

Et brag, et chok og et stykke musik

Et angreb på og et forsvar for sanseligheden

Af Peter Bruun

Indledning

Vi reagerer på lyd af mange grunde. For tiden er der en stor diskussion af den lavfrekvente støj fra kæmpevindmøller, og at den muligvis er stressende og helbredsskadelig. Jeg skal ikke gøre mig klog på sagen. Men hvis lavfrekvent støj er stressende, kan jeg sagtens forestille mig, der kan være en god grund til det. Lavfrekvent støj er lyden af noget stort og potentielt farligt. Et jordskælv, et vulkanudbrud, eller et meget stort dyr på vej. Det vil ikke være så mærkeligt, hvis vores psyke er programmeret til at stresse over lavfrekvent støj.

Man kan forestille sig, at synet er rettet mod det, vi kan gribe efter. Det rækker måltret ud i verden efter ting, vi kan bruge. Hørelsen tager det ind, vi ikke kan se, men som vi er nødt til at være opmærksomme på: Lurende farer, fjender der nærmer sig om natten – men måske også fx. vore nærmestes nærvær i mørket. "Lyden er allestedsnærværende og i sin natur ubevidst engagerende. Synet er punktvis søgende og koldt, klart, nøgtert bevidst". Sådan formuleres det af komponisten Bent Lorentzen, der har beskæftiget sig intenst med lyds fysiognomi og psykologi, delvis inspireret af filosofen Marshall McLuhan (Lorentzen 1968, s. 85).

Det talte sprog betjener sig af lyd, men det er synets redskab. Vi bruger det til at pege ud i verden: Grib efter ting, beskriv forhold. Min helt egen forestilling om, hvorfor sprog blev til, er, at man har villet vise noget, mens hænderne var optaget af noget andet. At sige noget er ikke at give lyd, men snarere at bruge lyd til at vise noget: Et forhold, en ting, en begivenhed, en idé.

Overraskes du en mørk aften alene af én,

der siger højt "Bøh!", gør lyden dig måske bange. Men siger (eller skriver) jeg: "Det er en mørk aften, du er alene og én kommer og siger Bøh!", bliver du næppe forskrækket. Du forstår meningen, og hvis du gider, danner du dig et slags billede af dette forhold inde i dit hovede. Jeg har brugt lyden (eller skriften) til at formidle en mening; et forestillet eller muligt sagforhold.

Lydens rolle i musik er sværere at få styr på.

Et eksempel

Jeg var for et års tid sammen med en gruppe børn i musikprojekter "Noget På Spil" i Billund Kommune. Børnene skulle komponere og spille musikstykker. Udgangspunkt og inspiration for musikken var skulpturerne i Skulpturpark Billund. Med udgangspunkt i deres oplevelser af skulpturerne havde børnene lavet nogle små fortællinger, som de udspillede i musikstykker i form af små musikalske lyd-dramaer. De spillede deres musikstykker på forskellige, fortrinsvis akustiske instrumenter: Rasler, xylofoner, fløjter, trommer osv. Min rolle i projektet var, at jeg havde sat det igang og udstukket arbejdsformen sammen med børnenes lærere og musiklærere fra Billund Musikskole. Lærerne og musiklærerne havde derefter arbejdet sammen med børnene. Til sidst skulle jeg, som en slags kunstnerisk leder, mødes med alle børnene, arbejde sammen med dem om de stykker, de havde lavet, og sætte dem sammen til en musikalsk performance, hvor alle stykker blev spillet under en samlet kunstnerisk idé. Idéen fungerede fint. Udgangspunktet var det samme, de samme skulpturer, børnene havde set og snakket med deres lærere om. De havde fået en masse

forskelligt ud af dem, men alligevel var der mange elementer, som gik igen.¹

Ét af stykkerne, "Stjernedyrets Rejse", tiltrak sig opmærksomhed af en bestemt grund. På et tidspunkt i stykket kom der et pludseligt, enormt kraftigt slag på en rammetromme, som hver gang udløste stor forskrækkelse. Musikstykket var nøje fastlagt af børnene. Jeg husker ikke, præcist hvad stykket gik ud på. Men det var meget klart og tydeligt formuleret og gav perfekt mening i forhold til den fortælling og idé, som børnene fortalte mig lå til grund for stykket. Der var – selvfølgelig – en grund til, at braget kom, og at det skulle være rigtig kraftigt. Braget og chokket var en del af det udtryk, de havde skabt. Det havde at gøre med deres idé og deres fortælling. Børnene vidste præcis, hvornår hvad skulle ske i det musikalske forløb. De spillede stykket mange gange, og hver gang var det på nøjagtig samme måde.

Der var en tydelig glæde hos drengen, der skulle udføre braget på trommen. Og det var også tydeligt at en stor del af glæden lå i den forskrækkelse, det udløste hos alle tilstedeværende. Der var samtidig stor koncentration om at udføre det godt og rigtigt. Ikke bare, så det blev rigtig højt, men så det kom på det rigtige tidspunkt. Perfekt timet i forhold til de omgivende musikalske begivenheder. Og der var fuld accept fra de andre to børn i gruppen, som havde lavet og udførte stykket: Det var en del af det, de – sammen - gjorde. Derfor blev de to piger, som måske de eneste, heller ikke forskrækkede.

Som udgangspunkt lader jeg altid i sådanne sammenhænge børnenes egne måder at udføre tingene på være. Jeg kan hjælpe børnenes idéer på vej, vise dem, hvordan idéerne kan udbygges eller forfines. Men er der en klar og tydelig idé, som betyder noget for dem, er jeg meget varsom med at foreslå noget om at lave om på den. Det

er deres musik, og deres engagement og ejerskab til musikken er det helt centrale. Hér var jeg i tvivl. Jeg var i tvivl om, om jeg – som kunstner, musikalsk leder og musiklærer – skulle anfægte braget. Om jeg skulle prøve at få drengen til at spille mindre kraftigt og få ham med på, at musikstykket kunne fungere fint, uden tilhørerne nødvendigvis skulle skræmmes. Men jeg lod tvivlen komme trommeslageren til gode. Han blev ved med at spille lige kraftigt. Selvom jeg hørte stykket adskillige gange og ret hurtigt blev helt klar over, hvornår braget ville komme, holdt jeg ikke op med at blive forskrækket. De mange andre, som var der, havde tydeligvis samme oplevelse. Interessant nok var det, som om "vitsen" – drengens morskab ved at forskrække os – fortog sig, efterhånden som stykket var blevet spillet et par gange.

Jeg har siden tænkt en del over forløbet og på, hvad det var, der skete.

Børnenes musikstykke som målrettet leg

Den endelige koncert fremstod klart og præcist som en række af små musikstykker organiseret i et par suiter. Det gav umiddelbart mening for børnene, der selv havde komponeret dem, for mig og for tilhørerne. For at forstå, hvilken rolle det meget høje brag spillede, og hvad det betød, må man, mener jeg, se på, hvad det var for en mening, børnene og jeg og tilhørerne fandt i den musik, de havde skabt.

Børnenes stykker var små dramaer, de udspillede i lyd og bevægelse. Det var deres egne kroppe bevægelser og deres interaktion med lydkilderne, der blev til små performances. Som sådan kan man se det som en slags leg, børnene – på min opfordring – legede med hinanden. Men legen blev til mere end en leg. Den udmøntede sig i musikstykker, som havde titler, og som kunne ganske præcist gentages. Når de engagerede sig i denne særlige leg, gik de også med på relevansen af det, som legen var rettet mod: At skabe noget, som kunne fastholdes og genkendes.

1) Projektet var iværksat af Billund Musikskole v. Per Weile Bak. Det var et samarbejde mellem musikskolens lærere og lærere og børn på kommunens folkeskoler, i dette tilfælde Hejnsvig Skole. Børnene gik i 4. klasse.

Børnenes musikstykke som et formelt, struktureret forløb

Den omtalte, markante passage med det meget kraftige trommeslag var indledningen til stykket "Stjernedyrets Rejse". Fremførelsen kan høres i en videooptagelse fra projektet her: <http://www.youtube.com/watch?v=rqbDf8rGSWA>. "Stjernedyrets Rejse" begynder ca. 7 minutter inde i optagelsen. Lydgengivelsen er ikke fremragende, men man kan sagtens få indtryk af musikken. Det er et meget kraftigt trommeslag! Man ser tydeligt trommepillerens intense, spændte og koncentrerede forberedelse, idet han lytter til, hvad de andre spiller. Og man hører publikums forskrækkede reaktion. På noder kunne det se ud som nedenfor.

Stjernedyrets Rejse, indledning:

Nodenedskriften er en slags formel gengivelse af det musikalske forløb. Uanset hvor skrap nodelæser man er, bliver man ikke forskrækket af at se nodebilledet. Ikke desto mindre vil alle, som kan læse noder, umiddelbart kunne få en musikalsk mening i det og opfatte det som et uddrag af et musikstykke.

Når nodebilledet ikke forskrækker, kunne man forsøgsvis forklare det analogt med eksemplet i indledningen: Noderne er sætningen "Du

sidder alene..", stykket, da det blev spillet, var, at der rent faktisk var én, der sagde "Bøh!". Analogien er rigtig nok et stykke af vejen: Vi bliver åbenlyst ikke forskrækkede af en node i et partitur, der foreskriver en pludselig, meget kraftig lyd, men vi kan blive forskrækkede af en pludselig, meget kraftig lyd. Trommesystemet med den accentuerede FFF-node i sidste takt er en formel henvisning til, at der skal komme et meget kraftigt slag, på samme måde som sætningens "...bøh" er en henvisning til et – forestillet – faktisk "Bøh!". Men herefter bryder analogien sammen. Partituret henviser ikke til det sagforhold, at én slår meget kraftigt på en tromme. Det er en nedtegnelse af et tidsrum, som rummer elementer af tonehøjde, puls, dynamik, osv. Det er et forsøg på at kortlægge lydbegivenhederne og de ting, man skal gøre, når man spiller stykket. Partituret er på en måde musikken selv. Meningen med nodebilledet ligger ikke i et muligt sagforhold det henviser til. Forståelsen af partituret ligger i, at vi, idet vi læser det, er (mere eller mindre) i stand til at mime musik inde i os selv. Det kan vi gøre uden at give lyd og uden at høre en lyd.

Den helt enkle konstatering af, at det er muligt at skrive musikken ned på noder og få musikalsk mening ud af det uden at høre

ca. 72, rubato

Xylofon

Kazoo

Tromme

Rammetromme

pp

gliss.

f

p

fff

nogen spille, peger i retning af, at musikken ihvertfald er noget andet og mere, end det rent lydlige forløb. Vi kan – for os selv, indvendigt – genskabe musikken uden en lyd. Det virker, som om der hér er et centralt træk, som den spillede eller nedskrevne musik og den talte eller skrevne sætning deler: Det vi hører (eller læser) – ord eller toner – transformeres til et slags indre mentalt billede, som ikke er det samme som det, vi hører.

Den Musikalske erfarings struktur og indhold

Dette viser samtidig noget andet: Braget, når det indgik i den musikalske sammenhæng, uagtet det blev spillet så kraftigt, var blevet til noget mere end bare et højt brag. Braget blev også til et musikalsk element. Og i forhold til den musikalske sammenhæng var det, at vi blev forskrækkede, faktisk uden betydning. Udfra den enkle logik, som stykkerne var baseret på; dramatisering af små fortællinger, kan man måske helt enkelt sige om bragets betydning: Det var i musikstykket en henvisning til noget, børnene havde valgt, det skulle betyde i forhold til deres fortælling: Noget voldsomt og dramatisk – egentlig ligesom sætningens henvisning til lyden af "Bøhl." Så valgte de så at spille stykke på en sådan måde, at der også rent faktisk, i situationen, skete noget voldsomt og dramatisk – som om én rent faktisk sagde "Bøhl." Og det blev uvægerligt en del af oplevelsen.

Musikken balancerer et sted mellem disse oplevelses- og forståelsesmåder: På den ene side forstår vi musikken som en struktur af lydlige begivenheder i et tidsrum. Den giver mening for os ikke alene gennem sansningen af lydene, men også gennem en forståelse af strukturen. Vi er i stand til at forstå den sammenhæng i lydbegivenhederne, som udgør musikken. På den anden side sanser vi også musikken, og vi reagerer følelsesmæssigt, kropsligt på det, vi hører. Det vanskelige er at finde ud af, hvilken sammenhæng – om nogen, der er mellem de

to måder at opfatte musikken på. Det er hér, man må søge svaret på, hvordan musik giver mening for os.

Musikpsykologen John Sloboda har formuleret dette i to spørgsmål, som han siger er de centrale for at forklare det, han kalder "den Musikalske erfarings struktur og indhold"² (Sloboda 2005, s 163).

1. *Hvilken natur har musikalsk viden eller gengivelse?*³ (Sloboda 2005, s 163).

2. *Hvordan har musik sanselige og følelsesmæssige virkninger?*⁴ (Sloboda 2005, s 163).

Spørgsmål 1 henviser til det, man kunne kalde det musikalske "bevidsthedsindhold": Det akustiske signal finder ind i vores bevidsthed, hvor vi danner en slags "mental, indre gengivelse", hvormed vi kan huske og genkende musikken. Som beskrevet ovenfor: Det ser ud til, at vi kan danne en slags mental indre gengivelse af musikken, som ikke er identisk med den lyd, vi spiller eller hører. Og dette peger i retning af, at musikken er noget andet og mere end blot det lydlige forløb⁵. *Spørgsmål 2* er det, vi normalt forstår som musikalsk oplevelse: En form for helhedsorienteret nærvær med musikken, hvor den påvirker vores sanser og følelser.

En banebrydende teori indenfor musikpsykologien er Fred Lerdahls og Ray Jackendoffs "Generative Theory of Tonal Music" (1983). Denne teori beskriver på

2) "The structure and content of musical experience".

3) "What is the nature of musical knowledge or representation".

4) "How does music have aesthetic and emotional effects".

5) Med Slobodas egne ord: "If the mental representation of music is not just a copy...of the original acoustic signal...then such a representation must be held to comprise the 'meaning' of the music." (cit. Sloboda 2005, s 163)

baggrund af lingvistisk teori musik⁶ som et slags ”sprog”, der deler centrale karakteristika med det talte sprog: Den er struktureret efter grammatik-lignende principper, hvor bestemte regler fastlægger, hvordan musikken hænger sammen, og hvordan forskellige elementer forholder sig til hinanden. Musikkens strukturelle elementer modsvarer den måde, vores oplevelse af musikken er struktureret på. Ud fra denne teori kan vi sige, der ligger en basal meningsgivende kraft i at kunne forstå sammenhængen – grammatikken. Det er det, der gør, at vi kan huske musikken, gentage den og have den indre mentale gengivelse (og fx. også få mening i noderne). Og hér standser teorien – ligesom bl.a. komponisten Stravinskij, mange andre komponister og mange andre musiktænkere⁷. Hvilken mening vi herudover finder i musikken, hvad vi føler den betyder, hvad den gør ved os osv., kan der ikke siges noget om. Musikken giver nok mening, men den betyder ikke noget – henviser ikke til andet end sig selv.

Denne – puritanske – holdning til musik er nok en reaktion på en engang fremherskende musikopfattelse, der tillagde musikken al mulig mærkelig betydning (den såkaldte ”musikalske hermeneutik”). På den baggrund er holdningen forståelig: ”Lad os nøjes med at konstatere, at vi forstår musikken, fordi den har en bestemt struktur, og at den – åbenbart – gør noget ved vores sanser og følelser!” Men tænkt ud i den yderste konsekvens synes det bare alligevel ikke at stemme overens med, hvordan vi faktisk oplever musik. Vi véd godt, at en stor del af det,

musikken sanseligt og følelsesmæssigt gør ved os, har at gøre med ”udenomsting”: Konteksten, musikken opleves i, associationer til situationer, hvor vi har oplevet musikken før, associationer til andre slags musik, vi har oplevet i lignende situationer osv. Alligevel peger dette jo på, om ikke andet så at vi *kan* forstå musikken, som noget, der betyder noget. Vi oplever jo, at vores følelsesmæssige, sanselige samklang med musikken hænger sammen med en forståelse af den – næsten som om musikken også forstår os. Og man kan vende problematikken om (uden at dette er nogen logisk argumentation): Hvis ikke vores bevidsthed forstod musikken som andet end en grammatisk struktur, hvad ville så være vores interesse i den overhovedet? Man synes intuitivt, at der må være i det mindste en universel bevidsthedskraft, der gør os i stand til at forstå *noget* ved musikken, ikke bare dens struktur. – Hvis ikke det bare er en slags bedrag, som Diana Raffmann provokerende foreslår.⁸

Den dynamiske forståelse af musikken

Slobodas svar på udfordringen er at tolke musikkens struktur som en i sit væsen *dynamisk* struktur. Man kan ikke forstå den musikalske, grammatiske struktur uden at forstå dens dynamik. Når vi oplever musikken oplever vi ikke i første omgang personlige følelser som smerte, glæde, længsel osv. Men vi oplever spænding, afspænding, forventning, opfyldelse – altså elementer, som er helt centrale for overhovedet at opfatte musikkens struktur. Således kan man se musikken som en slags levende ”topologi” – en animeret kortlægning af den fysiske verden, vi bevæger os i. Musikkens betydningssfære er verden-i-bevægelse, og vores tilstedeværelse og bevægelse i denne verden. En god indikation på dette er den praktiske musiceren: Når vi lærer at spille, formidler læreren netop musikkens

6) Forfatterne begrænser eksplicit teorien til at omhandle den dur-moltonale, vestlige, klassiske musik. De siger dog, og jeg er enig heri, at teorien modificeret kan have bredere anvendelighed. I forhold til en komposition som det herværende eksempel, vil teorien kunne anvendes.

7) Som Sloboda siger det: Hvis denne ”puritanske holdning” følges ”*the search for musical meaning must stop at the level of structural description. Everything else would be, as Stravinsky and others have claimed, irrelevant noise.*” (Sloboda 2005, s 165)

8) ”Perhaps the valuing of musical works for their emotive properties, in concert with their apparent possession of grammatical structure, fosters the mistaking of those emotive properties for musical contents”. (Raffmann 1993, s 60)

dynamiske aspekter for at skabe forståelse for dens struktur. Så kunne man sige, at læreren bare formidler kendskabet til en tradition for at spille en bestemt musik på en bestemt måde. Men stadigvæk; så har den tradition jo modsat også rod i en bestemt opfattelse af musikken. Når vi spiller og lærer at spille, *gør* vi nogle ting, som vi ikke påfører musikken, men som er en del af den.

Eksemplet i dette perspektiv

Vender vi tilbage til eksemplet kan man stadig spørge, hvad der var meningen med det høje brag, drengen spillede på rammetrommen. Man kunne forstå braget som en del af det musikalsk forløb: Det var en radikal kontrast til det stilfærdige, dvælende, der var gået forud – den langsomme, gentagne, cirkulerende melodi. Samtidig var det en opfyldelse af den forventning og spænding, som var skabt ved det lange opadgående glissando i kazooen og den anden trommes crescendo. Braget var tydeligt en del af en dynamisk, musikalsk struktur. Men hvorfor skulle det være så kraftigt? Det var vel ikke nødvendigt for at opfatte denne dynamiske struktur, at vi skulle blive bange?

Musikalitet som grundforudsætning for forståelse og kommunikation

Med afsæt i tanken om musik, som noget vi forstår først og fremmest gennem at *gøre* noget, kan man angribe sagen fra en anden synsvinkel: Musik er noget, vi *gør* – vi musicerer. Fremfor at forstå musikken som fænomen, vi erfarer, kan vi prøve at forstå musikken som en funktion i vores liv. Musikpsykologerne Stephen Malloch og Colwyn Trevarthen stiller i indledningen til den banebrydende antologi "Communicative Musicality" to spørgsmål, der, ligeså præcist som Slobodas spørgsmål indrammer musikalsk "erfaring" (*experience*), indrammer idéen om musikalitet som en kraft i vores krop og bevidsthed. Malloch og Trevarthens

tanker udspringer af omfattende empiriske studier af spædbørns kommunikation. Deres resultater er blevet centrale for udforskningen af musikkens betydning for psyken og musikkens terapeutiske muligheder. De to spørgsmål lyder sådan:

Hvordan kan vores flygtige og æteriske tanker bevæge vores tunge og svært flytbare legemer, så vores handlinger adlyder Selvets bevidste, talende ånd?

*Hvordan anerkender vi hinandens nærvær og deler, hvad der er i hver enkelts personlige og sammenhængende bevidsthed, når alt, vi kan opfatte er berøringen, synet, lyden, smagen og lugten af hinandens kroppe og deres bevægelser?*⁹⁾ (cit. Malloch & Trevarthen, 2009, s. 8)

Mallochs og Trevarthens grundtanke er, at musikalitet er netop den kraft, der er svaret på de to spørgsmål: "Vi bevæger os med rytme, og den bevægelse udgør samtidig udmålingen af tiden "indefra os selv"; vi fortæller hinanden afmålte historier med følsomt udtryksfuld ynde... det, vi kalder musikalitet. Denne musikalitet kommunikerer, fordi vi først mødes som aktører, der subjektivt registrerer ophavet til menneskets bevægelser i deres form – før vi debatterer, forklarer og forstår de forestillede og forhåbningsfulde historier, som vores sind finder på i form af rekonstruktioner

9) "How do our swift and ethereal thoughts move our heavy and intricately mobile bodies so our actions obey the spirit of our conscious, speaking Self?"
"How do we appreciate mindfulness in one another and share what is in each other's personal and coherent consciousness, when all we may perceive is the touch, the sight, the hearing, the taste and smell of one another's bodies and their moving?"

af objektiv virkelighed 'derude'".¹⁰ (cit. Malloch & Trevarthen, 2009, s. 8)

Musik som performativ rituel praksis

Et meget spændende bud på musikalitetens betydning kommer i nævnte artikelsamling fra semiotikeren Per Aage Brandt. Brandt er en banebrydende tænker indenfor kognitiv semiotik og lingvistik. I flere artikler, bl.a. i en artikel i Malloch og Trevarthens bog, beskæftiger han sig med musikalitet og musik som en grundforudsætning for kommunikation. Jeg mener, Brandts tanker kan kaste nyt lys over børnenes musiceren, og vil forsøge kort at gengive den ret komplekse idé her:

Brandts grundhypotese er, at musikalsk praksis er gået forud for moderne menneskers bevidste symbolske kommunikation, jvf. note¹¹. I tråd med Mallochs og Trevarthens tanker sandsynliggør han dette gennem en række iagttagelser: Først og fremmest er der tydelige spor af musicering i vores talte sprog. Det ser ud, som om småbørn lærer sprog gennem først at indgå i en form for musikalsk kommunikation med omgivelserne. Poetiske elementer i sproget er, siger Brandt, heller ikke bare kunstfærdige påhit. Det at kunne udtrykke sig rytmisk og udtryksfuldt er en forudsætning for at kunne henvise til eller "påkalde" forestillede ting eller tilstande – fortid¹². Vi kan, jvf. Malloch

og Trevarthen, ikke ræsonere og "snakke forstandige ord", før vi kan udtrykke os udtryksfuldt.

I forlængelse heraf er der en tæt forbindelse mellem musik og følelser. Og det er ikke bare en tilfældig forbindelse. Det skyldes ikke bare, at musik bruges i særligt stemningsfyldte situationer. Musikalsk udtryksfuldhed er det, som gør, at vi kan fastholde forestillingen om et andet menneske, som betyder noget for os, også når vi er adskilte. Navne etableres gennem performative ritualer som små sange, og de betyder i første omgang den kærlighed, vi føler til hinanden, og den længsel, vi føler ved eventuel adskillelse. Brandt forklarer dette gennem en tolkning af dette musikalske performative ritual:

Man kan forstå det performative ritual semiotisk, som en treleddet proces. Et musikalsk tegn – man spiller og hører, eller hører musik spillet – etableres i sansningen som et signal om den handling, der frembringer den; "gestussen". Også selvom man kun hører og ikke ser den faktiske handling. Tegnet bliver nu gennem denne handling symbolsk for forestillingen om denne handling og den bagvedliggende mentale tilstand – en person i den tilstand, som handlingen svarer til. Og derved vil tegnet, for den som oplever det, fremkalde en følelse af tilstedeværelse af en forestillet anden-person i den tilstand. Brandt kalder denne imaginære anden-person "*homunculus*", jvf. note¹³. Det er den – den "ånd" eller det "spøgelse" – der giver symboliseringen kraft.

Personen, der spiller, er i stand til at "glemme sig selv", idet han spiller. Men det betyder ikke, at han bare spiller løs og giver los for en udtrykstrang. Det at glemme sig selv i musikken betyder netop, at ens fokus er på *det*, man spiller – den forestillede anden-person. Tilsvarende opstår der en intens, komplekse

10) "...we move with rhythm, and this movement simultaneously makes up the measure of time from 'inside us'; we tell one another measured stories with emotionally expressive grace – with what we call musicality. This musicality communicates, because we meet as actors first who detect the source of human movements in their form, subjectively – before we debate, explain, reason the imaginative and hopeful stories that our minds make up as reconstructions of objective reality 'out there'".

11) "Musical practice preceded the symbolic or intentionally semiotic, message-signalling practices of modern humans". (Brandt 2009, s. 31)

12) "Language needs musicality to be able to intentionally refer to states of affairs outside the deictic 'here and now' of persons in communication. This 'something' includes in particular the invocational effect of rhythm in expressive movement". (Brandt 2009, s. 31)

13) "The subject of the mind whose presence is felt by the participants is what I propose to call a 'homunculus' an imaginary person or 'virtual other' experienced as immanent in the work of art." (Brandt 2009, s. 36)

relation mellem den, der spiller, den der lytter (også hvor det er den samme person), og den forestillede anden-person. Skrøbeligheden i denne "trekantsrelation" tjener yderligere til at fastholde opmærksomheden på *det*, der spilles. Iflg Brandt lader denne imaginære anden-person sig fastholde gennem musik bedre end ved fx. visuelle tegn, fordi musikken essentielt er performativ. Visuelle tegn *er* også performative. De henviser til den handling, fx. penselstrøget ved et maleri, der frembringer dem. Men de er ikke så umiddelbart og direkte performative som musikkens tegn, der refererer direkte til kroppen i bevægelse.

Et yderligere aspekt af dette er musikkens tidslighed: En begrebsliggørelse af tiden var ikke mulig, mener Brandt, uden den performative musicerende praksis. Tankegangen er kompleks, men meget spidsfindig: Normalt vil vi sige, at en musikalsk forventning skyldes en forestilling om, hvordan musikken skal udfolde sig i tid: Den dynamiske, strukturelle forståelse af musikken (jvf. Sloboda) gør, at vi véd, hvad der normalt skal følge hvad i tid. Brandt siger nu, at det også fungerer omvendt! Vi kunne slet ikke have denne forestilling om "hvad-efter-hvad-i-tid" uden musikken. Der er igen snarere tale om en sandsynliggørelse gennem fænomenologisk analyse end om egentlig dokumentation eller argumentation, men det er ganske overbevisende: Musikkens metrik og rytme *skaber* en rumlig forestilling af tid. Metrikken som en tids-rumlig ramme muliggør forestillingen om begivenheder, der *ikke* indfinder sig; "tomme slag" – metriske "punkter", hvor der ikke sker noget. Uden denne organisering af den performative, musicerende praksis i cykliske metriske tids-rum ville vi ikke kunne have et begreb om noget, der "sker *eller ikke sker*" i tid og følgelig heller ingen begrebsliggørelse af tiden. Vi ville muligvis have en tidsbevidsthed, men den ville være unuanceret og mangle struktur.

Musikalitet og musiceren som en måde at tolke verden på

Hvis det er sådan, kan man se, hvorfor musikken er helt central for vores tidslige forståelse og vores sanselige, følelsesmæssige væren i verden. Et struktureret tidsbegreb og en fornemmelse for hinandens nærvær og hinandens følelser forudsætter musikaliteten. Og man kan sige, i forlængelse af Sloboda; musikken *har* ikke bare en dynamisk struktur, den *strukturerer*. Musikken betyder "verden". Eller musikken "be-tegner" verden, kunne man måske sige. Det er selvfølgelig ikke muligt at fastlægge musikkens betydning som én-til-én referentialitet.

Men det peger tydeligt i retning af, at musikken reflekterer og udspringer af en måde, vi forstår verden og os selv og hinanden i verden på. Når vi spiller eller lytter til noget spillet, opstår der et "noget i et forestillet tids-rum". Dette noget afspejler et fiktivt "værende-i-verden" – den imaginære anden-person, som vi kan forstå som en afspejling af vores egen og hinandens væren-i-verden. At musicere er at forstå og fortolke gennem musikken.

Børnenes musikstykke betragtet som performativt ritual

Med Brandts begreb kan vi forstå musikken som et performativt ritual. Som sådan er musikken rigtignok noget, der i sin urform overskrider tid os sted og "dagligdag". Men det moderne menneskes musikalske praksis har dertil lagt en masse betydningslag ovenpå. Bredt sagt står musik i dag for en lang række forskellige ting i en mængde forskellige sammenhænge, som musik indgår i. En stor musikalsk omvæltning skete for mere end 200 år siden, da musik blev etableret som en kunstform, der blev dyrket for dens egen skyld. I vor tid, særligt gennem de enorme muligheder for mekanisk gengivelse af musik, er musik – eller undertiden måske snarere "lyden af musik" – blevet en slags bekvemmelighed og en råvare, der kan bruges til alt muligt.

Man kan tænke sig, at en lang række forskellige koncepter, institutioner og funktioner i vores moderne liv med musik fungerer ligesom det performative ritual. Mit eget musikalske udgangspunkt er først og fremmest klassisk musik. Her møder man musik i form af *værker*. I andre sammenhænge taler man om *musiknumre*, *musikstykker* eller *sange*. Heri afspejles først og fremmest et behov – i vores musikkultur – for at kunne identificere musik som en slags “ting” (der fx kan beskyttes af ophavsret). Vores musikalske praksis kan sagtens ses som havende et rituelt præg: Det at holde koncert er i mange sammenhænge blevet sammenlignet med et ritual. Og selve konceptet om den musikalske storform kan i sig selv betragtes som et slags “konceptualiseret ritual”. Det er der intet kontroversielt i. Men den tanke kan stille børnenes musiceren i et nyt lys.

Når jeg engagerer mig i dette kunstneriske samarbejde med børnene og “sætter dem til” at lave deres egne musikstykker, er det, fordi jeg gerne vil formidle musik. Det er fordi jeg mener, at de udvikler deres musikalitet ved det. Og det er fordi jeg forstår noget om min egen musikalitet ved at være sammen med børnene. Med Brandts og Slobodas begreber forekommer det mig klart, hvorfor man udvikler musikalsk forståelse ved at omgås og bruge musik. Musikken er ikke først og fremmest en grammatisk struktur, som man kan lære at opfatte. Det er i den performative, rituelle praksis, at musikkens betydning viser sig. Ikke som “hvad musikken betyder”, men alene som det, at “musik har og skaber betydning”.

Børnene har måske ikke af sig selv et ønske om at skabe musikstykker. De synes, det er sjovt at spille og udtrykke sig og være sammen. Musikstykket - “tingen” med navn - er min idé. Det er min indgang til at vise børnene, hvordan deres musikalske udfoldelse kan udspille sig i et genkendeligt, gentageligt forløb, og hvordan dette forløb bliver et intenst, samlet udtryk og en enestående måde at være sammen på. Og

børnene går med på den idé. De er istand til at udtrykke sig musikalsk med en elementær musikalsk grammatik, der beror på dynamik, lyd, klang, gentagelse. Det er altsammen musikalske udtryksformer, som de har lært, kan af sig selv, eller har opsamlet i deres musikalske liv og færden. Ved hjælp af idéen om fortællingen som dramatiseres gennem lyd, kan de konceptualisere en ramme omkring deres musiceren, som bliver til en – lille – musikalsk storform.

Det, de skaber, og det, de udfører, er måske netop selve det performative ritual. De har selv fundet på de musikalske tegn og spiller dem selv. Og selvom musikken, de spiller, ikke på nogen måde lyder som den musik, de hører til dagligt, kan de umiddelbart og fuldstændigt forbinde sig med den. De skaber et intenst, betydningsladet tids-rum. Det repræsenterer en plads, hvor de kan udfolde sig, men samtidig en plads, hvor de kan slippe sig selv for en stund, idet de fokuserer på musikken. At musikken kan rumme følelser, fornemmelser og personligt udtryk er helt i tråd med dens natur. Men samtidig; når vi musicerer, søger vi netop ikke at udtrykke os selv, men at udtrykke musikken, som noget, der er noget andet end os selv - som er noget imellem os. Og det er måske her, musikken viser sig netop som først og fremmest en mulighed for at forstå: Komme i kontakt med sig selv og hinanden, og “teste” sine egen fornemmelser, fordi det ikke er én selv, men musikken, der kommer til udtryk.

Musikstykket, braget og chokket igen

Trommeslaget og lyden af det måtte forstås som en del af det musikstykke, børnene havde skabt. Hvis man siger, børnenes musiceren blev til et musikstykke først og fremmest ved at betjene sig af en musikalsk grammatik, blev trommeslagets enorme volume arbitrær. Musikkens struktur, også når den opfattedes som en dynamisk struktur, fordrede ikke, at slaget skulle være så chokerende kraftigt. Braget, chokket og den synlige glæde, som trommeslageren fandt ved

at forskrække os, var en slags teatertorden. Det introducerede et teatralisk, performance-agtigt element, som selvfølgelig blev en del af oplevelsen, men som dybest set ikke havde noget med musikken at gøre.

Situationen kunne måske svare lidt til, at en digter midt i en oplæsning af et digt skød en pistol af (som digteren Emil Bønnelycke vistnok gjorde engang). Pistolskuddet kunne nok forstås som en del af det kunstneriske udtryk, men næppe som et litterært udtryk, selvom det var en del af en digtoplæsning.

Men forstår man musikken ud fra det performative ritual som grundform, stiller det sig anderledes. Det performative ritual skaber et betydningsladet tidsrum, netop gennem det performative. Det er naturligt, at børnene lader musikken indeholde dramatiske, performative elementer. Og lyden som sådan er måske bare et nødvendigt element i denne sammenhæng. Den er ikke målet, men snarere det medium, igennem hvilket vi erfarer respons fra det, vi performer med. Lyden har funktion som performance feed-back.

Børnene lavede braget fordi braget var et følelsesudtryk og en måde at gøre indtryk på. Men i det øjeblik braget blev spillet, blev det netop til noget, man spillede, og ikke bare et brag. Og dérigennem blev det en markør, en betydningsbegivenhed i det rum, som grundlæggende handlede om at være sammen og forstå hinanden: Musikkens tidsrum. Uanset om man blev forskrækket, så blev braget på den måde til en håndtérbar størrelse: "*Kommer det igen? Hvorfor kom det? Hvad betød det?*" osv. Musikken kunne sådan set nok have klaret sig uden braget, men den kunne på den anden side også rumme braget. Og vi som tilhørere kunne rumme chokket. Vi kunne leve med det, og vi kunne endda påskønne det. Det var et musikalsk brag. Vi blé bange. Men vi blev ikke vrede, og vi løb ikke væk.

Litteratur

Brandt, Per Aage (2009): "Music and how we became human – a view from cognitive semiotics: Exploring imaginative hypotheses", i Malloch, Stephen & Trevarten, Colwyn (eds.) *Communicative Musicality*. Oxford: Oxford University Press (s. 31-44)

Lehrdahl, Fred og Jackendoff, Ray (1983): *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press

Lorentzen, Bent (1968): *Bidrag til en ny musikteori*. Ålborg: Ålborg Universitet (ed. Lars Ole Bonde 2012)

Malloch, Stephen og Trevarten, Colwyn (2009): "Musicality: Communicating the vitality and interests of life", i Malloch, Stephen & Trevarten, Colwyn (eds.) *Communicative Musicality*. Oxford: Oxford University Press (s. 1 -11)

Raffman, Diana (1993): *Language, Music and Mind*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press

Sloboda, John (2005): *Exploring the musical mind*. Oxford: Oxford University Press (kapitlerne 7, 8, 9, s 153-184)

Peter Bruun

Komponist, medlem af FIGURA ensemble. Uddannet på Det Jyske Musikkonservatorium, hvor han nu er lærer i musikteoretiske fag. Aktiv i organisatorisk og musikpolitisk arbejde. Modtog i 2008 Nordisk Råds Musikpris for operaen *Miki Alone*.
