

KAPITTEL 8

Musikk som gestikk

Morten Carlsen

Norges musikkhøgskole

Abstract: Gestures are ubiquitous in musical contexts. Music cannot be performed without gestures; musical figures or motifs may be experienced as gestures and the listener will more or less consciously notice how sound manifests itself bodily. In this article, gestures are dealt with as the embodiment of sound and expression. The task of the classical performer is to translate a more or less sketchy notation into phrases that gain expression by means of tension and relaxation. However, he or she is to a great extent left without support by theorists in this process. It would be of great value to expand the notion of musical analysis from a text-based exploration into a framework which involves the performer's body. Reciprocally, music therapy and neurology teach us that sound acts on us in a number of ways apart from the obvious, some of which are not yet fully understood. A fascinating field for research, gestures embrace every aspect of the musical ritual – music moves.

Keywords: music, gestures, analysis, understanding

Introduksjon

Et umiddelbart behov for å bevege seg, svinge med, «dansefot», «chills» – som at det løper en kaldt nedover ryggen, eller at man får gåsehud – er noen eksempler på kroppslig opplevelse av musikk. Dette er da en reaksjon som ledsager lyttingen, en formentlig passiv tilstand. Det er en selvfølge at aktiv musisering involverer kroppens bevegelser, ingen musikk kan lyde uten muskelkraft og håndverk. Jeg vil samle alt dette under begrepet gestikk. Gester er, trass i sin betydning for både den som spiller og den som lytter, et lite påaktet fenomen innenfor musikktenkningen.

Sitering av denne artikkelen: Carlsen, M. (2020). Musikk som gestikk. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stilhet m.m.* (Kap. 8, s. 133–148). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch8>
Lisens: CC-BY 4.0.

Kan man tale om en kroppslig forståelse av musikk? Og er den tilmed viktigere enn en åndelig eller analytisk forståelse?

En forestilling om at absolutt musikk kan forstås, forutsetter at den har en form for mening. Denne meningen, eller et sett av meningsinnhold, må være forståelig, selv om en formulering av den kanskje må bli vag og subjektiv – det er ikke dermed sagt at det musikalske utsagnet i seg selv nødvendigvis er uklart eller ubestemt. Wilhelm Furtwängler (1953, s. 58, min oversettelse) gjentar en tanke fra Mendelssohn når han sier: «Det ligger i musikkens vesen at den mulige tydeligheten i uttrykket er annerledes enn ordets klarhet; men den er ikke dermed mindre bestemt.» Forståelsens problem oppstår med behovet for å tyde eller tolke musikken gjennom språk.

Fremfor noen er det utøveren som må søke å forstå. Der musikeren – som forskeren – kan trenge hjelp til å stille fruktbare spørsmål, finner han lite hjelp i teorien. De fleste filosofer og teoretikere har beskjeftiget seg med musikk på bakgrunn av dens statiske, nedskrevne form, mens utøveren er opptatt av spontant uttrykk og utvikling gjennom opplevd tid. I det hele synes ofte utøveren som praktiker og den teoretiserende tenkeren å være hverandre nokså uvedkommende. Og ikke bare det: Musikeren ble en gang tidlig på 1900-tallet redusert til en reproduzent av det som står i notene. Og full av ærefrykt overfor de lærde, begynte han selv med modernismens fremvekst å tro at dette var hans rolle. Tidligere tiders frihet i fremføringen var avleggs, musikeren skulle forsvinne bak notene! Teksten – forstått som verket – skulle formidles som bærer av kunstnerisk sannhet. Samtidig forsvant fra cirka 1910 fremføringspraksisen den engelske musikologen Nicholas Cook (2013) kaller retorisk, men som jeg heller ville kalle gestisk. Følgen var den tidvis lammende fokuseringen på matematisk rytme og vertikal organisering som vi møter i konsertsalen i dag.

Eduard Hanslick forfekter som kjent en forståelse av musikk som «klingende former i bevegelse» («Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen.») (Hanslick, 1982, s. 74, min oversettelse). Definisjonen kan vel sies å være en lite oppklarende tautologi, selv om den i samtiden var et opprop til tolkningsmessig edruelighet hos et publikum med hang til å beskrive musikk i poetiske bilder. Opplevelsen av musikk som bilder

gjaldt for øvrig også en fremragende utøver som Clara Schumann. Senere har filosofen Roger Scruton følt det nødvendig å føre Hanslicks tanker videre i retning av romlige konsepter. Med bemerkelsesverdig kjennskap til et vidt spekter av musikkformer – og virtuost belest – bringer han oss likevel ikke så mye videre ved å betone at «musical movement ... must be explained in spatial terms: the melody moves from one place to another» (Scruton, 2016, s. 43). Melodien beveger seg altså, men hva med musiker og publikum? Også i dette tilfellet synes det som om fenomenet musikk unnslipper forklaringsforsøket.

Hva ønsker musikeren å forstå?

Musikeren er ikke først og fremst opptatt av å forstå musikken som innstuderes gjennom ordet, men forståelse og fortolkning står selvsagt likevel sentralt. Et hermeneutisk grunnlag vinner vi ved «å forstå meningen med et uttrykk ved hjelp av et annet [som] en ... definisjon av fortolkning» (Carlsen & Holm, 2017, s. 23). Finnes det andre medier enn språket som kan bidra til større klarhet i bestemmelsen av musikkens vesen og virkning, og kan musikkfilosofien og -teorien ha oversett noe? Dette spørsmålet skal vi la føre oss videre.

I utdanningen forventes utøveren å tilegne seg teoretiske redskaper som skal gi en dypere innsikt i et partitur, eller være bakgrunn for improvisasjon. Ved siden av musikkhistorie dreier det seg først og fremst om harmonisk og formal kunnskap og analyse, som skal hjelpe studenten frem til et mer overbevisende klanglig resultat og dermed en større opplevelse for publikum. Denne skoleringen er selvsagt i noen grad nyttig, men like fullt er det ingen direkte sammenheng mellom analyse og fremføring, mellom teoretisk innsikt og musisering. Tross dette har tradisjonell musikalsk analyse vunnet forbløffende autoritet innenfor høyere musikkutdanning, kanskje på feil grunnlag.

Forståelse eller forklaring?

En tradisjonell måte å skille humanvitenskap fra naturvitenskap på er å si at humanvitenskapene skal forstå, mens naturvitenskapene skal forklare.

I forlengelsen av dette har man i kunstteoretiske disipliner sett en forskjell på å forklare og å forstå et verk. *Analyse* ses da gjerne som forklarende, mens *tolkning* skal være forstående. Det er selvfølgelig et spørsmål om innholdet i disse begrepene virkelig lar seg skille. En rent analytisk forklaring av et kunstverk kan synes å måtte ta livet av det først – kroppsbevegelser blir i alle fall uvedkommende. Forholdet mellom begrepene analyse – forklaring og tolkning – forståelse er altså spenningsfullt innenfor vårt felt også. Musikeren som strever med å gjøre sin fremføringsgestikk så ledig som mulig i forhold til det han skal spille, forventes langt på vei å legge kroppen til side i teoriundervisningen.

Den musikalske analysen, slik vi møter den i utøverutdanningen, består av flere komponenter. Den harmoniske analysen skal hjelpe studenten til å identifisere akkorder og akkordprogresjoner, helst da i form av opplevde spenningsforhold. Bare slike lar seg relatere til gestikk. I tillegg bedrives formanalyse (tysk «Formenlehre») mange steder som et eget fag som behandler større sammenhenger ved å presentere typiske historiske skjemat, for eksempel sonatesats, rondo, tema med variasjoner eller ymse former for fugal oppbygning. Satsteknisk analyse er særlig viktig for akkordinstrumenter som klaver eller orgel, og ikke minst når man spiller verk med utstrakt bruk av kontrapunktiske virkemidler. Der det er spesiell interesse til stede, er alternative analytiske disipliner tilgjengelige. Hit hører kanskje særlig Schenker-analysen, men også psykologiske tilnærminger som Leonhard Meyers og Richard Rétis, ved siden av forsøk på strenge vitenskapelige metoder som «set theory».

I alle tilfeller foregår analysen ved at den musikalske teksten tas fra hverandre og belyses i bestanddeler som hver enkelt analytiske disiplin finner spesielt relevant. Dette ligger selvsagt allerede i ordets etymologi (gresk *ana* og *lyein*, det vil si å ta fra hverandre eller løse opp). I instrumentalundervisningen kan ren rytmisk eller også intervallanalyse av melodier eller passasjer være relevant og bidra til at strukturer oppfattes klarere. I det hele kan de vanlige formale, harmoniske og også rytmiske og melodiske analytiske metodene være en sterk støtte for hukommelsen, ikke minst hvis man spiller utenat. Og uten tvil bidrar de også i noen grad til en grunnleggende innsikt som kan være relevant for tolkningen. Analysen har likevel ofte preg av en dissekering. For utøveren har den bare

verdi hvis teksten etterpå kan settes sammen igjen til et mer meningsfullt hele.

Musikkanalytikere har i alle fall siden 1930-årene i stor grad ønsket å se på sitt virke som vitenskapelig, hvorved naturvitenskapene har vært ideal. En størst mulig grad av kausal forklaring har blitt søkt, og musikens indre statiske strukturer har stått sentralt. Teksten skulle fravristes sine hemmeligheter og gjøres gjennomskuelig, nærmest som en gåte som skulle løses. På denne måten bygget man opp et reservoar av kunnskap som kunne føles både ekskluderende og esoterisk for utøvere og publikum. De analytiske hemmeligheter ble – og blir fortsatt – bredt formidlet via verkinnføringer og programkommentarer og har vunnet stor autoritet. Men langt på vei fremstår altså analyse mer som en forklaring av strukturer enn som levende fortolkning. En fullstendig forklaring – hvis en slik kan tenkes – vil til og med kunne lukke et verk hermetisk og hermeneutisk ved at dets spørsmålsstillinger allerede anses for besvart. Dermed mister utøveren sitt tolkningsrom. Der er intet mer å hente for den søkende – teoretisk kunnskap i denne forstand kan ta livet av interessen og blir derfor irrelevant.

Er disse metodene tilstrekkelig, eller kan det finnes metoder som er mer adekvate? Hvor relevante er vanlige analytiske grep og begreper egentlig? Blant andre har Nicholas Cook underkastet mange former for musikalsk analyse et kritisk blikk. Han betrakter de mange forsøkene på vitenskapeliggjøring av det musikalske materialet og ser en stadig sterkere spesialisering innenfor analysefeltet. Gjennom forsøk fant Cook at tilmed nokså åpenbare formale innsnitt, gjentakelser og tonale relasjoner spilte liten rolle for musikkstudenters lytteopplevelser. Dermed kan man heller ikke forvente at den jevne lytter oppfatter strukturer av en slik art i særlig grad, men hun eller han kan like fullt være musikkelsker.¹ Hvem utvikles musikalsk analyse egentlig for – analytikere eller utøvere? I det siste tilfellet skulle den indirekte også kunne komme publikum til gode. Skulle teoretikere heller analysere musikers fremføringer fremfor

1 Disse forsøkene er blitt kritisert av Robert Gjerdingen for manglende metodisk strenghet, men de gir likevel interessante resultater (Gjerdingen, 1999, s. 161–170).

at musikere fremfører analyser, spør han i en artikkel (Cook & Everist 1999).²

Utøverens oppgave er å formidle en opplevelse som løfter publikum ut av den hverdagslige rutinen. Opplevelsen kan være av mer intellektuelt reflekterende, rytmisk-kroppslig eller følelsesmessig art eller en kombinasjon av disse, og den vil til syvende og sist alltid være subjektiv. For å kunne formidle slike opplevelser må utøveren ha hatt del i dem i innøvingsprosessen, uten nødvendigvis å oppleve musikken like sterkt på scenen selv. Dette kan hun eller han absolutt trenge hjelp til, især hvis det musikalske materialet er komplekst. Mye av teoriens og analysens oppgave skulle bestå i å gi musikeren informasjon og særlig spørsmålsstillinger som knytter an til sanselig opplevelse. Analysen skal altså hjelpe til å stille fruktbare spørsmål og dermed åpne verket for utøveren, ikke lukke det ved en endelig forklaring av dets egenart og utsagn. Dette bidrar til å la et partitur utfolde seg i klang på stadig nye vis. Rent teoretiske kunnskaper om toneartrelasjoner, figurer og andre strukturelle egenheter kan derimot langt på vei bli for «fun facts» å regne.

I så måte kunne det tenkes at den poetiske analysen, fremherskende inntil vitenskapeliggjøringen skjøt fart, bør gjenopplives. Jeg sikter til for eksempel Donald Francis Toveys essayer (1935–1939, seks bind), men også til opplevelsen av musikk som bilder og scener, slik vi finner den i rikt monn på 1800-tallet, eksempelvis i Clara Schumanns brev (Schumann & Brahms 1970). En poetisk analyse tillater assosiasjoner og billedbruk i behandling av partituret. Et interessant forsvar for denne forgangne retningen innenfor musikkvitenskapen leverer Princeton-professor Scott Burnham (1999, s. 193–216), som også refererer til Edward M. Forsters ofte siterte skildring av en oppførelse av Beethovens *Symfoni nr. 5* og dens virkning på en lytter (Forster, 1910, s. 32–36.). «Only connect» er mottoet for Forsters roman, og det skulle også være en komponists ønske overfor en utøver eller lytter, såfremt han ikke deler Arnold Schönbergs syn (sitert etter Cook, 1990, s. 226–227):

2 Cooks fundamentale kritikk av den tradisjonelle analysens begrensede verdi for utøvere og lyttere kommer til uttrykk mange steder (i Cook, 1987, 1990, 2013; se også Cook & Everist, 1999, med interessante bidrag av Jim Samson, Scott Burnham, John Rink og Stanley Boorman).

Music need not be performed any more than books need to be read aloud, for its logic is perfectly represented on the printed page; and the performer, for all his intolerable arrogance, is totally unnecessary except as his interpretations make the music understandable to an audience unfortunate enough not to be able to read it in print.

Ut fra denne holdningen kunne ren tekst og strukturell analyse vel erstatte både utøvere og publikum. Schönberg kan vel sies å ha gitt sitt bidrag til at dette langt på vei har skjedd.

Utøveren som oversetter

Utøverens oppgave er på mange måter lik oversetterens, i og med at en – for de fleste – uleselig tekst skal gjengis på forståelig vis. Resultatet blir selvsagt en klanglig gjengivelse. Imidlertid ville en tilbakeføring av dette klanglige resultatet til notasjon via en datamaskin ikke på noe vis være identisk med den opprinnelige teksten. I og med oversettelsen blir verket uvegerlig mer eller mindre forandret, takket være notasjonens iboende unøyaktighet. Dette skaper Schönbergs frustrasjon, som han ikke er alene om. Selve oversettelsen foregår i innstuderingsfasen gjennom at partituret gradvis omdannes til et klangbilde i utøverens forestilling – «det indre øret» – for så å manifestere seg gjennom klang- eller støyskapende bevegelser – gestikk – tilpasset instrumentets eller stemmens egenskaper. På denne måten integreres partitur, personlighet og instrument. Analytiske eller andre teoretiske hjelpemidler som letter oversettelsen, bidrar til dannelsen av klangforestillinger, mens selve spillet først og fremst involverer tekniske ferdigheter og studier.³ Jo bedre teknikk, desto mer nøyaktig kan forestillingen gjengis. For virkningen er det imidlertid sentralt at teksten oversettes til et klanglig narrativ, en utvikling som oppleves som sammenhengende, logisk og organisk.

Den musikalske teksten kan ikke omsettes uten bevegelse. På denne måten er kroppsliggjøring («embodiment») et sentralt begrep for å forstå utøverens oppgave, kanskje også lytterens opplevelse. For samtidig

3 Carlsen og Holm (2017) går nærmere inn på disse spørsmålene, blant annet på side 43ff.

snakker vi om at musikken skal bevege, eventuelt (be)røre lytteren. I noen sjangre kan tilhørernes begeistring nærmest måles via deres rytmiske bevegelser. Dans har sin opprinnelse her, og selve fenomenet dans kan vel i det hele ses som et bevis på musikkens makt over den lyttende kroppen. Kan dette også ha en sentral plass for forståelsen av musikken som fenomen?

Hva er musikalsk gestikk?

Begrepet gestikk som betegnelse på mer eller mindre konkrete bevegelser eller faktorer anvendes riktignok ofte i dagens musikkteori. Men det brukes på ingen måte konsekvent eller entydig. Felles er kanskje helst forståelsen av en gest som en meningsbærende og ubrutt sammenheng av enkeltbevegelser, det være seg først og fremst som klanglige figurer i et partitur eller tekniske elementer i en utøvers spill.

Musikologen Robert S. Hatten definerer en gest («gesture») som «movement that is interpretable as significant, or marked as meaningful, and it is characterized by continuities of shape and force. ... *Thematic gestures* are those gestures that are further marked as significant parts of the discourse of a movement» (Hatten, 2003, s. 80–91). Gester blir slik et middel til utdyping av teoretisk innsikt. Når han gir dem navn som «the *empfindsamer* ‘sigh’ gesture», «the *galant* gesture of ‘gracefulness’» eller «grief gesture» (Hatten, 2006, s. 1–23), synes han å gå inn i den poetiske analysens verden. Disse betegnelse fastlegger tilsynelatende absolutte innhold i det musikalske materialet og lukker dermed i noen grad satsen for utøveren. Det som kanskje mest er ment som en assosiativ berikelse av analysen, får karakter av ufravikelige sannheter. Det er ikke dermed sagt at hans navngivning er søkt – dirigenten Nicolaus Harnoncourt brukte lignende uttrykk i sin undervisning – men man bør være varsom med å gjøre dem om til vitenskapelige merkelapper på musikalske figurer. En fornyelse av figurlæren bør heller nøye seg med å vise tolkings-*muligheter*. Verdifullt er det uansett at Hatten bestreber seg på tydelighet i forhold til musikkens narrative aspekter. Samtidig er han også opptatt av gestens opprinnelse i utøverens repertoar av klangskapende bevegelser.

Utøverens gestikk

Gestikk er en nøkkel til instrumentalteknikk på høyt nivå. Den preger dessuten store deler av vårt liv. En dagligdags gestisk sammenheng er for eksempel når du reiser deg for å åpne opp når noen banker på døren. Du vet umiddelbart hva du skal gjøre, alle enkeltbevegelsene som kreves for å slippe gjesten inn, er automatisert, altså innøvd. En enkel tankeimpuls er nok. Min egen praktiske definisjon er at en gest er en serie av enkeltbevegelser som samles rundt én impuls. Heri ligger muligheter til betydelig forenkling av instrumentaltekniske forløp. Der begynneren gjerne må gi hver tone eller hvert grep sin egen impuls, kan den viderekomne klare seg med færre. På høyt profesjonelt nivå vil antallet impulser være mye færre enn antallet toner, og de er ofte integrert med motiver eller fraser. Der er flere typer av gester:

- A. Anløpende, som tilløpet til en lengdehopper. Her bygger gesten seg opp i et intensiverende forløp mot et klimaks, som et sforzato eller et høydepunkt mot slutten av et motiv eller en frase. Et musikalsk eksempel er første motiv i begynnelsen av Mozarts store g-moll-symfoni.
- B. Eksplosiv, som en stupers sats (uten tilløp) etterfulgt av forskjellige rotasjoner. Selv om impulsen ligger i starten av gesten, kan den aldri være helt uten forberedelse. Selv om forberedelsen kan være nesten umerkelig, er den utslagsgivende for kvaliteten. Dette gjelder også begynnelsen av Mozarts *Eine kleine Nachtmusik*.
- C. Kontinuerlig, som i en trille, en strykers vibrato, forskjellige typer tremolo og trommeslagerens virvel. En jevn strøm av minimal energi tilføres for å holde bevegelsen i gang, men aldri på hver enkelttone.

Impulsens styrke er naturligvis til enhver tid avhengig av musikkens heftighet og dynamikk. Disse kategoriene skulle kunne utdypes og nyanseeres videre. I alle tilfeller gjelder at kun impulsen styres, resten av gesten er automatisert. Dette gir energibesparelsen som kjennetegner god instrumentalteknikk: evnen til å oppnå mest mulig ved minst mulig. De enkelte gestene lenkes sammen og gir til sammen oversiktlige bevegelsesforløp

og frihet i utførelsen, siden det meste kan overlates til automatiserte sammenhenger. Gestenes art og forløp er preget av den klanglige funksjonen og varigheten. I tillegg er kvaliteten avhengig av kroppens evne til å overføre, det vil si hvor lett den umiddelbart lystrer impulsene. Det gjelder fra kroppen som helhet via større og mindre ledd til fingerspissene – eller lungene, stemmebåndene og leppene. Gestenes lengde og forløp er felles for alle instrumenter, selv om de konkrete spillebevegelsene selvsagt er forskjellige.

Spørsmålet om hvor gestens impuls har sitt utspring, er ikke helt enkelt å besvare entydig. I mange tilfeller vil den være bevisst forberedt, for eksempel en dirigents første innsats, mens det i intens kammermusikkalsk samhandling kan være snakk om lynraske tilpasninger som skjer intuitivt – selvsagt på bakgrunn av utallige tidligere lignende situasjoner som setter utøveren i stand til å reagere øyeblikkelig.

Her retter jeg søkelyset utelukkende på gestikk som er nødvendig for produksjon av klang eller annen lyd. Utøvere vil i tillegg gjerne understøtte det musikalske uttrykket med en større eller mindre grad av publikumsvirksomme faktorer, og det er flytende overganger mellom dem og ren spilleteknikk. En særlig type bevegelser i dette grenseområdet er slike som ikke strengt tatt er nødvendige, men som bidrar til muskulær avspenning og velvære hos utøveren. En dirigent vil i tillegg til det funksjonelle legge vekt på det visuelt estetiske ved sine gester, sangere kan knapt formidle uten en viss grad av ekspressive, ledsagende bevegelser, og i kommersielle sjangre kan showet bli helt dominerende, slik at det spesifikt musikalske innholdet trenges i bakgrunnen.

Så langt har jeg behandlet temaet gestikk ut fra egne erfaringer som bratsjist, fiolin- og bratsjlærer. I noen grad har jeg utforsket dette med andre instrumentalister også. Men det er også et forskningsfelt som berører flere fagområder: nevrologi, musikkvitenskap, kognitiv teori og utøving. Ved Senter for fremragende forskning (RITMO) ved Universitetet i Oslo beskjeftiger blant andre Rolf Inge Godøy seg med dette. Han og hans medforfatter Marc Leman tar følgende som utgangspunkt: «A straightforward definition of gesture is that it is a movement of part of the body ... to express an idea or meaning» (Godøy & Leman, 2010, s. 5). Og i samme avsnitt: «In the context of listening to music, gestures are

movements that accompany or express the activity of listening ...» (Godøy & Leman, 2010, s. 5) Gesten som uttrykk for en idé eller mening setter altså musikerens aktivitet inn i en narrativ sammenheng som selvsagt også det klingende resultatet av gesten står i. Og lytterens mer eller mindre tydelige bevegethet forbinder henne eller ham med de samme gestene. Ut fra denne tankegangen knytter gestikk utøver og publikum sammen.

Utøverens gester er uomtvistelige, ofte svært synlige, og forskeren kan relativt lett måle og beskrive utslag og art og gjengi dem i diagrammer eller bearbeide dem filmatisk. Likevel er de nærmest fraværende i lærebøker i instrumentalmetodikk eller -teknikk. Selvsagt beskrives de enkelte elementene i instrumentalteknikken nøyaktig i for eksempel fiolinskoler på alle mulige nivåer. Men tekniske elementer hører sammen i større enheter som må forbindes flytende og uten stillstand, på et plan som tar hensyn til kroppen som helhet. Forholdet mellom impuls og avspenning gir langt på vei automatiserte forløp, og dette og gesters varighet blir, meg bekjent, knapt tatt opp. Det er synd, for siden gesten er nøye knyttet til tolkningen av motiver og fraser, er den utslagsgivende for spillets kvalitet.

Innenfor forskningen benyttes begrepet «chunk» for enkeltgesten, da tenkt som en informasjonsenhet som inneholder både forestilling og utførelse. Eller i Godøys ord:

In terms of size, we are here talking about sound and gesture chunks typically in the range of 0.5 to 5 seconds. ... These durations are generally accepted as the optimal size of chunks that can be retained in short-term memory.» (Godøy & Leman, 2010, s. 121)

Som utøver finner jeg denne tidsrammen rimelig, og jeg ser en «chunk» som en minste øvbar enhet i innstuderingen av et musikkstykke. En ytterligere nedbryting av det musikalske materialet kommer faktisk i veien for den nødvendige automatiseringen av bevegelser. Derfor bør dette også være den minste enheten for instrumental kontroll. Et ønske om detaljkontroll ut over dette er paradoksalt nok hemmende og en stor utfordring for en instrumentallærer å motvirke. Selvsagt kan bevegelser på mikroplan også øves, men da som rent tekniske komponenter, altså uten tolkningsinnhold. En «chunk» er altså den minste meningsbærende narrative enheten i enhver musisering.

Det er dermed nødvendig at utøveren lærer å tenke i gestiske enheter eller «chunks», et felt som tilsynelatende er blitt oversett av musikkteorien. Forskningen innenfor for eksempel RITMO er svært interessant, men synes foreløpig ikke innrettet mot utøverens praktiske behov i særlig grad. Her skulle musikkteorien kunne utvikle seg videre og bidra til musikalsk forståelse som ville forenkle både utøverens og instrumentalpedagogens oppgaver. Harmonisk, rytmisk og melodisk analyse ville måtte kombineres med en innsikt i bevegelsesforløp; spenning og avspenning må kobles sammen som musikalske så vel som kroppslige forløp. Vi ville slik muligens stå overfor en ny type musikalsk grammatikk som knytter tradisjonell teori og analyse sammen med instrumentaltekniske prinsipper.

Så langt har vi konsentrert oss om utøverens aktive gestikk, men som nevnt kan en mer eller mindre passiv gestikk hos lytteren også iakttas. Denne følger av – eller er kanskje heller en deltagelse i – musiseringen.

Lytterens gestikk

Som nevnt hos Godøy finner man mer eller mindre bevisste bevegelser som uttrykker lytteaktivitet. Nevrologene Are Brean og Geir O. Skeie (2019, s. 90) hevder at «dersom man lytter til musikk med en sterk rytmisk komponent, vil kroppstrytmer – som puls og åndedrett – justere seg inn mot den ytre rytmen». Slik rytmisk aktivitet kan iakttas på jazzklubber, ved rockekonserter og, vanligvis i mindre grad, i tradisjonelle konsertsaler. Dette kaller forskerne «entrainment». Likevel er det et spørsmål om det alltid finner sted, altså om lytteren virkelig beveges også når han sitter i ro.

Uansett er eksemplene mange på at vi ubevisst speiler andres bevegelsesmønstre. Samtalepartnere faller inn i samme kroppsspråk, barn klarer ofte ikke å la være å imitere andre, når mitt favorittfotballag har en målsjans, merker jeg at det rykker hardt i foten, som om jeg selv hadde ballen, og grupper av mennesker som står stille, har en tendens til å svaie i samme rytme. Vi går i samme takt som vår turkamerat, og tilmed hjerteslag kan synkroniseres hos familiemedlemmer som utsettes for sterke felles opplevelser.⁴ Disse eksemplene kunne kompletteres med mange flere.

4 Meddelt av Simon Høffding ved RITMO i en privat samtale i september 2019.

Som musiker ville jeg gjerne bruke ordet resonans på mange av dem, og noe av hemmeligheten bak samspill på høyt nivå ligger trolig her. Slike ytringer har ledet vitenskapen til teorier om et kroppslig kognitivt apparat. «Embodied cognition» kaller Godøy det. Han refererer til blant annet M. Merleau-Ponty før han kommer til følgende:

[T]he so-called *motor theory of perception*, meaning that perception in language makes use of mental images of the articulatory movements involved in language production ... In general, it could be said that mental simulation of action is integral to all mental activity ... One important element of embodied cognition is our inclination to spontaneously (and largely involuntarily) mentally imitate the movements that we see other people are making, as well as the movements that we assume other people are making in cases where we cannot actually see their movements. (Godøy, 2010, s. 108)

Dette gjelder også når man hører på musikk, kanskje i særlig grad hvis man selv mestrer instrumentet.

Herfra er ikke veien lang til teorien om speilnevroner, som lenge har beskjeftiget forskningen. «[S]peilnevronsysteemene ... består av hjerne-celler som er aktive når man selv foretar en bevegelse, og når man ser (eller hører) andre foreta den samme bevegelsen» (Brean & Skeie, 2019, s. 91–92). Forsøk på både dyr og mennesker underbygger teorien.

Det finnes i tillegg mange beviser på musikkens umiddelbare virkning på det mentale, men også på det rent fysiske planet. Musikkterapien bygger jo til dels på dette fenomenet. Filmer av tungt parkinsonrammede som plutselig beveger seg med forbausende frihet til musikk, er slående eksempler. Den terapeutiske effekten beskrives meget lesverdig av Brean og Skeie (2019, s. 205) i kapitlet «Musikk, demens og Parkinsons sykdom», dessuten i flere av nevrologen Oliver Sacks' bøker⁵. Nevnes må også effekten sang og musikk ofte har på pasienter som har hatt hjerneslag, ikke minst ved afasi. Hvor hukommelsen er så å si fullstendig forsvunnet, kan et lengre musikalsk forløp likevel følges, endog dirigeres, slik den tragiske skjebnen til den engelske pianisten og kordirigenten Clive Wearing viser

5 Sacks kom stadig tilbake til musikkens helende kraft ved forskjellige sykdomsbilder i sine mange bøker. Særlig interessant her er *Musicophilia – Tales of music and the brain* (2011), kapittel 20, «Kinetic melody: Parkinson's disease and music therapy».

oss (BBC, 1998). Det kan synes som om musikk har evnen til å trenge bak bevissthetens filtre og gjenopprette skadede funksjoner, i alle fall forbigående. I så måte kan det kanskje også være hold i Platons⁶ (2007) advarsler om musikkens potensielt skadelige virkninger?

Det torde nå være klart at vi ikke bare lytter med ørene og opplever med sjelen, men at musikk erfares kroppslig på mange vis, det være seg ved at lyttere spiller utøveres bevegelser, musikkens rytmer eller spenningsnivå, eller ved at vi totalt ubevisst lar oss utsette for dens virkninger. Effekt har tilmed vært registrert under narkose. Man kunne være fristet til å si at ikke bare er musikk utenkelig uten gestikk; musikk *er* gestikk.

Musikk som gestikk

Gjennom tenkning kan man ønske å åpenbare noe om hva musikk er, og om hva dens virkning består i, uavhengig av bruksmåter og anvendelser. Filosofiens problem er musikkens annerledeshet. Dette kommer neppe til å endre seg, og forsøk på å nærme seg musikkens grunnleggende mysterier gjennom språket kan vel knapt bli annet enn tilnærmelser eller parabler. For en musiker er imidlertid fenomenet musikk ikke noe man trenger å stille spørsmål ved og forklare. Men musikken må like fullt forstås. Og en musiker forstår musikken som spenningsladede bevegelser, avspenninger, impulser, automatiserte forløp – kort sagt som narrativ gestikk. Jeg har forsøkt å vise hvordan dette kan skje, hvorved jeg håper at videre forskning og fundering kan nyansere og utdype min først og fremst erfaringsbaserte argumentasjon. Støttet av nyere dokumentasjonsformer som måler bevegelse også på mikroplan, hjerneaktivitet, puls, pupillenes umiddelbare reaksjoner med mere, skulle alle former for gestikk i det minste være lett å anskueliggjøre. Som vi har sett, reagerer vi ofte på musikk uten å være klar over det. Det finnes riktignok individuelle forskjeller, men knapt noen kan unndra seg musikkens – og gestikkens – virkninger.

6 Platons kritikk av musikkens uheldige potensial forekommer flere steder i hans verker. I Staten er den særlig tydelig uttalt i bok 3, kapitlene 10–13.

Det har forbauset meg at musikk som gestikk ikke har funnet interesse hos tenkere som Eduard Hanslick eller Roger Scruton. Kanskje ligger gestikken for nær, er for selvfølgelig og er dermed blitt oversett? Gestikk er jo samtidig handling, og også dette begrepet skulle kunne peke på en fruktbar ramme for forståelse av fenomenet musikk. Uansett er her et område der en oversettelse av musikk til et annet medium faktisk finner sted, så får filosofien ta opp hansken om denne ønsker det.

For musikeren selv er musikkens vesen og virkninger kanskje mystiske, men likefremt så dagligdagse at man kan slås av *musikktenkningens* annerledeshet. Vi har valgt vårt kall etter egne opplevelser («peak experiences», som musikkpedagogikken gjerne kaller dem) som involverte raske puls og pust, våte øyne, gåsehud, rødme og en opplevelse av noe som var større enn oss. Dermed tror vi kanskje at vi vet nok om hva det dreier seg om. Men også vi kan trenge en hanske å plukke opp.

Referanser

- BBC Documentary (1998). *The Mind* (Second Edition). *Life without memory: The case of clive wearing*. London, England.
- Brean, A. & Skeie, G. O. (2019). *Musikk og hjernen – om musikkens magiske kraft og fantastiske virkning på hjernen*. Oslo: Cappelen Damm.
- Burnham, S. (1999). How music matters: Poetic content revisited. I N. Cook & M. Everist (Red.), *Rethinking music* (s. 193–216). Oxford, England: Oxford University Press.
- Carlsen, M. & Holm, H. (2017). *Å tolke musikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Cook, N. (1987). *A guide to musical analysis*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Cook, N. (1990). *Music, imagination and culture*. Oxford, England: Clarendon.
- Cook, N. (2013). *Beyond the score – Music as performance*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Cook, N. & Everist, M. (1999). *Rethinking music*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Forster, E. M. (1910). *Howards end*. London, England: Edward Arnold.
- Furtwängler, W. (1953). *Gespräche über Musik*. Zürich, Sveits: Atlantis.
- Gjerdingen, R. (1999). An experimental music theory? I N. Cook & M. Everist (Red.), *Rethinking music*. Oxford, England: Oxford University Press.

- Godøy, R. I. (2010). Gestural affordances of musical sound. I R. I. Godøy & M. Leman (Red.), *Musical gestures – Sound, movement and meaning* (s. 103–123). New York, USA: Routledge.
- Godøy, R. I. & Leman, M. (2010) *Musical gestures – Sound, movement and meaning*. New York, USA: Routledge.
- Hanslick, E. (1982). *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig, Tyskland: Reclam.
- Hatten, R. S. (2003). Thematic gestures, topics and tropes – Grounding expressive interpretation in Schubert. I E. Tarasti (Red.), *Musical semiotics revisited* (s. 80–91). Kaunas, Litauen: International Semiotics Institute.
- Hatten, R. S. (2006). A theory of musical gesture and its application to Beethoven and Schubert. I A. Gritten & E. King (Red.), *Music and gesture* (s. 1–23), Aldershot, England: Ashgate.
- Platon (2007). *Staten*. Oslo: Vidarforlaget.
- Sacks, O. (2011). *Musicophilia – Tales of music and the brain*. London, England: Picador.
- Schumann, C. & Brahms, J. (1970). *Briefe aus den Jahren 1853–1896*. Utgitt av B. Litzmann. Wiesbaden, Tyskland: Breitkopf & Härtel.
- Scruton, R. (2016). *Understanding music – Philosophy and interpretation*. London, England: Bloomsbury.
- Tovey, D. F. (1935–1939). *Essays in musical analysis*. Oxford, England: Oxford University Press.