høre og la seg manifestere som spor av språkets musikalitet også i teorien. Barthes' begrep om stemmens «grain» kan bidra til en bestemt lytteinnstilling til både musikk og språk, som danner

utgangspunktet for en annen måte å møte musikk med språk på. Ved å lytte etter lydens «grain» flyttes oppmerksomheten mot et nivå som ellers ofte går tapt i den rene meningen. Fremfor å markere en splittelse mellom språk og musikk kan stillheten vi etterlates i når musikken opphører eller talen begynner, romme en felles sensorisk erfaring som gir oss noe å snakke om når vi lytter til musikk.

Litteratur

- Barthes, R. (1977). The grain of the voice. I *Image – Music – Text* (S. Heath, Red. & Overs.) (s. 179–189). Hill & Wang.
- Barthes, R. (1994). *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. (K. Stene-Johansen, Overs.). Pax Forlag.
- Barthes, R. (1998). *Lysten ved teksten*. (A. K. Haugen, Overs.). Solum Forlag.
- Barthes, R. (2003). Lytt. *Impuls. Tidsskrift for psykologi*, nr. 2/2003, s. 56–62.
- Bø-Rygg, A. (2006). Å skrive kroppen. Roland Barthes' estetiske diskurs. *Norsk filosofisk tidsskrift* 41, nr. 1, 18–29.
- Dunsby, J. (2009). Roland Barthes and the Grain of Panzéra's voice. *Journal of the Royal Musical Association*, 134(1), 113–132. <http://www.jstor.org/stable/40783132>
- Kristeva, J. (1986). *The Kristeva Reader* (T. Moi, Red.). Basil Blackwell.
- Rousseau, J. (1998) *On the origin of language. Jean-Jacques Rousseau and Johann Gottfried Herder*. (J. H. Moran & A. Gode, Overs.). University of Chicago Press.
- Schumann, R. (1990). *Schubert-Schumann-Bruch- Enesco* [CD]. Y. Bashmet & M. Muntian. RCA Red Seal 60112-2-RC.
- Stene-Johansen, K. (1994). Innledning og Ordliste. I R. Barthes (Red.), *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays* (K. Stene-Johansen, Overs.). Pax Forlag.
- Tellmann, V. (2017). *Musikalitet i teorien. Om relasjonen mellom musikk og språk*. Ph.d.-avhandling, Universitetet i Bergen.