

Om den psykologiske realiteten av langstrakt musikalsk form: Et musikkfilosofisk forsøk

Erling E. Guldbrandsen

RITMO – Senter for tverrfaglig forskning på rytme, tid og bevegelse
Universitetet i Oslo

Abstract: What is time? What is the relationship between music and time? Does time flow towards us from the future to the past, or do we move through time from the past to the future? Is there even such a thing as the “passage of time”, or is that a just another metaphorical construction? “The now” in human short-term memory lasts for approximately 3–5 seconds. In this article, the topic is how the consciousness can construct, experience and maintain coherence in longer-term occurrences, for example, a musical composition lasting 20–30 minutes. The article suggests that the form of these musical compositions is perhaps structured analogously with the long-term memory’s own hierarchical divisions and mode of operation in the human mind. The article discusses the connection between overview (*hors-temps*, meaning outside time) and process (*durée*, meaning duration) in the listening experience. To be able to follow a long-lasting musical form, be it in performance or in musical listening, one needs to be both “in” the time-flow and outside of it at the same time. Hence, since “presence” and “distance” are clearly different perspectives, they form a paradoxical relation of being both contradictory and mutually interdependent. The interplay between musical detail, overview and direction is relevant to the concept of *Fernhören*, coined by Heinrich Schenker and Wilhelm Furtwängler. Since music needs to unfold during time, a large-scale musical work cannot be seen merely as an object (*Sein*, or being) but is also a process of constant re-shaping and change (*Werden*, or becoming) in the workings of perception, memory and expectation in the listening experience.

Keywords: time and memory, metaphor, large-scale musical form, musical performance, musical listening

Sitering av denne artikkelen: Guldbrandsen, E. E. (2020). Om den psykologiske realiteten av langstrakt musikalsk form: Et musikkfilosofisk forsøk. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 11, s. 191–214). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch11>
Lisens: CC-BY 4.0.

En melodi utspiller seg gjennom tid. Melodien består av toner som følger etter hverandre. For å høre melodien må vi høre disse tonene, men dette er ikke nok. Vi må også høre forløpet som en helhet, enhet, syntese. Melodien er helheten, ikke de enkelte tonene. Men hele melodien klinger ikke samtidig. Den strømmer forbi i et forløp. Den ene tonen leder til den neste, mens hver av tonene klinger ut og forsvinner. De er nødvendige deler av melodien, men blir altså borte. Hvor finnes da helheten, hvor finnes melodien? En del filosofers svar (se nedenfor) er at det må være vi som holder tonene sammen og syntetiserer dem til en melodi i vår bevissthet. Noe lignende gjelder enheten i en verbal ytring, med syntaks og forløp gjennom tid. Og noe lignende gjelder for lengre handlingsforløp, langvarige fenomener, gjennom timer, dager, måneder, gjennom historien, gjennom et liv. For å gi varige fenomener en mulig sammenheng og en mening må vi holde sammen, i bevisstheten, det som allerede er borte, det som skal komme, og det som er til stede her og nå, idet det hele tiden strømmer forbi.

Melodien brukes som kroneksempel i en del filosofers diskusjon av tid og tidserfaring, tid og bevissthet. Det gjelder Husserl, Bergson og William James, det gjelder oldtidstenkere som Aristoxenos og Augustin, men også, mer indirekte, Wittgenstein, Heidegger, Adorno, Deleuze og mange flere. Melodien har utvilsomt, i en viss forstand, psykologisk realitet. En melodi er en prosess med retning og fremdrift gjennom trinnvise og gradvise overganger i tid, der helheten nødvendigvis strekker seg hinsides nuet.

Ikke all musikk bruker melodi. Formprosess kan være et videre begrep. Hvordan fremstilles og erfares langstrakt musikalsk form gjennom tid? Et forskningsprosjekt jeg driver ved RITMO – Senter for tverrfaglig forskning på rytme, tid og bevegelse ved Universitetet i Oslo (UiO), med tittelen «Musical time and form», tar opp symfoniske musikkforløp med en varighet på 20–30 minutter og mer og studerer innspillinger av utvalgte verker med utvalgte orkestre og dirigenter. Fremføringsforskning har endelig begynt å få gjennomslag i musikkvitenskapen når det gjelder nyere vestlig kunstmusikk (det har lenge vært aktuelt med hensyn til tidligmusikk, folkemusikk og populærmusikk), men så vidt jeg har greid å finne ut, er det forsket svært lite på den psykologiske opplevelsen – eller den psykologiske realiteten – av langstrakt musikalsk form.

Hvor finnes den langstrakte musikken? Finnes den primært «der ute» eller primært i vårt eget sinn? Er den begge steder – samtidig? Er den snarere begge «steder», men utfoldet gjennom *tid*? Hva er i så fall samspillet mellom disse to dimensjonene – «her inne» og «der ute» – i den langstrakte musikkens eksistensform? Hvordan henger den sammen? Hvordan tar den form? Dette er et hovedspørsmål i dette essayet.

Flere spørsmål reiser seg: I hvilken forstand er den langstrakte musikken avhengig av re-presentasjon, fastholdelse og gjengivelse, i hukommelse, bilde, grafisk representasjon eller skrift, så å si «utenfor tid», for å kunne bli seg selv, eller bli erkjennbar, som et strømmende fenomen gjennom tid? Kommer erfaringen først, altså den direkte medlevelsen i det strømmende, i nuet, i en slags uskyldig og ren form, uten forutsetning, eller blir lyttingen allerede organisert, strukturert, syntetisert, representert idet den tar form gjennom opplevd, strømmende tid? Hva slags prinsipper er det i så fall som bevirker denne organiseringen, syntetiseringen, struktureringen? Er disse prinsippene, om de finnes, konstitutive for hva vi er i stand til å erfare? Og videre: Kan det tenkes at tidserfaring, eller tid, er en nødvendig betingelse for måten vi opplever og lever i verden på? Kan det tenkes at den langstrakte musikken er et godt eksempel på hvordan vi opplever verden gjennom tid? Før jeg bringer disse spørsmålene inn i forbindelse med musikk, skal jeg ta opp noen enkle poenger som gjelder nettopp tid.

1. Metaforer for tid

Tid omtales gjerne ved hjelp av metaforer. I språket og kulturen generelt, men også i teoretisk, filosofisk og empirisk forskning legges det gjerne forskjellige typer tidsmetaforer til grunn. Vi kommer muligens ikke unna slike metaforer dersom vi skal forstå tiden i sammenheng med verden og oss selv (Lakoff & Johnson, 1980, s. 41–45.)

En type metafor går ut på at tiden strømmer mot oss fra fremtiden, passerer gjennom nuet, eller gjennom bevisstheten, og forsvinner bak oss i form av fortid. Bevisstheten oppfattes da som et fast punkt, et referansepunkt, et origo som tiden strømmer igjennom, og dette er en variant av lineær tidsoppfatning.

Motsatt vei, men fortsatt lineært, brukes metaforer som antyder at det er *vi* som beveger oss gjennom tiden, mens tiden da nærmest ligger fast, utstrakt som et landskap vi forflytter oss igjennom, i en slags glidende bevegelse, forlengs, fra fortid mot fremtid.

Vi holder oss ikke konsekvent til den ene eller den andre, men bruker i praksis begge typer metaforer som det passer oss. Ulike metaforer blir ofte kombinert i språket, selv om de ikke nødvendigvis er konsistente innbyrdes. I vår daglige livsverden lever vi fint med å skifte mellom metaforer som strengt tatt ikke passer sammen stringent i noe enhetlig logisk system, men som vi likevel springer mellom med stor smidighet i vår praktiske omgang med hverandre, med verden og med tiden som fenomen (Lakoff & Johnson, 1980, s. 44).

Andre typer tidsmetaforer kan være visuelle og spatiale, hierarkiske eller, slik det ofte påpekes, sirkulære og sykliske. Mye er sagt og skrevet om ulike tidsoppfatninger innen både antropologi og kulturstudier, historie, filosofi og psykologi. Noen vil skille mellom absolutt og relativ tid, mellom klokketid og opplevd tid, mellom abstrakt og kroppslig tid, mellom repetisjon og endring, mellom tid som er avsluttet, og tid som fortsatt er underveis. Noen snakker om forskjellig opplevde hastigheter i tidsstrømmen, og at tid kan gå i forskjellige retninger (noe jeg har vanskelig for å forestille meg), at tiden kan bøyes, komprimeres, strekkes ut, øke farten og akselerere, helt til den nærmest blir stående og spinne eller svirre i et besynderlig omslag fra fart til stillstand, eller motsatt: Man snakker om at tiden kan bremse opp, snegle seg frem og nesten stanse.

Selve tidsstrømmen kan (ikke ulikt strømmende musikk) være jevn og friksjonsfri, glatt og fin, eller ujevn og hakkete, ruglete og ru (jf. Schaeffers presise taksonomi over musikkobjekter slik vi hører dem, se Schaeffer, 1966), den kan folde seg som et gulvteppe på glatt parkett, floke seg sammen som et tau, eller krølle seg som spagetti på gaffelen, før vi tygger, spiser og svelger den, alt mens den omslutter både måltidet og oss selv. I striden mellom relativitetsteori og kvanteteori innen teoretisk fysikk foreslås det at «tiden» er en illusjon, at tiden ikke «finnes», eller at tiden bare finnes som romtid og som gravitetisk bøyning av denne romtiden, mektig og mangedimensjonal i verdensrommet, der tidrommet

for eksempel krummer seg så sterkt omkring solen at Merkurs bane blir målbart påvirket. Videre foreslås det at romtidens krumning er vesentlig mindre merkbar på jorden eller nærmest ikke merkbar i det hele tatt, og at tiden på mikro- og nanonivå er sammensatt av ørsmå romtidskvanter, og at dette er så langt ned som det er mulig å komme, ikke bare empirisk sett, men teoretisk og prinsipielt. De minste kvantene kan rett og slett ikke deles opp videre: Delingen kommer til en grense (Rovelli, 2017). Både romtidens krumning på makronivå og romtidskvantene på mikronivå ligger hinsides menneskets mulighet for direkte sansning, og befinner seg helt ute mot grensene av hva det er mulig for mennesker å forestille seg, så vel teoretisk og matematisk som intuitivt.

Hvor interessante eller relevante er denne typen tidsmetaforer, teoretisk og filosofisk sett? Teoretisk fysikk kan være vanskelig å begripe eller å bringe i relasjon til egen, dagligdags erfaring. Mange av de enklere metaforene jeg har nevnt, finnes i en type dagligspråk og i litterært og poetisk språk som kan virke lite presist og anvendelig, lite operasjonaliserbart og relevant i en vitenskapelig sammenheng. Man kan trekke på skuldrene av slike naive metaforer. Ikke desto mindre vet vi at førvitenskapelige, ettervitenskapelige og svært heterogene måter å kategorisere tid på i gjengse språklige praksiser, vitterlig kan påvirke og kanskje forme hva vi er i stand til å oppleve – eller er tilbøyelige til å oppleve – innenfor de grunnbetingelsene eller rammene som settes av faktorer som kropp, handling, bevissthet, bevegelse, menneskets fysiologi, nevrobiologi og hele innretningen av det gitte, fysiske universet som vi på en eller annen måte bare er født eller kastet inn i. Enn videre finnes det sterke *kulturelle*, historiske og sosiale føringer på hva vi er i stand til, eller tilbøyelige til, å oppleve, erfare, spørre om eller forstå. Mer ureflekterte metaforer fra dagligspråket, fra en menneskelig livsverden, kan gi fruktbare pekepinner og utgangspunkter for mer skarpsindige vitenskapelige distinksjoner. Uten primær erfaring i en førvitenskapelig livsverden, som man er født og sosialisert inn i, forstår man heller ikke en vitenskapelig definisjon, en deduktiv bearbeidelse eller teoretisk refleksjon. Slik sett er vitenskapelige og filosofiske deduksjoner sekundære, ikke primære, mens livsverdenen setter konstitusjonsbetingelsene for det vi kaller virkelighet (Wittgenstein, 1958).

Nå finnes det også andre mulige metaforer for tid enn dem jeg hittil har vært inne på. Jeg har sikkert uteglemt flere. Likevel er det faktisk ikke så altfor mange grunnleggende modeller vi har å velge i – før tidsproblemet tar av i matematiske utledninger eller abstrakte logiske systemer der kontakten med en mer umiddelbar tidserfaring gjerne glipper (Paul, 2010). Så vidt jeg har kunnet finne ut, er det ikke etablert noen vitenskapelig konsensus, enn si forklaring, på hva tid egentlig «er». Slik sett lever vi fortsatt med – og i – det klassiske smertepunktet til Augustin: «Hva er tid? Hvis ingen spør meg, vet jeg det. Men hvis noen spør meg, vet jeg det ikke.» Mange av spørsmålene er muligens feil stilt. For å si det med Wittgenstein: «A *picture* held us captive. And we could not get outside it, for it lay in our language and language seemed to repeat it inexorably» (Wittgenstein, 1958, s. 115). Vi mangler en omforent, enhetlig forståelse av spørsmålet om tid. Feltet spriker i mange retninger og i mange metodologiske henseender.

Derimot vet vi en god del om hva ideer om tid kan bety for mennesker i praksis, og blant annet vet vi noe interessant om dette gjennom erfaringer med egenrådige temporale fenomener som langstrakt, klingende musikk.

2. Tid og musikk

Når man lytter til sammenhengende musikkforløp som varer i flere minutter, i flere titalls minutter, kanskje i timevis, befinner man seg til enhver tid i et lite tidsvindu, en glugge på kanskje tre til fem sekunder. Dette sammenfaller med korttidsminnet (short-term memory) og er strengt tatt lengden av det vi oppfatter som «nuet» (Snyder, 2000, s. 46). Nuet er et nærvær eller et tidsvindu som da kanskje beveger seg gjennom musikken, fra fortid mot fremtid – eller som musikken eventuelt strømmer gjennom, den andre veien, fra fremtid mot fortid – i tråd med metaforer jeg viste til ovenfor. Strømmer musikken imot oss fra fremtiden, eller beveger vi oss henimot den, fra nuet og inn i det kommende? Dette er som antydnet neppe et enten–eller. Uansett foreslår ulik forskning innen musikkpsykologi at dette «utstrakte nuet» noen ganger kan være litt lenger enn som så, det kan være på seks–åtte eller helt opp mot ti–tolv sekunder (Snyder, 2000, s. 50). Lenger er det ikke, før vi i stedet må

begynne å snakke om hukommelse og prediksjon og altså allerede forlater øyeblikkets nærvær.

Uansett hvordan man vil tallfeste dette, så er «nuet» utvilsomt betydelig kortere enn et musikkstykke på 20–30 minutter. Men alt vi erfarer eller opplever, opplever vi i selve dette vesle, utstrakte nuet. Riktignok er det visstnok et utbredt problem, for tiden, at folk ikke greier å være godt nok til stede i «nuet», i en «awareness», men mister kontakten med opplevelsen «her og nå» og må gå på svinedyre seminarer og kurser i selvutvikling for å finne tilbake til den enkle oppmerksomheten mot dette. Man lever adspredt, rastløst og kanskje utilfreds. Uansett er det inne i dette nuet vi er, det er her vi bor, og det er i denne gluggen, eller gjennom denne gluggen vi ser eller hører eller sanser at verden, herunder musikken, strømmer igjennom oss og forbi, mens vi selv beveger oss sansende gjennom verden.

Når et musikkstykke varer så lenge som 20–30 minutter, betyr det at det aller meste av musikken faktisk ikke foreligger her og nå, i nuet, verken som akustisk realitet «der ute», i rommet, eller som objekt i den umiddelbare persepsjonen, «her inne», i kroppen og sinnet. Det meste av det langstrakte musikkverket er ennå ikke spilt (hvis man befinner seg nærmere starten), eller det meste er allerede forstummet (hvis det nærmer seg slutten).

Musikk er vel først og fremst lyd. Dette er en antagelse vi kan legge til grunn, selv om vi i flere tusen år har ant at musikk ikke er «bare» lyd, men snarere hviler i matematikk, proporsjoner og tallforhold (både rytmisk og harmonisk) som eksisterer før og utenfor musikken, og selv om vi senere (gjennom renessansen og barokken) har ant at musikken er beslektet med retorikk (men likevel ikke er et semantisk språk). Tysk, romantisk musikkfilosofi betonte *bruddet* mellom musikk og språk, mellom musikk og ferdige systemer for affekt og etterligning; musikken ble uoversettelig, og man stupte inn igjen i selve det klingende, i erfaringen av det klingende, som et eget rike, et skimrende «Atlantis» eller «Dsjinnistan» som bare kunne skimtes, eller nås, gjennom bevegelig, klingende musikk (Dahlhaus, 1994, s. 68). Men musikken var ikke bare eventyr og poesi, den var også struktur, med sin egen strenge, spesifikke musikalske logikk som foldet seg ut som en tilblivelse gjennom tid, fra

moment til moment gjennom nødvendigheten i en indremusikalsk form (E.T.A. Hoffmann, 1810, jf. Wikshåland, 2009). Den ble oppfattet som uoversettelig. «I musikken er det mening og konsekvens, men musikalsk sådan; musikken er et sprog vi taler og forstår, men ikke kan oversette» (Hanslick, 1971, s. 63, her oversatt av P.C. Kjerschow).

Musikk er altså ikke «bare» lyd, men den er først og fremst lyd, den er erfaringen av lyd, og lyden er, som kjent, flyktig. Lyden blir til, springer imot deg, høres og oppleves, dør ut og forsvinner, eller den forsøkes opprettholdt, midlertidig (gjennom lange toner, legatofraser, tremolofigurer, klangflater, repetisjoner, imitasjoner, ostinater, «Fortspinnung», kaskader og passasjer og så videre), i en kortlivet og nærværende, men alltid tilblivende og fortapende strøm.

Spørsmålet er da: Hvor finnes strengt tatt musikken – i sin fulle lengde? Dette er det gamle ontologiske spørsmålet, og her begynner Alvoret.

Ett svar er, som antydnet, at musikkfenomenet, hele musikkforløpet, bare holdes sammen i bevisstheten, og at musikken derfor er hva Husserl kalte et intensjonalt objekt (Husserl, 1966). Det vesle, utstrakte «nuet» plasserer seg da på en lengre akse, strukket ut mellom erindring og forventning, retensjon og protensjon. Modellen stiller opp retensjon (av fortid), oppmerksomhet (i nuet) og forventning (om det kommende). I denne besnærende oppstillingen hersker det ingen direkte symmetri. Mens retensjon rommer en erindring av det foregående, det som vitterlig har vært spilt og hørt for ikke lenge siden, helt inn i faktiske detaljer og med faktiske sammenfatninger av hovedtrekk i forløpet, så er nok protensjonens innhold betydelig vagere og dreier seg om forventninger til musikkens videreføring, basert på stilistiske formler og lytterens fortrolighet med disse gjennom tidligere praksis, skolering og erfaring. Hva som presist vil følge, herfra og videre, er mer uvisst, mens hva som presist har blitt hørt, er betydelig sikrere, selv om også dette er gjenstand for omforming og fortolkning idet det høres, persiperes, syntetiseres, lagres, erkjennes og transformeres i erindringen. Leonard B. Meyer (1956) foreslår at musikalsk mening så vel som musikalsk affekt oppstår i et vedvarende spill mellom forventning eller norm – og *avvik* fra forventet videreføring eller prediksjon. Musikalsk form er å finne gode måter å utsette slutten på.

Et annet svar, sett fra en tilsynelatende annen vinkel, er at den langstrakte musikken krever en form for *skrift*, en eller annen indre eller ytre representasjon, for overhodet å være fastholdbar i større enheter og sammenhenger og ikke bare falle fra hverandre i adskilte, meningsløse biter, atomer, elementer. Da er det viktig å huske at skriften, eller representasjonen, kan ha flere funksjoner og former i musikk, til dels innbyrdes motstridende. De viktigste formene kan være preskripsjon, deskripsjon og produksjon (generering), og som erkjennelsesform kan skriften dessuten oversette og gripe den strømmende musikken (jf. Bergsons *la durée*) gjennom mekanismer som «hors-temps» og «après-coup». Jeg skal prøve å forklare hva jeg mener.

Noteskrift er *preskripsjon* når den forteller musikere hva de skal spille, skrevet ned på forhånd. Dette omfatter noter, partiturer, formskjemaer, akkordskjemaer, blekker, kråketær på en serviett, strukturer på en laptop, alle slags planlagte instruksjoner og forskrifter for spilling.

Noteskrift er *deskripsjon* når den skriver ned hva musikere faktisk spiller eller har spilt, underveis eller på etterskudd. Det gjelder for nedtegnelse av improviserte forløp, transkripsjon av ikke-notert musikk og dessuten for grafiske representasjoner av musikk i form av spektrogrammer og andre typer bilder på en computer. Det er et åpent spørsmål om ikke lydopptak, både analoge og digitale, faller inn under dette punktet som en form for skrift.

Sjeldnere omtalt er den tredje kategorien (Guldbrandsen, 1997, s. 382–83): Noteskrift er *produksjon* (generering) når den frembringer musikalske strukturer, teksturer og forløp gjennom konstruksjonsmåter (på arket, i systemet, i computeren) som er så omfattende eller komplekse at musikere neppe kunne ha forestilt seg disse strukturene direkte, som «hørte» musikalske ideer i øret eller i fantasien, uten hjelp fra matematiske systemer, skriftlig generering, digital prosessering og konstruksjon. Dette kan gjelde alt fra flerstemmige isorytmiske motetter, mangestemmige fuger og ricercarer, store symfoniske gjennomføringspartier, komplekse strukturer og teksturer i musikalsk modernisme og serialisme, aleatoriske strukturer med uforutsette utfall og en rekke typer teknologisk frembrakte strukturer, digitalt produsert. Her er det skriften (*l'écriture*), i vid forstand, som produserer hva som er mulig å utføre og

å forestille seg musikalsk. Musikken trenger ikke å være kompleks for å bevare dette prinsippet: Skriften er også generativ eller produktiv når det gjelder antatt enklere musikk.

Problemet med skrift som re-presentasjon av musikk er dobbelt: Dels består skriften i en oversettelse fra tid til «rom», fra strømmende klang til fastfrosset bilde, tilnærmet utenfor tid, «hors-temps». Dels har bildet også en tendens til å dannes i etterkant, «nachträglich», eller «après-coup», og dermed være både forskjøvet (utsatt) og endret (forandret) (Derrida, 1967). Grafiske bilder, visuelle representasjoner, partiturer, kan gi den store fordel at de tilbyr et analytisk overblikk, hevet over det strømmende, nærmest «utenfor tid», der øyet rolig kan granske og sammenligne elementer på kryss og tvers av tidsaksen. Tiden er heller ikke fraværende når man studerer et bilde, maleri, fotografi, en arkitektonisk modell, et partitur og så videre, for man leser også bildet gjennom tid. Men bildet, for eksempel notebildet, leser man like gjerne på kryss og tvers. Øyet kan dvele ved detaljer, oppløse akkorder, intervallforhold, rytmiske figurer og tonehøydestrukturer og ta seg all verdens tid til analyse, identifisering og sammenligning; øyet kan ta seg en romlig og romslig tid som lytteren i sanntid ikke har. Dette er musikkanalyserens fortrinn og fare.

Her kommer da det springende punktet: *Også i lyttingen* kan det tenkes at bevisstheten foretar slike kryssende sammenligninger og sprang og identifiserer elementer på tvers av tidsaksen – ved hjelp av hukommelse, gjenkjennelse, forventning og foregripelse. Det er svært sannsynlig at dette vanligvis foregår under lytting, samtidig med at musikkforløpet strømmer fremover i sin fastlagte, lineære tid. Og det er ikke bare svært sannsynlig: Det kan hende at kryssende sammenligninger og sprang på tvers av tidsaksen er en *nødvendig betingelse* for å kunne høre, oppleve, følge og forstå musikalsk form overhodet. «Skriftens» logikk kan på denne måten sies å ha invadert lyttingens – eller «talens» – logikk (Derrida, 1972). Skriftens logikk hos Derrida innebærer både forskjell og forskyvning. Elementer må identifiseres som forskjellige for at vi skal kunne skjelve det ene fra det andre, og i tillegg må de uunngåelig fremtre som utsatt, forskjøvet i tid. «Forskjell og forskyvning» er den doble innebyrden av Derridas neologisme «différance».

Dette får noen paradoksale konsekvenser. Uten forskjellen til det «andre» ser man ikke det «førstes» identitet. Det andre er således en betingelse for det første: Det andre kommer logisk sett *før* det første. Skriftens logikk er virksom i talen og er en betingelse for talen, idet talen strømmer forbi gjennom klang og tid, og skriftens logikk er på lignende måte virksom i lyttingen, idet musikken strømmer forbi gjennom klang og tid. Det er trolig slik vi lytter, og det er slik vi holder verden sammen og sprer den ut igjen gjennom tid.

I tillegg er det empirisk godtgjort at oppmerksomheten gjennom lytt- ingens tid kan veksle i konsentrasjon og intensitet. Mens man lytter (og mens man spiller), faller man av og til ut og tenker på andre ting, man bedriver grader av «mind-wandering» før man henter seg inn igjen i musikkforløpet her og nå. Det finnes grader og varianter av musikalsk absorpsjon, både hos de som spiller musikken, og hos de som lytter til den (Høffding, 2018).

Skriftens og bildets karakter av «Nachträglichkeit» i musikkssammenheng ligner minnets og historieskrivningens re-konstruksjon og gjen-for- telling, som alltid må foregå i etterkant. Minnebildet er uunngåelig en etterstilt kopi og en sammentrekning, en fortolkning og transformasjon av det forløpet som en gang foregikk i full tid, sanntid, her og nå. Så hvor finnes originalen? Vi medlever originalen første gang. Men deretter er den alltid allerede tapt, og alltid re-presentert gjennom en eller flere kopier, som selv er under videre forvandling. Når opprinnelsen først er passert, finnes det ingen vei tilbake. Paradisets porter er stengt, og englene vokter portene med flammesverd. Tiden er alltid allerede gått, selv om ny tid uavlatelig strømmer på. Om «originalen» er utstrakt gjennom tid, griper vi den nødvendigvis via strukturer i langtidsminne, representasjon eller skrift. Faktisk kan kopien (minnet, nedskriften, bildet, nytolkningen) komme til å re-presentere originalen på en så bydende måte at originalen først er forestillbar og fastholdbar som sådan gjennom kopiens konstituering av den i form av rekonstruksjon. Re-presentasjonen er da en fastholdelse av det *samme* idet det alltid allerede er blitt gjort til noe *annet*, og repetisjonen er ensbetydende med forskjell (Deleuze, 2015). Slik virker skrift og erindring, både i musikken og i «livet» ellers. Og her kommer langtidshukommelsen inn i bildet.

3. Hukommelse og musikalsk form

Det interessante er nå at langtidshukommelse og musikalsk form kan være organisert på nært beslektede måter. Lengre musikkforløp og komposisjoner innen vestlig kunstmusikk, men også innen andre sjangrer og andre kulturer i tid og rom, har nesten alltid en hierarkisk inndeling eller form. Lengre komposisjoner, men også mange improviserte forløp og fremføringer, er hierarkisk inndelt og organisert (selv om det finnes unntak). Kortere enheter eller motiver, som kan være tematiske, rytmiske, teksturmessige eller klanglige, føyer seg sammen til lengre enheter, temaer, temagrupper, som igjen føyer seg sammen til seksjoner. Disse føyer seg sammen til et helt stykke, en hel låt, en hel jamsession, en hel raga eller eventuelt en sats, og flere satser kan føye seg sammen til et såkalt verk. Over der igjen finnes hele albumer, konsertprogrammer, verkssykluser (grupper av verker), hele livsverk og enda større grupperinger.

Slike hierarkiske inndelinger av musikken kan settes opp i formskjemaer, og visuelle formskjemaer og representasjoner er et av de mest utbredte redskapene vi har, både i musikkanalyse (deskripsjon) og i form av noter og andre forskrifter for musikalsk spilling (preskripsjon). Ikke desto mindre er formskjemaet som idé basert på en metodologisk reduksjon, en oversettelse fra tid til rom (med metaforen «rom» mener jeg ikke her et tredimensjonalt rom, men en todimensjonal flate, et statisk bilde på arket, på en skjerm). Hele denne oppfatningen hviler på det som kalles arkitektonisk formmodell, som kjennetegnes ved nettopp dette: At den er hierarkisk organisert, som en trestruktur, og ved at den er en form for visualisering, fastfrysing og romlig representasjon av den klingende musikkens auditive, strømmende og flyktige tid.

Å postulere en skarp dikotomi eller todeling mellom tid og rom, mellom auditivt forløp og visuelt bilde i musikklyttingen, blir imidlertid enkelt, da de to sidene trolig er til stede og virksomme samtidig, i en gjensidig konstituering og påvirkning.

Og her kommer vi til hukommelsen. Også menneskets langtidshukommelse er trolig hierarkisk organisert, med kortere partier, avsnitt eller «chunks» som føyes sammen i større enheter, i en «chunking» på høyere nivåer – og høyere nivåer – og høyere nivåer igjen (Snyder, 2000, s. 53–56). Disse «chunkene» kan være merket med «cues». Når vi vil hente

opp et minne, for eksempel en bestemt hendelse fra slutten av sommerferien i Hellas i 1985, snurrer vi ikke hele filmen fra begynnelsen av livet, eller fra begynnelsen av det året, eller fra begynnelsen av ferien i Hellas, kronologisk dag for dag, time for time, helt til vi støter på den aktuelle hendelsen. Nei, vi springer *direkte* inn i den aktuelle «chunken», det stedet og den tiden via etablerte «cues» og henter ut minnet derfra, så godt vi kan. Her foreligger det slik sett en slående likhet, en besynderlig parallellitet mellom musikkens og hukommelsens form. Denne parallelliteten i organisering er trolig med på å gjøre det mulig for oss å fastholde og i det hele tatt følge og forstå langstrakte musikalske forløp (i den grad vi mener at vi forstår dem).

Denne parallelliteten har vært lite diskutert og analysert i musikalsk formlære og musikkfilosofi til nå. Hukommelsens organisering av verden synes å være grunnleggende beslektet med menneskets organisering av musikkens egen tidsstruktur, både når vi komponerer, når vi fremfører og når vi lytter til den. Og *ny* erfaring blir prosessert gjennom strukturene i hukommelsen (Snyder, 2000, s. 69). Det å *miste* hukommelsen, for eksempel ved demens, er ikke bare å miste evnen til å huske hva som nylig er «skjedd», det er også å miste evnen til å organisere verden, til å forstå den og til å kunne planlegge sammensatte handlinger i en fungerende håndtering av egen eksistens. Det kan bli en umulighet å sette seg ned for å knytte skolissene. Vi mangler da et nødvendig overblikk, et helhetlig bilde av situasjonen og situasjonens rettethet i tid.

4. Overblikk eller prosess?

Arkitektonisk formteori har lenge hatt et hegemoni innen den musikalske formanalysen (helt siden A.B. Marx i 1850-årene, eller før), men har også hele veien møtt kvalifisert kritikk, både fra filosofisk og (i senere tid) fra empirisk-psykologisk hold. Den kvalifiserte kritikken har likevel stort sett holdt seg på et teoretisk, filosofisk nivå, eller et avgrenset empirisk testnivå, og den har i liten grad nedfelt seg i omgang med kvalitativt opplevde musikkseksempler som ville ha ligget tettere på en konkret musikalsk erfaring.

Empirisk-psykologisk har man gjort en del lytteeksperimenter de siste 30–40 årene som antyder at de fleste lyttere («non-expert listeners») *ikke* først og fremst får med seg overordnede, hierarkiske strukturer (for eksempel i en symfoni), men oftest bare lytter lokalt til det som foregår her og nå (Rink, 2002; Cook & Clarke, 2004; Leech-Wilkinson, 2009). Man vet stort sett ikke «hvor» man er i en sonatesatsform eller et toneartsforløp eller en annen langstrakt, logisk-musikalsk formprosess. De fleste lyttere hører vakre ting, fascinerende klanger, kjedeligere partier, transportetapper, før det kommer en fengende liten rytme, et «skjønt» parti eller en favorittmelodi man har gledet seg til. Man hører på ditt eller datt i nåtiden. Dette er påstanden. Man hører altså en strøm av små enkelthendelser som bare følger etter hverandre gjennom tid – fordi det nå engang er slik verden er innrettet, altså utstrakt i en rekkefølge, og fordi vi ikke like gjerne kan høre hele symfonien på en gang, men må høre tingene suksessivt, den ene hendelsen etter den andre, sammenkjedet i en «concatenation». Dette synet på musikalsk form kalles *følgelig* for «concatenationism», i motsetning til «hierarchical form».

Jeg tror ikke denne påstanden er helt rettferdig. Hvis man bare hører på ditt og datt i nåtiden, er musikken dypere sett meningsløs, kommunikasjonen er nærmest brutt, eller man har, i verste fall, å gjøre med et patologisk problem på mottagersiden; man lider av desintegrasjon og atomistisk sammenbrudd i opplevelsen av verden. Men dette er på ingen måte den typiske tilstanden blant millioner av lyttere (vil jeg håpe og tro). Også ikke-skolerte lyttere, amatører, musikkelskere binder sammen lyttingen, musikken, verden i en uavlatelig pågående syntetisering. Mennesker oppviser en sterk og intens vilje til å forme figurer, gestalter, helheter og sammenhenger i persepsjonen, i kognisjonen, i forståelsen, fortolkningen, i lyttingen, i prediksjonen og i (re)konstitueringen av de enkelte bitene og deres innføyelse i en håndterbar, helhetlig og sammenhengende verden. En god hermeneutiker (og fenomenolog) vil faktisk si at rekkefølgen her er omvendt: Helheten kommer først, horisonten og forforståelsen er der alltid allerede, i en eller annen form, og først på det grunnlaget kan man identifisere mindre og sekundære forskjeller og identiteter. Atomismen tar feil. Bitene kommer ikke først. Vi ser ikke stolbeinet, litt av ryggstøet, en kobbernagle i setet, løsrevne, som vi deretter setter sammen til en stol, nei vi ser helheten først,

«dette er en stol», vi forstår et intensjonalt objekt som en helhet, og kan deretter vie oss til detaljer. Man må forstå og beherske ganske vesentlige helhetssammenhenger før man kan forstå at noe er en bit.

Filosofisk har man ment at hierarkiske og arkitektoniske representasjoner av musikkforløp utgjør en problematisk oversettelse fra tid til rom – oversettelser som gir en reduksjon, en kollaps av tidsstrømmen inn i en misforstått romlig modell (Bergson, 2001; Kurth, 1925). Det hevdes da at en visuell eller grafisk representasjon av musikalske forløp (i form av noter, partiturer, formskjemaer eller computerskapt grafiske representasjoner) ikke klarer å redegjøre for tidsstrømmen, for opplevelsen av prosess, tilblivelse og varighet, det Bergson kalte for *la durée*. Bergson hadde utvilsomt et vesentlig poeng, men han etablerte kanskje en litt for markant dikotomi mellom *la durée* på den ene siden og det han kalte fysikalsk tid, ytre tid eller klokketid på den andre. Begge perspektiver er mulige, både *durée* og ytre tid, og begge er kanskje også nødvendige eller gjensidig avhengige. Bergsons grunnpoenger er likevel mer betydningsfulle, nyanserte og aktuelle enn man gjerne tror, og de kan gjerne følges videre inn i for eksempel tenkningen til Deleuze (1966, 2015).

Musikkerfaring er også kulturell og sosial deling. Lyttemåte og stilfortrolighet er delt med andre. Hvordan skal man eventuelt få tak i hva andre lyttere erfarer? Metodologisk kan man skille mellom å studere lytteprosesser i sanntid og representasjoner av lytting i ettertid. En representasjon er, som ordet sier, en re-presentering av en nåtid, et «present», som ikke lenger er nåtid. Man er gått fra presens til perfektum partisipp, altså til en lukket og avsluttet representasjon. Kanskje har man allerede da forkludret, eller mistet, det vesentlige ved saken selv (Kjerschow, 1993, 2014). Filosofer som Deleuze (og før ham Nietzsche) har prøvd å snu denne tankeformen ved gå fra «væren» til «vorden» for å få et grep – ikke om det gitte, lukkede, avsluttede objektet, men om *tilblivelse*, fremvekst, som en uavsluttet prosess der alt er i mer eller mindre vedvarende endring. Nietzsche, Bergson, Deleuze og andre er også ute etter energien, vitaliteten, intensiteten i selve tilblivelsen her og nå. Musikken er slik sett ikke primært et forhold mellom nuet og fortiden, bestemt av hukommelsen, men er et ut-kast, et prosjekt, en rettethet fra nuet mot fremtiden. Dette poenget kommer fram i dirigenten Wilhelm Furtwänglers begrep

«Fernhören», langdistanselytting (Furtwängler, 1954, s. 201), og det er, som vi skal se, en avgjørende prøvestein på forskjellen mellom en «helt grei» og en fremragende musikalsk fremføring og fortolkning.

Som nevnt er det ingen nødvendig motsetning mellom disse to sidene – mellom presens og perfektum partisipp eller mellom prosessuelle og hierarkiske modeller. Polene i en dikotomi er oftest gjensidig avhengige. Langtidshukommelsen er sannsynligvis sterkt inne som styrende – og kanskje *nødvendig* – faktor i konstitueringen av den strømmende musikkopplevelsen i nåtid. Lytteobjektet blir opplagt formet og organisert i lyttingen. Man hører ikke alt som skjer, med samme klare oppmerksomhet. Man filtrerer subliminalt hva som slipper igjennom til bevisstheten, og i selve filtret inngår strukturer og griperedskaper som er etablert og lagret i psyken, kanskje i langtidshukommelsen. Dette er viktig. I lytterens opplevelse av musikalsk form foregår det hele tiden interaksjoner mellom perseptuelle prosesser her og nå – og hukommelsesstrukturer som er akkumulert i erindring, psyke og kropp. Nå ligger de ikke statisk lagret, de er også gjenstand for vedvarende revidering og endring. Poenget er at beredskapen for handling (motorikk) og sansning (persepsjon) er deler av samme system (Godøy & Leman, 2010). Slike hukommelsesstrukturer er delvis som nevrobiologiske å forstå, som medfødte muligheter eller disposisjoner, og er delvis et resultat av kulturell læring, og overgangene mellom disse to sidene er flytende eller gradvise og trolig alltid gjensidig utvekslende. Å snakke om et enten–eller når det gjelder «kultur» og «natur», er villedende og urimelig: Ingen steder støter vi på «ren» kultur uten biologisk fundering, og ingen steder støter vi på «ren» natur uten kulturell fortolkning. De to sidene er alltid allerede sammenvevd – i en dynamisk utvekslende utfoldelse, i oss, for oss og med oss. Det betyr ikke at de er identiske eller kollapser inn i én. De to sidene kan være gjensidig avvissende og gjensidig avhengige samtidig og kan slik sett danne en apori.

5. Dynamisk form

Tillærte, «ytre» skjemaer i den klassiske musikalske formlæren (sonatesatsform, ABA-form, sonaterondo, tema med variasjoner og så videre) er i denne sammenhengen mindre interessant enn opplevelsen av prosesser

av typen skiftende klangtilstander, intensiteter, spenningsbølger, symfoniske bølger, oppbygning mot klimakser og ny avspenning i langstrakte forløp og rytmiske sykluser på makronivå. Ernst Kurth (1925) skrev om «symfoniske bølger» i et viktig forsøk på å få tak i musikken som energetisk, dynamisk prosess hinsides skjematenkning. Han står slik sett i det historiske spennet mellom Schopenhauer og Nietzsche, Heidegger og Deleuze.

Empirisk forskning har vist at også uskolerte lyttere oppviser sterk kompetanse og evne til å forstå, organisere og oppleve uformelle, dynamiske musikalske prosesser, ikke minst innenfor det tonale dur–mollsystemet (Cook & Clarke, 2004). Det *dynamiske* ved prinsippene i et «skjema» som for eksempel sonatesatsform skal likevel ikke undervurderes. En sonatesatsform er mindre et skjema enn et aktivt virkende formprinsipp (Marschner, 2002). Det vesentlige ved et avansert formprinsipp som sonatesatsform, sonaterondo, karaktervariasjon eller utviklende variasjon er ikke hvorvidt komponisten klarer å «følge» selve skjemaet. Det vesentlige, det som står på spill i en ny komposisjon, en ny utkomponering av skjemaet, er selve måten skjemaet knas og eltes på i en alltid litt annerledes versjon i et stadig nytt individuelt tilfelle. Skjemaet må gjøres gjeldende på nytt, med et nytt materiale, i nye dynamiske forløp, med sine konflikter og vendinger, overganger og brudd, installert som om formen her ble utmyntet og nødvendiggjort for første gang. Dette *som om* kjennetegner kunstens væremåte. Formen må erobres og gjennomskrives gjennom indre nødvendighet, det man kaller «symfonisk form». I en sterk eller vesentlig komposisjon, i en bydende fremføring og i en enfatisk lytting er det selve skjemaet og dets gyldighet som er oppe til undersøkelse, sammen med musikken, utøveren og lytteren selv.

Det er metodologisk krevende å skulle studere den psykologiske realiteten av langstrakt musikalsk form. Med uttrykket «psykologisk realitet» sikter jeg til at *erfaringen* er det stedet (og den tiden) der formen først kan fremtre som det den er, altså blir. Først når musikkforløpet erfares, blir det til som sammenbundet sammenheng, altså som tilblivende, strømmende helhet. Først gjennom erfaringen blir formforløpet en psykologisk realitet. Sagt motsatt vei: Det er først som psykologisk realitet at formen blir seg selv som form.

En erfaring er i filosofien et møte, i en *relasjon*. I dette tilfellet betegner erfaringen møtet, altså relasjonen, mellom den klingende fremføringen og den lyttende mottagelsen av musikken. En erfaring er – filosofisk sett – ikke en hvilken som helst opplevelse, men en opplevelse som gjør en forskjell (Vetlesen, 2004, s. 46). Hva er det ulike lyttere hører og opplever, og hvordan skal forskeren få tak i deres eventuelle erfaring, uten å være metodologisk henvist til alltid å skrive om egen, subjektive erfaring, studert gjennom kritisk introspeksjon? Nå er ikke introspektiv fortolkning og «criticism» umulig som vitenskapelig metode på musikk- og kunstfeltet, langt derifra. Tvert imot kommer vi aldri utenom en eller annen grad av fortolkning. Så lenge erfaringen er en *relasjon*, er det ikke mulig å fjerne den ene polen, altså subjektet, fra denne relasjonen uten å miste hele saken. Men det er interessant å spørre: Hvordan kan vi, muligens, få tak i andre subjekters erfaring, ettersom denne likevel regnes som vitenskapelig relevant og viktig?

Det vil være interessant å skille mellom subjekters rapportering av musikalsk opplevelse i sanntid, subjekters representasjon av opplevelse i ettertid og «objektiv» måling av fysiologiske variabler og responser i sanntid (så som pust, puls og hjerterate, pupillsammentrekninger, «skin conductance», kanskje også fMRI-måling av hvilke områder i hjernen som «fyrer» underveis, selv om det siste er enormt kostbart og komplisert å få til, men altså ikke lenger teknisk umulig). Hva det vil kunne fortelle om subjektets erfaring, er likevel et åpent spørsmål. Her må den empiriske forskningen ha forstand til å unngå det Kant kalte «kategorimistak». Det er viktig å fastholde at måleresultatet ikke er det *samme* som det subjektet opplever i erfaringen. Det man måler, er nevrobiologisk aktivitet. Måleresultatet er ikke erfaringen. I en tverrfaglig metodologisk krysspeiling kan man måle bølgene i fysiologiske responser, fyringer, aktiviteter, og kanskje holde dette opp mot subjektens selvrapportering, eventuelt også opp mot forskersubjektets erfaring med lignende stimuli.

Selvrapportering er alltid allerede en fortolkning og trolig en forvanskning av erfaringen selv. Alt dette kan med fordel holdes opp mot musikalske formanalyser av de verkene, forløpene eller lydopptakene som brukes, fremføres og lyttes til. Uansett kommer man ikke utenom å falle tilbake også på forskerens egen erfaring, av de samme musikkforløpene,

om ikke annet for å kunne forstå hva som foregår i de andre subjektene, som tross alt ikke bor på andre planeter, men som langt på vei vil dele forskerens grunnleggende fysiologi, biologi, historie, musikkbakgrunn, kultur og verden.

6. Mer enn ørene

Med «den rene instrumentalmusikken» (klassisisme og romantikk) vokste det frem en spesiell lyttemodus der man gjerne sitter stille med kroppen og utsetter seg for musikk utelukkende gjennom ørene. Imidlertid vet man at den antatt rene lyttingen involverer mye mer enn akkurat ørene. Også ren lytting er en multimodal aktivitet, på tvers av sansemodaliteter (Godøy & Leman, 2010). *Konserten*, den typiske lyttesituasjonen, hvor man ser musikerne og de kroppsbevegelsene som produserer musikken – strykere, blåsere, klaver, slagverk og så videre – og hvor synet av dette spiller en vesentlig rolle for inntrykket, og for den mentale modelleringen av det man hører. Men selv i tilfeller der man overhodet ikke ser musikeren eller musikerne, men hører et konsertopptak eller en innspilling «akusmatisk» via høyttalere eller høretelefoner, vil man i lyttingen foreta ubevisste mentale representasjoner av kroppslig bevegelse.

Dette dreier seg om mye mer enn at man da forestiller seg konkrete «lydfrembringende» kroppsbevegelser hos en faktisk utøvende musiker. Forestillinger om musikkens «bevegelse» utfolder seg i et metaforisk rom i lyttingen, hvor toner kan ligge (metaforisk) høyt oppe eller lavt nede, og hvor motiver, rytmefigurer og melodilinjer kan bevege seg bortover, oppover og nedover, på skrå eller på tvers og tegne konturer, profiler eller flater. Teksturer og klangflater kan være innrettet som «shapes» (Godøy, 1997). Likedan ordner man spontant det musikalske rommet i figurer mot en bakgrunn, og rommet kan ha mange overlagrede sjikt av forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn. Lyttingens rom er dermed tredimensjonalt, minst, med oppe–nede, høyre–venstre og foran–bak. Videre modellerer man temaer som figurer eller gjenstander med *objektkonstans*, som figurer eller objekter som da flytter seg gjennom det forestilte musikalske rommet.

De musikalske objektene og bevegelsene man forestiller seg mentalt i lyttingen, er grunnleggende knyttet til ens eget sensorium og egen

motorikk (Godøy & Leman, 2010). Det er ikke bare visuelle dimensjoner i dette, men først og fremst multimodale og motoriske, der hjernens sentre for muskelbevegelser, handlinger, gester og tilstandsbaner er det som aktiveres i lyttingen, i det som man tidligere kanskje trodde var skilt ut som noe rent auditivt.

Finnes det i det hele tatt en sammenhengende tidsstrøm, en permanent «passasje» fra «fortid» til «fremtid»? Blir tiden, opplevd som passasje, konstituert av oss? Er tiden slik sett en «illusjon» – ikke bare innen teoretisk fysikk, men på nivået av menneskelig erfaring? Grunnlagsspørsmålene er fortsatt oppe til diskusjon (Paul, 2010). Det kan være klokt å minne om at hele den lineære oppfatningen av musikalsk tid som en målrettet, teleologisk prosess ikke er den eneste mulige lyttemåten. I mange tradisjoner som skiller seg fra vestlig kunstmusikk, kan det dreie seg mer om å være «i» musikken, om å være i et utstrakt nu, i en musikalsk tilstand, innen en sirkulær tidsoppfatning, mer enn å tenke at musikken skal «gå» et sted, bringe oss fra A til B eller bevege seg eller oss i en bestemt retning overhead. Mange eksperimentelle praksiser innen vestlig avantgardemusikk og meditasjonsmusikk har også tenkt i slike baner og prøvd ut praksiser av ikke-lineær art gjennom de siste hundre år.

7. Langdistanselytting og langdistanseform

Det musikalske «innholdet» (motiver, temaer, rytme, klang, dynamikk, teksturer, form) er ikke adskilt fra musikalsk tid, og musikkens tid kan ikke adskilles fra innholdet (Adorno, 1989, s. 222). Jeg vil kort nevne et eksempel på langstrakt musikalsk form, sett i lys av dirigenten Furtwänglers begrep «Fernhören», som kanskje kan oversettes til «langdistanselytting» (jf. Furtwängler, 1954, s. 201; se også Danuser, 1992, s. 40–43).

I en situasjon der det i dag finnes brukbare lydopptak av orkesterkonserter fra de siste hundre år eller mer, kan man studere longitudinale endringer i oppføringspraksis innen vestlig kunstmusikk. Det er for eksempel godt dokumentert at *tempofluktasjoner* var langt mer utbredt i fremføring av orkestermusikk før andre verdenskrig enn senere (Bowen, 1996). Empiriske studier viser at bruk av rubatospill i orkesterfremføringer nesten døde bort frem mot 1950–1960-årene og gradvis ble erstattet

av en mer metronomisk spillemåte, i en antatt mer «objektiv» gjengivelse av musikalsk form (det finnes naturligvis sterke unntak innenfor denne overordnede tendensen). Musikken skulle spilles «come e scritto», slik Toscanini formulerte det alt i 1930-årene, i uttalt motsetning til Furtwängler med sin wagnerske «Melos» (Gülke, 2006, s. 114–144).

Furtwänglers (riktignok varsomme) bruk av tempomodifikasjoner er av noen blitt ansett som subjektive, tilfeldige utslag, som noe irrasjonelt, upålitelig og «erratic». Imot dette er det hevdet at Furtwängler ikke bedrev tilfeldige, subjektive tempomodifikasjoner, men tvert imot skapte konsekvente, omhyggelig formede tempobuer eller «arches» (Cook, 1995). Hver «arch» er formet med minimale tempøkninger og ritardandi (som samvirker med frasering, artikulasjon, balanse og klang). Hans tempofluktuasjoner er langt mer *strukturelle* enn mange har trodd; de er fastholdt i innspilling etter innspilling og gir ofte en stringent analyse av satsenes konstruksjon, formutvikling og indredynamiske formprosess, det være seg i Beethoven, Schubert, Wagner, Bruckner eller Brahms (Holm, 2017). De formale elementenes spill fornemmes og utføres av Furtwängler sterkt i tråd med Schenkers strukturelle formanalyse (som ikke må misforstås som «statisk», slik den har vært feilaktig oppfattet i mye anglosaksisk musikk-analyse etter krigen) og kan ses i lys av nettopp begrepet «Fernhören», som Schenker og Furtwängler delte (jf. Furtwängler, 1954, s. 198–204).

Disse funnene svarer til min egen fremføringsforskning på særlig Wagner, Bruckner, Mahler og Boulez. Tar man Bruckners symfonier som eksempel, er det et kompositorisk akutt problem med hans påfallende veksling mellom episodisk form (i avsnitt og seksjoner) og knoppskytende, indredynamisk form (som tematisk prosess) i verkene (jf. Korstvedt, 2004). Hvert verk og hver sats gir en ny bearbeiding og problematisering av denne motsetningen, som hver gang søkes innfridd gjennom en ny, individuell løsning på et allment formproblem (Marschner, 2002). Ikke klang, ikke tematikk, men form er slik sett verkene sentrale problemstilling. Formproblemet hos Bruckner angår direkte det jeg tidligere har nevnt som to ulike tilganger til musikalsk form i analyse, fremføring og lytting: form som arkitektonisk bygning (gjennom visuell og mental representasjon) og form som dynamisk prosess (gjennom erfaring av det strømmende forløpet i sanntid). Det er klare forskjeller, men ingen enkel

motsetning mellom disse to sidene: Begge tilganger er i spill gjennom musikalsk forming og lytting. Vi samler opp hendelser (som retensjon) og kaster frem forventninger (som protensjon) rundt oppmerksomheten i det utspente nuet. Musikken konstitueres og sammenholdes i nuet, men peker med nødvendighet langt ut over den lille gluggen på tre til fem sekunder i nuets oppmerksomhet.

Et eksempel er adagiosatsen i Furtwänglers fremføring av Bruckners *Symfoni nr. 7* med Berlin-filharmonikerne den 1. april 1942. Opptaket er altså fra Berlin under krigen, med all den intense ladningen som ligger i historisk situasjon og kontekst. Når dirigenten former motivene i åpningen så de minste krusninger, imitasjoner og avfraseringer bølger gjennom varsomt skiftende tempi samtidig som han styrer målrettet mot det kommende klimakset i siste tredel av satsen (og innfrir det storartet ved 18'19"), må både dirigent, musikere og tilhører slippe seg ned i det strømmende nuet og *samtidig* fastholde oppmerksomheten mot det fjernliggende målet. Formingen krever både overblikk og nærlesning, både «apollinsk» distanse og «dionysisk» fordypelse (eller fortapelse) i nuet. Dette krever en dobbel følsomhet og rettethet – mot verket som overordnet bilde og helhetlig arkitektur, og som strømmende prosess i nærværets medlevelse her og nå. Dobbelteten danner ingen stiv dikotomi, men utgjør en fleksibel veksling mellom sterkt ulike dimensjoner og nivåer i en samlende, fortløpende prosess.

Bevissthetens doble rettethet skaper muligheten for langstrakt form som psykologisk realitet i erfaringen. Dette er ikke et hokus pokus forbeholdt sære og eksepsjonelle tilfeller, det er tidsperspepsjonens grunnleggende virkemåte på sitt beste. Det skal bare legges til rette for den, kompositorisk, performativt og lyttemessig. Vi samler uavlatelig opp minnebilder av det forgangne forløpet, rettet baklengs mot hendelser som har vært. Vi forstår dem på nytt i nuet, alltid litt forskjøvet, litt reformulert. Og vi kaster uavlatelig frem projeksjoner av våre imaginære skjemaer, rettet mot det kommende, mot fremtiden, midt i lytteprosessen i sanntid. Nærværet er nødvendigvis invadert av annethet, av et «ikke lenger» og et «ennå ikke». Vi utfører en stadig re-orientering og re-konstituering av musikalske hendelser, strebende etter å etablere nye versjoner av helhet, sammenheng og mening – i en alltid forankret, men alltid bevegelig prosess.

I denne strømmende prosessen kan vi, gjennom brudd og nye fremstøt, forme og forstå mer overgripende sammenhenger, både i musikken, i verden og i oss selv. Slik kan vi lære gjennom tid og erfaring, også musikalsk. I hvert fall har vi dette som en åpen invitasjon fra musikken. Vi har det som en løfterik mulighet.

Litteratur

- Adorno, T. W. (1989). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bergson, H. (2001). *Time and free will. An essay on the immediate data of consciousness* (F. L. Pogson, Overs.). London, England: Dover.
- Bowen, J. A. (1996). Tempo, duration, and flexibility: Techniques in the analysis of performance. *Journal of Musicological Research*, 16(2), 111–156.
- Dahlhaus, C. (1994). *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter.
- Danuser, H. (red.). (1992). *Musikalische Interpretation*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Cook, N. (1995). The Conductor and the theorist. Furtwängler, Schenker and the first movement of Beethoven's ninth symphony. I J. Rink (Red.), *The practice of performance. Studies in musical interpretation* (s. 105–125). Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Cook, N & Clarke, E. (Red.). (2004). *Empirical musicology. Aims, methods, prospects*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Deleuze, G. (1966). *Le Bergsonisme*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Deleuze, G. (2015). *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Derrida, J. (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Derrida, J. (1972). *La dissémination*. Paris: Seuil.
- Furtwängler, W. (1954). Heinrich Schenker. Ein zeitgemäßes Problem. I Furtwängler, W. (Red.), *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918–1954* (s. 198–204). Wiesbaden: Brockhaus.
- Godøy, R. I. (1997). *Formalization and epistemology*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Godøy, R. I. & Leman, M. (2010). *Musical gestures: Sound, movement, and meaning*. New York: Routledge.
- Guldbrandsen, E. E. (1997). *Tradisjon og tradisjonsbrudd*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Guldbrandsen, E. E. (2004). Bruckners mørke mysterium. I E. E. Guldbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium* (s. 11–39). Oslo: Cappelen Akademisk.
- Guldbrandsen, E. E. (2006a). Modernist composer and Mahler conductor. Changing conceptions of performativity in Boulez. I S. Hawkins (Red.), *Studia Musicologica Norvegica* 32 (s. 140–168). Oslo: Universitetsforlaget.
- Guldbrandsen, E. E. (2006b). Musikalsk motivasjon: Nytt blikk på Wagners *Walküre*. I A. Mattes (Red.), *Studia Musicologica Norvegica* 40 (s. 10–42). Oslo: Universitetsforlaget.

- Guldbrandsen, E. E. (2010). Innspillinger av Mahlers 2. symfoni gjennom 85 år. I P. Stigar (Red.), *Studia Musicologica Norvegica* 36 (s. 95–121). Oslo: Universitetsforlaget.
- Gülke, P. (2006). *Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Hanslick, E. (1971). *Vom Musikalisch-Schönen*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Holm, H. (2017). *Musikkens Logos. Et hermeneutisk forsøk over Wilhelm Furtwänglers interpretasjonskunst* (Doktoravhandling). Norges musikkhøgskole, Oslo.
- Husserl, E. (1966). *The phenomenology of internal time-consciousness*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Høffding, S. (2018). *A phenomenology of musical absorption*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Kjerschow, P. C. (1993). *Tenkningen som deltagelse. Musikken som utfordring for tenkningens selvforståelse*. Oslo: Solum.
- Kjerschow, P. C. (2014). *Musikken – fra grepethet til begrep*. Oslo: Vidarforlaget.
- Korstvedt, B. M. (2004). Between formlessness and formality: Aspects of Bruckner's approach to symphonic form. I J. Williamson (Red.), *Bruckner* (s. 170–189). Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Kurth, E. (1925). *Bruckner I–II*. Berlin: Max Hesse. s
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago, IL: Chicago University Press.
- Leech-Wilkinson, D. (2009). *The changing sound of music: Approaches to studying recorded musical performance*. London: CHARM Centre for the history and analysis of recorded music.
- Marschner, B. (2002). *Zwischen Einfühlung und Abstraktion*. Aarhus University Press.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago, IL: Chicago University Press.
- Paul, L. (2010). Temporal experience. *Journal of Philosophy*, cvii(7), 333–359.
- Rink, J. (2002). *Musical performance. A guide to understanding*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Rovelli, C. (2017). *Tid* (B. Svihus, Overs.). Oslo: Spartacus.
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil.
- Snyder, B. (2000). *Music and memory. An introduction*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Vetlesen, A. J. (2004). Erfaring. I E. E. Guldbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium* (s. 40–48). Oslo: Cappelen Akademisk.
- Wikshåland, S. (2009). All that is solid, melts into air. I S. Wikshåland: *Fortolkningens århundre* (s. 147–202). Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Wittgenstein, L. (1958). *Philosophical investigations*. Oxford, England: Basil Blackwell.