

«Real time planking»

**En fenomenologisk undersøkelse av
representasjonsformer og assosiasjon
i jazzmusikerens harmoniske gehør**

Ville Langfeldt

Masteroppgave i anvendt musikkteori

Norges musikkhøgskole, Oslo

Høsten 2016

Summary

This thesis deals with the perceptual and cognitive aspects of harmonic hearing, and contains qualitative research interviews with nine Norwegian jazz musicians of international standing. Through a phenomenological approach, the thesis seeks to investigate how these musicians experience and represent harmony on a personal level. Its research goal is to shed light on the practical performance of expert-level harmonic hearing—a subject rarely examined in earlier studies. A particular area of interest is the use of *associative listening*: forms of listening that connect perceived musical structures to exo-musical qualities, e.g. association, metaphor or affect.

The results of the research interviews are explored and analyzed using theoretical perspectives predominantly sourced from cognitive psychology, such as perceptual psychology, cognitive metaphor theory and gestalt psychology, in addition to more traditional literature on aural training. Finally, the thesis offers a taxonomy of associative listening modes, to facilitate further examination and research.

Sammendrag

Denne masteroppgaven omhandler de perseptuelle og kognitive sidene ved harmonisk gehør. Den består av kvalitative forskningsintervjuer med ni norske jazzmusikere av internasjonalt format, og forsøker gjennom en fenomenologisk tilnærming å utforske disse musikernes personlige opplevelser og representasjonsformer av harmonikk. Formålet er å belyse hvordan profesjonelle utøveres harmoniske gehør opererer i praksis – et tema som er lite undersøkt i eksisterende forskning. Spesielt blir det lagt vekt på forekomsten av *assosiative lytteformer*: former for lytting som knytter persiperte musikkstrukturer til en utenommusikalsk kvalitet, slik som assosiasjoner, metaforer, affekt eller lignende.

Funnene fra forskningsintervjuene blir videre undersøkt og analysert mot et teorigrunnlag hovedsakelig bygget på perspektiver fra den kognitive psykologien, slik som persepsjonspsykologi, kognitiv metafor-teori og gestaltpsykologi, foruten mer tradisjonell gehørlitteratur. Avslutningsvis blir de assosiative lytteformene kategorisert i et taksonomisk system, med tanke på videre drøfting og forskning.

Takk

Jeg vil gjerne takke mine informanter, som ved å la seg intervjuet har gjort denne masteroppgaven mulig. En stor takk også til alle lærere ved Norges musikkhøgskole som har delt generøst av sin kunnskap og erfaring, og kommet med verdifulle innspill til masterprosjektet mitt – spesielt Gjertrud Pedersen, Anders Tykesson, Gro Shetelig, Guro Gravem Johansen, Lasse Thoresen og Kjell Habbestad. Jo Fougner Skaansar har bidratt med gjennomlesning av oppgaven, og med merknader til den psykologifaglige fremstillingen (hvor eventuelle unøyaktigheter likevel hviler fullstendig på mine skuldre).

Jeg ønsker også å rette en særskilt takk til min veileder, Inger Elise Reitan, og fremfor alt til mine foreldre.

Innholdsfortegnelse

FORORD	VII
1. INNLEDNING	1
1.1 BAKGRUNN FOR VALG AV TEMA.....	1
1.2 FORMÅL MED STUDIEN.....	3
1.2.1 <i>Hvorfor harmonisk gehør?</i>	3
1.2.2 <i>Hvem er studien beregnet for?</i>	4
1.2.3 <i>Forskningsterritorium</i>	4
1.3 PROBLEMSTILLINGER.....	5
1.4 RELEVANT FORSKNING OG LITTERATUR.....	6
1.5 DEFINISJONER OG KLARGJØRING AV BEGREPER.....	8
1.5.1 <i>Harmonikk</i>	8
1.5.2 <i>Gehör</i>	8
1.5.3 <i>Relativt gehør</i>	11
1.5.4 <i>Harmonisk gehør</i>	11
1.5.5 <i>Identifikasjon</i>	12
1.5.6 <i>Voicing</i>	12
1.5.7 <i>Synestesi og intermodale analogier</i>	12
1.5.8 <i>Affekter og emosjoner</i>	13
1.5.9 <i>Planking</i>	14
2. SENTRALE KONSEPTER OG BEGREPER	15
2.1 AKKORDVALØR.....	15
2.2 KOGNITIVE TEORIER.....	18
2.2.1 <i>Mental representasjon</i>	18
2.2.2 <i>Kategorisk persepsjon</i>	20
2.2.3 <i>Chunking</i>	23
2.2.4 <i>Nevral darwinisme</i>	26
2.2.5 <i>Gestalter</i>	28
2.2.6 <i>Gestaltidentifikasjon</i>	29
2.2.7 <i>Taus kunnskap</i>	33
2.3 ASSOSIATIVE LYTTEFORMER.....	35
2.3.1 <i>Innledende kommentarer</i>	35
2.3.2 <i>Assosiasjon</i>	36
2.3.3 <i>Metafor</i>	37
2.3.4 <i>Affektiv lytting</i>	39
2.3.5 <i>Oppsummering av begreper</i>	43
3. METODE	45
3.1 VALG AV VITENSKAPELIG METODE.....	45
3.2 UTVELGELSE AV INFORMANTER.....	46
3.3 RELIABILITET.....	49
3.4 VALIDITET.....	50
4. FUNN OG RESULTATER	52
4.1 INTRODUKSJON AV INFORMANTENE.....	52
4.1.1 <i>«Andreas»</i>	52
4.1.2 <i>«Bengt»</i>	53
4.1.3 <i>«Carl»</i>	53
4.1.4 <i>«Daniel»</i>	54
4.1.5 <i>«Erik»</i>	54

4.1.6 «Fredrik».....	54
4.1.7 «Gustav».....	55
4.1.8 «Harald»	55
4.1.9 «Ivar»	55
4.1.10 Studiebakgrunn.....	56
4.2 INFORMANTENES EGNE BESKRIVELSER AV HARMONISK GEHØR	56
4.3 HARMONISK LYTTING I MUSISERINGSSITUASJONEN	58
4.4 HARMONISK LYTTING UTENFOR MUSISERINGSSITUASJONEN	61
4.5 REFLEKSJONER RUNDT EGNE REPRESENTASJONER AV HARMONIKK	64
4.6 «HØRELÆRESITUASJON»: PIANOTEST	67
4.7 INDRE HARMONISK GEHØR.....	73
4.8 CARL	76
4.8.1 Et affektivt gehør	76
4.8.2 Komposisjon som gehørverktøy.....	79
4.8.3 Taus kunnskap	81
4.9 INFORMANTENES BRUK AV ASSOSIATIVE LYTTIFORMER	82
4.9.1 Innledende betraktninger	82
4.9.2 Gestaltidentifikasjon gjennom akkordvalør.....	86
4.9.3 Affektiv kvalitet.....	87
4.9.4 Kinestetiske assosiasjoner.....	88
4.9.5 Visuelle assosiasjoner.....	90
4.9.6 Orienteringsmetaforer.....	93
4.9.7 Fysiske metaforer.....	95
4.9.8 Forventningsassosiasjoner.....	96
4.9.9 Musikalske assosiasjoner.....	98
4.9.10 Tilfeldige assosiasjoner.....	99
4.9.11 Abstrakte assosiasjoner eller ikke-proposisjonelle metaforer	100
4.9.12 Oppsummering	101
5. REFLEKSJONER OG KONKLUSJONER	103
5.1 UBESVARTE SPØRSMÅL	103
5.1.1 Er gestaltidentifikasjon gjennom assosiativ lytting egentlig en gestaltidentifikasjon?	103
5.1.2 Kan gestaltlytting trenes opp målrettet?	104
5.2 STUDIENS RESULTATER VURDERT OPP MOT PROBLEMSTILLINGENE	106
5.2.1 Problemstilling 1	106
5.2.2 Problemstilling 2	107
5.3 SVAKHETER VED STUDIEN	108
5.4 VIDERE FORSKNING	109
6. REFERANSER	110
6.1 LITTERATUR.....	110
6.2 ILLUSTRASJONER.....	113
7. VEDLEGG.....	114
7.1 VEDLEGG 1: INFORMASJONSSKRIV TIL INFORMANTENE.....	114
7.2 VEDLEGG 2: INTERVJUGUIDE	116
7.3 VEDLEGG 3: GODKJENNELSE OG PROSJEKTVURDERING FRA NSD	119

Forord

Vi mennesker bruker *metaforer* for å forstå den fysiske verden rundt oss, og for å konseptualisere abstrakte begreper. Ett eksempel er Benjamin Franklins noe slitte metafor «tid er penger». For mennesker av vår tid og kultur er det – i det minste på et overflatisk nivå – innlysende hva denne metaforen betyr: Tid er en ressurs, den er begrenset, og vi gjør best i å planlegge nøye hvordan vi har tenkt å bruke den. For en opplysningstidens entreprenør som Franklin er tid penger også i en mer bokstavelig forstand: den er en naturgitt kapital som, gjennom arbeid, kan omsettes i økonomisk kapital. Noe så hverdagslig som *timelønn* bygger direkte på dette premisset. Én time av ditt arbeid kan byttes i en bestemt sum penger.

Mindre innlysende for oss er det i hvilken grad metaforen TID ER PENGES har formet hele vår begrepssystem rundt konseptet *tid*. Som de amerikanske lingvistikk- og filosofiprofessorene George Lakoff og Mark Johnson viser (2003, s. 10–12), åpner denne metaforen opp for en rekke nye underkategorier av metaforer. Vi låner begrepsapparatet vi bruker om penger, og overfører det på tiden. Vi *sparer* tid ved å gjøre flere ting samtidig; forsinkelser *koster* oss tid; vi *investerer* tid i prosjekter; vi er opptatt av hvordan vi *disponerer* tiden vår; vi må *økonomisere* med tiden; vi *setter av* tid til familien; vi *slipper opp* for tid, osv.

Lakoff og Johnsons poeng er at disse metaforene åpner for bestemte forståelsesformer av konseptet tid: Ved å bruke våre hverdags erfaringer fra andre samfunnsområder (penger, ressurser, varer), gir vi struktur og begreper til et ellers temmelig abstrakt fenomen. For det er ikke slik at tid nødvendigvis må forstås som penger, eller som en begrenset ressurs overhodet. Dette er en begrepsliggjøring som tilhører vår vestlige kultur – «det finnes kulturer der tid ikke er noe av dette» (Lakoff og Johnson, 2003, s. 11). Heller ikke innad i den vestlige sivilisasjonen finnes det noen historisk enighet om hva tid er, eller om at det skulle dreie seg om en målbar ressurs. Selv kirkefaderen Augustin, som i det 4. århundre e.Kr. ga en av filosofihistoriens mest innflytelsesrike beskrivelser av tid, erkjenner at tiden har et u håndgripelig vesen: han vet hva den er, helt til noen ber ham forklare den (Augustin, 2009, s. 266). Styrken ved metaforen TID ER PENGES er nettopp at den tilbyr oss et helt apparat av begreper å forklare tiden ut fra. Den er et par briller som gjør at vi ser tiden og verden på en bestemt måte.

Alle slike typer briller har en begrensning: de viser ikke det som befinner seg utenfor synsvinkelen. Når vi i den moderne, vestlige kulturen ser på tid som en begrenset ressurs, kan det muligens forklare hvorfor vi alltid stresser rundt og har for lite av den. I andre kulturer, hvor tid for eksempel sees på som noe som *kommer* (utømmelig ressurs), og ikke noe som går, vil man kanskje ha et mer liberalt forhold til bruken av den. Vi kan i prinsippet også forestille oss samfunn der tiden ikke sees på som en ressurs i det hele tatt, men hvor tidsforståelsen for eksempel er basert på metaforen TID ER KJÆRLIGHET. I et slikt tenkt samfunn, hvor det er direkte sammenheng mellom hvor lang tid du beskjeftiger deg med en aktivitet eller en person, og hvor glad du er i aktiviteten eller vedkommende, ville man nok ha liten forståelse for vår vestlige levemåte, med kontorjobb på dagen, tvangstrim på kvelden og endeløse oppussingsprosjekter i helg og ferie.

Grunnen til at jeg nå har *investert* litt tid i å beskrive hvordan metaforen TID ER PENGER ikke er så overfladisk som vi kanskje tror, og hvordan den tvert imot former vår oppfatning av verden og av tiden som fenomen, er at vi benytter oss av en rekke slike metaforiske begrepssystemer også i musikken. En av de mest grunnleggende metaforene i vestlig musikktradisjon er TONEHØYDE ER ET VERTIKALT FENOMEN. At en melodi beveger seg *oppover* eller *nedover*, at en tone ligger *høyere* enn en annen – det er så selvsagt for oss at det kan være uvant å tenke på det som en metafor i det hele tatt. Det er imidlertid ingenting som, i rent fysisk forstand, forflytter seg vertikalt når vi hører et oktavsprang. Det er, i fysikktermer, kun snakk om en frekvensdobling. Tanken om forflytning langs en vertikal akse er altså en metafor, en kognitiv modell som vår kultur har projisert på slike endringer i svingningers hurtighet. Det at vi assosierer det relativt abstrakte fenomenet *frekvens* med noe vi kjenner fra vår hverdagslige, fysiske verden – fornemmelsen av *opp* og *ned* – gjør fenomenet mer håndgripelig og klassifiserbart.

Det er mange gode grunner til å benytte denne metaforen. Ikke minst har den vært en forutsetning for det vestlige notasjonssystemets gjennomslagskraft, hvor tonehøyde enkelt noteres langs den vertikale aksene, og tidsdimensjonen langs den horisontale.¹ Den gjør det også mulig å beskrive relasjonen mellom ulike frekvenser på en forståelig måte. Dessuten åpner metaforen for en underskog av nye uttrykks- og forståelsesformer. Lawrence M. Zbikowski (2002, s. 64–65) peker på hvordan denne koblingen muliggjør musikalsk beskrivelse av fysisk forflytning:

¹ Dette er neppe tilfeldig: Beskrivelser av toner som går «opp» og «ned» skal først ha dukket opp samtidig

Correlating musical pitches with vertically oriented, two-dimensional space [...] leads quite naturally to an imaginary world in which pitches become things that move through space: the successive notes of a scale gradually descend and ascend; in other passages, some notes leap, while still others fall. Within this imaginary world, each traversal of space has a specific and unmistakable sound – that is, descent sounds one way, ascent sounds another.

Denne typen musikalske virkemidler er velkjente for de fleste musikere. Zbikowski viser hvordan allerede Palestrina harmoniserer ordet *descéndit*² med fallende melismer i alle stemmer.³

Men igjen er det ingen nødvendighet i at tonehøyde skulle struktureres ut fra akkurat metaforen TONEHØYDE⁴ ER ET VERTIKALT FENOMEN. Det finnes eksempler på andre måter å konseptualisere fenomenet på, både i vår egen kultursfære og i andre kulturer. I antikk gresk musikkteori brukte man ikke begrepene «høy» og «lav» om ulike tonehøyder, men *oxys* («skarp», «spiss») og *barys* («tung»). På Bali og Java tar man utgangspunkt i den fysiske størrelsen på lydkilden, slik at tonehøyder blir «små» eller «store». Dette er en metafor som tar utgangspunkt både i fysikk (små objekter vibrerer raskere enn store objekter) og i det lokale gamelan-instrumentariet (hvor de små instrumentene naturlig nok klinger lysere enn de store). Kaluli-folket på Papua Ny-Guinea baserer sin tonehøydeforståelse på vannets strømning (utgangspunkt i geografiske omgivelser), mens Suyá-folket i Amazonas bruker alder som metafor (tonehøyder er «unge» eller «gamle», noe som tar utgangspunkt i menneskestemmens endring gjennom livet).⁵ Vi kan – igjen – også tenke oss fantasisamfunn med atter andre forståelsesformer, for eksempel basert på Dopplereffekten («høy» og «lav» blir til «nær» og «fjern»).

Igien er poenget å huske at alle disse metaforene er ulike sett briller som viser oss ulike ting – hver av dem fremhever visse anskuelsesformer, og utelukker andre. Vår

² «[Kristus] steg ned», i Credoet i *Missa Papae Marcelli*.

³ Palestrina er naturligvis ikke alene om slike virkemidler, selv om han er en av de første. Et lignende eksempel, hvor Kristi oppstandelse representeres musikalsk gjennom stigende, løpende skalaer, finner vi for eksempel i satsen *Et ascéndit* i Beethovens *Missa Solemnis*.

⁴ Ordet *tonehøyde* er selv en del av metaforen. I den følgende diskusjonen ville det nok vært ønskelig med et mer «metafor-nøytralt» ord, som det engelske *pitch*. Jeg bruker likevel *tonehøyde*, i mangel på bedre norske alternativer.

⁵ Eksemplene er hentet fra Zbikowski (2002, s. 67–68).

oppfatning av tonehøyde som vertikalt fenomen er meget effektiv i den grafiske notasjonen av musikk. På den andre siden sidestiller den alle lydkilder, og tar overhodet ikke hensyn til den uendelige variasjonen i klangfarge 440 Hz kan by på, alt etter hvorvidt lydkilden er en klarinett eller en motorsag.⁶

Våre kognitive representasjoner av omverdenen påvirker i høyeste grad hvordan vi opplever den. Metaforen om at tonehøyde er et vertikalt fenomen, er en kulturell anskuelsesform; den deles av alle mennesker i vår kultur. Mange metaforer er imidlertid høyst personlige og individuelle. Ber man for eksempel en gruppe mennesker beskrive hvordan de visualiserer *året*, vil man sannsynligvis få seg en overraskelse. Selv mennesker som aldri har snakket om det tidligere – og som kanskje ikke engang har tenkt tanken at det *går an* å snakke om det – vil som regel være i stand til å beskrive med stor detaljrikdom hvorvidt året ser ut som en sirkel, en ellipse, en strak linje, eller kanskje som en tradisjonell kalender. De vil kunne gjøre rede for hvor de ulike månedene «befinner seg», og om de beveger seg – todimensjonalt eller tredimensjonalt – eller står stille; hvorvidt noen måneder oppleves større enn andre, eller har spesielle farger eller følelser knyttet til dem. Vårt personlige, mentale bilde av året kan ha en rekke spesifikke attributter som vi kanskje ikke engang tenker over før vi – vantro og protesterende – hører andre beskrive *sitt* år. Noen av disse attributtene er kanskje mer eller mindre tilfeldige, og trenger ikke ha noen spesiell kognitiv «funksjon». Likevel tilfører alle disse detaljene dybde og rikdom til vår mentale opplevelse av året, og gjør at nabomåneder som april og mai fremstår for oss som helt separate størrelser med helt ulike kvaliteter.

I forarbeidet til denne masteroppgaven, som en slags oppvarming, gjorde jeg en uformell spørreunde om temaet *skuffende kadenser*⁷. Dette er et musikalsk virkemiddel som til og med har en metafor i navnet sitt; et eget epitet: *skuffende*. Det som gjør

⁶ Arnold Schönberg berører dette misforholdet i slutten av sin *Harmonielehre*: «The distinction between tone color and pitch, as it is usually expressed, I cannot accept without reservations. I think the tone becomes perceptible by virtue of tone color, of which one dimension is pitch. Tone color is, thus, the main topic, pitch a subdivision. Pitch is nothing else but tone color measured in one direction.» (Schoenberg, 1978, s. 421)

⁷ For eventuelle ikke-musikkyndige lesere: Et bestemt musikalsk fenomen hvor en frase ikke kommer frem til det endelige hvilepunkt lytteren kanskje forventer, men til et annet punkt som føles mindre endelig. En skuffende kadens etterfølges gjerne av en repetisjon av frasen, som denne gangen kommer helt «hjem». Fenomenet kan muligens sammenlignes med det tekstlige virkemidlet semikolon. Semikolon dukker gjerne opp der en setning egentlig er ferdig; imidlertid føler kanskje skribenten for å utdype setningen, og kommer derfor med en liten utbrodering eller tilføyelse før han endelig sier seg fornøyd og setter punktum.

fenomenet ytterligere interessant, er at denne metaforen ikke er identisk på alle språk. På norsk er kadensen altså «skuffende», mens den på engelsk er *deceptive* (ev. *interrupted*) – den *villeder* deg. På svensk er denne betydningsnyansen skjerpet ytterligere: kadensen er *bedräglig* – den *bedrar* deg. Jeg var nysgjerrig på hvorvidt slike språklige karakteristikk farger vår faktiske opplevelse av fenomenet, så jeg kontaktet tre professorer i musikk, én norsk, én amerikansk og én svensk, og ba dem beskrive – fenomenologisk, ikke teoretisk – hvordan de som lyttere opplever skuffende kadenser. Jeg sa ingenting om bakgrunnen for mitt spørsmål. Om spørreunden ikke akkurat frembragte noen banebrytende vitenskapelige oppdagelser, så var det i alle fall påfallende hvor liten påvirkning det språklige begrepet hadde på professorenes opplevelse av fenomenet. Om den «vanlige» skuffende kadens i dur⁸ sier for eksempel Kjell Habbestad ved Norges musikkhøgskole tvert imot:

Den opplevest *ikkje* skuffande, i form av eit vonbrot, noko me vert triste, leie, eller altså skuffa av. Tvert om synest eg den opplevest som eit mjukt og kjærleg, velfortent kvilepunkt — eit 'Augenblick verweile doch!'; som ein velkomen melankoli, eit nostalgisk utsiktspunkt mot heimen; som ei førebuing og klargjering til den endelege kadens, før me stramar oss opp og tek det endelege steget inn i Tonikahuset.⁹

Den amerikanske professor, David P. Dahl ved Pacific Lutheran University i Tacoma, Washington, er påfallende enig:

A deceptive cadence heightens my anticipation for what may lie ahead; while it may seem to interrupt the expected flow of the music I find that it makes me more alert in a positive way. Maybe it is a little like being on a scenic trail around a lake where ahead you suddenly see that the trail will turn a corner and reveal a completely new view. Perhaps I feel a kind of delayed satisfaction that is most often a positive emotion.¹⁰

Kanskje er dette ytterligere et eksempel på at musikken er spesielt disponert for metaforiske opplevelsedimensjoner – ettersom den ofte kan oppleves å kommunisere

⁸ Man regner vanligvis med fire varianter skuffende kadens: to utgaver i moll, samt i dur både «vanlig» og den «dobbeltskuffende» (som kanskje representerer det mest groteske misforholdet mellom teoretisk navn og auditiv virkning – lytt for eksempel til åpningen av fjerdesatsen i Mahlers niende symfoni, og kjenn etter om du blir dobbeltskuffet).

⁹ Kjell Habbestad i privat e-post, 30.1.2015.

¹⁰ David P. Dahl i privat e-post, 29.1.2015.

et «noe» som imidlertid ikke er språklig. Samtidig illustrerer det at musikkens indre logikk ikke alltid lar seg diktere av språket vi påklitrer den: en skuffende kadens kan tvert imot oppleves *oppløftende*. Dette forutsetter imidlertid at lytteren har et såpass modent, distansert og reflektert forhold til musikkens virkemidler at hun på samme tid er lydhør både for musikkens innhold og for sine egne reaksjoner på dette innholdet. Ut fra min egen undervisningserfaring tror jeg at jeg ville fått helt andre svar dersom jeg spurte musikklinjeelever i videregående skole det samme spørsmålet. De har akkurat lært at fenomenet heter «skuffende kadens», og vil nok ofte skynde seg å forsikre deg om at joda, de hører jo at den virkelig *er* skuffende.

Dette er en av hovedårsakene til at jeg i denne masteroppgaven om harmonisk gehør har valgt å intervju nettopp profesjonelle jazzmusikere. *Jazzmusikere*, fordi de, som gruppe, i enda større grad enn klassiske musikere er *nødt* til å gjøre harmoniske valg i musiseringen. *Profesjonelle*, fordi jeg ønsker å intervju musikere som har rukket å distansere seg fra «bokkunnskap», og som er i stand til å reflektere rundt sin egen harmoniske praksis. Svært forenklet inneholder oppgaven en rekke forsøk på å få jazzmusikerne i tale om sine mentale bilder av harmonikk: Hvordan ser *din* moll⁹ ut? Hva *føles* den som? Hva er det som gjør at den oppleves som annerledes enn moll-maj⁹? Spørsmål som dette kan muligens virke kuriøse og uviktige, men går etter min mening rett til kjernen av harmonisk gehør: Hvilke kognitive verktøy er det som setter oss i stand til overhodet å oppfatte akkordstrukturer, skjelne dem fra hverandre, tilskrive dem klanglig mening, forstå deres harmoniske karakter og rolle, samt bedømme at noen passer bedre enn andre i en gitt kontekst? Dette er omfattende og komplekse spørsmål, som det ikke er noen gitt å ha endelige svar på. Mitt håp er likevel at masteroppgaven min kan tilby noen gløtt inn i ni profesjonelle jazzmusikers private, harmoniske univers.

Ville Langfeldt

Oslo, mai 2016

1. Innledning

1.1 Bakgrunn for valg av tema

Min opprinnelige motivasjon for å skrive en masteroppgave om harmonisk gehør er av dypt personlig art. Jeg kommer fra et lite sted i Finnmark med et rikt og amatørisk (i verdinøytral forstand) musikkliv. På kulturskolen er undervisningen innrettet mot praktisk deltagelse i bygdas kulturarrangementer, gjennom instrumentalundervisning som vektlegger gehørbasert samspill, og bruk av besifring fremfor noter. Utenfor kulturskolen står revyer, band, korps, kor og teater klare til å ta imot ivrige musikanter med åpne armer, uansett alder. Denne musikkulturen dannet de sentrale rammene for min oppvekst.

Da jeg begynte på Toneheim – og ett år senere på Musikkhøgskolen – var det nok av sjokkopplevelser i møtet med rasende dyktige unge musikere som hadde en helt annen ballast og musikalsk dannelse enn meg. Men i hørelære var jeg alltid sterk. Først et år inn i bachelorstudiet på NMH begynte det å demre for meg at enkelte ting jeg hadde kunnet siden ungdomsskolen, var utfordrende for mange studenter i høyere musikkutdanning.

En bedre forståelse av min egen bakgrunn fikk jeg da jeg i andre studieår skrev en pedagogikkoppgave om mental øving. Da innså jeg at mye av det jeg hadde drevet med i mine yngre år passet inn i en slik kategori – selv om jeg på det tidspunktet ikke hadde tenkt på det som øving i det hele tatt. Det gjelder bruk av visualisering, assosiasjon og flersanselig tilnærming til for eksempel akkordforståelse. De forskjellige akkordtypers klang antok personligheter eller karakteristikk som skilte dem tydelig fra andre akkordtyper: 7(#5)-dominanten var den mest jazzete i hele barnesangboka; en New Orleans-trompetist som stort sett bare dukket opp i seilturer på Mjøsa og over taket der a Jordmor-Matja bor. Den kunne umulig forveksles auditivt med dominant 13-akkorden – som var en vanlig dominantakkord som hadde forstrukket seg – eller med dominant med septim i bass, som føltes «bunntung». Moll-maj⁷-akkorder var kalde og varme på en gang; som når man akkurat har ankommet påskehytta og fyrt i peisen, og sitter i et iskaldt rom og ser på den bleke flammen. Akkordfunksjoner (som «dominant

på sjette trinnet») og -progresjoner hadde tilsvarende egenskaper eller personligheter, noen konkrete og språklige, andre mer abstrakte og følelsesbaserte.

Dette er ikke teknikker eller tilnærminger jeg lærte på kulturskolen. Heller var det nok slik at det musikklivet jeg vokste opp som en del av, ansporet meg til å tenke om musikk på bestemte måter. Musikkforståelsen var forankret i det auditive og praktiske, heller enn i det notebaserte og teoretiske. På denne tiden hadde jeg dermed heller ingen dypere forståelse av begreper som «sekst», «stemmeføring» eller «vekseldominant». Men da jeg senere lærte grunnleggende musikkteori, var det i stor grad snakk om å sette navn på musikalske fenomener og strukturer jeg allerede hadde internalisert gjennom en auditiv tilnærming. Etter hvert har klingende fenomen, personlig assosiasjon og teoretisk forståelse i mange tilfeller smeltet sammen til én størrelse i det harmoniske gehøret mitt, slik at jeg ofte ikke behøver å gå omveien via assosiasjon for å kunne identifisere en gitt akkord auditivt – akkordene klinger som *det de er*.

Poenget med denne personlige anekdoten er ikke å hevde fortrefeligheten av mitt eget gehør eller av en fri og uakademisk musikkoppdragelse. Jeg tror ikke at jeg fra naturens side er spesielt disponert for utvikling av et godt gehør. Derimot tror jeg at jeg i ung alder – av praktisk nødvendighet, og fordi jeg vokste opp i et bestemt musikkmiljø – slumpet til å danne meg noen ubevisste gehørstrategier som viste seg å ha en nytteverdi. Disse strategiene, som baserte seg på ulike former for assosiasjon, opplevde jeg imidlertid som helt fraværende i hørelæreundervisningen på musikklinje- og folkehøgskolenivå. Først på Musikkhøgskolen lærte jeg enkelte gehørstrategier som benyttet assosiative tenkemåter (hovedsakelig fra Gro Shteligs hørelæremetodikk). Fra mitt ståsted synes det imidlertid som potensialet på langt nær er uttømt.

Motivasjonen for denne masteroppgaven var dermed å undersøke andre musikeres personlige opplevelser av harmonikk, for å finne ut hvorvidt deres harmoniske gehør benyttet seg av lignende tilnærminger. Videre ønsket jeg å se om det ga mening å sammenligne slike opplevelser på tvers av individer – om de kunne inngå i et større system, og slik bli noe mer enn bare private merkverdigheter. Dette ser jeg som en første sondering av eventuelle pedagogiske konsekvenser (selv om undervisningsmetodikk riktignok ligger utenfor denne oppgavens omfang).

Jeg vil for ordens skyld understreke at en gehørtilnærming av den typen jeg skisserer *ikke* er ment som en erstatning for musikkteoretisk forståelse, eller som et angrep på tradisjonell hørelæremetodikk. Jeg opplever den som en komplementær

innfallsvinkel til begge disse, nettopp på det feltet studieplanen for mastergradsstudiet i anvendt musikkteori beskriver som «slektskapet mellom musikkteoretisk refleksjon og musikalsk praksis» (Norges musikkhøgskole, 2015).

For øvrig ønsker jeg hjertelig velkommen alle innspill, spørsmål og kritiske innvendinger leseren måtte ha til innholdet i denne masteroppgaven. Spesielt gjelder dette konstruksjonen og anvendelsen av neologismen *akkordvalør*. Alle henvendelser kan rettes til villlangfeldt@gmail.com.

1.2 Formål med studien

1.2.1 Hvorfor harmonisk gehør?

Det er flere grunner til at jeg har valgt harmonisk gehør som tema for studien. Noen av disse har jeg allerede gjort rede for i *1.1 Bakgrunn for valg av tema*. Videre er det et tema som stadig er svært aktuelt for gehørfeltet, men som synes å få mindre oppmerksomhet enn for eksempel melodi og rytme, både i gehørforskning og pedagogisk litteratur¹¹. Når harmonisk gehør *blir* behandlet, synes det dessuten ofte å være mer fokus på hvordan nybegynnere kan trene det opp, enn på hvordan eksperter faktisk bruker det, i artikler som «Practical Tools to Foster Harmonic Understanding» (Johnson, 2013). I en masteroppgave fra Lunds universitet har Calle Löfmarck gjennomgått samtlige 38 gehørrelaterte studier publisert mellom 1993–2012 i *Journal of Research in Music Education*. Kun én av disse omhandler harmonisk gehør, og denne studien ble gjennomført på 4-5-åringer (Löfmarck, 2013, s. 16). Forskningspotensialet synes med andre ord ikke å være uttømt.

Når det gjelder mitt fokus på *harmonisk* gehør fremfor andre typer gehør, skal dette ikke tolkes som et argument for at harmonikk er det viktigste ved musikkopplevelsen, eller at tonal musikk er bedre eller viktigere enn atonal musikk. Flere av informantene i studien fremhever at de gjennom sin karriere har beveget seg mer og mer bort fra en klart definert harmonikk i sin egen musisering. Harmonikk – både tonal og atonal – er imidlertid fortsatt et bærende element ved svært mye musikk som komponeres og fremføres, og har dessuten en sentral plass i

¹¹ Harmonikk regnes eksempelvis ikke som et av «the elements of musical expression» hos gehørteoretikeren George Pratt (1998), mens både rytme, tonehøyde, tekstur, klangfarge, register, dynamikk, artikulasjon, plassering i rom, puls og formal struktur gjør det.

musikkundervisningen. Derfor er det også viktig å ha kunnskap om de kognitive prosessene involvert i harmonisk gehør – både for å øke forståelsen vår av hva som kjennetegner «ekspertlytting», og for bedre å kunne undervise musikkstudenter i harmonisk gehør.

1.2.2 Hvem er studien beregnet for?

Studien er først og fremst beregnet på pedagoger og musikere med en interesse for gehør og harmonikk. Behandlingen av assosiative lytteformer gjør den likevel også relevant for andre typer gehør, og kanskje vil det også finnes interessante elementer for lesere fra andre fagområder, slik som kognitiv psykologi.

Ettersom studien er utført på jazzmusikere, vil deler av teksten uunngåelig måtte drøfte den type harmonikk jazzmusikere faktisk beskjeftiger seg med. Dette vil muligens være vanskelig å følge for uinnvidde. Jeg har derfor prøvd å illustrere omtalte akkorder og skalaer med noteeksempler, slik at man likevel kan følge diskusjonen og resonnementene. Andre deler av teksten er derimot sjangerløse, og krever kun en grunnleggende musikkteoretisk forforståelse.

Det er også viktig for meg å understreke at dette ikke først og fremst er en studie om *jazzharmonikk*. Jeg intervjuer riktignok jazzmusikere (av årsaker jeg vil komme tilbake til i metodekapittelet), men samtidig mener jeg fullt og fast at *prinsippene* for harmonisk gehør som kommer frem av studien er sjangerløse.

1.2.3 Forskningsterritorium

Denne masteroppgavens forskningsterritorium kan sies å ligge i skjæringspunktet mellom fagfelt som musikkpsykologi, psykoakustikk og kognitiv musikkvitenskap. Et fellestrekk ved disse retningene synes å være interessen for hvordan vi persiperer, representerer, interpreterer og responderer på musikk og lyd – noe som også er denne oppgavens hovedanliggende, på feltet harmonisk gehør.

En viktig forskjell mellom denne studien og hovedtrender innen fagfeltene jeg har nevnt, er at min studie ikke benytter seg av computerassisterte forskningsmetoder. Derimot er den basert på en fenomenologisk tilnærming, med det kvalitative forskningsintervjuet som metode.

Siden masteroppgaven inngår i et masterstudium i *anvendt musikkteori*, har jeg hele tiden forsøkt å holde forskningsresultatenes praktiske anvendelse for øye. Jeg har holdt pedagogiske konsekvenser av studien utenfor, på grunn av plasshensyn og nødvendige avgrensninger, men jeg mener likevel at funnene mine vil være relevante for både gehørpedagoger og musikere som er interesserte i gehør. Spesielt gjelder dette innføringen av begrepet *akkordvalør*, samt beskrivelsen og kategoriseringen av *assosiative lytteformer*.

Ettersom jeg har funnet lite eksisterende, lignende forskning å bygge direkte videre på (se kapittel 1.4 *Relevant forskning og litteratur*), har kunnskapsinnhenting etter hvert blitt et mål i seg selv. I arbeidet med studien er det blitt mer og mer klart for meg at prosjektets fremste oppgave er å forsøke å peke mot – men på langt nær *fylle* – det jeg opplever som et hull i vår kunnskap og diskurs om harmonisk gehør. Mye av innholdet i denne masteroppgaven vil derfor måtte anses som *grunnforskning* vel så mye som *anvendt* forskning.

1.3 Problemstillinger

Jeg vil i denne masteroppgaven arbeide ut fra to problemstillinger:

Problemstilling 1: Hvordan identifiserer profesjonelle jazzmusikere harmonikk?

Problemstilling 2: På hvilken måte benytter profesjonelle jazzmusikere assosiative lytteformer¹² som en del av sitt harmoniske gehør?

Den første problemstillingen utgjør en generell, åpen tilnærming til temaet, hvor forskningsmålet mitt er å artikulere mest mulig av informantenes praktiske, tause kunnskap om harmonisk gehør: Hvordan tenker de *i harmonikk*? Hva slags mentale representasjoner har de av klingende lyd? Hva gjør dem i stand til å identifisere det de hører? Hvilke kognitive strategier benytter de dersom de ikke umiddelbart klarer å

¹² Begrepet *assosiative lytteformer* vil bli grundig definert og drøftet senere i oppgaven.

identifisere det? Hva kjennetegner tilfellene hvor informantene gestaltidentifiserer harmonisk informasjon?¹³

Den andre problemstillingen har sitt utspring i de personlige erfaringene jeg beskrev i *1.1 Bakgrunn for valg av tema*. Samtidig har det vært en underliggende hypotese for studien at bruken av assosiative lytteformer henger nært sammen med utviklingen av evnen til gestaltidentifikasjon. Ved å undersøke hva slags assosiative lytteformer informantene mine benytter, og på hvilken måte disse hjelper dem til å identifisere hva de hører, skaffer jeg meg også en innfallsvinkel til nærmere å undersøke gestaltidentifikasjon som fenomen.

1.4 Relevant forskning og litteratur

Som allerede nevnt har Löfmarck (2013) vist hvordan forskning på harmonisk gehør er praktisk talt fraværende i et tidsskrift som *Journal of Research in Music Education*. Også ved databasesøk har jeg funnet begrensede mengder litteratur som behandler temaet direkte. Spesielt gjelder dette empirisk forskning på mental representasjon av harmonikk, noe som blir påtagelig sammenlignet med den nærmest uoverskuelige mengde forskning som foreligger om mental representasjon av melodi (se f.eks. Sloboda, 2005 og Huron, 2006 for innføringer på området). Grunnen til at det forskes mindre på harmonisk gehør enn på melodisk gehør er sannsynligvis at harmonikk i seg selv er et mer komplekst område, med mer auditiv informasjon og flere variabler enn en enkel melodi. Denne kompleksiteten blir mangedoblet når man i empiriske studier i tillegg setter seg fore å betrakte harmonikkens *kognitive* sider:

These problems explain, to a significant degree, why psychologists have made so little progress in exploring the higher levels of musical response, including the emotional and aesthetic aspects of the response. Even if all such problems were solved, however, it would not make psychological work easy. There are just too many statements in the music literature for psychologists to verify each one of them. The work required to verify the single sentence uttered by Theorist X concerning passage Y could easily keep a psychological researcher busy for weeks, if not months. (Sloboda, 2005, s. 120)

¹³ *Mentale representasjoner, identifikasjon og gestaltidentifikasjon*: Se definisjoner senere i oppgaven.

En (delvis) empirisk basert kilde til harmonisk gehør har jeg imidlertid funnet hos Gary S. Karpinski. Hans bok *Aural Skills Acquisition: The Development of Listening, Reading, and Performing Skills in College-Level Musicians* (2000) drøfter, blant en rekke andre temaer, college-studenters tilnærming til auditiv harmonisk analyse. Karpinski undersøker både hvilke strategier studentene *faktisk* bruker, og hvilke strategier som ofte undervises, men han drøfter også de ulike strategienes fordeler og ulemper (Karpinski, 2000, s. 118ff). Presentasjonen hans av *gestaltlytting* har vært viktig i utformingen av studien min, og jeg vil både bygge på og opponere mot Karpinskis behandling av temaet.

Når det gjelder de kognitive sidene ved musikkpersepsjon generelt, finnes et rikt tilfang av empirisk forskning. Jeg har forsøkt å bruke et bredt utvalg av kilder på dette området, men har spesielt hatt stor nytte av John Sloboda (1985 og 2005) og David Huron (2006), og deres overblikk over fagfeltet.

I utformingen av det jeg kommer til å kalle assosiative lytteformer, har kognitiv metafor-teori (ved George Lakoff og Mark Johnson, 2003) vært sentral. Dette er en fagretning som i utgangspunktet oppstod innen den kognitive lingvistikken, men som gjennom de siste tiårene også har oppnådd innflytelse innen andre fagfelt. Lawrence Zbikowski (f.eks. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, 2002) har vært en foregangsmann i å overføre den kognitive metafor-teoriens prinsipper til musikkfeltet og vise hvordan vi kognitivt strukturerer musikk gjennom bruken av konseptuelle metaforer. Han har derfor vært en viktig innflytelse i tankearbeidet rundt denne oppgaven. I drøftingen av metaforer og assosiasjoner har jeg dessuten basert meg en del på Bob Snyder (*Music and Memory*, 2000), som tilbyr nyttige definisjoner og distinksjoner på et uoversiktlig område.

Avslutningsvis må også nevnes to gehørforskere fra min egen institusjon, Norges musikkhøgskole. Guro Gravem Johansen (f.eks. 2013) har utført flere kvalitative studier om jazzmusikere og gehør, mens Inger Elise Reitan (2013) har forsket på profesjonelle musikeres former for lytting. Disse arbeidene har hatt en direkte innflytelse på utarbeidelsen av denne masteroppgavens forskningsdesign.

1.5 Definisjoner og klargjøring av begreper

Jeg vil her gjøre rede for noen enklere begreper og hvordan de brukes i oppgaven. Med «enklere» mener jeg ikke «ukompliserte», men derimot at det er snakk om begreper som er godt forankret i fagtradisjonen, og hvis betydning i grove trekk er lite omstridt. Det er likevel nødvendig for meg å presisere betydningsnyansen deres slik de brukes i denne oppgaven.

1.5.1 Harmonikk

«Harmonikk» er et ord som meget enkelt kan problematiseres. Innenfor rammene av min oppgave vil det imidlertid forstås i *vid forstand* som kombinasjonen av minst tre toner¹⁴, hovedsakelig innenfor et temperert, funksjonsharmonisk system. I litt *snevvrere forstand* vil harmonikk, i presentasjonen og drøftingen av intervjuene jeg har utført, være ensbetydende med de akkordtyper tradisjonell jazz bygger på, og kombinasjonen av dem.

1.5.2 Gehør

Gehör forstås ofte som et todelt begrep, slik det for eksempel defineres av Ingmar Bengtsson (1979, s. 62): «Gehör kalles evnen til med det blotte øre å kunne oppfatte korrekt en bestemt musikalsk struktur (en melodi, et rytmemønster, en akkordrekke m.m.), og så å kunne fremlegge dette konkret.» Det at man må kunne «fremlegge dette konkret», enten det er gjennom musikalsk reproduksjon eller gjennom musikkteoretiske termer, er vesentlig fordi gehøret ikke er påviselig på annen måte. Det er med andre ord ikke nok å *oppfatte* musikalske strukturer, man må også være i stand til å gjengi dem.

Det finnes et par innvendinger mot denne definisjonen. Den første innvendingen retter seg mer mot språk enn mot innhold. Beskrivelser av typen «... med det blotte øre ...» er svært vanlige, men tilskriver *øret* en langt større rolle i gehøret enn det finnes dekning for (med mindre man faktisk har fysiologiske skader eller defekter i øret).

¹⁴ Jeg kommer så vidt til å diskutere harmoniske intervaller (med to toner) også, men det blir litt på siden av det jeg undersøker.

«Øret» er i denne sammenhengen åpenbart en metonymi¹⁵ for «kognitive prosesser», og vi får håpe de fleste gehørlærere er klar over forskjellen. Lemfeldig omgang med «øremetaforer» kan likevel bidra til å mystifisere fenomenet gehør overfor utenforstående, og til å holde liv i inngrodde myter om at «gehør er noe du har eller ikke har». Den britiske musikkpsykologen John Sloboda (2005, s. 176) bemerker tørt at han selv på hørelærekonferanser¹⁶ ser seg nødt til å komme med følgende presisering:

Most people's ears function excellently, and there is nothing anyone can do to enhance their functioning. Everyone's ear is constantly sending to the brain highly sophisticated, fine grain information about all sounds received. It is what the brain does with it that determines musical differences between people.

Den andre innvendingen, som er mer alvorlig, er at Bengtssons definisjon sier lite om hvordan gehøret *faktisk fungerer*. Den beskriver, fra et *ytre* ståsted, hvordan en musikalsk struktur entrer en persons øre og manifesterer seg i en observerbar respons. Hva som skjer på *innsiden* av denne personen – hvilke kognitive verktøy og operasjoner som i det hele tatt gjør denne prosessen mulig – får vi derimot langt mindre innsyn i. Vi blir fortalt at gehør er «basert på memorering av musikkstrukturer» – et utsagn som *tilsynelatende* sier noe om indre prosesser, men som igjen betrakter det hele utenfra: Musikkstrukturer fremstår her å være noe som objektivt foreligger *i musikken selv*, og som helhetlig og ubehandlet stiller seg til skue for den menneskelige persepsjon slik at vi kan memorere dem. Omfattende forskning har senere tilbakevist at gehøret vårt fungerer på denne måten: Bare noen år etter Bengtssons artikkel var forskningsmiljøet allerede midt i et paradigmeskifte, og snakket ikke lenger om musikalsk persepsjon, men om *kognitiv konstruksjon* (Serafine, 1984, s. 218).¹⁷ Musikalske strukturer er ikke et ytre

¹⁵ Metonymi: Talefigur der en i stedet for det ordet en mener, setter et annet som det har en begrepsmessig sammenheng med, for eksempel *laurbær* for *ære* eller *stål* for *sverd*. (Bokmålsordboka på nett, www.nob-ordbok.uio.no)

¹⁶ På engelsk er øremetaforen til og med institusjonalisert i begrepet *ear training*.

¹⁷ Siden jeg her bruker Bengtsson som prygelknabe for et noe utdatert gehørsyn, bør jeg også forsvare ham med at han i resten av artikkelen gjør sitt beste for å beskrive gehørprosesser mer inngående. At disse beskrivelsene er mer forankret i læringsteorier enn i empirisk forskning er også fullt forståelig, all den tid artikkelen er skrevet i 1979 – på et tidspunkt da forskning på musikkognisjon var heller begrenset. (Bengtssons bemerkning i litteraturlisten om at den musikkpsykologiske litteraturen anno 1979 er «nesten uoverskuelig rik», er vel mest egnet til å fremkalle smil hos 2016-lesere.) Når det er sagt, finnes det en markant tradisjon for en «konstruksjonistisk» musikkforståelse også i den litteraturen Bengtsson utvilsomt må ha kjent til (og til dels henviser til), nemlig det tysk-romantiske paradigmet *musikalisches Hören*: «Musical hearing perceives cohesion in what – according to physical terms – must be considered as arbitrary acoustic events; it transforms sound stimuli into a coherent whole. [...] It is the active

fenomen som tas inn gjennom sansene våre som ferdige produkter og kan «memoreres» – de er et indre fenomen vi aktivt *konstruerer*. Det er presisjonen, hurtigheten og «prosessorkraften» i de kognitive mekanismene forbundet med denne konstruksjonen som øves opp gjennom gehørtrening (jf. Sloboda-sitatet over). Jeg vil beskrive slike mekanismer (og i særdeleshet *chunking*) mer inngående i teorikapittelet. Når det gjelder begrepet *memorering*, må det dessuten tilføyes at nyere musikkognitive teorier skiller mellom (minst) to former for minne for lyd: ekoisk minne (*echoic memory*) og langtidsminne. Det ekoiske minnet tar inn lyd rundt oss i form av *ubehandlet* sensorisk data. Det har stor kapasitet, men kort varighet, og dets formål er å holde den auditive informasjonen tilgjengelig for oss akkurat lenge nok til at vi kan behandle denne informasjonen kognitivt (Snyder, 2000, s. 19). Langtidshukommelsen, derimot, lagrer ikke hovedsakelig direkte «avbildninger» (*analoge* representasjoner) av lyd, men *kodede* representasjoner¹⁸ (Snyder, 2000, s. 255). Jeg skal ikke forsøke å tolke Bengtssons utsagn ut fra disse kategoriene, all den tid han skriver innenfor et annet kunnskapssparadigme. Det fremstår likevel som en viktig presisering at det vi memorerer ikke er det *ytre* fenomenet (altså lyden, musikken), men en kognitiv *tolkning* av det ytre fenomenet.

Sloboda (2005, s. 176) foreslår at totrinnsmodellen («oppfatte-gjengi») bør bygges ut til en firetrinnsmodell. Det som kalles et «godt øre» krever for det første at vi retter *oppmerksomheten* mot de relevante dimensjonene av lyden vi hører. Dernest må vi ha en metode for å *kategorisere* de individuelle lydene. Så må vi være i stand til å knytte sammen de enkelte lydene i en *struktur* eller et *mønster*, før vi endelig kommer frem til den ytre *responsen*.¹⁹ Slobodas modell har det fortrinnet at den gjør det lettere å diagnostisere *hvor* i prosessen et gehørrelatert problem befinner seg. I tillegg får den tydeligere frem at gehør ikke først og fremst handler om kvaliteten på øret, men om kvaliteten på de kognitive verktøyene.

Denne oppgaven omhandler nettopp de kognitive sidene ved gehør, og et sentralt forskningsmål er å undersøke hvilke mentale representasjoner vi bruker i gjenkjennelsen av musikalske strukturer (nærmere bestemt harmoniske strukturer). Jeg kommer likevel, av praktiske årsaker, til å holde på den bredere forståelsen av gehør

participation of the musical mind that enables us to bind together what is "objectively" nothing but disparate sound stimuli.» (Hovland, 2009, s. 180)

¹⁸ Jeg vil omtale representasjoner nærmere i underkapittel 2.2.1.

¹⁹ Jeg kommer til å beskrive *kategorisering* og *strukturering* nærmere i kapittel 2.2.

som en todelt prosess, hvor oppfattelse etterfølges av gjengivelse.²⁰ Denne todelte operasjonen kommer jeg gjennomgående til å kalle *identifikasjon* (se egen definisjon).

1.5.3 Relativt gehør

Ifølge Sloboda (1985, s. 177–178) er relativt gehør evnen til å navngi intervallet mellom to toner som spilles simultant eller suksessivt, eller evnen til å synge et oppgitt intervall over eller under en gitt starttone. I bredere forstand kan relativt gehør forstås som evnen til å identifisere tonestrukturer basert på forholdet *mellom* dem (i motsetning til *absolutt* gehør, som er evnen til å identifisere konkrete tonehøyder), og da ikke bare enkelttoner og -intervaller, men hele akkorder og harmoniske forløp. Det er denne betydningen som kommer til å danne bakgrunnen for oppgaven min.

1.5.4 Harmonisk gehør

Harmonisk gehør betegner i min presentasjon den delen av gehøret vårt som retter seg mot harmonikk. Harmonikk har i denne konteksten både en *vertikal* og en *horisontal* dimensjon, som inkluderer både enkeltstående akkorder uten harmonisk kontekst, og harmoniske forløp – samt vekselvirkningen mellom disse. En nærmere undersøkelse av hva begrepet harmonisk gehør kan romme, vil jeg for øvrig foreta i 4.2 *Informantenes egne beskrivelser av harmonisk gehør*.

Absolutt gehør kan, rent prinsipielt, forsvare en plass i en undersøkelse av harmonisk gehør. Jeg ser ingen tungtveiende argumenter for at dette temaet bør betraktes utelukkende som et *relativt* gehørfenomen. Absolutt gehør er likevel en såpass kognitivt annerledes erfaring fra det jeg ønsker å undersøke, at jeg kommer til å holde det utenfor denne oppgavens rammer. Det betyr at jeg kommer til å drøfte harmonikk ut ifra lytteformer som tilhører det *relative* gehøret. Ingen av informantene i studien opplever å ha absolutt gehør.

²⁰ Den to-leddete modellen står jo heller ikke i opposisjon til Slobodas fire-leddete versjon, den bare unnlater å diskutere hva det betyr å «oppfatte». Etersom jeg uansett kommer til å gjøre nettopp det, har jeg ingen metodiske betenkeligheter med å bruke den forenklete modellen.

1.5.5 Identifikasjon

Ordet *identifikasjon* – eller det å *identifisere* – kommer til å være sentralt i oppgaven, spesielt i konteksten *akkordidentifikasjon*. Begrepet har her ikke utelukkende den vanlige betydningen «gjenkjenne», men betegner den to-leddete prosessen *oppfatte-gjengi* som er beskrevet i definisjonen av «gehør». Å identifisere en akkord auditivt innebærer altså ikke bare å gjenkjenne den, men å kunne *gjøre rede for* hvilken akkord det er, enten gjennom musikalsk reproduksjon eller i språk.

1.5.6 Voicing

I oppgaven kommer jeg til å bruke substantivet *voicing* om hvordan en akkord blir disponert eller utført i praksis. En voicing, eller å *voice* («våjse») betegner innen jazzterminologi hvordan man velger å «bygge opp» akkorden.

I jazzsammenheng kan det å *voice* dessuten innebære at man *endrer* tonesammensetningen som står spesifisert i et besifringssymbol, ved å legge til, alterere eller fjerne toner. For eksempel kan besifringen «G7» i praksis *voices* som G7, G9, G9(#11), G13(b9), G7(#5#9) osv., alt etter hva musikeren bestemmer seg for. Denne betydningen av ordet voicing vil *ikke* bli brukt i denne oppgaven. Her vil jeg derimot benytte nøyaktige besifringssymboler for akkordene som blir spilt, og omvendt: voicinger som inneholder nøyaktig de tonene besifringen tilsier. Dette kan enkelte steder potensielt føre til uortodokse akkordsymboler²¹, men jeg vil forsøke å avverge mulige tvetydigheter ved hjelp av noteeksempler eller tilleggs kommentarer. Ett vesentlig forhold bør dog nevnes: I dominantakkorder (bortsett fra den helt enkle dominantseptimakkorden) er det svært vanlig å utelate kvinten, av klanglige årsaker.

1.5.7 Synestesi og intermodale analogier

Flere jeg har presentert prosjektet mitt for, har spurt om det har noe med synestesi å gjøre, altså det nevrologiske fenomenet hvor stimuli av én sans «smitter over» til en

²¹ For eksempel er det helt vanlig at 13-akkorder inneholder none (i tillegg til liten septim). Hvis det er snakk om en *ren* none, vil dette vanligvis ikke tas med i akkordsymbolet – det er underforstått, og man skriver bare «13». Dette innebærer imidlertid at standard jazzbesifring ikke har noen måte å skille mellom 13-akkorder *med* og *uten* none, dersom man skulle ha behov for det. I slike tvetydige tilfeller kan det tenkes at min besifringspraksis vil ta i bruk «ad hoc-løsninger» for å understreke hvilken akkord det er snakk om.

annen sans.²² Jeg vil derfor presisere med en gang at jeg *ikke* behandler temaet synestesi. Synestesi er en ufrivillig, automatisk sammenblanding av sansemodaliteter, hvor den normale persepsjonen blir «invadert» av andre sanseintrykk. Det jeg kommer til å kalle *assosiative lytteformer*²³ tilhører en mer dagligdags kategori «sanseblandinger» som vi alle erfarer i vår omgang med verden. Dette kan for eksempel være opplevelsen av at et musikkstykke (lyd) er *trist* (emosjon); at det å se andre mennesker bli påført smerte (syn) kan gi oss vondt i magen (fysisk følelse); eller at duften av en bestemt parfyme (lukt) øyeblikkelig kan bringe frem levende minner (hukommelse) om en person vi ikke har sett på 15 år. Slike opplevelser vil i denne oppgaven bli omtalt som *intermodale analogier*.²⁴

1.5.8 Affekter og emosjoner

I denne oppgaven kommer jeg til å snakke en del om følelsesmessige aspekter ved musikk. Her finnes det flere ulike syn på terminologi, og jeg ønsker derfor å si noe om begrepsbruk. Philip Tagg foreslår at *emosjoner* karakteriseres av en ufrivillig fysiologisk respons, og at denne responsen er observerbar.²⁵ *Affekter* er derimot noe man kan oppleve uten at det ledsages av en observerbar reaksjon. Emosjoner er således en bestemt *type* affekt (Tagg, 2013, s. 73).

Selv om denne betydningsnyansen kan være av stor betydning i flere typer forskning, opplever jeg dem som lite relevante for min studie. Jeg skal først og fremst diskutere affektens *rolle* i harmonisk gehør, og ikke deres vesen i seg selv. Studien min er dessuten *fenomenologisk*, og jeg har ikke organisert noen forsøk hvor jeg observerer hvorvidt bestemte stimuli gir observerbare reaksjoner eller ikke. Jeg kommer derfor ikke til å skille strengt mellom begrepene emosjon og affekt²⁶, men kommer generelt til å bruke begrepet *affektiv lytting* om lyttestrategier som fokuserer på musikkens

²² Vanlige former for synestesi er for eksempel opplevelsen av at bokstaver eller tonearter har farger – ikke at de *vekker assosiasjoner* til farger, men at de virkelig oppleves *å ha* det. Synestetiske erfaringer kan være vanskelig å forestille seg for ikke-synestetikere.

²³ Mer om dette, og om kognitiv metafor-teori, i kapittel 2.3.

²⁴ Den engelske fagtermen er *cross-modal analogies* (Lehmann et al., 2007, s. 211), og oversettelsen *intermodal analogi* synes å være relativt etablert på norsk. Philip Tagg (2013, s. 65) tilbyr ellers begrepet *synaesthesia* for å betegne den «normale» formen for flersanselig persepsjon (til forskjell fra det kliniske begrepet *synaesthesia*). Begrepene er forvekslende like på engelsk, og lar seg vanskelig oversette til norsk uten ytterligere forvirring.

²⁵ For eksempel i form av ansiktsuttrykk.

²⁶ Noe heller ikke informantene mine gjør – forståelig nok.

følelsesmessige innhold. Dette opplever jeg er i tråd med Taggs forståelse av «affekt» som en mer generell kategori.

1.5.9 Planking

Å «planke» eller «plukke» er jazzslang for å lære seg noe på øret, altså uten noter. Objektet for plankingen er ofte en improvisert solo fra en innspilling, men kan også være for eksempel en *head*/melodi eller et akkordskjema. Selve ordet planking står ikke veldig sentralt i masteroppgaven min, men dets betydningsinnhold er absolutt relevant. Valget mitt om å bruke det i oppgavens tittel fortjener dessuten en forklaring, og derfor tar jeg ordet med i definisjonslisten.

Tittelen stammer fra informanten Carl, som beskriver opplevelsen av å høre popmusikk i bakgrunnen på en fest: «Altså, bakgrunnsmusikk på fest, det er sånn *real time* 'planking', egentlig.» Carl identifiserer altså, mer eller mindre ufrivillig, akkordforløpet i musikken i sanntid, i samme øyeblikk som han hører det. Han kommenterer selv at slik musikk ofte er «ganske enkel musikk». Eksemplet er likevel illustrerende for dyktige jazzmusikers harmoniske gehør i praksis: Å være i stand til å oppfatte improviserte harmoniske strukturer og forløp i sanntid, og å kunne gjengi dem gjennom å respondere på dem i sitt eget improvisasjonsspill. Å beskrive noen av de kognitive mekanismene bak en slik form for *real time planking* er et sentralt forskningsmål for denne masteroppgaven.

2. Sentrale konsepter og begreper

I denne oppgaven vil jeg benytte meg av enkelte begreper som ikke er etablert i gehørtradisjonen, eller som ikke tilhører musikkfaget generelt. Jeg vil derfor gjøre rede for de viktigste av disse begrepene.

2.1 Akkordvalør

Begrepet *akkordvalør* er en neologisme jeg har sett meg nødt til å konstruere selv, ettersom jeg ikke har funnet et eksisterende, dekkende begrep hverken på norsk eller engelsk. Begrepet brukes i denne oppgaven for å betegne *den subjektive opplevelsen av at en akkord har en bestemt klanglig karakter*.²⁷ Eksempelvis innebærer dette opplevelsen av at en mollakkord med stor septim har en annen *farge, kvalitet* eller *klang* enn en mollakkord med liten septim. Når jeg her bruker ord som *farge, kvalitet* og *klang* er det nettopp for å illustrere at vi, i mangel på et etablert begrep, har vanskelig for å omtale fenomenet språklig, og ofte må ty til metaforer – og gjerne flere av dem på en gang. Informantene i studien min demonstrerer dette ved å bruke en lang rekke ord for å karakterisere opplevelsen av en akkord: *farge, klang, klangfarge, kulør, kvalitet, lyd, personlighet, stemning, følelse, emosjon, funksjon, sound, smak, aura*.

Det bør presiseres at disse ordene – og begrepet *akkordvalør* – ikke er ment å beskrive akkorden *i seg selv*, men *opplevelsesdimensjonen* ved den.²⁸ Vi kan således si helt objektivt at enhver akkord *tilbyr* en *akkordvalør* – altså en klangdimensjon som lar seg oppleve – men nøyaktig hva denne *akkordvaløren består i* vil være en subjektiv opplevelse. Person A vil for eksempel kunne oppleve en moll-maj7 som lysere/tynnere/spissere/blåere/mer ustabil enn en moll7, mens person B kan mene at det forholder seg helt omvendt. Dette er uviktig. Poenget er at vi trenger et begrep som *akkordvalør* som en sekkebetegnelse for slike opplevelser, for i det hele tatt å kunne snakke om temaet med et minstemål av språklig presisjon.

²⁷ Jeg snakker ikke om absolutt gehør, eller opplevelsen av at for eksempel C-dur har en annen karakter (eller «chroma») enn D-dur. Begrepet er i utgangspunktet «toneartsløst», men se underkapittelet om Carl for et unntak fra dette.

²⁸ For å forhindre eventuelle misforståelser senere i denne oppgaven, vil jeg allerede her understreke at *akkordvaløren* er en del av vår *mentale representasjon* (se kapittel 2.2.1) av en akkord, og ikke en del av den akustiske klangen.

Videre vil jeg innføre to underkategorier av akkordvalør: en som viser til akkordens struktur (den vertikale dimensjonen), og en som viser til akkordens plassering i en eventuell harmonisk kontekst (den horisontale dimensjonen). Den første foreslår jeg å kalle *immanent* akkordvalør. Dette viser til den klanglige kvaliteten som er et resultat av akkordens spesifikke tonekombinasjon – både *hvilke* toner akkorden består av, og hvordan disse er disponert²⁹: omvendning; tett eller spredt leie; stablingsrekkefølgen av akkordtoner; tonedoblinger eller -utelatelser. Hvis vi lytter til en enkeltstående akkord uten noen harmonisk kontekst (slik vi for eksempel kan tenkes å gjøre i hørelæresammenheng), er det dens immanente akkordvalør vi erfarer.³⁰

Den horisontale dimensjonen foreslår jeg å kalle *relativ* akkordvalør. Dette viser til den klanglige kvaliteten som oppstår gjennom akkordens relasjon til *andre akkorder* i et harmonisk forløp. Eksempelvis vil mange musikere være i stand til auditivt å gjenkjenne en subdominant, helt uten refleksjon eller analyse. Det som gjør at man da identifiserer denne «subdominantheten»³¹, er dens forhold til noe annet – først og fremst en tonika – som den oppleves som subdominant *i forhold* til. Akkorden har altså en subdominantisk *relativ* akkordvalør. Samtidig vet vi at subdominanter kommer i en rekke varianter: i dur, i moll, i omvendinger, med tillagt sekst, med stedfortredende sekst, i napolitansk utgave, eller med andre tilleggstoner eller forholdninger. Den bestemte sammensetningen av slike komponenter vil gi vår subdominant sin *immanente* akkordvalør.³² Vi ser altså at en rekke akkorder med ulik immanent valør likevel kan ha identisk relativ valør: i dette tilfellet «subdominant».

På samme måte kan én og samme akkord ha totalt ulik relativ akkordvalør når den blir plassert i ulike kontekster. En Ab7 vil klinge helt annerledes som dominant i Db-dur, enn som tysk sekstakkord (alterert vekseldominant) i C-dur. En Bb-durtreklang vil ha en annen akkordvalør som tonika i Bb enn som °Ts i en dobbeltskuffende kadens i D-dur. En dominantseptimakkord vil oppleves helt annerledes når den opptrer som

²⁹ Se for øvrig definisjonen for *voicing* (1.5.6).

³⁰ Det er imidlertid ikke utenkelig at selv en enkeltstående akkord kan oppleves å stå i en horisontal relasjon til noe, selv om dette «noe» ikke klinger med. For eksempel kan en sus4-akkord (kvart-kvintforholdning) frembringe en indre forventning om kvartens oppløsning til ters. Jeg vil likevel argumentere for at denne effekten må tilskrives sus4-akkordens egen struktur, og altså er en del av dens immanente akkordvalør.

³¹ Jeg har lånt tanken om at man kan erfare en akkords «subdominanthet» fra Karpinski (2000).

³² I et fenomenologisk perspektiv – som *opplevd av en lytter* – kan det tenkes at det er vanskelig å skille kategorisk mellom den vertikale og den horisontale dimensjonen ved akkordvalør – det vil nok ofte finnes en vekselvirkning mellom dem. Det reduserer i mine øyne ikke den teoretiske verdien av begrepene, som gjør det mulig for oss å skjelle mellom to ulike harmoniske effekter.

bidominant på tredje skalatrinn (til Ts) enn når den opptrer som bidominant på sjette skalatrinn (til Ss).³³ Robert Hattens (2004) begrep «merkethet» (*markedness*) kan være fruktbart for å beskrive hvordan opplevelsen vår av en akkords valør endrer seg etter den harmoniske konteksten akkorden blir plassert i. I den harmoniske passasjen C–Am–F–G er a-moll ikke *merket* som moll – den er en gjennomgangsakkord i dur-sammenheng. Når Schubert plutselig gjør et harmonisk rykk fra A-dur til a-moll, vil a-moll derimot være *merket*.

Relativ akkordvalør må likevel ikke forveksles med *funksjon*. Funksjon er (tradisjonelt) en *musikkteoretisk beskrivelse* av relasjonen mellom akkorder. Relativ akkordvalør er en *opplevd, klanglig kvalitet* ved den samme relasjonen. Selv om funksjonelle betegnelser, som «subdominantisk», i noen tilfeller kan brukes for å artikulere den opplevde valøren, kan denne også divergere fra eller stå i direkte kontrast til en funksjonell forståelse³⁴, eller endog unndra seg språklig beskrivelse overhodet.

Til slutt et par ord om etymologi, og bakgrunnen for valget av nettopp begrepet *akkordvalør*. Personlig har jeg alltid tenkt på fenomenet som en slags «klangfarge» for akkorder. Selv om *klangfarge* i og for seg er beskrivende nok, er begrepet allerede opptatt (jf. *timbre* på engelsk). For å unngå å trekke inn assosiasjoner til lyd-kilder og overtonespektre, forkastet jeg derfor dette. *Klangkarakter* føles litt for generelt, og får ikke frem det harmoniske aspektet. *Akkordkvalitet* er en mulig kandidat, men igjen er begrepet allerede i bruk (i alle fall på engelsk: *chord quality*) om noe annet, nemlig *akkordklasser* (dur, moll, septimakkord, forminsket septimakkord osv.). Innen filosofien brukes begrepet *kvalia* (singulært *kvale*) for å benevne kvalitative aspekter ved våre erfaringer – som opplevelsen av å se noe rødt, eller av å spise et eple (Hansen, 2015). *Akkordkvalia* er dermed et temmelig presist og dekkende begrep for opplevelsen av akkorders klanglige kvaliteter. Til syvende og sist er det nok imidlertid også litt for fremmedartet og esoterisk til å ha håp om å bli tatt opp i en felles fagterminologi.

³³ I tilfellet med bidominantene vil mange (også flere av mine informanter) oppleve at akkordvaløren farges av den auditive forventningen om *neste* akkord; altså at bidominanten tar «farge» av sin bitonika, selv før denne faktisk klinger. I motsetning til i tilfellet med sus4-akkorden, skyldes dette imidlertid *ikke* bidominantens immanente tonestruktur, men dens harmoniske relasjon til en hovedtonika.

³⁴ Tristan-akkorden bør være et godt eksempel på dette. Uansett hvilken funksjonell beskrivelse man gir akkorden, vil en slik teoretisk klassifisering vanskelig favne dens opplevde relative akkordvalør. Skillet mellom *teoretiske* og *fenomenologiske* beskrivelser av funksjoner har tradisjonelt vært lite behandlet i harmonilæren (hvor man i overveiende grad har tatt utgangspunkt i analyse av *notasjonen*), men har en fortrinnsvis eksponent i Yizhak Sadais *Harmony in its Systemic and Phenomenological Aspects* (1980).

Derimot har ordet *valør* en rekke fortrinn. Jeg bruker det her i to av ordets definisjoner i Bokmålsordboka ("Valør," 2015):

2 fargetone, nyanse

male landskap i grønne v-er

3 stilpreg, betydningsnyanse

ordene 'barn' og 'avkom' har ulik v-

Ordets fremste styrke er at det indikerer finere nyanser enn ordet *farge*. På samme måte som det finnes mange undergrupper av «rødt» (som skarlagen, sinober, burgunder, karmin osv.), finnes det også mange undergrupper av f.eks. «subdominant» – som vi nettopp så eksempler på. Jeg opplever at begrepet *akkordvalør* fanger opp dette på en god måte.

2.2 Kognitive teorier

Igor Stravinskij (1949, s. 16) skriver i sin musikalske poetikk at «[...] lydelementene utgjør musikk bare når de opptrer i en struktur, og denne struktur forutsetter en menneskelig bevisst innsats». Stravinskij sikter til at «musikalske» naturlyder som fuglesang etter hans oppfatning ikke er musikk i seg selv, men at de *kan* bli det, dersom en menneskelig skaperkraft organiserer dem. Leser vi sitatet med vår tids briller, kan det imidlertid vekke andre konnotasjoner: Hva er det ved den menneskelige bevissthet som gjør at lydelementer oppleves å opptre i en struktur – at de utgjør *musikk*? Dette har vært et sentralt spørsmål for musikkpsykologien gjennom flere tiår. Jeg vil her presentere noen sentrale teorier om de kognitive sidene ved musikkpersepsjon, og drøfte hvordan de kan hjelpe oss å belyse fenomenet harmonisk gehør.

2.2.1 Mental representasjon

En mental representasjon er «the way that brains code the external world» (Huron, 2006, s. 417), eller «a formal system for making explicit certain entities or types of information, together with a specification of how the system does this» (Marr, 2010). Våre sanseintrykk består ikke av objektive, nøytrale avbildninger av verden rundt oss.

Hjernen «fortolker» hele tiden det vi ser og hører, og forsøker å sette det sammen til grupperinger eller mønstre som gir mening for oss. For eksempel oppfatter vi *Lisa gikk til skolen* som en melodi, altså som en *helhet*, og ikke som en rekke løsrevne toner etter hverandre. Dette kan demonstreres ved at de fleste mennesker klarer å synge melodien fra en hvilken som helst starttone – altså at vi er i stand til å flytte mønsteret og relasjonene av toner som utgjør melodien *Lisa gikk til skolen*. Dette kunne vi ikke gjort dersom vi tolket sangen som bestående av frittstående, konkrete tonehøyder og varigheter (Sloboda, 1985, s. 5).

Når det gjelder mentale representasjoner av tonal musikk generelt, nevner Sloboda (2005, s. 164) fire grunnprinsipper som oppsummerer den paradigmatisk holdningen i det musikkpsykologiske forskningsmiljøet:

1. *Musikk er konstruert etter en form for grammatikk.* Det vil si at det finnes eksplisitte eller implisitte regler for hva som danner en god «setning».
2. *Representasjoner er ofte hierarkiske.* Små enheter danner grupper, som igjen danner grupper av grupper osv. Dette kan vi tydelig se i for eksempel taktarter, eller i hvordan de minste formenter inngår i stadig større enheter.
3. *Tonalitet, taktart og rytme er psykologisk reelle organiseringsprinsipper.* Det vil si at disse musikkteoretiske begrepene sammenfaller med hvordan vi faktisk oppfatter og strukturerer tonal musikk.
4. *Ulike musikalske prosesser – som komposisjon, fremføring og persepsjon – benytter de samme grunnformene for representasjon.* Våre mest fundamentale representasjoner er de samme uansett hvilken musikalsk aktivitet vi holder på med.

Disse fire grunnprinsippene danner altså fundamentet for vår oppfattelse av tonal musikk. Likevel er det, som jeg vil komme tilbake til, store individuelle forskjeller i måten vi representerer musikk på. Et annet moment jeg vil undersøke i intervjuene mine, er i hvilken grad informantene bruker metaforiske tilnærminger i representasjonen av musikk – og nærmere bestemt av harmonikk.³⁵

³⁵ Et eksempel på en grunnleggende slik tilnærming er *tonehøydemetaforen*, som jeg omtalte i forordet til denne oppgaven: Det at vi i vår kultur ser på tonehøyde som et vertikalt fenomen – hvor toner oppleves å

2.2.2 Kategorisk persepsjon

I definisjonen om gehør så vi at Sloboda (2005) mener at en identifikasjonsprosess består av fire trinn. Det andre trinnet, etter at vi har rettet oppmerksomheten mot de relevante lagene av musikken, er å ha en metode for å *kategorisere* de individuelle lydene. Dels er dette noe hjernen vår gjør helt automatisk: *Kategorisk persepsjon* innebærer at hjernen plasserer sanseinntrykkene vi mottar i en forhåndsbestemt kategori. Den kognitive «hensikten» med dette er å effektivisere persepsjonsprosessen, ved at vi slipper å bruke mental energi på å skille mellom sanseinntrykk hvor en slik diskriminering ikke er nødvendig (for eksempel i små variasjoner i uttale).

Kategorisk persepsjon påvirker imidlertid hva vi faktisk oppfatter. To fonemer (språklyder) som er distinkt forskjellige i ett språk, kan oppfattes som én og samme fonem i et annet språk (Sloboda, 1985, s. 23). For eksempel er distinksjonen mellom «kj» og «skj» i det norske språk notorisk vanskelig for utlendinger å lære seg (og er jo dessuten utrydningstruet i den yngre generasjonen nordmenn). Mennesker med et morsmål som ikke skiller mellom disse lydene, *oppfatter* dem rett og slett ikke som forskjellige, før de eventuelt utvikler nye perseptuelle kategorier. Om dette høres absurd ut, er det bare å sammenligne med hvor vanskelig vi nordmenn har for å distingvere mellom (for ikke å si reprodusere) de tre kategoriene klikkelyder i bantuspråket Xhosa.³⁶

Når det gjelder språk, er vi altså vanligvis uvitende om lyder som faller utenfor vår kjente kategorier – vi oppfatter dem ikke, men plasserer dem automatisk i den kategorien som ligner mest. I musikken *er* det mulig – i alle fall for trente lyttere – å kategorisere musikalske strukturer *og* samtidig være bevisst på at de ikke oppfyller kategoriens krav. Når vi hører en ustemt dur-akkord vil vi fortsatt oppfatte det som en

bevege seg *oppover* eller *nedover* når antallet svingninger per sekund endres – er en modell for representasjon av tonehøyde som har mange fortrinn, for eksempel i utviklingen av vårt notasjonssystem. Det er likevel ikke den eneste mulige måten å representere tonehøyde på. Se for øvrig 2.3.3 *Metaforer*.

³⁶ Eller noe så basalt som skandinavers utfordringer med stemte s-er i språk som engelsk og tysk. De lyse, skarpe og ustemte s-ene våre er ofte den enkleste måten å identifisere en norsk sanger som synger på engelsk (eksempelvis uttaler vi gjerne ordet «design» identisk på norsk og engelsk, selv om det på engelsk benyttes stemt s: di-'zīn). På tysk er distinksjonen enda viktigere. Da jeg gikk på språkkurs i Kiel, hadde tysklæreren min laget en helt egen tekst for skandinaver, siden han var vant til at de ikke klarte å bruke stemte s-er. Den begynte slik: «Sie sollten sich nur sehr selten vorsprechen, wenn Sie solche Silben vor sich haben, die mit 's' beginnen. Spontan spekuliert der Skandinavier mit einem stimmlosen scharfen 's', doch die Regel besagt, dass ein 's' stimmhaft bzw. mit wenig Schärfe gesprochen wird, wenn ein Vokal dahinter steht.»

dur-akkord, men vi oppfatter også at den ikke er «korrekt». Sloboda (1985, s. 27) konkluderer derfor med at den musikalske lytter har en evne til å operere både innenfor og utenfor persepsjonskategorier.

Det må likevel presiseres at kategorisk persepsjon i høyeste grad gjelder også for vår oppfattelse av musikk. Vår vestlige inndeling av frekvenser i et temperert system gir oss en skala med 12 toner i identisk avstand. Dette oversiktlige systemet har likevel blindsoner, for vi vet jo at flere av disse tonene er svært fleksible i ulike sammenhenger. Når vi hører et profesjonelt kor synge en renstemt dur-treklang, hvor den store tersen er senket hele 14 cent fra den tempererte tersen³⁷, så vil det fortsatt klinge umiskjennelig som en dur-treklang for oss. Det vil heller ikke falle noen inn å si at den er ustemt (utrente lyttere vil sannsynligvis ikke engang være i stand til å registrere forskjellen fra en temperert dur-treklang, med mindre de får den spilt ved siden av som referanse). Persepsjonen vår kategoriserer fortsatt den store tersen som en stor ters, selv om den avviker relativt dramatisk fra det tempererte systemet. I dette tilfellet vil det heller ikke oppstå noen uoverensstemmelse mellom auditivt fenomen og musikkteoretisk notasjon, ettersom vi har en etablert tradisjon i den vestlige kunstmusikken for å intonere durterser og mollterser henholdsvis lavt og høyt når instrumentsammensetningen tillater det – uten at det endrer hvordan vi noterer dem med noter.³⁸

Derimot oppstår det et problem når vi – i andre musikktradisjoner enn den vestlige kunstmusikken – møter mikrointervaller som *ikke* er «justerte» akkordtoner, men selvstendige toner som ligger utenfor det tempererte systemet. Et nærliggende eksempel er tersene vi ofte finner i norske folketoner. Disse ligger gjerne midt *mellom* dur- og mollters, og kan av lyttere som ikke er fortrolig med stilen oppleves som «falske». Denne opplevelsen skyldes at persepsjonen vår forsøker å tvinge disse tersene inn i en av våre forhåndsetablerte kategorier for «ters», slik at det man hører blir oppfattet som en «ikke korrekt» durters eller en «ikke korrekt» mollters. Persepsjonen «retter» med andre ord på det vi hører.³⁹ Er man imidlertid innforstått med

³⁷ I tillegg til at kvinten er løftet 2 cent.

³⁸ En rytmisk parallell kan være svingte åttendedeler – «jazzfrasering» – som vanligvis noteres som vanlige åttendedeler, selv om de rent auditivt oftest befinner seg et sted mellom jevne åttendedeler og triolunderdeling. Mangelen på kategorier for nyansene *mellom* disse demonstreres tydelig når musikere uten jazzbakgrunn skal reversere prosessen, og omsette notasjon i jazzfrasering. Da blir resultatet typisk overdrevent tydelig triolunderdeling, eller, i mer karikerte tilfeller, punktert åttendedel pluss 32-del.

³⁹ Dette gjelder ikke spesifikt for tonehøyde. Sloboda (1985, s. 30–31) viser til en studie hvor svært godt trente musikere (inkludert Pierre Boulez), «korrigerer» rytmer som var tilsiktet unøyaktige, ved å assimilere dem til mer konvensjonelle rytmefigurer. Konklusjonen er ikke at vi er ute av stand til å

intonasjonspraksisen i folketonene, har man utviklet egne persepsjonskategorier for slike utempererte intervaller (eller naturtoner), og opplever dem ikke som «feil».

Det er likevel verdt å legge merke til at uavhengig av hvordan man *persiperer* slike toner – det vil si, selv om man er innforstått med det musikalske idiomet – så er det vanskelig å overføre dem til en notasjons- eller fremføringspraksis som ikke har egne kategorier for dem. Da Edvard Grieg skulle gestalte norske folketonen i et tysk-romantisk musikkidiom, gikk derfor mange av folkemusikkens særegenheter tapt i prosessen – de ble assimilert til de tonale, rytmiske og estetiske muligheter som forelå i det kontinentale formspråket. Hvorvidt Grieg selv så på dette som et tap eller som en «korleksjon» skal jeg ikke spekulere i, men hans kvaler oppsummeres kanskje best i hans kjente utsagn: «Ja, livet er like eiendommelig som folkevisene, man vet ikke om de er tenkt i dur eller moll» (Benestad, 2009). Svaret på dette spørsmålet kan vel like gjerne sies å være «ingen av delene».

Et siste sentralt punkt vedrørende kategorisk persepsjon er hvordan disse kategoriene dannes. Sloboda (1985, s. 27) fremholder at (tonal) musikk skiller seg fra språk i den forstand at det ikke er tilstrekkelig å eksponeres for musikk for at kategorisk persepsjon oppstår.⁴⁰ På den annen side innebærer musikalsk skolering ofte å lære teoretiske navn og begreper – verbale merkelapper (*verbal labels*) – på musikalske fenomener, noe som i seg selv kan bidra til en kategorisering av lyd i navngitte enheter (som nettopp «ters»⁴¹).

Det viktigste aspektet ved kategorisk persepsjon for min undersøkelse er premisset om at vi har vanskelig for å skille sanseinntrykk vi ikke har perseptuelle kategorier for. Dessuten vil det være en underliggende tese for undersøkelsen min – og én medvirkende årsak til at jeg ville intervju nettopp jazzmusikere, og ikke klassiske musikere – at utstrakt jobbing med besifring kan føre til pålitelige og nyanserte

oppfatte minutiøse rytmiske nyanser, men at vi gjerne opplever dem som kvalitetsendringer (omtrent som agogikk) innenfor kategorier vi allerede kjenner, heller enn som kvantitetsendringer.

⁴⁰ Når det gjelder språk viser Sloboda (1985, s. 24) til studier som antyder at spedbarn kategoriserer lyder på samme måte som voksne allerede når de er tre dager gamle. Dette er imidlertid ikke en medfødt evne, ettersom kategoriseringene varierer etter hvilket språk barnet utsettes for de første dagene av sitt liv.

⁴¹ Dette bør ikke forstås som en oppfordring til å undervise teoretiske begreper *før* eleven er kjent med det auditive fenomenet – begrepet, eller symbolet, tilbyr i denne sammenhengen en knagg å henge den klanglige opplevelsen på, slik at den lettere kan sorteres og språkliggjøres. Forskning synes for øvrig å støtte tanken (som vi bl.a. finner i Suzuki-metodikken) om at instrumentalundervisning bør innledes med en helt notefri fase (Lehmann et al., 2007, s. 111).

kategoriseringer for harmonikk, ettersom besifringen tilbyr oss klare verbale merkelapper å knytte akkordvalør til.⁴²

2.2.3 Chunking

Vi så i kapittel 2.2.1 at representasjoner av tonal musikk ofte er hierarkiske. Dette er en nøkkel til å forstå hvordan vi utvikler vårt gehør. Vi kan bruke *språk* som en analogi.⁴³ Ifølge lingvistikken er språket bygget opp av fonemer, som danner morfemer og leksemer, som igjen danner meningsgivende semantemer – som igjen kan igjen danne språklige enheter over setningsnivå. Hvert nivå antar en høyere grad av kompleksitet enn det foregående (Ricœur, 2001, s. 69). Videre har vi systemer som beskriver hvert av disse nivåene: *Fonologien* undersøker de minste språklydenes funksjoner; *syntaks* omhandler hvordan disse kan kombineres etter bestemte regler; *semantikk* beskriver meningsinnholdet som oppstår gjennom disse kombinasjonene (Sloboda, 1985, s. 11).

Disse hierarkiene påvirker hvordan vi oppfatter språk. Hvis noen snakker til oss på et språk som er helt fremmed for oss, kan vi vanskelig forholde oss til talen som noe annet enn en rekke fonemer som er satt sammen etter et for oss ukjent prinsipp. Vi hører *lydene* språket består av, men vi kan ikke tilskrive dem noen språklig mening. Av den grunn vil vi, selv med vår beste vilje, ha vanskelig for å reprodusere en hel setning på dette fremmedspråket. Vi har ingen kognitive strukturer å organisere lydene etter.

På vårt eget morsmål trenger vi ikke reflektere over dette basale språknivået. Når vi hører ordet «bil», oppfatter vi det ikke som tre separate lydenheter, vi oppfatter det som én størrelse. Vi har dessuten en umiddelbar forståelse av ordets *innhold*, som er et helt annet enn i det (fonetisk sett) svært like ordet «pil». *Chunking* (f.eks. Lehmann et al., 2007, s. 111) er et begrep som forsøker å beskrive denne prosessen. Ved kognitivt å kombinere flere individuelle informasjonsobjekter til én meningsfull størrelse – en *chunk*⁴⁴ – reduserer vi antallet objekter vi trenger å holde i arbeidshukommelsen.⁴⁵

⁴² Klassiske musikere kan selvfølgelig ha like god innsikt i funksjons- eller trinnanalyse (eller besifring, for den saks skyld). Poenget er likevel at for jazzmusikere er besifringen en integrert del av *musikkfrembringelsen*, mens funksjons- og trinnanalyse nettopp er noe som gjerne foregår i forkant eller etterkant av musiseringen. Et opplagt unntak er f.eks. cembalister som spiller etter generalbass, men generalbass må prinsipielt sies å være en variant av besifring.

⁴³ Sammenligning av språk og musikk er generelt problematisk (spesielt når vi snakker om det semantiske nivået), og jeg begrenser meg her til å sammenligne den hierarkiske strukturen og hvordan den virker inn på vår persepsjon.

⁴⁴ Jeg kjenner ikke til noe etablert norsk begrep for *chunking*, og kommer heller ikke på noen fullgod oversettelse. Siden begrepet i sin engelskspråklige utgave allerede må sies å være noenlunde etablert også

Dette er viktig fordi den gjennomsnittlige menneskelige arbeidshukommelse kun klarer å håndtere syv (pluss/minus to) ulike informasjonsenheter om gangen (Miller, 1956).⁴⁶ Hvis vi grupperer informasjonsobjektene i større enheter, frigjør vi plass til å ta inn og holde på mer informasjon. En chunk har for øvrig samme grense som arbeidshukommelsen vår når det gjelder antall elementer den kan inneholde: syv pluss/minus to (Snyder, 2000, s. 55).

I stedet for å oppfatte «bil» som tre separate fonemer, chunker vi det altså til ett syntaktisk objekt. De rykker så å si opp i det språklige hierarkiet. Dette er mulig fordi de tre fonemene b-i-l, i denne rekkefølgen, oppfyller grammatiske regler for meningsdannelse. Vi ville ikke på samme måte oppfatte fonemene l-b-i som en naturlig gruppe.⁴⁷ Det er også lettere for oss å huske hele setninger som gir syntaktisk mening. Sammenlign for eksempel setningene «gammel mann kjører blå bil» og «blå kjører mann bil gammel». Chunkingen skjer med andre ord helt naturlig og ubevisst når det gjelder morsmålet vårt. Det er likevel mulig å bruke chunking aktivt, som et memoreringsverktøy – og vi gjør det hele tiden. Vi kombinerer de åtte sifrene i telefonnumre (altså én informasjonsenhet mer enn den «magiske» grensen på syv) i grupper på to eller tre, både visuelt og auditivt.⁴⁸ Vi bruker chunken «roggbif» for å holde styr på fargene i regnbuen. Her har hver farge blitt chunket til én forbokstav, hvorpå de syv bokstavene har blitt hierarkisk «re-chunket» til et nytt ord. Resultatet er en chunk som ikke bare minner oss på *hvilke* farger regnbuen inneholder, men også hvilken *rekkefølge* de opptrer i.

Chunking – både bevisst og ubevisst – er også svært sentralt i utviklingen av gehør. Hvis vi returnerer til Slobodas firetrinnsmodell for musikalsk identifikasjon (se definisjonen av «gehør» i denne oppgaven), ser vi at det tredje trinnet består i å knytte sammen de enkelte lydene til en *struktur* eller et *mønster*. Dette er nettopp det

på norsk, ser jeg imidlertid ingen grunn til å endre det. Jeg vil derfor i det følgende behandle både *chunking*, *chunk* og *chunke* som norske ord, uten å kursivere dem i teksten.

⁴⁵ *Arbeidshukommelse*: «Den del av hukommelsen som er ansvarlig for midlertidig lagring og bearbeiding av informasjon, slik at læring, forståelse, tenkning, og mer varig hukommelse kan finne sted. Begrepet ble introdusert av den britiske psykolog Alan Baddeley i 1970-årene som en utvidelse av og erstatning for begrepet korttidshukommelse.» (Teigen, 2012)

⁴⁶ Selv tallet syv er blitt utfordret av senere forskning: Karlson (2005, s. 193) refererer til forskning som hevder at Millers tall ikke korrigerer for vekselvirkninger mellom arbeidshukommelse, strategier og langtidshukommelse. Arbeidshukommelsen *i seg selv* påstås å kunne holde kun fire (pluss/minus én) informasjonsenheter om gangen.

⁴⁷ Det er mulig at fonemkombinasjonen b-i-l er for elementær og lite kompleks til at det betinger reell chunking, men jeg bruker det her som en illustrasjon av prinsippet.

⁴⁸ Mitt telefonnummer er for eksempel 971 85787 eller «nittisyv-atten-femtisyv-åttisyv».

chunkingen hjelper oss med, og her kan de verbale merkelappene være gode hjelpemidler. I stedet for fire toner hører vi et *motiv*. Motivene kan igjen kombineres til *fraser* eller *temaer*, eller til fullstendige melodier.⁴⁹ En chunk kan altså selv bli et element i en ny chunk, på et høyere hierarkisk nivå (Snyder, 2000, s. 54).

Også når det gjelder harmonikk har vi mange strategier for å kombinere enkeltakkorder i større strukturer. Eksempelvis har vi alle kadenstypene⁵⁰: I stedet for å betrakte en subdominant, en dominant og en tonika som individuelle hendelser, kaller vi det en *tonal kadens*. Slik gir vi denne akkordkombinasjonen en verbal merkelapp som gjør det enklere å chunke den auditivt. Når vi underviser gehørelever og -studenter i de ulike kadenstypene, bør det egentlige læringsmålet ikke være at elevene først identifiserer bestanddelene i kadensen – og *deretter* resonnerer seg frem til hva kadensen heter – men at de straks identifiserer den auditive chunken «tonal kadens». Da er de også i stand til å si hvilke akkorder kadensen inneholder, uten at denne teoretiske kunnskapen var en forutsetning for identifikasjonen.

Et viktig perspektiv ved chunking er at informasjonen som skal chunkes må følge vanlige syntaktiske regler, slik vi allerede har sett når det gjelder språk. Årsaken er at det er vanskelig å oppdage mønstre der det ikke *finnes* noen mønstre. En ofte sitert studie (Simon og Chase, 1973) viser hvordan sjakk mestere – ikke spesielt overraskende – scorer langt høyere enn sjakk noviser når det gjelder evnen til å reprodusere reelle sjakkstillinger de har fått studere i fem sekunder. At dette ikke skyldes godt *syn*⁵¹ eller fotografisk hukommelse, demonstreres når forsøkspersonene skal utføre samme oppgave med tilfeldig genererte sjakkstillinger (altså stillinger som aldri vil forekomme i normale partier). Her scorer sjakkmeisterne like dårlig som novisene. Chunkingen deres forutsetter altså at sjakkbrikkene står i meningsfulle relasjoner til hverandre (Sloboda, 1985, s. 4), og følger de «grammatiske reglene» for sjakkspillet.

Overført til musikk innebærer dette at chunking er langt mer effektivt på musikkstiler vi er fortrolige med, og som følger etablerte prinsipper for strukturering av musikalsk materiale. I vår egen kulturkrets vil dette ofte bety tonal eller

⁴⁹ Heinrich Schenker er den første som karakteriserer hele satser som forstørrede kadenser (Koelsch, 2013, s. 98), men satsens omfang og kompleksitet er naturlig nok medvirkende i hvorvidt en *Ursatz* lar seg oppleve som en auditiv chunk, og ikke bare som et teoretisk-analytisk begrep.

⁵⁰ Andre eksempler er de ulike typene kvintsekvenser, varianter av *regola dell'ottava*, II-V-I-progresjoner, *turnarounds* og *rhythm changes* – for bare å nevne noen få funksjonsharmoniske utgaver.

⁵¹ Jf. «gode ører» i diskusjonen om gehør.

funksjonsharmonisk musikk.⁵² Selv om Sloboda, som vi tidligere så, fremholder at kategorisk persepsjon innen musikk må trenes opp, finnes det forskning som indikerer at det samme ikke er tilfelle for syntaksen den vestlige tonale musikken vanligvis struktureres etter: Flere studier har her funnet liten eller ingen forskjell mellom musikere og ikke-musikere, noe som støtter hypotesen om at denne forståelsen utvikles implisitt gjennom eksponering for musikk (Koelsch, 2013, s. 39).

Chunking kommer til å gå igjen i undersøkelsen av mine informanter, så jeg har derfor gitt en kort oppsummering fenomenet. For øvrig må det understrekes at musikalsk syntaks, som jeg også har berørt i dette underkapittelet, er et meget omfattende område innen musikkpsykologien. Min korte fremstilling er på ingen måte ment å være utfyllende.

2.2.4 Nevral darwinisme

Hvordan oppstår våre mentale representasjoner av musikk? Ifølge Sloboda (2005 og 1985) er de hovedsakelig tillærte; de er produkter av sosialisering og kulturell tilvenning (*enculturation*).⁵³ På samme måte som vi lærer å gjøre mening ut av bokstaver og tekst, lærer vi å skape meningsfulle strukturer av musikken vi eksponeres for. Og på samme måte som med språket kan det være stor kulturell enighet om «meningen» i disse strukturene, dersom vi med «mening» sikter til en sammenfallende representasjon hos avsender og mottaker, og ikke til det akustiske signalet i seg selv (Sloboda, 2005, s. 163).⁵⁴

Selv om det finnes felles kulturelle grunnprinsipper for representasjon av musikk, kan det likevel være store forskjeller i hvordan disse representasjonene fortøner seg på individnivå. Det er også markante individuelle gradforskjeller i representasjonenes *presisjon*. Noen mennesker utvikler svært gode og presise representasjoner for musikk. Det mest opplagte eksemplet er kanskje absolutt gehør, som kan sies å være den mest presise, mest effektive og mest direkte formen for tonehøyderepresentasjon (Huron, 2006, s. 125). Så hvorfor utvikler ikke alle mennesker

⁵² Allerede på slutten av 1800-tallet omtalte Hugo Riemann slike organiseringsprinsipper som *musikalische Syntaxis* (Koelsch, 2013, s. 102).

⁵³ Skjønt Sloboda også viser til forskning som viser at den musikalske utviklingen begynner allerede på fosterstadiet.

⁵⁴ På samme måte som «meningen» i *Lisa gikk til skolen* ligger i den kognitive *grupperingen* av tonene (og ikke i den akustiske rekkefølgen av 262 Hz i 0,5 sekunder, etterfulgt av 294 Hz i 0,5 sekunder osv.)

absolutt gehør? En teori, frontet av bl.a. nobelprisvinner i medisin Gerald Edelman, er at vi har en rekke mentale representasjoner som konkurrerer mot hverandre. De representasjonene som er mest treffsikre, mest nyttige, eller i størst grad setter oss i stand til å forutse hendelser, blir belønnet og styrket av hjernen vår, på bekostning av representasjoner som viser seg å ha mindre nytteverdi. Det er altså en form for utvelgelsesprosess hvor vi stadig – på individuell basis – styrker og raffinerer de kognitive prosessene knyttet til persepsjon. Teorien kalles *neural darwinisme* (Edelman, 1987).

Hvis vi overfører teorien om neural darwinisme til gehørfeltet, har vi en mulig forklaring på de store individuelle forskjellene i gehør innad i befolkningen. Noen mennesker utvikler, gjennom utstrakt eksponering for musikk, mentale representasjoner for musikk som andre mennesker ikke utvikler. I eksemplet med absolutt gehør finnes det for eksempel en hypotese om at alle mennesker har en medfødt disposisjon for konkret representasjon av tonehøyde (dvs. absolutt gehør), men at denne «fabrikkinstillingen» forkastes av hjernen dersom den ikke fremstår som en nyttig måte å tolke lyd på (Huron, 2006, s. 113).⁵⁵

Hvis det er slik at våre representasjoner av musikk formes etter det musikalske miljøet vi vokser opp og lever i, og hvis det er slik at hjernen vår favoriserer de representasjonene som mest treffsikkert forutser musikalske hendelser, så er det mulig å tenke seg at disse tingene også påvirkes av hvilket instrument man spiller, og hvilken type musikk. I *mainstream* jazz kan for eksempel *harmonikken* sies å være det språket man hovedsakelig kommuniserer gjennom.⁵⁶ Det er derfor naturlig at jazzmusikere utvikler sterke representasjoner for harmonikk, og ikke minst andre *typer* representasjon enn for eksempel bratsjister i et orkester. Videre kan man tenke seg

⁵⁵ «Nyttig» kan fremstå som et litt merkelig ord her. Men vi kan for eksempel tenke oss et barn som ofte hører og synger bursdagssangen i barnehagen. Noen ganger går sangen i D-dur, andre ganger i Eb-dur, og atter andre i F-dur. En representasjon som vektlegger absolutte tonehøyder vil i slike omgivelser fremstå for hjernen som en unyttig måte å forholde seg til musikk på. Den tilbyr ingen hjelp i å forutse den musikalske virkeligheten. Det som derimot hjelper barnet å «forstå» bursdagssangen, er representasjoner som fokuserer på sangens spesifikke kombinasjoner av intervaller. Slik vil – i vårt tenkte eksempel – barnets musikalske omgivelser belønne representasjoner forbundet med et *relativt* gehør, på bekostning av representasjoner forbundet med *absolutt* gehør (Huron, 2006, s. 111). Motsatt finnes det forskning som viser at utviklingen av absolutt gehør går på bekostning av det relative gehøret, og at mange mennesker med absolutt gehør mangler mentale representasjoner for intervaller. Det innebærer for eksempel at de identifiserer en stor sekst gjennom å «regne ut» størrelsen mellom tonenavnene de hører, og ikke gjennom å identifisere selve *klangen* (akkordvaløren) av en stor sekst (Huron, 2006, s. 112).

⁵⁶ Standardlåt-tradisjonen handler nettopp om å ha et felles repertoar av akkordskjemaer å improvisere over. Den originale melodien avspilles ofte pliktskyldigst som en innledning og avslutning til disse improvisasjonene.

forskjeller mellom instrumentgrupper innad i jazzmiljøet: en trommeslagerrolle eller trompetistrolle belønner andre representasjoner av lyd enn en pianistrolle.⁵⁷

I intervjuene mine vil jeg av denne grunn forsøke å se om det finnes noen sammenhenger mellom hvilket instrument informantene mine spiller, og typen akkordrepresentasjon de benytter seg av. Jeg vil også be dem fortelle om sin musikalske oppvekst, og om hvordan de selv mener de har utviklet sitt harmoniske gehør. Dette for å ha litt bakgrunnsinformasjon å vurdere representasjonsformene deres opp mot.

2.2.5 Gestalter

Ifølge gestaltpsykologien foregår vår opplevelse av verden ikke ved at vi tar inn en mengde detaljer, for så kognitivt å sette dem sammen til en helhet. Derimot ser vi helheten *først*, og *deretter* detaljene. Det er heller ikke slik at helheten er det samme som summen av detaljene. Den er noe annet, og har en egen kvalitet – en *gestaltkvalitet* – som ikke kan gjenfinnes i delene. Denne gestaltkvaliteten farger dessuten vår opplevelse av delene (Jørgensen, 1982, s. 64). Vi kan bruke gjenkjennelsen av et ansikt som eksempel: Hvis vi helt uventet ser en venn på bussen, er vi i stand til å gjenkjenne ansiktet hans i løpet av et sekund, selv blant 20 andre ansikter, og selv om vi ikke var forberedt på å se vedkommende akkurat der og akkurat da. Dette gjør vi ikke fordi vi gjenkjente nesen hans, og øynene, og deretter haken. Persepsjonen vår tar inn *hele* ansiktet hans og gjenkjenner denne gestalten som «Vegard». Først deretter legger vi kanskje merke til at Vegard har anlagt bart siden sist vi traff ham.

Gestalt er altså en *spontan* organisering av sanseinntrykk. Den er vanskelig eller umulig å planlegge, og i motsetning til ved *chunking* kan man ikke nødvendigvis identifisere bestanddelene heller (Polanyi, 2000, s. 17). Likevel er gestalt en svært effektiv og presis form for mental representasjon av sanseinntrykkene våre.⁵⁸

Gary S. Karpinski, professor i musikkteori ved University of Massachusetts Amherst, undersøker i sin bok *Aural Skills Acquisition. The Development of Listening*,

⁵⁷ Vi kan også betrakte dette som en annen side av kategorisk persepsjon: Jazzpianister vil trolig ha et sterkt insentiv for å utvikle mer spesialiserte persepsjonskategorier for harmonikk enn trommeslagere. På den andre siden er det naturlig at trommeslagere utvikler svært nyanserte kategorier for plassering av *beatet*, eller at begrepet «swing» rommer langt mer enn én kategori.

⁵⁸ Det synes å være en viss uenighet i gestaltpsykologien om hvorvidt organiseringen av sanseinntrykkene er en *kognitiv* funksjon (en hjernefunksjon), eller om det er sanseapparatet selv som står for organiseringen (Jørgensen, 1982, s. 65). Siden denne distinksjonen er mindre viktig for vårt tema, vil jeg for enkelhets skyld omtale gestalt som en mental representasjon.

Reading, and Performing Skills in College-Level Musicians (2000) hvordan musikkstudenter tilegner seg lytte- og notelesingsferdigheter. Når det gjelder den auditive oppfattelsen av harmonikk, fremhever han gestalt som en både effektiv og «flytende» måte å lytte på (*rapid and fluid* – 2000, s. 119). Karpinski illustrerer dette med hvordan vi gjenkjenner «subdominantheten» i en subdominant, når vi først har blitt fortrolig med den. Vi oppfatter gjerne denne subdominant-kvaliteten spontant og umiddelbart når den opptrer – en like intuitiv og direkte identifikasjon som gjenkjennelsen av et kjent ansikt eller en stemme i telefonen, eller en lukt eller smak. Når vi først har oppnådd denne fortroligheten med en akkords/funksjons/voicings kvalitet, flytter den ifølge Karpinski inn i vårt personlige panteon av «essentially instantaneously recognizable entities», hvor den for alltid blir værende. Men selv om slik gestaltlytting er både effektiv og presis, er den vanskelig å trene opp, ifølge Karpinski. Lyttere på et gitt utviklingsnivå gjenkjenner enten en akkord som en gestalt, eller de gjør det ikke, og det finnes ingen generell oppskrift på hvordan man kommer fra A til B. Karpinski mener derfor at gestaltlytting oppstår som et biprodukt av andre teknikker, eller gjennom langvarig og gjentatt eksponering for gitte akkorder. Dette vil jeg drøfte nærmere i neste underkapittel.

2.2.6 Gestaltidentifikasjon

Karpinski er litt vag når han omtaler gestaltlytting, og selv om han omtaler det som den ypperste formen for harmonisk gehør, gir han nærmest opp å komme nærmere en forklaring på hva det består i eller hvordan det egentlig fungerer. Mitt ringe forslag til diagnostisering er at Karpinski mangler et begrep som *akkordvalør*. Han omtaler gestaltlytting som gjenkjennelsen av et «noe», men han har ingen begrepslige strukturer å undersøke dette «noe» innenfor.

Nettopp det å undersøke hva gestaltlytting *er*, vil være et viktig punkt for meg i gjennomgangen av forskningsintervjuene. Jeg kommer til å bruke ordet gestalt mye, først og fremst i konstellasjonen *gestaltidentifikasjon*. *Gestalt* har da den betydningen jeg nettopp har presentert (å persipere noe som en helhet fremfor som flere detaljer), og *identifikasjon* har den definisjonen jeg oppga i innledningskapittelet, basert på Bengtsson: å *oppfatte* en musikalsk struktur for derpå å kunne *gjengi* den. Gestaltidentifikasjon innebærer således å identifisere noe ved å gjenkjenne det som en *helhet*. En slik prosess involverer ingen analyse av bestanddelene. Når mine informanter

gestaltidentifiserer akkorder, skjer det ved at de gjenkjenner *lyden av akkorden som helhet* – altså dens akkordvalør – ikke ved at de analyserer akkordens struktur eller lignende.⁵⁹

Vi ser i forrige setning at ordet akkordvalør synes å bli mer eller mindre synonymt med gestalt. Mer presist er det nok å si at når vi utfører en gestaltidentifikasjon av en akkord, er det akkordens akkordvalør vi oppfatter som en gestalt, som en helhet. Det er ikke dermed sagt at *alle* våre opplevelser av en akkords akkordvalør ender i en gestaltidentifikasjon – på langt nær. Som jeg skrev i definisjonen av akkordvalør, må alle akkorder sies å *inneha* en akkordvalør – altså en klanglig kvalitet som lar seg erfare. I mange tilfeller, for mange musikere, vil imidlertid denne kvaliteten kun bære en begrenset mengde (eller ingen) teoretisk informasjon. Med andre ord: Akkordvaløren er en opplevelsedimensjon ved akkorden, men denne opplevelsedimensjonen tilbyr oss ikke uten videre noen hjelp til å identifisere *hvilken* akkord vi hører. For at dette skal skje, må akkordvaløren bære en *mening* for oss; den må ha et bestemt innhold vi kan koble til teoretisk eller praktisk kunnskap. Dette forutsetter videre at det finnes en allerede etablert kognitiv kobling (bevisst eller ubevisst) mellom den spesifikke akkordvaløren og kunnskapen vår, slik at akkordvaløren i seg selv er gjenkjennelig nok til å utløse den teoretiske innsikten. Vi kan også si at akkordvaløren må være så kjent for oss at den har blitt en *chunk*. En chunk er, som nevnt, en mengde informasjonsbiter vi kognitivt har samlet til én større gruppe. En slik gruppe fremstår med en så tydelig identitet for oss at den gjerne har et *navn* – i dette tilfellet et *akkordnavn*. Slik kan det oppstå en direkte kobling mellom akkordvaløren – som vi har chunket til en gestalt – og *navnet* på denne chunken, det vil si navnet på akkorden. Det er altså nærliggende å fastslå at *begrepet i seg selv* kan virke konstituerende på en chunk⁶⁰, men dette blir spekulasjoner fra min side.

Opplevelsen av akkordvalør kan illustreres med følgende eksempel: Du får høre et bruddstykke av radioprogrammet *Dagsnytt Atten*, og blir bedt om å identifisere hvem som blir intervjuet. Temaet for intervjuet gir deg (i dette tankeeksperimentet) ingen hjelp. Nå er det, grovt sett, tre mulige typer utfall:

⁵⁹ De fleste av informantene bruker slike tilnærminger *også*, i andre sammenhenger. Da er det imidlertid snakk om en mer tradisjonell, analytisk tilnærming, og jeg kommer ikke til å omtale slike strategier som gestaltidentifikasjon.

⁶⁰ Når vi først lærer at det finnes noe som heter «napolitansk sekstakkord», og at det høres *slik* ut, så hører vi plutselig napolitanske sekstakkorder overalt.

1. Stemmen på radioen er helt fremmed for deg, og dersom du har hørt den før er du i alle fall ikke klar over det. Det er like fullt mulig for deg å komme med utsagn om intervjuobjektet: hvorvidt det er mann eller kvinne; hva slags dialekt eller aksent vedkommende har; om det er et eldre menneske, eller et veldig ungt; hva slags sinnsstemning personen virker å være i; hvorvidt stemmen er myk, hes eller nasal; om personen mumler, har en tydelig diksjon, eller lesper.
2. Stemmen på radioen er kjent for deg, men du klarer ikke umiddelbart å koble den til et ansikt eller et navn. Intuisjonen din forteller deg likevel (uten at du vet hvorfor) at personen pleide å være en profilert politiker. All informasjon i første punkt er fortsatt tilgjengelig, men er kun interessant for deg i den grad den hjelper deg å identifisere intervjuobjektet. Først etter å ha bladd hurtig gjennom hukommelsen din med detaljene «kvinne», «østlandsdialekt med et ubestemmelig geografisk innslag» og «tidligere politiker», innser du at det er Anne Holt som snakker.
3. Det tar deg bare et par sekunder å høre at det er din mor som snakker. Informasjonen i punkt en og to er helt irrelevant for å komme frem til dette. Du ser henne klart og tydelig for deg, og hører intuitivt at hun har et snev av forkjølelse. All kunnskap du besitter om din mor er dessuten umiddelbart tilgjengelig for deg (men det eneste du lurer på er selvfølgelig hvorfor hun intervjues på *Dagsnytt Atten*).

Det første punktet er en analogi til hvordan et utrent øre kan tenkes å lytte til en akkord. Akkordvaløren utløser her ingen teoretisk eller praktisk gjenkjennelse hos lytteren, den bare «er». Lytteren kan like fullt være i stand til å komme med beskrivelser av akkorden – om den oppleves som fin eller stygg, glad eller trist; om den har mye eller lite spenning; hva slags instrument den spilles på, osv.

Punkt to representerer (svært generelt) de vanligste tilnærmingene til akkordlytting hos musikere. Musikeren gjenkjenner akkordvaløren og har gjerne en intuitiv oppfatning av hva slags akkordklasse det er snakk om, men må ta i bruk analytiske hjelpemidler for å komme frem til en presis identifikasjon. Dette kan gjerne

skje i løpet av få sekunder, men det er her akkordvalørens *detaljer* som hjelper musikeren, og ikke dens *gestalt*.

Punkt tre illustrerer hva gestaltidentifikasjon av en akkord *kan* innebære. Akkorden fremstår for musikeren å ha en så tydelig helhet at detaljene er irrelevante. Denne helheten har også et navn (f.eks. «7sus4»)⁶¹, slik at koblingen mellom persepsjon og identifikasjon er umiddelbar. For en improviserende jazzmusiker kan identifikasjonen dessuten, som vi senere skal se, like umiddelbart frembringe en teoretisk eller praktisk bevissthet om hva slags tonemateriale som kan benyttes i improvisasjonen over denne akkorden.

I alle tre tilfellene gir altså akkordvaløren lytteren informasjon. Det er likevel kun i det tredje tilfellet – hvor akkordvaløren oppleves som en gestalt for lytteren, og denne er forbundet med en tilhørende, allerede etablert kunnskap – at en gestaltidentifikasjon kan finne sted.

Jeg skrev: For at akkordvaløren skal kunne hjelpe oss å identifisere en akkord, må den bære en *mening* for oss; den må ha et bestemt innhold vi kan koble til teoretisk eller praktisk kunnskap. Vi vet fortsatt ikke hva dette «bestemte innholdet» består i, men vi har sett at det kan fremstå som en chunk for oss, og at denne chunken gjerne er knyttet til et teoretisk begrep. Det er likevel ikke helt klart *hvordan* denne chunken oppleves. Dessuten må det tilsynelatende finnes typer av gestaltidentifikasjon som er mer forankret i kinestetiske eller intuitive responser enn i intellekt.⁶² Hva for eksempel med en gitarist som kan høre en akkord bli spilt på gitar, og *føle* hvor på halsen akkorden befinner seg, hvilke strenger som er åpne, og hvordan det vil kjennes å gripe den fysisk? Eller en jazzpianist som oppfatter at trompetisten ønsker å forlate den etablerte tonearten, og som intuitivt klarer å følge trompetistens impulsive harehopp gjennom tonaliteter – uten etterpå å kunne gjøre rede for dem?⁶³ Det er altså elementer ved gestaltidentifikasjonens innhold, og dens ulike modi, som fortsatt synes lite undersøkt.

En slik undersøkelse vil derfor også være et forskningsmål for intervjuene mine. Når jeg registrerer at en informant utfører en gestaltidentifikasjon, for eksempel av en

⁶¹ Igjen ser vi den praktiske nytten av verbale merkelapper.

⁶² Vi vet at dette gjelder for chunking: også *bevegelser* kan chunkes (Lehmann et al., 2007, s. 111). Dette gjelder for eksempel hurtige instrumentalpassasjer, som øves inn som én stor motorisk bevegelse heller enn som en rekke individuelle toner.

⁶³ Definisjonen på en identifikasjon er som nevnt å «oppfatte og kunne gjøre rede for det musikalske materialet, *enten gjennom musikalsk reproduksjon eller i språk*.» Det at man ikke kan gjøre språklig rede for noe, utelukker altså ikke at man kan ha gestaltidentifisert det.

#5-akkord, så vil jeg, så langt det er mulig, prøve å komme til bunns i *hvordan* musikeren gestaltidentifiserer akkorden. Er det for eksempel knyttet til en opplevelse av at #5-akkorden er «ustabil», «dissonerende» eller «dominantisk»? Er det knyttet til akkordvalørens taktile innhold, som at den oppleves som «kald», «spiss» eller «glatt»? Er det knyttet til kinestetiske opplevelser av hvordan denne typen akkorder ligger i hånden på pianoklaviaturet eller på gitarhalsen? Eller er det kanskje knyttet til en konsekvent assosiasjon til et musikkstykke hvor #5-akkorden brukes, for eksempel arpeggioen i starten av kjenningsmelodien til NRKs *Du skal høre mye ...*?⁶⁴

Denne typen undersøkelser mener jeg kan bidra til å avdekke hva gestaltlytting er, og hva det består i – nettopp de spørsmålene Karpinski unnviker. Jeg kommer derfor også til å vende tilbake til temaet – og Karpinski – i oppsummeringen av funnene.

2.2.7 Taus kunnskap

Når gestaltpsykologien sier at vi kan gjenkjenne helheten uten at vi er i stand til å identifisere delene, skyter vitenskapsteoretikeren Michael Polanyi inn at vi også kan *vite* mer enn vi kan *si* (Polanyi, 2000, s. 16). Polanyi forsøker altså å utvide gestaltpsykologiens aksjonsradius til også å omfatte *kunnskapens* område. Gestalt blir dermed «resultatet av en aktiv forming av erfaring [...]» (Polanyi, 2000, s. 18). Det betyr at når vi løser en bestemt arbeidsoppgave, blir all vår eksisterende kunnskap om denne typen oppgaver spontant integrert i utførelsen vår, uten at vi trenger å være oss denne kunnskapen bevisst. Det er en *taus* kunnskap.

Kunnskap er hos Polanyi ikke bare av teoretisk art, men også *praktisk*. Den er både det vi *kan* og det vi *vet*; både finmotorisk ekspertise lagret i musklene og intellektuell innsikt lagret i hjernen.⁶⁵ Når fotballspilleren Cristiano Ronaldo skal ta et frispark i skrå vinkel fra 20 meter, behøver han ikke tenke over hvor på ballen han skal treffe med foten, med hvilken tyngde og med hva slags skru. Sannsynligvis trenger han heller ikke aktivt å regne ut ballbanen – at ballen skal skytes med stor utgangshøyde slik at den går akkurat *over* forsvarsspillernes mur, men at den så skal duppe og treffe målet lavt nok til at den går *under* tverrliggeren. Ronaldo gjør neppe noen bevisste avveininger om forholdet mellom kraft og presisjon i skuddet – han *vet* hva som er riktig. Hvis noen

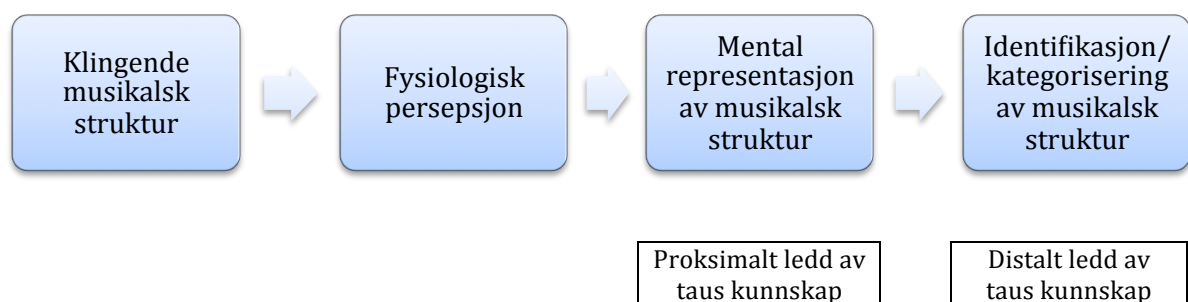
⁶⁴ Victor Bernaus *Skal vi ikke være dus* fra 1930. (Arpeggioen finnes ikke i originalinnspillingen.)

⁶⁵ Disse omtales i den kognitive psykologien som henholdsvis *proseduralt* minne, som omfatter automatiserte ferdigheter, og *deklarativt* minne, som omfatter kunnskaper og hendelser (Malt, 2015).

ba ham beskrive utregningen og utførelsen av disse tingene ville han neppe vært i stand til det heller. I stedet vil jeg tro at han bruker tiden, mens han står i sin velkjente, bredbente positur og venter på at dommeren skal gi klarsignal, til å visualisere hvordan ballen går nøyaktig dit han vil at den skal gå, helt klistret inn til stolpen på motsatt side av keeperhjørnet, helt utagbart for keeperen. Ronaldos oppmerksomhet er ikke rettet mot sin egen kropp, den er rettet mot målet. Så *gjør* kroppen hans det han har visualisert.

Dette siste er sentralt i teorien om taus kunnskap: Den har en struktur bestående av to ledd. I handlinger hvor vi bruker taus kunnskap, retter vi bevisstheten *fra* det første leddet av operasjonen og *mot* det andre. I tilfellet med utøvelsen av en ferdighet, slik som hos Ronaldo, retter vi oppmerksomheten *fra* de elementære muskelaktivitetene og «*mot* resultatet av deres samlede mål, og er dermed vanligvis ute av stand til å spesifisere [dem]» (Polanyi, 2000, s. 21). Slik blir det første leddet – det *proksimale* leddet – delvis skjult for oss, og vi har vanskelig for å formulere det i ord. Likevel er det helt sentralt for vår evne til å rette oppmerksomheten mot det andre leddet – det *distale* leddet.

Hvis vi forsøker å undersøke harmonisk gehør i lys av taus kunnskap, ser vi at det proksimale leddet utgjør operasjonen mellom fysiologisk persepsjon og identifikasjon – nettopp den delen av identifikasjonsprosessen vi vet lite om:



Illustrasjon 2.2.7: Taus kunnskap

Dette er et signal om at det i intervjuene mine kan bli vanskelig å få informantene til å beskrive *hvordan* de gestaltidentifiserer akkorder, fordi dette til dels tilhører den tause delen av deres kunnskap. Deres oppmerksomhet i utførelsen av en gestaltidentifikasjon vil ventelig være rettet mot *gestalten* (det distale leddet), og ikke mot representasjonens form og innhold (det proksimale leddet). Altså kan det være snakk om ferdigheter

informantene kun er delvis bevisst om at de har, og dessuten ferdigheter som kan være av en svært lite språklig art – og følgelig vanskelig å formulere i ord. Det proksimale leddet spiller likevel en så sentral rolle i gestaltidentifikasjoner, at det å undersøke dets innhold er av høyeste viktighet dersom man skal komme nærmere en forståelse av hva gestaltlytting er.

For å vise vekselvirkningen mellom akkordvalør, gestaltidentifikasjon og taus kunnskap, vil jeg tillate meg følgende anekdote: En av mine tidligere musikk lærere, Jan Fredriksen ved Toneheim Folkehøgskole, lærte seg i unge år å spille gitar ved å høre på bl.a. Jimi Hendrix. Her plukket han opp en distinkt akkordtype som han, i mangel på teoretisk kunnskap om dens riktige begrep, døpte «gris-sju» – «fordi den låt mer grisete enn sånn vanlig sjuer-akkord». Med andre ord oppkalte Jan akkorden etter hvordan dens akkordvalør opplevdes. Først noen år senere fikk han den teoretiske forståelsen av at dette kalles en 7^(#9)-akkord, og at den «grisete» klangen skyldes spenningen mellom dur-terts og forstørret none. Slik ble teoretisk kunnskap heftet på en akkordvalør som allerede var godt etablert i den musikalske hukommelsen hans. Som erfaren musiker trenger Jan naturligvis ikke lenger å gå omveien med først å gjenkjenne akkorden som «gris-sju», for deretter å «oversette» det til 7^(#9) – dette er en del av hans tause kunnskap, og akkorden er umiddelbart identifiserbar som *det den er*. I dette tilfellet er det likevel uproblematisk å artikulere deler av den tause kunnskapen, fordi den har (hatt) en konkret, språklig form.⁶⁶

2.3 Assosiative lytteformer

2.3.1 Innledende kommentarer

I forlengelsen av chunking er det nødvendig å si noen ord om bruken av *assosiasjoner* og *metaforer* i måten vi oppfatter verden rundt oss på. Dette er helt sentrale temaer for hukommelse og kognisjon generelt. Jeg ønsker også å gi en kort presentasjon av kognitiv metafor-teori, og hvordan jeg mener det er relevant for harmonisk gehør.

⁶⁶ Også gitaristen Fredrik, som jeg vil presentere nærmere i intervjukapittelet mitt, fremhever verdien av slike verbale merkelapper: «Det er en måte å huske ting på, å finne et navn på det. Liksom *bestemme* det, på en eller annen måte. [Hvis man ikke har et navn på det auditive fenomenet], så vil man jo ikke kjenne det igjen neste gang. Altså, *navnet* kan være hva som helst, da, det kan være et annet navn enn det som står i bøkene [...].»

De lytteformene som blir omtalt i dette kapittelet, og som alle knytter persipert lyd til en metaforisk, utenommusikalsk kvalitet, vil jeg med et samlebegrep omtale som *assosiative lytteformer*. Disse lytteformene vil være sentrale i gjennomgangen av intervjuene, og ikke minst i oppsummeringskapittelet, hvor jeg vil forsøke å sette dem inn i et system.

2.3.2 Assosiasjon

«Assosiasjon» kan i vår kontekst defineres som en prosess hvor *minner blir koblet sammen*, slik at aktiveringen av det ene minnet kan utløse det andre (Snyder, 2000, s. 255). En annen definisjon er at assosiasjon er en «tillært forbindelse eller korrelasjon mellom en stimulus og en respons, eller mellom to stimuli» (Huron, 2006, s. 410, min oversettelse). Sentralt for begge definisjonene er at assosiasjon gjerne oppstår mellom hendelser – eller minner om hendelser – som er nær hverandre i tid og/eller sted.⁶⁷

Snyder (2000, s. 54–55) fremholder at assosiasjoner er limet som holder chunker sammen. Først ved at en gruppe elementer eller hendelser som opptrer nært hverandre i tid kan assosieres med hverandre og slik bli en chunk. Dernest ved at vi bruker assosiasjon for å memorere *rekkefølgen* separate chunker opptrer i.⁶⁸ Snyder bruker som eksempel innøvingen av en lengre tekst: Selv om vi er i stand til å resitere teksten feilfritt, vil vi lett få problemer dersom vi blir bedt om å resitere tekstlinjene bakfra, eller kun annenhver linje. Dette indikerer at teksten er strukturert i hukommelsen vår som en rekke chunker, hvor slutten av hver chunk inneholder et *cue* som peker mot neste chunk i sekvensen.⁶⁹

Mer generelt er assosiasjon et av de fremste organiseringsprinsippene ved den menneskelige hukommelse (Snyder, 2000, s. 255). Som jeg var inne på både i definisjonen av gehør og i underkapittelet om mental representasjon, består ikke

⁶⁷ Et personlig eksempel: I min barndom skjedde det to ting hver søndag morgen som aldri skjedde ellers i uka. Det ene var at min far stekte egg og bacon til frokost. Det andre var at han, under denne seansen, spilte Mozart på stereoanlegget. Helt opp i tyveårsalderen ga lyden av Mozart meg en sterk assosiasjon til lukten av egg og bacon (men ikke omvendt), før denne koblingen omsider forvitret under den store mengden Mozart jeg påtraff gjennom musikkstudiene.

⁶⁸ Jf. «roggbif». For at dette ordet skal hjelpe oss å rekonstruere fargesammensetningen i regnbuen, er vi nødt til å *huske* det. Imidlertid har ordet i seg selv ingen betydning, og vil være vanskelig å memorere om man ikke knytter en eller annen assosiasjon til det – for eksempel en (temmelig abstrakt) assosiasjon om en merkelig type *biff*.

⁶⁹ Mange musikere vil kjenne igjen opplevelsen av å måtte fremføre et memorert musikkstykke fra begynnelsen (eller fra bestemte «stoppesteder») for at de skal klare å spille det utenat.

sanseinntrykkene våre av objektive, nøytrale avbildninger av verden rundt oss, men av en kognitiv koding av disse. Når det gjelder musikk, finnes klare indikasjoner på at bruken av assosiasjon i denne kodingen styrker vår evne til å huske det vi hører. For eksempel viste en studie av Delis mfl. (1978) at forskningssubjektene lettere husket musikkutdrag som var utstyrt med konkrete, forståelige beskrivelser, sammenlignet med utdrag som hadde abstrakte, mindre forståelige beskrivelser.

Noen eksempler på assosiasjoner som involverer sanseapparatet har jeg allerede nevnt i *1.5.7 Synestesi og intermodale analogier*. Et bestemt musikkstykke kan minne oss om en bestemt tid i livet, en bestemt gruppe mennesker, en bestemt aktivitet osv. På samme måte kan lukten av en bestemt parfyme øyeblikkelig bringe frem levende minner om en person vi ikke har sett på 15 år. Slike intermodale analogier oppleves, i ulike varianter, av de fleste mennesker (Lehmann et al., 2007, s. 211). En underliggende tese for undersøkelsen min er at denne typen erfaringer er svært relevant for harmonisk gehør, og at ekspertlyttere bruker intermodale analogier i vesentlig grad i identifikasjonen av harmonikk. Jeg vil si noe mer om dette temaet i *2.3.4 Affektiv lytting*.

2.3.3 Metafor

«Metafor»⁷⁰ kan, innen kognitiv psykologi, defineres som det å forstå og erfare én ting ut fra en annen (Lakoff og Johnson, 2003, s. 9). Det vil si at man «låner» strukturer fra én type erfaring for bedre å forstå en annen. Ofte innebærer dette at strukturene hentes fra et domene som er kjent eller konkret, og overføres til et domene som er ukjent eller abstrakt (Zbikowski, 2002, s. 13).

Kognitiv metafor-teori, slik vi finner den hos Lakoff og Johnson (2003), hevder at vi benytter metaforer systematisk for kognitivt å strukturere verden rundt oss, og for å konseptualisere abstrakte begreper. Gjennom å analysere lingvistiske data har Lakoff og Johnson funnet at mesteparten av vårt daglige begrepssystem er grunnleggende metaforisk (2003, s. 7). Forskjellen mellom å føle seg *langt nede* eller *på det jevne*, for ikke å snakke om å ha det *helt topp*, er lett forståelig i vår kultur. Men for at slik informasjon om vertikal retning skal kunne kommunisere noe om *sinnstilstanden* vår, forutsettes det at alle er innforstått med den underliggende metaforen SINNSTILSTAND

⁷⁰ Om kognitive metaforer benyttes også det mer tekniske begrepet *cross-domain mapping*, men definisjonen er den samme som jeg her har oppgitt (Zbikowski, 2002, s. 13). For enkelhets skyld vil jeg konsekvent bruke termen «metafor».

ER ET VERTIKALT FENOMEN. Slike metaforer er både språket vårt og vår forståelse av verden fulle av, ifølge Lakoff og Johnson. Metaforen er altså ikke bare et språklig eller litterært virkemiddel, men et av våre viktigste kognitive verktøy, som «styrer tenkningen vår [og] måten vi fungerer på i hverdagen, ned i minste prosaiske detalj» (2003, s. 7). Dette kan skje på flere måter: Én kategori er *strukturmetaforer*, der ett begrep er metaforisk strukturert ut fra et annet (2003, s. 17). Et eksempel på en strukturmetafor – TID ER PENGER – er beskrevet og drøftet i forordet til denne masteroppgaven, og jeg kommer ikke til å forfølge temaet nærmere her. Hele metaforsystemer av denne typen vil uansett være av begrenset relevans for forskningsintervjuene mine, da det som er mest aktuelt å finne er situasjonsbetingede, akkordspesifikke metaforer.⁷¹

En annen kategori metaforer er de som har med *romlig orientering* å gjøre, slik som det andre eksemplet i forordet: TONEHØYDE ER ET VERTIKALT FENOMEN. Lakoff og Johnson kaller disse *orienteringsmetaforer* (2003, s. 17). Begreper som «opp» og «ned» benytter vi hele tiden for å beskrive og kategorisere hendelser, bevegelser og retning i verden rundt oss. Orienteringsmetaforer er ikke bare en del av språket vårt, men også noe vi benytter hyppig i musikk: «[...] we create and understand music using some of the same tools we use to understand the world because music is a part of that world» (Snyder, 2000, s. 110). Vi sier at en melodi går *opp* eller *ned*, eller at en tone er *høyere* enn en annen. Dette er så selvfølgelig for oss at vi knapt tenker over at det er en metafor – at det ikke er noe som i konkret, fysisk forstand beveger seg oppover eller nedover. Videre snakker vi i musikk om sentralitet (noen toner, akkorder, taktslag, hendelser osv. er mer *sentrale* enn andre), bevegelse (musikken kan bevege seg *fremover* eller ha *fremdrift*, slik som i en *akkordprogresjon*), kausalitet (musikalske strukturer *leder til* andre musikalske strukturer, slik som forholdninger eller bidominanter), mål (musikken *skal* et sted – begrepet *skuffende kadens* innebærer jo nettopp at harmonikken går et annet sted enn den «skal»), og innenfor/utenfor (en tone er *i* en frase eller *i* en skala).

Alle disse metaforene er *utenommusikalske* elementer. De er egenskaper vi lyttere *tillegger* musikken, men som ikke objektivt sett finnes der. De er assosiasjoner til tid eller sted som vi projiserer inn i musikken for å gjøre den mer klassifiserbar og mer

⁷¹ Det ville naturligvis vært gledelig (og ikke så rent lite sensasjonelt) å oppdage at en av informantene benyttet én helhetlig og koherent konseptuell metafor for å organisere hele sitt harmoniske gehør, men det er lite realistisk.

lik den fysiske verden vi lever i. Det viser at vi allerede på et grunnleggende nivå benytter oss av metaforer for å forstå musikk og gi den mening.⁷² For eksempel kan man observere at flere av de musikalske orienteringsmetaforene i forrige avsnitt synes å være koblet til funksjonelle akkordforbindelser, og til en opplevelse av at harmonikk utfolder seg etter bestemte syntaktiske prinsipper. Dette er metaforer med en lang tradisjon: Janna Saslaw (1996) har vist at allerede Riemann⁷³, i sine egne skrifter, i omfattende grad benytter metaforsystemer for å konseptualisere sin funksjonsteori. Underliggende metaforer (som for eksempel KADENSIELLE PROGRESJONER ER KONFLIKT OG OPPLØSNING) bidrar her med struktur og koherens til fenomener som er utfordrende å drøfte kun i auditive termer.

Det som for denne oppgavens vedkommende er aller viktigst å ta med seg fra den kognitive metafor-teorien, er at kognitive metaforer *ikke trenger å være språklige*. De kan ha sitt opphav i språkløse erfaringer eller hukommelsesstrukturer, og kalles da *ikke-proposisjonelle*⁷⁴ metaforer. Dette gjelder spesielt forbindelser mellom ulike sansestimuli, som lyd, bilder og lukter, enten det er sanseintrykk vi erfarer direkte eller sanseintrykk som er lagret i minnet vårt (Snyder, 2000, s. 107). Dette innebærer at informantene i studien min kanskje ikke alltid vil være klar over at benytter kognitive metaforer i sitt harmoniske gehør – og selv når de er klar over det, er det ikke sikkert de vil være i stand til å kommunisere erfaringen i språk. Jeg vil likevel være på utkikk etter slike metaforiske strategier, og forsøke å få informantene til å beskrive dem nærmest mulig. Jeg vil også, i analysen av intervjuene, forsøke å sette opp noen kategorier for hva slags *typer* metaforer informantene demonstrerer, selv om den enkelte metafors konkrete innhold kan være vanskelig å verbalisere.

2.3.4 Affektiv lytting

En tilgrunnliggende tese for denne oppgaven er at det harmoniske gehøret er spesielt disponibelt for assosiative lytteformer, fordi intervaller og akkorder er emosjonelle meningsbærere i en helt annen grad enn for eksempel rytmer. For eksempel har Pinchot

⁷² Zbikowski (2009, s. 100) fremhever at flere viktige bidrag til metafor-teoretisk forskning de siste tiårene faktisk er kommet fra musikkhold.

⁷³ Hugo Riemann (1849–1919): funksjonsteoriens «far».

⁷⁴ Ikke-proposisjonell: ikke-verbal.

Kastner og Crowder (1990) vist at amerikanske barn helt ned i treårsalderen er i stand til å koble opplevelsen av dur og moll til henholdsvis «glad» og «trist».

At harmoniske klanger kan være emosjonelle meningsbærere finnes det støtte for hos Scott Makeig (1982). Han påpeker at vi kan lytte til musikalske strukturer både analytisk – «dette intervallet er en liten sekst, spilt i lyst register av to fløyter» – og affektivt – «hva slags følelse kommuniserer dette intervallet for meg?»⁷⁵ Noen foretrekker å lytte på den ene måten, noen på den andre, og noen bruker kanskje en kombinasjon. Dessuten lytter man ikke alltid likt – det er avhengig av situasjon og humør. Makeigs påstand er likevel at det finnes intervallstrukturer som påvirker oss affektivt på en *konsistent måte*. Det vil si, når vi lytter til intervaller og tenker oss at de uttrykker en bestemt følelse, tenderer vi til å være enige om *hva* de uttrykker. Makeig baserer tesen sin på både egen erfaring og yrkesvirksomhet, på historiske tradisjoner innenfor vestlig litteratur, på arkeologiske funn, og på en pilotstudie gjennomført i forkant av artikkelen: «[...] the feeling experienced for each interval, or more exactly, the qualitative effect of each of several intervals on the imaginations of listeners seemed to be significantly consistent among listeners» (Makeig, 1982, s. 230).⁷⁶ På lignende vis har Huron (2006, s. 144ff) vist at erfarne musikere fra vestlig musikkultur gir svært like beskrivelser av de ulike skalatonenes *kvalia*.⁷⁷ I denne studien var det ikke intervaller som skulle undersøkes, men de individuelle tonehøydene i seg selv. (For egen regning vil jeg likevel foreslå at mange av disse skalatonene kan «ta farge» av en underforstått harmonisk kontekst, selv når ingen andre toner klinger med. Et hevet fjerdetrinn – som av musikerne i studien blir beskrevet som «*intentional, motivated*» – antyder gjerne en bevegelse opp mot dominanten, og kan således insinuere en vekseldominantisk akkordvalør.) Huron lurte på om beskrivelsene virkelig grunnet i den auditive opplevelsen, og ikke i teoretisk «bokkunnskap». I et uformelt oppfølgingseksperiment brukte han derfor ikke-musikere, og lot dem prøve å gjette hvilke av musikernes beskrivelser som hørte til hvilke toner. Med unntak av et par feil var ikke-musikerne helt på linje med musikerne (Huron, 2006, s. 146). Også Philip Tagg, som har viet en hel

⁷⁵ Makeig definerer et intervalls affektive kvalitet som «its consistent tendency to qualitatively influence the imagination of listeners particularly, but not limited to the imagination of personal feeling» (Makeig, 1982, s. 235).

⁷⁶ Lignende resultater er også funnet av Oelmann og Laeng (2009).

⁷⁷ Dvs. den subjektive opplevelsesdimensjonen av hvert kromatiske trinn i en dur-kontekst. For eksempel gir musikerne ledetonen beskrivelser som: «*unstable, pointing, restless*», mens tonikas overmediant blir omtalt som «*bright, love, warmth, beauty*». Se for øvrig definisjon av *kvalia* i 2.1 Akkordvalør.

forskerkarriere til musikksemiotikk og til kartlegging av den populærkulturelle «betydningen» av ulike musikalske virkemidler, hevder at ikke-musikere – med litt rettleiding – er fullt i stand til å gjenkjenne estetiske klisjeer eller troper som «spionakkorden» (moll-maj⁹), «den bittersøte akkorden» (moll^{ADD9}) og «den romantiske patos-akkorden» (moll^{7(b5)}). Det største hinderet for harmonisk forståelse, påstår Tagg, er altså ikke manglende auditiv kompetanse, men at den akademiske musikkverden i all hovedsak er opptatt av *musikkteoretiske* beskrivelser av akkorder (dvs. akkordnavnene jeg skrev i parentes), og forsvinnende lite interessert i å fokusere på hvordan akkordene *oppleves* (Tagg, 2013, s. 340).⁷⁸

Selv om det altså ser ut som vi – i enkelte sammenhenger – har en felles kulturell enighet om det affektive innholdet i musikalske strukturer, finnes det noen viktige presiseringer til denne oppfatningen. For det første skal man være svært forsiktig med å hevde at musikk er et slags «universelt følelsesspråk»⁷⁹. Sloboda (2005, s. 217) mener det empiriske grunnlaget for en slik påstand er meget svakt. For det andre bør vi ikke falle for fristelsen til å konstruere kausale forbindelser der det ikke finnes noen. Det at vi kan oppleve bestemte emosjoner når vi lytter til musikk, betyr ikke dermed at musikken besitter egenskaper som *forårsaker* disse emosjonene i oss. Mer presist er det nok å si at vi *tillegger* musikken visse kvaliteter vi erfarer fenomenologisk gjennom lyd (Kivy, 2007, s. 221). I tillegg bør man være klar over den temmelig fundamentale forskjellen mellom det å beskrive følelser man tror et bestemt musikkutdrag er ment å skulle formidle, og det å beskrive følelser man *selv opplever* under lyttingen til den samme musikken.⁸⁰ Når noen beskriver et musikkstykke som «trist», er det slett ikke sagt at vedkommende selv har opplevd denne følelsen under lyttingen (Meyer, 1956, s. 8).

⁷⁸ Her er nok et eksempel på nytten av et samlende begrep som *akkordvalør*: Det er vanskelig å etablere den type felles «opplevelsesterminologi» som Tagg etterlyser, dersom man ikke først har en felles forståelse av hva man snakker om. Om det jeg kaller akkordvalør, benytter Tagg selv begreper som *effect*, *tonal information*, *aesthetical label* og *semiotic significance* – i løpet av én bokside. (Tagg, 2013, s. 339–340) Alle disse begrepene er beskrivende og gode, hver på sin måte, men det bør samtidig være mulig å løfte blikket og undersøke hva de har *felles*.

⁷⁹ Eller et «affektspråk», som Immanuel Kant kaller det (Kant, 1995, s. 210 [§ 53]).

⁸⁰ Evans og Schubert (2008) tilbyr et begrep for å skille mellom disse: emosjonens *locus* (fra latin: «sted»). En emosjon som *erfares av lytteren selv* har dermed en *intern locus*, mens en emosjon som *gjenkjennes i musikken* har en *ekstern locus*. Dette er en viktig distinksjon i forskningssammenheng, ettersom de to kategoriene ikke nødvendigvis korrelerer. I min studie kommer jeg imidlertid ikke til å skille mellom dem. Dels fordi det krever enn annen metodisk tilnærming, og dels fordi det ikke er emosjonene i seg selv jeg er interessert i – eller deres opphav – men deres eventuelle rolle i harmonisk gehør.

Spørsmålet om hva musikk er i stand til å kommunisere, bringer oss raskt over til temaet *musikalsk semantikk*. Dette er et for stort og komplekst fagområde til at jeg kan behandle det tilfredsstillende innenfor denne oppgavens rammer.⁸¹ Dessuten er diskusjoner om hvilke emosjonelle kvaliteter som «objektivt» kan spores i musikk, litt på siden av området for mine undersøkelser. Målet mitt med dette underkapittelet er å etablere at en affektiv form for lytting er en reell mulighet i vår auditive tilnærming til musikalske strukturer. Om det i tillegg kan påvises kulturspesifikk enighet om *hva* det affektive innholdet er i ulike tilfeller, så er det en indikasjon på en nær relasjon mellom musikkopplevelsen og vårt følelsesliv. Det som imidlertid er sentralt for denne oppgavens vedkommende, er at affektiv lytting kan ha et høyst *personlig* aspekt.⁸² I utviklingen av et harmonisk gehør mener jeg det er dine *private* assosiasjoner til hver klang som er det verdifulle, ikke hva som objektivt eller statistisk skulle tenkes å «finnes» i klangen. For at en akkord på sikt skal bli så meningsbærende for deg at du gjenkjenner den som en gestalt, må assosiasjonen være intuitiv og spontan *for deg*. I intervjuene mine vil jeg derfor undersøke informantenes affektive opplevelser av akkordvalør, og hvordan dette eventuelt hjelper dem i identifikasjonsprosessen.⁸³

⁸¹ Jeg vil likevel henvise til to innflytelsesrike verk om temaet: Leonard B. Meyers *Music and Emotion* (1956) drøfter musikalsk mening ut fra musikkens egne premisser og strukturer, og undersøker hvordan et (i alle fall på ett nivå) lukket og ikke-referensielt system som musikk likevel kan oppleves å kommunisere så mye, sammenlignet med lukkede og ikke-referensielle systemer i for eksempel matematikken (Meyer, 1956, vii). Deryck Cookes *The Language of Music* (1959) forsøker, gjennom studier av vestlig kunstmusikk, å avdekke lingvistiske prinsipper for hvordan emosjoner gestaltes og kommuniseres gjennom musikalske figurer (spesielt gjennom melodiske vendinger). Begge verk siteres fortsatt relativt ofte, om enn hovedsakelig som forløpere for senere empirisk forskning. Om Cooke må det nevnes at hans teorier er kontroversielle: Han anklages gjerne for å være etnosentrisk og tendensiøs i sitt valg av musikkilder (Cook og Dibben, 2001, s. 57), men innrømmes også å ha «identifisert reelle og viktige komponenter av musikalsk mening» (Sloboda, 1985, s. 61, min oversettelse).

⁸² Man kan til og med argumentere for at affektiv lytting *først og fremst* handler om lytterens selvbetraktning, og ikke om musikkens «innhold». Adel Wang Jing (2012, ingen sidetall), som undersøker affektiv lytting i en buddhistisk-inspirert kontekst, definerer fenomenet slik: «When we listen affectively, we listen *with* and *to* our bodies. The ear-becoming-body. [...] Sound touches the listening body, causing concretely felt intensities before the mind knows. Affective listening is a commitment to forces, intensities and becoming. One listens to the *Qi* or 'haecceities' of sound, which are only later reduced and signified as harmony, melody, or emotions.»

⁸³ Som en tilleggskommentar til dette underkapittelet kan det nevnes at nyere kognitiv nevrovitenskapelig forskning har påvist at musikkstrukturer kan generere semantisk mening hos forsøkspersoner, på samme måte som språklige strukturer kan det. Dette indikerer nevralt støtte for hypotesen om at musikk kan være meningsbærende i seg selv, og at dette til en viss grad er uavhengig av musikalsk trening. Forskningen på dette området er kompleks, og kan umulig gjøres rede for innenfor rammene av denne masteroppgaven, men består hovedsakelig av studier på N400-komponenten i elektroencefalografiske målinger. N400 er blitt forsket mye på innen nevrolingvistikken, men de senere år er det også blitt gjort en rekke forsøk på komponentens rolle i musikkpersepsjon, se f.eks. Koelsch mfl. (2004), Daltrozzo og Schön (2009) og Steinbeis og Koelsch (2011).

2.3.5 Oppsummering av begreper

I noe litteratur (f.eks. Snyder, 2000, s. 107) synes det å være en glidende overgang mellom *metafor* og *assosiasjon*. Jeg tror likevel, basert på definisjonene jeg har referert, at jeg skal forsøke meg på følgende presisering: Assosiasjoner er en mental kobling mellom – eller *sidestilling* av – to erfaringer eller minner. Disse to erfaringstypene trenger ikke være beslektet på noen måte, men av en eller annen grunn «hefter» de seg på hverandre, for eksempel fordi de opptrer simultant i tid.⁸⁴ Innen harmonisk gehør kan vi bruke det tidligere nevnte eksemplet med å assosiere #5-akkorder med kjenningsmelodien fra NRKs *Du skal høre mye ...* En slik mental kobling kan for eksempel tenkes å oppstå gjennom at vi hører kjenningsmelodien gjentatte ganger og tenker «det er en #5». Etter hvert kan assosiasjonen mellom erfaringene *Du skal høre mye ...* og «#5» bli så etablert at den også virker motsatt vei: når vi hører en #5-akkord, tenker vi på *Du skal høre mye ...*

Til sammenligning er metaforer en type *sammenblanding* av to erfaringstyper, hvor man låner attributter fra den ene og overfører dem til den andre. Innen harmonisk gehør kan dette for eksempel illustreres ved opplevelsen av at akkorder har bestemte *følelser* (trist, glad, melankolsk, opprørt), eller bestemte *taktile egenskaper* (myk, spiss, kald, varm). I slike tilfeller tillegger man altså akkordene egenskaper som er hentet fra andre domener (i dette tilfellet henholdsvis følelseslivet og følesansen), fordi man opplever disse som representative for hvordan akkordene faktisk erfares, eller fordi det gir erfaringen en nyttig tilleggsdimensjon.⁸⁵

Videre vil *affektiv lytting* overlape de to andre begrepene, rent definisjonsmessig. Man kan for eksempel si at idet man lytter etter musikkens affektive innhold, så benytter man allerede en metafor – eller at det å lete etter akkorders affektive innhold nettopp er å lete etter assosiasjoner til det man hører. Jeg har likevel valgt å omtale affektiv lytting separat, ettersom det, i større grad enn assosiasjoner og metaforer, er en konkret *strategi* man aktivt kan velge å benytte i lyttingen.

⁸⁴ Jf. klassisk betingning (først studert av fysiologen Ivan Pavlov, som gjennom konsekvent å introdusere matingen av hunder med lyden av en bjelle, demonstrerte at bjelleringingen gradvis ble en sterk nok stimulus til å frembringe sikling hos hundene), og min kobling mellom Mozart og egg og bacon.

⁸⁵ Zbikowski (2002, s. 77) fremhever hvordan menneskelige og animalske egenskaper blandes sammen i barneeventyr og skaper talende dyr med langt større narrative muligheter enn karakterer med kun menneskelige eller kun dyriske attributter. På samme måte mener han at metaforer i musikken åpner for meningskonstruksjon langt utover det musikken alene gjør.

Jeg vil prøve å holde på disse distinksjonene i behandlingen av intervjuene, så langt det er praktisk mulig. Imidlertid kan det tenkes situasjoner – både innenfor og utenfor denne masteroppgavens rammer – hvor det er vanskelig å avgjøre klart om en bestemt lyttestrategi benytter en metafor eller en assosiasjon, eller hvorvidt den bør karakteriseres som affektiv lytting eller ikke. Jeg vil derfor allerede her argumentere for at dette er av underordnet praktisk betydning. I undersøkelsen min vil jeg først og fremst forsøke å *identifisere* slike tilnærminger til auditiv harmonisk analyse, samt vurdere i hvilken grad de har praktisk nytte for musikeren. For enkelhets skyld vil jeg derfor benytte samlebegrepet *assosiative lytteformer*. Dette begrepet inkluderer *alle* lyttestrategier som benytter assosiasjoner, metaforer, affekt eller lignende.

3. Metode

3.1 Valg av vitenskapelig metode

Denne masteroppgaven er basert på individuelle, kvalitative forskningsintervjuer med ni profesjonelle jazzmusikere. Disse intervjuene har hatt en fenomenologisk tilnærming, hvor målet har vært å forstå konseptet harmonisk gehør «ut fra aktørens egne perspektiver og beskrive verden slik den oppleves av informantene» (Kvale og Brinkmann, 2009, s. 45). Valget av denne metoden har både praktiske årsaker – det kvalitative intervjuet fremstod som det mest realistiske alternativet innen en individuell masteroppgaves økonomiske, tidsmessige og vitenskapelige rammebetingelser – og forskningsmessige årsaker: kvalitative intervjuer fremstod som den mest egnede tilnærmingen til å belyse et såpass vagt og individuelt fenomen som *erfaringen* av harmonikk. Dette siste poenget er godt formulert i Reitans studie om musikers lytting: «[...] listening is an abstract and mental activity, but to some degree it is also a very personal matter. Thus the best approach in my opinion is to ask musicians to speak about their ways of listening and obtain empirical information through the interviews [...]» (Reitan, 2013, s. 60). Også Merleau-Ponty, i persepsjonsfenomenologiens «hovedverk», *Phénoménologie de la perception*, fremhever den subjektive erfaringen av verden som selve det fundamentet vitenskapen bygger på:

All my knowledge of the world, even my scientific knowledge, is gained from my own particular point of view, or from some experience of the world without which the symbols of science would be meaningless. The whole universe of science is built upon the world as directly experienced, and if we want to subject science itself to rigorous scrutiny and arrive at a precise assessment of its meaning and scope, we must begin by reawakening the basic experience of the world of which science is the second-order expression. (Merleau-Ponty, 2002, s. ix)

Det å la informantene snakke relativt fritt åpner dessuten for svar og beskrivelser man ikke hadde forutsett muligheten for.⁸⁶ Av denne grunn valgte jeg en

⁸⁶ Informanten Carl, som jeg kommer til å presentere individuelt, var kilde til en rekke slike uforutsette beskrivelser og perspektiver.

semistrukturert intervjuform. Dette innebar at jeg hadde forberedt visse samtaleområder, men at jeg, gjennom åpne spørsmål og oppfølgingsspørsmål, forsøkte å la informanten styre samtalen i størst mulig grad. En slik fremgangsmåte oppfatter jeg er i tråd med Kvale og Brinkmanns beskrivelse av et *fokusert* forskningsintervju:

Intervjuet er fokusert på bestemte temaer. Det er verken stramt strukturert med standardspørsmål eller helt «ikke-styrende». Intervjuet fokuserer på forskningstemaet ved hjelp av åpne spørsmål. Det er så opp til intervjupersonen å få frem de dimensjonene som han eller hun mener er viktige for undersøkelsen. Intervjueren leder intervjupersonen frem til bestemte temaer, men ikke til bestemte meninger om dem. (Kvale og Brinkmann, 2009, s. 50)

De forhåndsbestemte samtaleområdene, og den forskningsmessige begrunnelsen for disse, vil drøftes nærmere i 4. *Funn og resultater*. Det samme vil konkrete metodiske avveininger jeg gjorde i forbindelse med disse.

Intervjuene hadde en tidsramme på 45–60 minutter, og ble gjennomført individuelt, i løpet av mai–juni 2015. Det var totalt ni intervjuer, samt et pilotintervju som ikke vil bli presentert i denne oppgaven. Intervjuene fant sted ved Norges musikkhøgskole, med unntak av ett intervju, som av praktiske årsaker ble utført hjemme hos informanten. Det ble gjort lydopptak av intervjuene, som deretter ble transkribert og analysert med utgangspunkt i Kvale og Brinkmanns fem-trinns meningsfortetting (Kvale and Brinkmann, 2009, s. 212). Alle informantene er anonymiserte i den skriftlige presentasjonen. Prosjektet ble 12. februar 2015 meldt inn til NSD (Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS, nå Norsk senter for forskningsdata) via meldeskjema på nsd.no, og NSD vurderte 13. mars 2015 at studiens behandling av personopplysninger tilfredsstillte kravene i personopplysningsloven (se vedlegg 3: *Godkjenning og prosjektvurdering fra NSD*).

3.2 Utvelgelse av informanter

Informantene i denne studien er utvalgt etter følgende kriterier:

- Informantene har bakgrunn fra jazzmusikk, og arbeider / har arbeidet innenfor en *akkordbasert*⁸⁷ jazztradisjon.
- Informantene har gjennom sitt profesjonelle virke demonstrert en høy harmonisk forståelse.⁸⁸
- Informantene har ikke absolutt gehør.⁸⁹
- Informantutvalget har en variert instrumentsammensetning.
- Informantutvalget viser variasjon i alder og utdannelsesbakgrunn⁹⁰.

Det var også ønskelig å ha begge kjønn representert i studien. Siden dette ikke lyktes, ønsker jeg å redegjøre kort for hvorfor det ble slik. Det er naturligvis enkelt å peke på at jazzmiljøet fremdeles fremstår lite likestilt sammenlignet med eksempelvis klassisk musikk, både med tanke på kvinners generelle deltagelse og på tradisjonelle kjønnsroller innen instrumentvalg. Faktum er likevel at det er mange strålende kvinnelige musikere på dagens jazzscene, og kanskje spesielt i Norge. Jeg hadde også tre av dem på «topp 10-ønskelisten» til denne studien. Den første valgte jeg likevel å ikke spørre, fordi hun falt utenfor kriteriet om at informantene ikke skulle besitte absolutt gehør. Den andre ble ekskludert av valget om ikke å inkludere vokalister (se begrunnelse for dette valget under). Den tredje ble kontaktet, men besvarte ikke henvendelsen før flere måneder senere, på hvilket tidspunkt jeg allerede hadde gått videre på listen og gjennomført samtlige intervjuer.

Når det gjelder instrumentsammensetningen i informantutvalget, ønsket jeg – foruten variasjon i hovedinstrument – å finne musikere som er dyktige innen flere disipliner. Med dette mener jeg for eksempel at de gjennom sitt musikalske virke demonstrerer bred stilforståelse, eller at de foruten å spille også komponerer eller

⁸⁷ Til forskjell fra f.eks. enkelte former for frijazz. Jeg bruker her «akkordbasert jazztradisjon» i bred forstand om alle stiler som tar utgangspunkt i et akkordskjema, og jeg skiller ikke mellom tradjazz, swing, bop, cool-jazz, osv.

⁸⁸ Dette er unektelig et noe subjektivt kriterium, og håndhevelsen av kriteriet er nødvendigvis like subjektivt: Jeg har valgt musikere jeg kjenner godt til som lytter; som spiller med harmonisk «overskudd» og lyttende kreativitet, uten å basere seg på slitte klisjeer; og som jeg på forhånd trodde ville være i stand til å reflektere rundt og artikulere sin egen praksis på området.

⁸⁹ Som nevnt i definisjonskapittelet mitt er det ingen motsetning mellom harmonisk gehør og det å besitte absolutt gehør. Absolutt gehør er likevel en så radikalt annerledes måte å forholde seg til tonal informasjon på, at jeg ønsket å holde det utenfor denne studien. Dette både for å begrense studiens omfang, og fordi jeg ønsket å fokusere på identifikasjon gjennom assosiative lytteformer (og ikke gjennom ren «frekvensgjenkjennelse»).

⁹⁰ Både informanter *med* og *uten* formelle musikkstudier, og fra forskjellige utdannelsesinstitusjoner, slik at ikke studien kun reflekterer én bestemt gehørpedagogikk.

arrangerer musikk, eller at de dobler på andre instrumenter. Begrunnelsen for dette var å finne informanter som hadde en flersidig måte å forholde seg til harmonikk på.⁹¹

Valget om å intervju nettopp jazzmusikere, og ikke klassiske musikere, henger først og fremst sammen med en hypotese jeg var inne på i kapittelet om nevralt darwinisme: Ettersom harmonikken tradisjonelt sett er jazzmusikken fremste kommunikasjonsstruktur – det som gir *grunnlaget* for improvisasjonen – vil de aller fleste profesjonelle jazzmusikere på et eller annet tidspunkt ha tilegnet seg en solid forståelse av besifringssymboler, deres klanglige innhold, og deres roller i typiske jazzharmoniske forløp. En annen grunn til valget av jazzsjangeren er at dette er min egen bakgrunn. Jeg er derfor fortrolig både med det idiomatiske harmoniske språket og med hvordan man forholder seg til harmonikk i praktisk musisering, og det er mer naturlig for meg å snakke om disse temaene med jazzmusikere enn med klassiske musikere.

Til sist ønsker jeg å redegjøre for årsaken til at to vesentlige instrumentgrupper – trommeslagere og vokalister – ikke er representert i informantutvalget. Dette skyldes ikke en tro på at trommeslagere og vokalister ikke har interessante synspunkter og bidrag til studiens tema. Derimot skyldes det studiens omfang, og at jeg måtte begrense meg til langt færre informanter enn jeg ideelt sett hadde ønsket. Jeg var derfor allerede i utgangspunktet bekymret for å få for lite materiale til å besvare problemstilling 2. Trommeslagerne og sangerne ble derfor utelatt fra studien hovedsakelig av to årsaker: For det første fordi deres tradisjonelle musikalske rolle ikke *forutsetter* auditiv harmonisk analyse på samme måte som for andre instrumentalister, i den forstand at de må vite *hva* de hører for å kunne respondere på det.⁹² For det andre, og av større betydning, fordi deres delaktighet i det harmoniske samspillet ikke har den samme *motoriske* dimensjonen som hos andre instrumentgrupper, i form av håndstillinger, fingerbevegelser og dynamikken mellom teoretisk innsikt og kinestetisk kunnskap.⁹³ Det syntes å foreligge en viss fare for at dette kunne innskrenke tilfanget av assosiative

⁹¹ Relevansen av å ha en «flersidig måte å forholde seg til harmonikk på» vil komme tydeligere frem i 4.9 *Informantenes bruk av assosiative lytteformer*.

⁹² Andre instrumentalister må, i en kontekst hvor man ikke følger en besifring, identifisere det de hører for å være i stand til å «trykke riktig» på instrumentet. For eksempel kan en vokalist vurdere at på en gitt akkord passer det å synge en treklangsbrytning fra grunntonen – og deretter fokusere på å intonere den. For å kunne gjøre det samme må en trompetist først analysere *hvilken* av 12 mulige treklangsbrytninger det er snakk om.

⁹³ Det å bruke stemmen har naturligvis også motoriske aspekter, men jeg fryktet at disse er for abstrakte til at jeg kunne nyttiggjøre dem i denne studien.

tilnærminger til akkordidentifikasjon, noe jeg ikke ønsket å risikere med det begrensede antallet informanter jeg kunne intervjuer. Dette er ikke veldig tungtveiende argumenter, men de ble likevel utslagsgivende for at jeg valgte bort nevnte instrumentgrupper i denne omgang. I eventuelle videre studier vil det være interessant å undersøke hva slags innsikter andre instrumentgrupper kan bidra med.

De individuelle informantene og deres bakgrunn vil presenteres nærmere i neste kapittel.

3.3 Reliabilitet

Reliabilitet «har med forskningsresultatene konsistens og troverdighet å gjøre [og] behandles ofte i sammenheng med spørsmålet om hvorvidt et resultat kan reproduseres på andre tidspunkter av andre forskere» (Kvale og Brinkmann, 2009, s. 250).

En utfordring ved denne studiens reliabilitet er at forskningsterritoriet befinner seg et stykke utenfor fagtradisjonen. Det har derfor vært nødvendig å til dels risse opp et nytt forskningsfelt: delvis ved å undersøke fenomener som har vært relativt lite forsket på tidligere, slik som harmonisk gehør generelt og gestaltlytting spesielt; og delvis ved å konstruere og definere sentrale konsepter som *akkordvalør* og *assosiative lytteformer*. Det er vanskelig å se for seg at studiens *utforming* kunne vært reprodusert av andre forskere uten at det ble tatt høyde for slike «blindsoner» i den tradisjonelle gehørforskningen. *Resultatene* av studien berøres imidlertid ikke av disse innvendingene, da de baserer seg på kvalitative intervjuer med musikere som *heller* ikke kjente til begrepsapparatet jeg har innført i den skriftlige presentasjonen. Det foreligger altså ingen grunn til å mistenke at informantene ville ordlagt seg substansielt annerledes overfor andre forskere⁹⁴, eller at ikke lignende⁹⁵ resultater kan reproduseres med andre informanter.

Ettersom informantene ikke hadde detaljert kjennskap til problemstillingene mine, visste de heller ikke hvilke deler av intervjuene jeg kom til å legge vekt på, eller

⁹⁴ Man må imidlertid ta med i betraktningen at det kvalitative intervjuet er en *interpersonlig situasjon* med to aktører, hvor kunnskapen «blir produsert gjennom den interpersonlige interaksjonen i intervjusituasjonen» (Kvale og Brinkmann, 2009, s. 48). En annen intervjuer vil derfor kunne endre denne interaksjonen, og dermed også kunnskapsinnhentingene, gjennom sin personlige væremåte.

⁹⁵ Identiske resultater fra andre informanter er utelukket, ettersom det er informantenes *personlige* erfaringer av harmonikk som er undersøkelsens objekt.

hvordan jeg ville vinkle informasjonen som kom frem. Det er derfor ikke utenkelig at informanter kan oppleve at jeg har lagt vekt på aspekter ved deres harmoniske gehør de selv opplever som mindre viktige. Slike innvendinger fremstår imidlertid ikke spesielt sannsynlige, ettersom den følgende presentasjonen er basert på informantenes egne utsagn, i den konteksten de er gitt. Jeg har dessuten etterstrebet å inkludere eventuelle forbehold eller reservasjoner informantene fremmet i forbindelse med de aktuelle utsagnene. Til dette punktet må det for øvrig minnes om at studiens hovedansvar har vært å besvare de to problemstillingene – ikke å gi et fullstendig referat av forskningsintervjuene.

Som nevnt innebærer den fenomenologiske tilnærmingen at jeg setter informantenes livsverden og deres *opplevelse* av harmonikk i sentrum for undersøkelsen. Dette innebærer at jeg i begrenset grad vil stille kritiske spørsmål ved opplevelsene informantene beskriver. Jeg vil forsøke å formidle disse i en nøktern og forståelig form, men uten å «dekke over» selvmotsigelser og tvetydigheter i informantenes fremstillinger. Det å snakke om sin subjektive opplevelse av harmonikk kan være både uvant og vanskelig å sette ord på, og flere av informantene ga uttrykk for at «dette snakker man jo aldri om!». Man må dessuten ta i betraktning at denne intervjuformen innebærer et element av dobbel fortolkning: Informantene må først tolke sine egne kognitive prosesser, og jeg må deretter tolke deres beskrivelser av disse. Jeg har derfor, i den følgende presentasjonen, prøvd å være ydmyk og lydhør overfor informantenes forsøk på å språkfeste erfaringer som grunnleggende sett er språkløse. At enkelte slike forsøk potensielt kan fremstå som prøvende, inkoherente, mangelfulle eller selvmotsigende, er, slik jeg ser det, en nødvendig risiko ved denne formen for datainnhenting. I noen svært få tilfeller, hvor et utsagn jeg ønsket å sitere kunne tolkes i ulike meninger, har jeg via e-post fått informanten til å utdype konteksten rundt utsagnet.

3.4 Validitet

Validitet kan sies å dreie seg om «hvorvidt en metode er egnet til å undersøke det den skal undersøke» (Kvale og Brinkmann, 2009, s. 250). Det finnes et par innsigelser mot denne studiens validitet. Den første retter seg mot registreringen av

gestaltidentifikasjoner, og verifikasjonen av at informantene i disse tilfellene virkelig identifiserte gjennom *gestaltgjenkjennelse* og ikke gjennom *analyse*. En slik verifikasjon må nødvendigvis basere seg på observasjoner som ble gjort i intervjusituasjonen. Når jeg skriver at en informant gestaltgjenkjente en gitt akkord, er det derfor med utgangspunkt i en treleddet metodisk tilnærming:

1. *Direkte observasjon under intervjuet*. Informanten gir selv språklig uttrykk at han gjenkjenner akkorden som en helhet, eller responderer så umiddelbart at aktiv analyse er usannsynlig.
2. *Oppfølgingsspørsmål*. Informanten får eventuelt et direkte spørsmål som har til hensikt å bekrefte punkt 1, dersom ikke dette allerede er bekreftet av informantens eget utsagn.
3. *Intervjuanalyse*. Punkt 1 og 2 verifiseres under transkripsjonen og/eller analysen av intervjuet.

Den andre innsigelsen mot studiens validitet retter seg mot manglende kjønnsbalanse. Det kan ikke nektes for at den endelige studien mangler kvinnelige informanter, selv om kvinnelig deltakelse var både ønsket og planlagt. Studien er derfor ikke i stand til å drøfte hvorvidt det kan tenkes å eksistere kjønnsforskjeller på feltet harmonisk gehør. Ved nærmere undersøkelse er dette imidlertid ingen innvending mot studiens *validitet* – studien undersøker fortsatt det den har satt seg fore å undersøke – men en påpekning av at det finnes flere perspektiver som *kunne* blitt undersøkt.

4. Funn og resultater

I denne delen av masteroppgaven vil jeg presentere resultatene av de ni kvalitative intervjuene jeg har gjennomført. For å få vist mest mulig, og fra flere synsvinkler, vil jeg grovt sett gi en tredelt presentasjon av stoffet.

I den første delen (4.1–4.7) vil jeg hovedsakelig konsentrere meg om problemstilling 1: *Hvordan identifiserer profesjonelle jazzmusikere harmonikk?* Dette vil jeg undersøke gjennom å la samtlige informanter komme til orde om felles, semistrukturerte temaer, for deretter å sammenligne og drøfte svarene deres. Jeg vil også vise hvordan informantene gikk frem for å løse praktiske lytteoppgaver.

I den andre delen (4.8) vil jeg konsentrere meg om én enkelt informant, for å gi et mer holistisk bilde av hvordan en musikers harmoniske gehør kan operere. Denne delen vil fortsatt sikte på å besvare problemstilling 1, samt danne en overgang til problemstilling 2: *På hvilken måte benytter profesjonelle jazzmusikere assosiative lytteformer som en del av sitt harmoniske gehør?*

Den tredje delen (4.9) kommer jeg til å strukturere rundt et konkret tema. Jeg vil her konsentrere meg om forekomsten av assosiative lytteformer hos samtlige informanter, og forsøke å sette dem inn i et taksonomisk system. Denne delen vil være et forsøk på å besvare problemstilling 2.

4.1 Introduksjon av informantene

Jeg vil her gi en kort bakgrunn av informantene, og hva de selv mener har formet deres harmoniske forståelse. Alle navn er fiktive.

4.1.1 «Andreas»

Saxofonist, født på 70-tallet. Andreas har hovedsakelig opparbeidet sitt harmoniske gehør gjennom saxofonen, med en melodisk innfallsvinkel. Han har i liten grad øvd gehør ved pianoet. I ungdommen hørte han på plateinnspillinger, lyttet etter hva melodiinstrumentene spilte, og forsøkte å spille med. I den tidlige fasen foregikk dette veldig intuitivt og gehørbasert – det var om å gjøre å finne toner som passet, og melodilinjer som ledet gjennom akkordene. «Det er jo det som er trikset på den

musikken der», sier Andreas, «å finne noe som *leder videre*, sånn at man ikke behandler akkordene enkeltstående, og bare spiller opp og ned på dem.»

I studietiden jobbet Andreas mer systematisk med det harmoniske gehøret. På den ene siden bestod studiestedets metodikk i å øve på å identifisere akkorders bestanddeler – ters, septim, metningstoner – og relatere dem til grunntonen. På den andre siden var det å jobbe med harmonikk gjennom en mer teoretisk skalatilnærming – hvilken skala passer på hvilke akkorder? Dette kunne for eksempel være å undersøke bruken av melodisk moll i klassiske jazzinnspillinger fra 50- og 60-tallet, hvordan denne skalaens ulike modi er opphav til veldig mange akkordtyper.⁹⁶ Men gjennomgående har denne treningen skjedd gjennom saxen, ikke gjennom akkordinstrumenter.

4.1.2 «Bengt»

Pianist og komponist/arrangør, født på 60-tallet. Bengt hadde et til dels anstrengt forhold til gehør frem til han begynte på en høyere jazzutdanning. Ved studiestedet lærte han å akseptere at gehøret er «uperfekt», og opplevde å få lov til å utvikle gehøret sitt ut fra egne styrker og svakheter. Han fikk også verktøy som ga mestringsfølelse og en følelse av at gehøret ville forbedre seg resten av livet.

For Bengt er både musiseringen og gehøret nært knyttet til det kroppslige, klanglige og intuitive, og i mindre grad til musikkteori.

4.1.3 «Carl»

Pianist, født på 80-tallet. Carl begynte å spille som seksåring, først uten lærer, og har alltid hatt en intuitiv og affektbasert tilnærming til harmonikk. Før videregående kunne han ikke noter eller musikkteori, men hadde likevel en høyt utviklet harmonisk forståelse. Carl og hans harmoniske gehør vil bli presentert inngående i 4.8 *Carl*.

⁹⁶ I jazzsammenheng benytter man bare den *stigende* varianten av melodisk moll – altså en mollskala med høyt sjettede- og syvendetrinn. Denne danner så grunnlaget for nye skalaer og nye akkordtyper fra hvert av trinnene – omtrent som man på hvert trinn av C-dur-skalaen kan finne en kirketoneart og en septimakkord. Når det i denne oppgaven snakkes om melodisk moll, er det alltid den *stigende* utgaven som menes, med mindre noe annet er spesifisert.

4.1.4 «Daniel»

Gitarist og komponist, født på 60-tallet. Helt fra ungdomstiden har Daniel lært seg låter ved å lytte til innspillinger og finne ut på instrumentet hva de spiller. Det harmoniske gehøret har med andre ord vært i beredskap fra tidlig alder. Han spilte også fløyte i korps, noe som hjalp ham å utvikle en bevissthet om hvilke akkordtoner han spilte.

Daniel har en sterk teoretisk forståelse for harmonikk, og denne forståelsen er også sentral for hvordan hans harmoniske gehør opererer. Han identifiserer ofte akkordstrukturer, omvendinger og metningstoner, men etterstreber at dette skjer intuitivt og ikke gjennom en aktiv tankeprosess.

4.1.5 «Erik»

Trompetist, født på 80-tallet. Erik spilte i tradjazzband i ungdommen, hvor det meste foregikk på øret. I tillegg øvde han til *play-alongs*⁹⁷. Han brukte en intuitiv, melodisk tilnærming, og lærte mye gjennom å kopiere typiske tradjazzfraser. På denne tiden hadde han ingen spesiell bevissthet om akkordstrukturer, og han begynte med en mer teoretisk tilnærming på videregående. Erik opplever fortsatt at intuisjonen er sentral for hans harmoniske gehør:

Alt det der med å kunne si hva akkorden heter og hva skalaen heter, det er sånt som jeg har lært senere, og som ikke er en del av det aller mest grunnleggende harmoniske gehøret mitt. Det er ting som er tillært. Og derfor er aldri det like intuitivt som det å bare høre en akkord og reagere på det.

4.1.6 «Fredrik»

Gitarist, født på 60-tallet. I ungdommen spilte Fredrik opprinnelig rock, men ble etter hvert mer interessert i jazz. Mye av øvingen bestod i å spille til plater. På videregående begynte han med mer direkte akkordgehortrening. Dette kunne for eksempel være at han og en medelev satt med ryggen til hverandre og skulle gjette hvilken akkord den andre spilte.

Fredrik har stor teoretisk innsikt i jazzharmonikk, men bruker også – som vi skal se – mer intuitive tilnærminger i akkordlyttingen.

⁹⁷ Innspilling av akkompagnementet til en sang, hvor lytteren selv bidrar med melodi eller improvisasjon. Mye brukt i improvisasjonsøving.

4.1.7 «Gustav»

Bassist, født på 80-tallet. Gustav begynte først å spille piano, og noe senere bass. I 13-årsalderen begynte han å skrive låter med besifring. På videregående begynte han å spille jazz, og deltok på jazzkurs. På denne tiden var han likevel det han kaller «musikalsk blind», og kunne spille basslinjer uten egentlig å høre hva som foregikk harmonisk.

Under studiene jobbet han mer systematisk. Gustav mener selv at han har utviklet sitt harmoniske gehør gjennom evnen til å sette ting inn i systemer – altså gjennom en stadig akkumulasjon av auditiv og teoretisk forståelse, og gjennom vekselvirkningen mellom disse.

4.1.8 «Harald»

Pianist og komponist, født på 50-tallet. Harald har ingen formelle musikkstudier, og er i stor grad selvlært. Jazz ble han interessert i som 16–17-åring, og treningen bestod hovedsakelig i å spille med eldre musikere og høre på plateinnspillinger. Samtidig leste han noen introduksjonshefter om akkordkonstruksjon og skalaer.

Harald følte seg imidlertid ikke hjemme i den tradisjonelle, pianoidiomatiske tilnærmingen til jazzharmonikk, som – veldig forenklet – består i at venstrehånden spiller akkorder og høyrehånden spiller skalaer. Mye av hans harmoniske tenkning har derfor stått i opposisjon til dette, og han har forsøkt å finne alternative måter å organisere akkorder på, som er mer basert på intervaller enn på skalaer. Likevel har Harald også en solid forståelse for tradisjonell jazzharmonikk.

4.1.9 «Ivar»

Bassist, født på 70-tallet. Ivar startet på el-bass i ung alder. Han utviklet tidlig en visuell og kinestetisk oversikt over hvor på bassen tonene ligger, og overførte senere dette til kontrabass. Gehøret hans er generelt tett knyttet til plassering på instrumentet.

Ivar sier han alltid har vært dårlig på noter. Derfor har han i all hovedsak jobbet med musikk gjennom gehøret. Hørelæren han møtte ved studiestedet sitt underbygget dette, og han opplevde at man kunne være flink selv om man var svak i notelesing.

Selv om Ivar fortsatt synes det er tungt å lese noter, har han alltid syntes besifring er lett. Han har alltid skrevet mye musikk, og låtskrivingen har vært en av hans viktigste verktøy for å utvikle harmonisk gehør og forståelse.

4.1.10 Studiebakgrunn

Informantene har altså ulik bakgrunn, både hva gjelder praktisk erfaring, teorifordypning og formelle jazzstudier. Når det gjelder studiested, har tre av informantene sin utdannelse fra jazzlinja ved NTNU i Trondhjem; én er utdannet ved Norges musikkhøgskole; tre har studert *både* på jazzlinja i Trondhjem og ved Norges musikkhøgskole; én studerte ved Rytmisk musikkonservatorium i København; og én er autodidakt uten formelle musikkstudier.

4.2 Informantenes egne beskrivelser av harmonisk gehør

Når jeg møter informantene til intervju, lar jeg dem først starte med å reflektere fritt rundt begrepet «harmonisk gehør». Jeg oppfordrer dem til å beskrive med egne ord hva de mener begrepet rommer *for dem*. En gjennomgående beskrivelse er naturlig nok at det handler om å kunne *høre akkorder*. Flere av informantene bygger imidlertid videre på dette videre. Saxofonist Andreas mener det for ham handler mer om harmoniske forløp enn om enkeltstående klanger, fordi enkeltstående akkorder gir ham «mer åpning for *ikke* å spille den klangen, eller for å gjøre andre ting». Et harmonisk forløp, derimot, krever at han behersker god stemmeføring akkordene imellom: «Da er det både å finne metningstoner [og] å finne linjene imellom – og det er jo kanskje det som er hele poenget. Det er derfor det er vits å øve på akkurat det der.»

Pianist og komponist Harald har en ganske annen oppfatning om hva som er mest vesentlig ved et harmonisk gehør: «Det vil vel være evnen til å gjenkjenne både intervallstablingen i en akkord – også type voicing og omvending – og samtidig kunne gjenkjenne en slags harmonisk progresjon, sånn i grove trekk.» Han beskriver altså en helt annen grad av detaljanalyse når det gjelder oppbygningen av hver enkelt akkord. Andreas og Harald antyder her en forskjell mellom melodiinstrumentalister og akkordinstrumentalister som jeg vil se nærmere på om litt. I Haralds tilfelle er det likevel redelig å påpeke allerede her at definisjonen hans av harmonisk gehør kanskje

ikke er illustrerende for hva han selv etterstreber i musikken sin. Flere ganger i løpet av intervjuet beskriver han hvordan han gjennom flere tiår – både som pianist og som komponist – har forsøkt å kvitte seg med en tradisjonell skala/akkord-tenkning, hvor bassisten spiller grunntonen, pianistens venstrehånd spiller «en murstein» av en akkord og høyrehånden spiller «en skala som en rad med toner». Dette har han blant annet gjort gjennom å spille i band uten bassist⁹⁸, og gjennom å tilegne seg et harmonisk uttrykk som fokuserer mer på intervaller enn på tradisjonelle «akkorder». I sitt eget musikalske virke tenker han derfor ikke nødvendigvis på harmonikk som «den type akkord, men som *den samlingen av intervaller*.» Da blir harmonikk i mindre grad noe som kan omsettes i tradisjonell besifring, og i større grad en direkte eksperimentering med de klanglige egenskapene som akkorder er *bygget opp* av – «hva disse gir av energi, hva de gir av *farge*, hva de gir av *impact* i musikken. [...] Jeg tror vel egentlig at det er en måte å tenke akkordmaterialet som lydeffekter, kan man si».⁹⁹ Dette påvirker også hvordan Haralds eget harmoniske gehør fungerer, spesielt i forbindelse med musikk som harmonisk sett er mer åpen, kompleks eller abstrakt: «Da kan man ha mer sånn "områdegehør", enn rent *akkordgehør* eller tonalt gehør. Du hører liksom [...] at det beveger seg i en eller annen type intervallstrøm; vi er liksom *innenfor der* eller *utenfor der ...*» Et annet sted utdyper han at slike «områder» for eksempel kan være områder med heltonestrukturer eller bestemte typer polyakkorder – strukturtyper han intuitivt kjenner igjen fordi han har jobbet med dem selv.

Bassist Gustav fremhever at harmonisk gehør innebærer *både* det å *gjenkjenne* akkordtyper og -progresjoner, og det å «kunne sette navn på dem eller kunne spille dem på instrumentet». Gustav er her på linje med den definisjonen av gehør vi så hos for eksempel Bengtsson, hvor gehør også omtales som en todelt prosess hvor man i en eller annen form må være i stand til å *gjengi* det man har hørt.

Det virker altså å være relativt stor enighet blant informantene om hva harmonisk gehør *er*: evnen til å oppfatte og identifisere harmonikk, enten det er snakk om enkeltakkorder eller et forløp. Derimot er det noe mindre enighet om rollen dette gehøret spiller i improvisasjonssituasjonen, noe vi skal se litt nærmere på.

⁹⁸ «Veldig ofte så bruker bassisten opp et frekvensområde, sånn at det er veldig fullt der nede hele tiden, og du blir litt komprimert inn, som pianist. [...] Det å bli 'kvitt' – hehe – bassisten, gjør at man åpner opp pianoet som instrument på en helt annen måte. Og da selvfølgelig også måten å tenke akkorder på.»

⁹⁹ Harald oppgir selv å ha funnet denne tilnærmingen i Hindemiths *The Craft of Musical Composition*.

4.3 Harmonisk lytting i musiseringssituasjonen

Når det gjelder det harmoniske gehørets *rolle* i musiseringen, kan svarene grovt skilles i to kategorier: På den ene siden de informantene som vektlegger musikkens formale strukturer, og hvordan det harmoniske gehøret er et verktøy som setter dem i stand til å *oppfatte* og *identifisere* nyansene i disse strukturene. På den andre siden de informantene som har et mer pragmatisk og instrumentelt syn på harmonikk, og hvor en analytisk forståelse kun er viktig i den grad den er nødvendig for musiseringen deres.

Noe forenklet kan vi si at ifølge den første oppfatningen er det *musikken* som setter premissene, og det harmoniske gehøret setter musikeren i stand til å tre inn i musikkens harmoniske logikk, og å samhandle med andre musikere med denne logikken som utgangspunkt. Musikken foregår i et rom *utenfor* musikeren, og gehøret er en nøkkel til dette rommet. Et slikt syn eksemplifiseres av gitarist Daniel. Selv om han sier at harmonisk gehør handler om «å være i stand til å finne løsninger på ting man ønsker selv, både i komposisjonssammenheng og i kommunikasjonen med andre», fremhever han også at det handler om å «øke reaksjonsmønsteret og evnen til gjenkjennelse i alt som skjer rundt deg». Dette utdypes videre ved at «jo mer jeg hører av hva de som akkompagnerer meg hører¹⁰⁰, jo bedre er jeg i stand til å reagere på deres input – både som solist og akkompagnatør». Daniel presiserer imidlertid at det ikke nødvendigvis er et 1:1-forhold mellom en slik harmonisk input fra en medmusiker, og den harmoniske reaksjonen Daniel selv gir på denne inputen. Selv om han sier han bestreber seg på å høre – i betydningen *identifisere* – enhver ting som skjer på det harmoniske planet, kan han godt velge å reagere kontrasterende og instinktivt på en impuls: «Av og til så er det mer et slags skifte av en farge, altså 'nå går jeg til noe som er utenfor dette – og nå er jeg inne igjen'.» I slike tilfeller lar han bevisst intuisjonen ta styringen over de harmoniske valgene hans:

Med en gang man bryter [et tonalt og oversiktlig harmonisk landskap], så prøver jeg å være så intuitiv som mulig. Og det kan godt være at reaksjonsmønsteret er mer at 'det går mot mer *blurry* harmonikk' enn at 'nå skiftet det til Ebm, eller en Bb-akkord i d-moll',

¹⁰⁰ Legg merke til at Daniel her bruker ordet *hører*, ikke *gjør* – musikerne spiller det de *hører*, og for Daniel er det altså om å gjøre å *høre det samme* som de andre musikerne. Dette kan indikere nettopp en oppfatning av at musikken først og fremst er noe som foregår «der ute», i interaksjonen mellom musikerne, og som musikerne får adgang til gjennom lytting (for eksempel harmonisk lytting).

skjønner du? At det er mer sånn 'nå strekker jeg harmonikken', og da kan jeg reagere på et mer generelt nivå.

Også gitarist Fredrik ser på det harmoniske gehøret som et verktøy til å få med seg mer av det som foregår – eller *kan* foregå – i musikken:

Når det gjelder spilling¹⁰¹ så er det vel kanskje først og fremst å høre *tilleggsinfo*. Ofte så er det sånn at man vet omtrent hvilke akkorder det er – altså, man kjenner en akkordprogresjon, men så er det jo forskjellige muligheter med tilleggstoner og sånn, og så kan man gå andre veier – og da er det jo fint å kunne høre det.

Fredrik trekker riktignok frem andre parametere som vel så viktige som harmonikk i samspillsituasjonen (slik som *når* man skal spille; hvilket register man skal bruke; hva slags rytmisk nivå man skal legge seg på osv.). Men også disse valgene baserer seg på hva man hører rundt seg.

På den andre siden ser flere informanter på harmonisk gehør som et verktøy som skal bringe musikken *til dem*. Her er det ikke først og fremst *harmonikkens* premisser som står i sentrum, men hvilke samhandlingsmuligheter, referanserammer og kreative impulser harmonikken tilbyr *musikeren* i hans musisering. Dette synet eksemplifiseres sterkest av pianist og komponist Bengt: «Jeg er opptatt av det akkordiske og harmoniske i den forstand at det er et middel til å få folk til å fungere sammen.» Bengt begrenser langt på vei harmonikkens rolle til å være et praktisk rammeverk for musikerne – det er ikke harmonikken i seg selv som er viktig, men det at den fungerer som et språk musikerne kan kommunisere med hverandre gjennom. Gehøret tilbyr her en felles forståelse av den harmoniske «dialekten» som til enhver tid benyttes av ensemblet. Nøyaktig *hvilken* dialekt Bengt eller ensemblet velger å ta i bruk i hvert enkelt tilfelle, synes mindre viktig: «[...] det er blitt veldig underordnet *prosjektet*, det enkelte prosjekt.»¹⁰²

Et mer instrumentelt syn på det harmoniske gehøret finner vi også hos trompetist Erik. I mest grunnleggende forstand definerer han det som evnen til å

¹⁰¹ Til forskjell fra *gehørtrening*.

¹⁰² Her kan jeg – fra et personlig lytterperspektiv – underbygge Bengts utsagn ved å skyte inn at musikken hans er både eklektisk og særpreget, uansett besetning, og uansett om det gjelder fremføring av standardlåter eller egne nyskrevne verk. Musikken hans benytter noen ganger funksjonsharmoniske prinsipper, andre ganger modale tilnærminger, og atter andre ganger fritonale innslag – alt etter hva sammenhengen krever.

oppfatte «hvordan svingningene i to toner oppleves i forhold til hverandre», og han fremhever at selv om han er melodiinstrumentalist, er han opptatt av ikke bare å «ligge oppå de andre» i bandet, men å være delaktig i de kollektive harmoniske valgene: «... det å definere hva som er kjernen i harmonikken er like mye *min* oppgave, og jeg må derfor ha oversikt over det som skjer.» Likevel innvender han at det å kunne sette *navn* på harmoniske fenomener kanskje er det minst viktige i gehørarbeidet: «Det som er viktig er å kunne reagere på det, å kunne hente ut noe der som du kan bruke. Og når du spiller [en akkord] for meg, så kan jeg med en gang synge et eller annet oppå som passer fint til det.» Denne evnen til intuitivt å kunne benytte seg kreativt av de impulser harmonikken tilbyr, er for Erik det mest verdifulle ved et godt gehør.¹⁰³ Han eksemplifiserer dette ved å beskrive den typiske prosessen som utfolder seg når han improviserer fritt sammen med en pianist: «Nesten uansett hva han spiller, så har jeg ikke noe problem med å følge det. Men da er det veldig på det ubevisste planet, jeg ville ikke kunnet stoppe opp og si hvilken akkord det var vi spilte. Da er det mer at jeg registrerer hvilken retning ting går i.»

For bassist Ivar virker harmonikk å være noe mer flytende. For ham er det ikke essensielt at bandet har en felles detaljforståelse av hva en gitt akkord «er» (for eksempel i form av et omstendelig besifringssymbol). Han tenker heller at «du har en *modus*, og så kan du velge *de* tonene eller *de* tonene eller *de* tonene fra den modusen». Dette stammer helt fra da han begynte å spille jazz, og jobbet mye med å finne toner som var felles for forskjellige akkorder. Da tolket han ikke hver nye akkord som en ny tonerekke fra en ny grunntone, men tenkte heller at «selve modusen lå i ro, og så var det liksom landskapet rundt som skiftet». Ivars tilnærming til harmonikk kan iblant skape kulturkollisjoner når han spiller med musikere som kommer fra «Berklee-metoden»¹⁰⁴:

¹⁰³ Erik gjentar denne oppfatningen i intervjudelen med pianoeksempler: Hans umiddelbare respons på pianovoicingene er ikke *hvilken* akkord som blir spilt, men *hva* han som trompetist kan spille over denne akkorden. Akkordene er ikke først og fremst en impuls til *analytisk identifikasjon*, men til *valg av improvisatorisk tonemateriale/skala*. Se 4.6 «Hørelæresituasjon»: pianotest.

¹⁰⁴ Berklee College of Music i Boston, Massachusetts. Regnes av mange blant verdens fremste jazzutdannelse, men blir også kritisert (spesielt i Europa) for å ha et snevert (og typisk amerikansk) musikk- og musikersyn, med bl.a. overdrevent fokus på skalaøvelser, innøvde «jazzfraser» og en historisk-konservativ oppfatning av hva som konstituerer jazz som sjanger. Berklee blir ofte brukt som prygelknabe (som i «Berklee-flink» eller «Berklee-jazz») for generelle angrep på amerikansk jazzutdannelsesfilosofi, hvor studenten, ifølge kritikken, presses inn en forhåndsbestemt støpeform heller enn å få utvikle sine evner fritt. Hvorvidt kritikken er berettiget eller ikke faller utenfor denne studiens tema.

... Når jeg spiller med folk derfra, så får notene mine utrolig mye tall og symboler. [...] Så de tenker at «*sånn* er den akkorden, *her* er det du kan spille på den». Så først må du liksom gjenkjenne at det er *den* akkorden, og så kan du bare spille all den der dritten som ... da tar du opp våpenet, liksom, og bare [lydeffekt]. Så det er en veldig annen måte å tenke på.

Ivar understreker at han ikke mener det ene nødvendigvis er bedre enn det andre, men at en slik tilnærming er langt unna hans egen måte å forstå harmonikk på.

Det er altså en viss uenighet blant informantene om hvilken rolle og betydning harmonikken tillegges (eller bør tillegges) i musiseringen. De synes likevel å være enige om en pragmatisk holdning: Harmonikken tilbyr rammer og strukturer for improvisasjonen som kommunikasjonsform. Dette gjenspeiler en tradisjon som er nesten like gammel som jazzen selv, nemlig praksisen med å bruke standardlåter som medium for samspeilet. *Real Book* er ikke først og fremst en samling melodier, men en samling *akkordskjemaer* man kan improvisere over – et *lingua franca*¹⁰⁵ for jazzmusikere på tvers av språk, landegrenser og kulturer. Du kan ta med instrumentet til en jazzklubb hvor som helst i verden og be bandet telle opp til *Stella By Starlight*, og det eneste spørsmålet du vil få er «*what tempo?*»

4.4 Harmonisk lytting utenfor musiseringssituasjonen

Jeg spurte også informantene om harmonikkens rolle i deres normale lyttemodus.¹⁰⁶ Med andre ord: Hvor mye analyserer eller legger de merke til harmonikken i et musikkutdrag, når de ikke selv spiller, men kun *lytter* til musikk? Når jeg stiller et slikt spørsmål under et forskningsintervju som handler om nettopp harmonisk lytting, er det en betydelig risiko for at jeg styrer diskursen inn på et bestemt spor. Det at jeg i det hele tatt forsker på harmonisk lytting indikerer jo en viss oppfatning av at temaet er viktig, og dette kan – bevisst eller ubevisst – gjøre det vanskelig for informanter å hevde noe annet. Når jeg likevel vil ta med noen kommentarer rundt dette temaet, er det fordi

¹⁰⁵ *Lingua franca*: Språk brukt i kommunikasjon mellom personer som ikke har felles morsmål, for eksempel fransk som diplomatspråk (Bokmålsordboka på nett, www.nob-ordbok.uio.no).

¹⁰⁶ «Normal lyttemodus» er et svært problematisk begrep. Mange har skrevet mangt om lytting og ulike lyttemodi, men jeg velger av avgrensningshensyn å ikke drøfte dette nærmere i denne oppgaven. Informantene fikk her muligheten til selv å eksemplifisere og sammenligne ulike situasjoner, uten å måtte forholde seg til fagterminologiske kategorier av lyttemodi.

svarene er overraskende divergerende, og fordi én og samme musiker kan fremvise ulike oppfatninger om det harmoniske gehørets rolle i lyttesituasjonen og i spillesituasjonen.

Flere av informantene (Erik, Fredrik, Harald, Ivar) opplever at de nesten lytter *for* mye til det harmoniske, i den grad at det nesten går på bekostning av andre elementer i musikken. Både Carl og Fredrik betegner det som en form for «yrkesskade». Her Fredrik:

Nei, jeg legger *mye* merke til det, jeg tenker at det er *for* mye – jeg skulle gjerne vært det foruten. Det blir en sånn yrkesskade – når man holder på med en sånn teknisk inngang til musikk, hele dagen, hver dag i mange år, så blir det som en som jobber med film, som ikke kan ha glede av å se en film, liksom, men som *bare* ser kameravinkler og klipping og filtre på kamera og sånn, og som ikke får med seg historien i det hele tatt. [...] Man blir litt *skadet*.

Denne opplevelsen forutsetter naturlig nok at det er snakk om musikkstiler hvor det harmoniske utgjør et bærende element, og hvor det benyttes et mer eller mindre konvensjonelt harmonisk språk som informantene er fortrolige med. Som vi ser av sitatet, kan den harmoniske lyttingen også oppleves som vanskelig å «slå av». Dette gjelder kanskje spesielt i sammenhenger hvor musikken hverken er spesielt viktig eller interessant, slik som bakgrunnsmusikken på en fest. Carl betegner denne type bakgrunnsmusikk som «*real time 'planking'*», mens Erik sier:

[...] når jeg er ute på byen, for eksempel, og det er musikk på, så ... jeg oppfatter det som at det er mange som [...] lytter på teksten og får med seg den. Men for min del så får jeg faktisk ikke med meg teksten i det hele tatt, på vanlig popmusikk. Men jeg får alltid med meg formen på musikken, og bassgangene og hvilke toner det er, og hvilke akkorder det er, og sånne ting. Så jeg tror absolutt at det harmoniske i musikken er langt fremme i gehøret mitt.

Gustav sier derimot at han mer eller mindre bevisst kan «gå inn i ulike lyttemodi». Som bassist er han vant til å lytte etter basslinjene – og synge dem – når han hører på musikk. I forlengelsen av dette kommer gjerne en harmonisk analyse. Han opplever imidlertid at en analytisk lyttemodus kan komme i veien for andre deler av lytteopplevelsen: «Det er jo gjerne da jeg kan få den der emosjonelle opplevelsen, når jeg

går ut av det analytiske og *ikke* tenker.» Det at en analytisk lyttemodus ligger så naturlig for Gustav, gjør dessuten at han har enda større glede av musikk hvor han ikke umiddelbart klarer å analysere alle harmoniske vendinger: «Da er det på en måte noe mystisk, noe som jeg på en måte ikke kan forklare, som er veldig spennende.»¹⁰⁷

Én informant skiller seg klart ut fra de andre når det gjelder harmonikkens rolle i normal lyttemodus. Saxofonist Andreas sier rett ut: «[Jeg er] ikke spesielt opptatt av det [...], at jeg tenker så veldig over skjemaet som spilles under, for eksempel.» Unntaket er hvis et harmonisk forløp er veldig originalt eller iørefallende, slik at Andreas ønsker å «plukke» det. Men på generell basis er han «mer opptatt av *hvordan* det spilles oppå det [...], hvordan *uttrykk* er det.»¹⁰⁸

Igjen ser vi at det er ulike oppfatninger hos informantene. Flere av dem virker nesten å være *mer* opptatt av harmonikk når de lytter enn når de spiller. Kanskje kan dette forklares ved at akkordidentifikasjonen hos mange jazzmusikere er en såpass internalisert prosess at den er relativt selvgående. Når man så befinner seg i en mer eller mindre passiv lyttetilstand (uten, som Gustav, å innta en bestemt lyttemodus), får denne automatiserte akkordlyttingen større plass i bevisstheten enn når man som improviserende musiker forholder seg aktivt til et totalt lydbilde.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Gustav går her rett til kjernen av et spørsmål jeg selv ofte har tenkt på: Kan gehørtrening føre til en «avfortrylling av musikken» (jf. sosiologen Max Webers begrep «avfortryllingen av verden» – *Entzauberung der Welt*)? Kan en stadig bedre auditiv forståelse av musikkens virkemidler føre til at musikk mister noe av sin tidligere *magi*? Jeg tror mange musikere og musikkutdannede vil ha erfart at et stykke musikk de tidligere satte pris på, ikke overlever å bli plukket fra hverandre og deretter forsøkt satt sammen igjen – noe har gått tapt i prosessen. På den andre siden er det kanskje en desto større bekreftelse av musikalsk kvalitet når et verk overlever selv den mest minutiøse analyse, uten å gi slipp på alle sine hemmeligheter og sin mystikk. En slik dimensjon tror jeg mange opplever for eksempel i Johann Sebastian Bachs musikk (for her kun å gi ett eksempel).

¹⁰⁸ Som en personlig apropos opplever jeg at dette utsagnet harmonerer svært godt med Andreas' egen improvisasjonsstil. Han har en særegen evne til å løsrive seg fra en akkord-/skalatilnærming til improvisasjon (selv om han åpenbart behersker også dette), og heller utvikle og bearbeide de musikalske hendelsene, gestene og rytmiske eller melodiske motivene som oppstår spontant i improvisasjonen hans – gjerne på tvers av, eller i kontrast til, det harmoniske underlaget. Uttrykk og *attitude* oppleves – fra et lytterperspektiv – ofte som viktigere i spillet hans enn å «spille frem» bestemte harmoniske landskap eller progresjoner.

¹⁰⁹ Opplevelsen av å ha pådratt seg en «yrkesskade» i forholdet til musikk gjelder nok for øvrig musikere fra alle leire, ikke bare jazzmusikere. I en kvalitativ studie utført av Reitan (2013, s. 69) uttaler for eksempel en dirigent, «with a high degree of regret: 'I cannot be an ordinary listener.'».

4.5 Refleksjoner rundt egne representasjoner av harmonikk

Jeg ga informantene mulighet til å reflektere høyt rundt hvordan de *tror* de går frem for å identifisere en akkord, dersom jeg hadde spilt den for dem på et piano, løsrevet fra harmonisk kontekst. Ettersom det altså ikke var noen klingende musikk i rommet, var ikke dette ment som noen måling av gehøret deres – informantene skulle kun forestille seg en «hørelæresituasjon» hvor en konvensjonell jazzvoicing ble spilt på pianoet, og at de fikk i oppgave å identifisere den. Hvordan ville de vanligvis gått frem? Målet her var å avdekke hvorvidt de beskrev prosessen med begreper som antydte gestaltlytting, eller med begreper som antydte en *skrittvis analytisk* tilnærming. Overfor informantene brukte jeg ikke disse begrepene, eller begreper som «mental representasjon», men oppmuntret dem til å ordlegge seg naturlig og personlig.

Informantene var ikke klar over at jeg senere i intervjuet ville realisere denne «hørelæresituasjonen» ved faktisk å spille noen akkorder for dem og be dem tenke høyt. Grunnen til at jeg gjorde det på denne måten er at det naturligvis kan være en vesentlig forskjell mellom hvilken metode man *tror* man ville brukt for å løse en gitt oppgave, og hvilken metode man faktisk ender opp med å bruke i praksis. Jeg ønsket å ha muligheten til å observere informantene i begge situasjoner.

Samtlige informanter opplyser at de har flere akkordtyper de gjenkjenner som *helheter*.¹¹⁰ Dette gjør de umiddelbart, intuitivt og uten å analysere – altså synes det å være snakk om gestaltidentifikasjoner. Basert på hvordan informantene beskriver disse identifikasjonene, skjer de enten gjennom direkte gjenkjenning av akkordvaløren, eller gjennom assosiativ lytting. Nøyaktig *hva slags* mentale representasjoner informantene opplever i slike tilfeller, vil jeg undersøke nærmere i 4.9 *Informantenes bruk av assosiative lytteformer*. Inntil videre vil jeg imidlertid fokusere på gestaltidentifikasjonens *rolle* i informantenes harmoniske gehør – slik de altså *tenker* seg at gehøret deres fungerer.

For noen av informantene gjelder gestaltidentifikasjonen et bestemt repertoar av akkorder og/eller voicinger, mens andre akkorder faller utenfor en slik gjenkjenning og må analyseres mer skrittvis. Dette gjelder eksempelvis for Andreas, som har et knippe akkorder han gjenkjenner helhetlig og klangbasert – de «har en sånn lyd». Dette er helst

¹¹⁰ Dette er i seg selv ikke overraskende. De fleste høyskoleutdannede musikere vil for eksempel kunne gestaltidentifisere enkle dur- eller molltreklanger, uten å måtte tenke seg nærmere om. Eksempelene informantene bruker befinner seg imidlertid langt over et slikt elementært nivå.

akkordtyper som er knyttet til melodisk materiale han har jobbet mye med som saxofonist. Også gitarist Fredrik opplever en umiddelbar gjenkjennelse av mange akkordtyper. Spesielt er denne gjenkjennelsen knyttet til idiomatiske spillemåter på hovedinstrumentet hans: «Hvis det er en gitarvoicing, og med gitarlyd, så kjenner jeg det ofte igjen bare ved 'klæsj'. Mens hvis det er den samme voicingen spilt av strykere, så kan det hende at jeg ikke kjenner den igjen, ikke sant. Eller hvis den er lagt på en måte som er uvant.»

For andre av informantene er en åpen, akkordvalør-fokusert tilnærming alltid første ledd av identifikasjonen – *hva forteller denne klangen meg?* – og bygges ut med andre, mer struktur-analytiske undersøkelser etter behov. Dette ser vi hos bassist Gustav, som nærmest har en fast «sjekklister» dersom han skal identifisere en løsrevet, enkeltstående akkord: Først intuisjon (vet jeg hva dette er?), deretter basstone (er grunntonen basstone, eller er det en omvendning?), så ters (er det dur eller moll?), så septim, og til slutt metningstoner og alterasjoner. Gustav kan avbryte denne prosessen straks han har tilstrekkelig grunnlag for identifikasjon, eller han kan hoppe over ledd som er uproblematisk. I mange tilfeller vil hele operasjonen gå veldig fort, og relativt sjelden vil han bruke den fullstendige rekken av analysetilnærminger. Enkelte akkordtyper har også veldig klare «markører» som gjør at han fort kan peile seg inn på riktig område – for eksempel b9-intervallet, som er «lett å kjenne igjen både på grunn av *det intervallet*, og fordi det vanligvis opptrer i dominantakkorder».

I akkordprogresjoner stiller det seg litt annerledes. Her støtter Gustav seg gjerne på teoretisk kunnskap om hvilke akkordtyper som vanligvis befinner seg på de ulike trinnene i skalaen: «Det blir en sånn kombinasjon med det jeg kan om teori, altså hva som er vanlig akkordprogresjon. Og så lenge akkordprogresjonen høres rimelig normal ut, så vet jeg at med *den* basslinja så vil *det* forløpet være naturlig.» Kanskje kan dette karakteriseres som en variant av 16- og 17-hundretallets *regola dell'ottava*, opprinnelig et besifringssystem for generalbass, hvor hver basstone harmoniseres etter bestemte prinsipper (Kaiser, 2016). Med andre ord: Når man vet hvilke akkorder som er *vanlige* på de ulike skalatrinnene i forskjellige tonearter, trenger man bare identifisere basstonene i et harmonisk forløp. Deretter supplerer man med eventuelle tilleggstoner eller alterasjoner, eller identifiserer akkorder som bryter med «normen». Slik *kognitiv priming*, hvor den auditive analysen farges av lytterens forhåndskunnskaper om harmonisk syntaks (Koelsch, 2013, s. 37), er åpenbart relatert til chunking. En mulig

forskjell kan likevel være at dette er en *kunnskapsdreven* prosess, mens chunking oftere synes å være en *sensorisk-dreven* prosess.

Pianist/komponist Harald har en lignende tilnærming som Gustav når det gjelder enkeltakkorder, men er mindre systematisk. Han gjenkjenner ofte umiddelbart hvilken type akkordisk *område* det dreier seg om: «#5-akkorder, eller #9-akkorder, eller mollmaj-akkorder, eller ren dur-6/9, sånne ting ... Det er noen ting som er veldig sånn 'ja, der er *den*'.» Når det derimot gjelder voicinger, omvendinger og (ytterligere) metningstoner, trer et mer analytisk apparat i bruk. Her kan vi kanskje si at Harald bruker en gestalttilnærming for å identifisere selve akkordtypen, mens han kobler inn et analytisk gehør for å avdekke akkordens mer situasjonsspesifikke utforming.

Trompetist Erik opplever at han kanskje ikke stoler så mye på intuisjonen sin som han burde når det kommer til akkordidentifikasjon. Derfor bruker han gjerne et analytisk gehør til å «teste» den intuitive oppfatningen sin, selv når han har en klar formening om hva han har hørt. «Da er det rett og slett å prøve å identifisere tonene i akkorden, finne grunntonen og så synge for meg selv de tonene jeg hører inne i hodet mitt – og passe på at det stemmer med det jeg vet teoretisk om den akkorden jeg tror det er.»

For én av informantene – pianisten Carl, som jeg kommer til å behandle i et eget underkapittel – er gestalttilnærmingen totalt dominerende, og struktur-analytiske identifikasjonsverktøy er nærmest fraværende i hans harmoniske gehør: «... jeg må si at det er *veldig* lite analytisk. Det er 50 % emosjonelt, og så er det 50 % bare gjenkjenning av en lyd, en farge eller en stemning.» Carl kommer til å bli behandlet separat både fordi han representerer ytterpunktet for gestaltlytting blant informantene, og fordi hans idiosynkratiske opplevelse av harmonikk er mest forståelig dersom man undersøker den under ett.

Alle informantene forteller altså om identifikasjonstyper som må karakteriseres som gestaltlytting. Det varierer imidlertid fra person til person hvor ofte denne typen identifikasjon benyttes, og i hvilken grad den oppleves som pålitelig. For noen av informantene er gestaltlyttingen en sikker strategi som alltid benyttes når en akkord skal identifiseres, mens andre gjerne «tester» eventuelle gestaltidentifikasjoner ved å benytte et mer analytisk gehør. For å undersøke i hvilken grad informantenes metakognitive refleksjoner faktisk stemte overens med deres praktiske tilnærming, ønsket jeg å skape en «hørelæresituasjon» hvor de fikk muligheten til å utføre reelle

akkordidentifikasjoner. Denne seksjonen av intervjuene vil omtales i neste underkapittel.

4.6 «Hørelæresituasjon»: pianotest

I siste halvdel av intervjuene gjennomførte jeg en liten «hørelæretest» på informantene. De fikk her forespilt 4–5 løsrevne akkorder på et piano som stod i rommet, hvorpå de skulle forsøke å uttrykke med ord hvordan de reagerte på hver enkelt akkord, hva slags forestillinger og representasjoner den vekket hos dem, hvordan de eventuelt gestaltidentifiserte den, hvordan de analyserte seg frem dersom de *ikke* opplevde en gestaltidentifikasjon¹¹¹ – kort sagt, alle mulige tanker de spontant gjorde seg om lytteeksemplene. Akkordtypene var hentet fra jazzharmonikkens «standardrepertoar», og selv om utvalg, toneart og voicing kunne variere noe fra intervju til intervju, var det gjerne snakk om akkordtyper som moll9, moll-maj9, 13^(b9) og 7(#5#9) – i tillegg til valg som ble gjort der og da.

Målet ved dette innslaget var ikke å gjennomføre en formell testsituasjon som skulle produsere statistisk gyldige resultater.¹¹² Testen var ikke standardisert med tanke på innhold, fremføring, løsningsform, tidsbruk, vurderingsform eller andre rammefaktorer. Derimot brukte jeg denne delen av intervjuet til å undersøke informantenes *praktiske* tilnærming til akkordidentifikasjon. Den metodiske begrunnelsen for dette var, for det første, å tilrettelegge for *spesifisitet* i de kvalitative intervjuene, slik dette defineres hos Kvale og Brinkmann: «Beskrivelser av spesifikke situasjoner og hendelsesforløp innhentes, ikke generelle meninger.» (Kvale og Brinkmann, 2009, s. 47)

Tidligere hadde jeg – som presentert i forrige underkapittel – latt informantene reflektere rundt hvordan de *trodde* de gjorde dette. Ved å utsette dem for en enkel testsituasjon, fikk jeg dessuten muligheten til å vurdere den faktiske fremgangsmåten deres (og presisjonen, selv om dette var underordnet) opp mot dette. Dette kunne tilby både bekreftelser og korrektiver av informantenes selvopplevde fremgangsmåte. Når det gjelder *korrektiver*, fant jeg ingen nevneverdig uoverensstemmelse mellom

¹¹¹ Igjen vil jeg understreke at jeg ikke brukte slike teoretiske termer i intervjusituasjonen, men lot informantene snakke mest mulig fritt om hva de hørte og opplevde.

¹¹² Jeg kommer likevel, av praktiske hensyn, til å referere til den som «pianotesten» i resten av studien.

selvfremstillingen og den praktiske tilnærmingen hos informantene, og jeg kommer derfor ikke til å gå nærmere inn på dette. Derimot fant jeg flere *bekreftelser* på at selvopplevde fremgangsmåter også ble benyttet i praksis. Slike bekreftelser kommer jeg imidlertid kun til å kommentere i den grad de også belyser andre interessante aspekter ved lyttingen, da det er det *fenomenologiske* perspektivet som er studiens anliggende, og ikke målbarheten av dette.

Vel så viktig for begrunnelsen for en pianotest var imidlertid muligheten en slik test ga for å undersøke nærmere *hvilke* representasjoner informantene benyttet seg av i akkordlyttingen, og fremfor alt i utførelsen av gestaltidentifikasjon. Identifiserer de en voicing fordi de *ser for seg* hvor tonene ligger på et piano, eller fordi de *kjenner* hvordan det fysisk ville føles å gripe den på gitarhalsen? Skiller de mentalt to akkordtyper fra hverandre fordi den ene har en *lys* akkordvalør og den andre en *mørk* akkordvalør? Gjenkjenner de en bestemt akkord fordi den *minner dem om* en bestemt sang eller stemning?

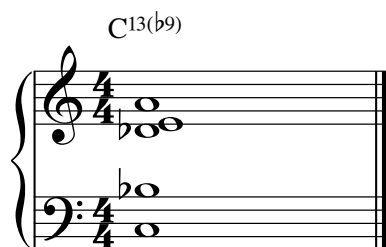
De fleste funnene fra pianotesten vil av denne grunn bli drøftet under 4.9 *Informantenes bruk av assosiative lytteformer*, hvor jeg kommer til å gjennomgå de ulike kategoriene av gestaltidentifikasjon jeg fant hos informantene. Jeg vil likevel allerede nå presentere et par eksempler på hvordan ulike individer kan benytte helt ulike akkordrepresentasjoner for én og samme akkord, og hvordan disse representasjonene kan tenkes å være påvirket av hva slags type instrument man spiller.

Saxofonist Andreas antydte tidligere i intervjuet at han har en håndfull akkordtyper han gjenkjenner som gestalter. Dette er for eksempel 13^(b9) og akkorder bygget på alterert skala.¹¹³ Under pianotesten spilte jeg – blant annet – eksempler på begge disse akkordtypene¹¹⁴, og Andreas bekreftet her i praksis at han identifiserte dem spontant og ureflektert. Imidlertid skilte gestaltidentifikasjonen hans seg fra den jeg fant hos spesielt akkordinstrumentalistene, ved at den i større grad var knyttet til *melodiske* egenskaper ved akkordene. Der flere av akkordinstrumentalistene intuitivt identifiserte selve *voicingen* – og opplevde *den* som sentral – sier Andreas at voicingen er mindre viktig for ham, og at han uansett neppe ville vært i stand til å identifisere den. Om en

¹¹³ Alterert skala, eller *superlokrisk*: Dominantisk skala hvor alle ikke-essensielle toner er altererte. Den finnes som syvende modus av stigende melodisk moll, og er mye brukt i jazzsammenheng.

¹¹⁴ Jeg spilte samme eller sammenlignbare akkorder også for de andre informantene.

13^(b9)-akkord (se illustrasjon 4.6.1) sier han at han hører basstonen, «og så *de* tonene relatert til den [...] Jeg kjenner igjen *den lyden* av *de sammen*».



Illustrasjon 4.6.1: C13^(b9)

Det er likevel ikke én bestemt struktur som utløser denne opplevelsen, for han «hørte ikke, og tenkte ikke over hvor du plasserte 13 og 9 og de greiene der. Så det er mer hvilke toner som *er med*, tror jeg.» Et viktig moment ved denne typen akkord er at den ofte voices slik som i illustrasjon 4.6.1: med en *ren durtreklang tilhørende akkordens sjette-trinn*, bygget over grunntone og septim – i dette tilfellet en A-durtreklang over tonene C og Bb.¹¹⁵ Denne treklangsstrukturen er også et yndet *melodisk* improvisasjonsmateriale på denne typen akkorder, og Andreas forteller at nettopp dette var hans innfallsvinkel til å «lære» lyden av 13^(b9):

Det at man spiller en A-durtreklang oppå en C-dur, det er en sånn saxofonist-type ting som funker, og som låter fint. Så jeg tror at jeg hørte det [på plate, ganske tidlig], og så syntes jeg det låt kult. Så ville jeg finne ut av hva det var, og så ble det en ganske tydelig *greie* for meg, at jeg fikk *satt* det litt som en tydelig klang.

Dette har definitivt kommet den melodiske veien, sier Andreas, «jeg har ikke teoretisert meg frem til det, eller sittet ved pianoet». Til gjengjeld synes dette å ha gitt en meget solid gjenkjennelse av akkurat denne akkordtypen. Til sammenligning hadde bassist Ivar – som ellers viste en svært nøyaktig identifikasjon selv av konkrete voicinger – visse utfordringer med å avklare om tilsvarende akkord hadde ren eller senket 13. Tilsynelatende brukte han altså ikke den rene treklangsstrukturen som del av sin

¹¹⁵ Carl sier at han oppfatter denne typen voicinger som to separate elementer som er satt sammen: «Her er ett element [Carl spiller septimintervallet i venstre hånd], og her er et annet element [Carl spiller strukturen i høyre]. En annen struktur, ikke sant. Jeg tror jeg ofte hører det som *flere* ting som er *puttet på*.»

mentale representasjon for å skille mellom akkordtypene $13^{(b9)}$ og $7^{(b9b13)}$ ¹¹⁶ – selv om han etterpå innså gjennom *teoretisk* forståelse at dette hadde vært mulig: «Det var [ren] 13, ja? Så det var en treklang på toppen, rett og slett.» I dette tilfellet kan det virke som en melodisk-orientert representasjon har gitt Andreas et fortrinn i å skille denne akkordtypen fra andre som ligner (men som *ikke* er bygget på same skala) – han har utviklet perseptuelle kategorier som lar ham oppfatte $13^{(b9)}$ og $7^{(b9b13)}$ som distinkt ulike akkorder.

Trompetist Erik demonstrerer også en tendens til å lytte mer etter melodiske muligheter enn etter eksakt voicing eller akkord. Når jeg spiller en $13^{(b9)}$ for ham, identifiserer han straks at det er en akkord med b9. Identifikasjonen oppstår imidlertid ikke – som hos Andreas – gjennom en reaksjon på *klangen av en bestemt tonekombinasjon*, men gjennom gjenkjennelsen av tilhørende skalas nedre tetrakord:



Illustrasjon 4.6.2: Nedre tetrakord av skalaen tilhørende $C13^{(b9)}$.

Denne tonerekken utløses nærmest som en motorisk respons hos Erik, i den forstand at han «kjenner» tonerekkens fingerposisjoner på instrumentet.

Jeg får veldig tydelig starten på skalaen [nynner de fire første tonene av skalaen, og mimer fingerstillingene], som blir en sånn trompetgreie, ikke sant. Når det gjelder toppdelen av akkorden, da må jeg tenke litt, om det faktisk er en alterert akkord, eller om den er dim-basert. Men når jeg får en sånn type akkord som det der, så vil jeg med en gang begynne å tenke på hva slags skala som passer til den.

Erik refererer her til at det hovedsakelig finnes to øvre tetrakorder som utfyller den nedre tetrakorden han allerede har identifisert. Dersom det er snakk om en akkord bygget på alterert skala, vil den altererte skalaen være den som naturlig «hører til»

¹¹⁶ De to akkordtypene er bygget på ulike skalaer, men har altså bare én forskjell, nemlig lavalterasjonen av 13. Ellers inneholder de samme toner og kan voices identisk. Se illustrasjon 4.6.3 og 4.6.4 under.

akkorden.¹¹⁷ Dersom det derimot er snakk om en akkord med ualterert 13 (ren sekst) – slik det faktisk er i dette tilfellet – vil den tilhørende skalaen være en dimskala. (Dette er for øvrig akkurat den samme distinksjonen Ivar hadde utfordringer med å identifisere i eksemplet over.)



Illustrasjon 4.6.3: Dimskala tilhørende C13^(b9). Legg merke til at tonen A ikke får noen fortegn.

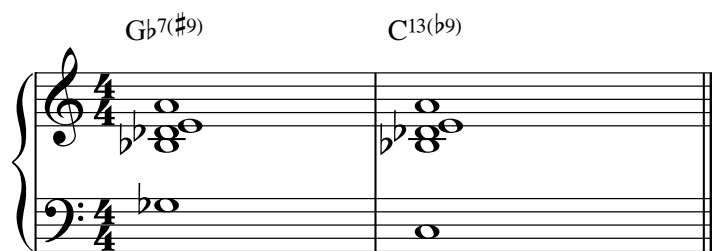


Illustrasjon 4.6.4: C alterert skala. Legg merke til at den sjetten tonen i skalaen blir en Ab.

Til sammenligning identifiserer gitarist Fredrik samme akkord som i illustrasjon 4.6.1 som «en jazzvoicing som i grunnstilling er en moll-maj^(b5), men som ofte er en del av en 7^(#9) eller 13^(b9). Men isolert så er det liksom en moll-maj^(b5), eller en durtreklang med b9 i bassen.» Dette er en svært interessant betraktning, som fortjener en nærmere undersøkelse. Det Fredrik ikke registrerte i lytteeksemplet (og som godt kan skyldes min ansats på pianoet), var at det faktisk var en basstone der også. Han gestaltidentifiserer dermed akkordens øvre struktur – *upper structure*¹¹⁸ – som om den var *uten* basstone (se illustrasjon). Dette gir akkorden et litt kronglete og uvanlig navn, for det er helt korrekt som Fredrik påpeker: Denne tonestrukturen vil gjerne få sin «identitet» alt etter hvilken basstone den plasseres oppå. Med Gb som basstone vil den bli en 7^(#9), mens den med C i bass vil bli en 13^(b9):

¹¹⁷ Ut ifra en musikkteoretisk definisjon. I praktisk jazzimprovisasjon trenger man selvsagt ikke operere med så rigide distinksjoner for hva som er «riktig» skala til en gitt akkord.

¹¹⁸ *Upper structures*: En jazzvoicing-teknikk hvor man typisk bare spiller de 3–4 øverste tonene av en kompleks akkord, jf. det tidligere nevnte eksemplet med å spille en A-durtreklang over akkorden C13^(b9). Tonestrukturene som oppstår er gjerne diffuse og flertydige når de opptrer uten konteksten av en basstone, akkurat slik Fredrik her beskriver. *Upper structures* brukes både av akkordinstrumentalister i praktisk samspill og av komponister/arrangører som et eget virkemiddel.



Illustrasjon 4.6.5: Øvre akkordstruktur med to ulike basstøner.

Det jeg finner interessant, er at Fredrik tross sin lille unøyaktighet i lyttingen¹¹⁹ gjør en helt presis identifikasjon av de resterende tonene, selv om disse danner en noe tvetydig harmonisk struktur, med et besifringsnavn som må sies å forekomme relativt sjelden som selvstendig funksjon: moll-maj^(b5). I tillegg kontekstualiserer han denne strukturen, ved å gi eksempler på hva slags akkorder den vanligvis inngår i, og hvordan den alternativt kan tolkes («en durtreklang med b9 i bassen»). At Fredrik gjør alt dette på strak arm, totalt uten betenkningstid, indikerer – foruten et svært presist gehør for dette materialet – at han har gode og sterke representasjoner for *upper structures*, og er i stand til mentalt å implementere dem i ulike harmoniske kontekster. Når vi vet at gitaristers tradisjonelle rolle i et jazzband ofte involverer å spille slike *upper structures* (mens en bassist spiller grunntonene, og det kanskje til og med finnes en pianist som legger voicing i mellomregisteret), er det ikke unaturlig å tenke seg at gitarister kan utvikle en spesielt god teoretisk og auditiv forståelse for disse.¹²⁰

Det jeg vil frem til med eksemplene jeg har presentert her, er at ulike musikere kan demonstrere helt ulike representasjoner for identisk musikalsk materiale. Dette er i seg selv lite oppsiktsvekkende. Men at instrumentet du spiller også kan bidra til å forme dine representasjoner, ettersom ulike instrumentgrupper *braker* den harmoniske informasjonen til ulike formål, bør kanskje heller ikke komme som noen overraskelse. Dette er den mekanismen som er beskrevet i 2.2.4 *Nevral darwinisme*. Selv om anekdotene i herværende kapittel ikke skal brukes som bevis for en slik mekanisme, er de en illustrasjon på *hvordan* en slik mental «evolusjonsprosess» kan tenkes å gi

¹¹⁹ For øvrig den eneste unøyaktigheten han begår – alle andre akkorder gestaltidentifiserer han helt nøyaktig, med voicing og topptone.

¹²⁰ At gitarister ofte har en helt annen harmonisk rolle enn pianister i et jazzband, kan illustreres med denne humoristiske sidebemerkningen fra trompetist Erik: «[...] det er jo en interessant forskjell der egentlig: På piano så vet jeg hvordan ting blir voicet og sånn, men jeg må innrømme at på gitar så har det alltid vært et mysterium for meg, hehe – hva er det man egentlig *spiller?*» I en urelatert kommentar bemerker gitarist Fredrik: «Hvis du spiller *upper structure*, så er det en basstone, og resten av akkorden blir egentlig ikke spilt, da, hehe. Så det er jo litt sånn hemmelig.»

praktiske utslag. Andreas og Eirik, som spiller melodiinstrumenter, har hver sine representasjoner for 13^(b9), som begge tar utgangspunkt i akkordens melodiske implikasjoner. Andreas identifiserer akkordens øvre treklangstruktur, som han ofte bruker som improvisasjonsmateriale på denne typen akkorder. Erik identifiserer den nedre tetrakorden i akkordens tilhørende skala, en tetrakord som igjen er nært knyttet til hans generelle melodiske improvisasjonsmateriale på dominantakkorder med b9-intervall. For en bassist vil det – i praksis – ofte være en mindre viktig distinksjon hvorvidt en 13^(b9) har en lavalterert 13 eller ikke. Vi ser da også at Ivar syntes å mangle klart separerte representasjoner for disse to akkordene (jf. kategorisk persepsjon), til tross for at han gestaltidentifiserte samtlige andre akkorder i pianotesten. Til slutt så vi at Fredrik – til tross for å ha uteglemt basstonen – gestaltidentifiserer akkordens øvre firklang, og gir en utførlig og presis beskrivelse av denne tonegruppens struktur og harmoniske implikasjoner. En slik oversikt *kan sees* i relasjon til gitaristers bruk av *upper structures* i akkompagnementssammenheng. Alle disse eksemplene er anekdotiske, og det ville være spekulativt å ta dem til inntekt for nevralt darwinisme – men de taler i hvert fall ikke *mot* en slik forklaring. Dette er et felt hvor videre studier ville vært både svært interessant og potensielt fruktbart. Dersom man som musiker utvikler akkordrepresentasjoner som er knyttet til instrumentet man spiller, vil nærmere kunnskap om disse potensielt være av stor nytte for eksempel i høyere musikkutdanning.

4.7 Indre harmonisk gehør

I syv av de ni forskningsintervjuene gjennomførte jeg en liten test av informantenes *indre harmonisk gehør*.¹²¹ Indre gehør defineres av Choksy mfl. (1986, s. 89) som «the ability to *think* musical sounds without external voicing. [...] This ability is used whenever a person looks at a musical score, thinking the sounds. It is a mark of the literate musician, and it is a skill that can be systematically taught». Det som muligens var litt ukonvensjonelt ved min test, var at jeg ikke brukte noter, men besifring. Begrunnelsen for dette var at forskningsmålet mitt var å undersøke det *harmoniske*

¹²¹ I to intervjuer fikk jeg ikke gjennomført denne testen på grunn av tidsnød, ettersom punktet om indre gehør kom sist i intervjuguiden min, og ettersom temaet var et «bonussspørsmål» og ikke en direkte del av problemstillingene mine.

indre gehøret hos informantene. En notebasert test ville i praksis kunne bli en undersøkelse av evnen til *notelesing*, og ikke av evnen til å høre for seg en akkordrekke. I tillegg kommer det faktum at besifring det tradisjonelle skriftlige medium for harmonikk innen jazzmusikken, og at flere av mine informanter sier rett ut at de er «elendige på noter» (noe jeg kommer tilbake til i neste kapittel). En notebasert test av informantenes indre harmoniske gehør ville derfor neppe undersøke det jeg hadde til hensikt å undersøke.

Testens design var forholdsvis enkelt: Jeg definerte begrepet «indre gehør» for informantene, og presenterte dem følgende besifringsrekke, notert på et A4-ark:

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time, representing a sequence of chords. The first staff contains the following chords: F, A7, Bb, F, F, Dm7, G9, and C7. The second staff contains: F, A7, Bb, F, Bb, H°, F/C, Db^A, G7, C7, and F. Each chord is written above a staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are represented by diagonal slashes on the staff lines.

Illustrasjon 4.7: Indre gehør

Informantene skulle kun lese besifringen, uten å synge eller spille. Deretter fikk de snakke fritt om hvilke tanker de gjorde seg om akkordrekken. Mitt eneste klare forskningsmål var å undersøke om informantene klarte å audiere¹²² alle akkordene, eller om det var noen områder som var vanskelig å høre klart for seg. Samtalen rundt akkordskjemaet var ellers helt åpen, uten at jeg hadde bestemte hypoteser jeg ønsket å teste.

Jeg var, i forkant av intervjuene, svært usikker på hvilken vanskelighetsgrad jeg skulle velge på denne harmoniseringen. Hvis den ble for vanskelig, ville det være vanskelig å sammenligne resultatene, og det ville dessuten være vanskelig å verifisere hvor mye informantene faktisk klarte å audiere. Hvis harmoniseringen var for lett, ville det være lite lærdom å hente ut av testen. En mellomløsning ble at jeg valgte en harmonisering jeg trodde ville være overkommelig for alle informantene, men med litt «krydder», som noen bidominanter og en kromatisk oppgang. I tillegg la jeg inn en liten

¹²² *Audiere* og *audiering*: Begrepene er Reitan (2006) forslag til norske oversettelser av de engelske begrepene *audiate* og *audiation*, som er hentet fra Gordon (1980, s. 2ff). Gordons definisjon, formulert av Reitan, er «det å høre musikk ved å kunne gjenkalle eller skape den uten at den er fysisk tilstedeværende». For å klare dette må vi «kunne oppfatte og forstå [...] musikken på en *meningsfull* måte (Reitan, 2006, s. 23).

«felle» i takt syv: Der en vanlig, funksjonell harmonisering typisk ville benyttet en variant av D-dur eller d-moll, skrev jeg i stedet inn en Db-maj. Poenget med denne akkorden var å forsøke å verifisere hvorvidt informantene faktisk audierte akkordrekken, eller om de bare *leste* akkordene. Akkorden Db-maj stikker seg (klanglig sett) tydelig ut der den er plassert, og bryter med stykkets tonalitet og harmoniske stil. Likevel er den visuelt «kamouflert» av den kromatiske oppgangen i takten. Jeg ville altså undersøke om informantene aksepterte Db-akkorden som en del av denne kromatiske stigningen, eller om de oppdaget at den representerte et funksjonsharmonisk brudd.¹²³

Akkordskjemaet var for øvrig basert på Prøysen og Høylands *Julekveldsvisa*, men lett tilpasset formålet, og uten harmoniske hensyn til melodien. *Julekveldsvisa* valgte jeg fordi den har et relativt jazztypisk akkordskjema, som stilmessig kunne vært en (enkel) standardlåt fra *Real Book*, uten at det likevel var noen fare for at informantene skulle gjenkjenne den derfra.

Resultatene av testen indikerte at vanskelighetsgraden likevel var litt i enkleste laget. Samtlige syv informanter som fikk se akkordskjemaet bemerket umiddelbart (innen omtrent 10 sekunder) Db-majen. Fem av dem karakteriserte den som «rar» eller lite naturlig, mens de to siste først og fremst påpekte at den var vanskelig å høre for seg. Seks av informantene mente en variant av D7 ville vært mest naturlig og forventet, og to av disse sammenlignet eksplisitt den kromatiske stigningen med et lignende sted i *rhythm changes*¹²⁴, hvor tilsvarende akkord ville vært en D7. Én informant var mer opptatt av overgangen mellom Db-maj og G7, og mente tritonusintervallet mellom disse var det som gjorde akkordrekken litt kronglete (og ikke Db-majen i seg selv).

Når det gjelder hvorvidt informantene faktisk greide å audiere akkordskjemaet, var inntrykket overveiende at de klarte det (i alle fall frem til de kom til Db-en). Flere kommenterte at de «hørte» det som en jazzlåt, og trakk paralleller til standardlåter med lignende harmoniske trekk. Slike sammenligninger var for eksempel mellom åpningstaktene og standardlåtene *All of Me* og *Someday My Prince Will Come*, selv om disse vanligvis spilles i andre tonearter (henholdsvis C-dur og Bb-dur). Én informant,

¹²³ Det er helt klart mulig å oppdage rent *teoretisk* at Db-maj er «feil» akkord, og at D7 er mer naturlig – helt uten at man har klart å audiere det. Basert på informantenes reaksjoner, som jeg straks vil kommentere, var det imidlertid lite som indikerte at det var dette som skjedde.

¹²⁴ *Rhythm changes*: George og Ira Gershwins sang *I Got Rhythm* (utgitt i 1930) har et akkordskjema som har vært enormt populært innen mainstream-jazzen, i en slik grad at man bare omtaler det som *rhythm changes* (*changes* = akkorder/akkordrekke). *Rhythm changes* har vært en harmonisk standardform på linje med 12-tacters blues, og har dannet utgangspunktet for utallige andre jazzlåter.

Ivar, audierte så tydelig at han kunne gjøre rede for både reharmoniseringer («når jeg ser A7 der, så hører jeg en A7^(b13) – med en sånn jazzklisjé oppå, liksom»), stil («jeg har på en måte laget en slags gospel-aktig jazzlåt av det her, da») og trommer («jeg hører også for meg trommekompet ... så jeg hører for meg hele klisjeen, da – litt sånn *second line groove* i trommene, liksom»). Da ble det også lett for Ivar å oppdage at Db-maj representerte et brudd: «Fordi min indre melodi på denne låta passet jo ikke med Db-maj i det hele tatt.»

Ingen av informantene identifiserte at akkordskjemaet var basert på *Julekveldsvisa*. Dette er ikke spesielt overraskende, ettersom skjemaet var noe modifisert, og ettersom *Julekveldsvisa* ikke har spesielt unike harmoniske markører i utgangspunktet.

Det er vanskelig å trekke klare konklusjoner fra testen av informantenes indre gehør, annet enn at tendensene helt tydelig gikk i samme retning for samtlige informanter. De kunne, generelt sett, peke på hva som var konvensjonelle harmoniske virkemidler, og hva som var ukonvensjonelt. De kunne basere denne vurderingen på sammenligninger med jazzstandardlåter, og de kunne komme med innspill til hvilke andre harmoniske valg man kunne gjort. Alt i alt ga testen klare indikasjoner på at informantene besitter et høyt utviklet indre gehør.

4.8 Carl

Jeg har tenkt å presentere pianisten Carl separat fra de andre informantene. Dette skyldes både at Carl har en helt egen tilnærming til harmonisk forståelse, og at et «dybdeportrett» muligens kan få frem andre nyanser og sammenhenger i et harmonisk gehør enn det en mer tematisert og oppdelt presentasjon kan.

4.8.1 Et affektivt gehør

Som vi allerede har sett, karakteriserer Carl det harmoniske gehøret sitt som «*veldig* lite analytisk. Det er 50 % emosjonelt, og så er det 50 % bare gjenkjenning av en lyd, en farge eller en stemning». Dette krever en nærmere undersøkelse. For det første bør vi avklare begrepsbruken: Det kommer helt tydelig frem av samtalen med Carl at han bruker ordet «emosjon» synonymt med ordet «affekt», slik sistnevnte er definert i 1.5.8

*Affekter og emosjoner.*¹²⁵ Når Carl snakker om emosjoner, skal det altså forstås som en *indre* opplevelse, ikke som noe som (nødvendigvis) kan observeres av andre. Videre består halvparten av det harmonisk gehøret hans i å gjenkjenne «en lyd, en farge eller en stemning».¹²⁶ Dette bør vi forstå på følgende måte: Carls harmoniske gehør består i all hovedsak av gestaltidentifikasjoner. En stor del av denne gestaltidentifikasjonen («50 %») skjer gjennom akkordenes *affektive kvalitet*, mens resten skjer gjennom andre representasjoner som kan være mer diffuse og/eller sammenflytende, men som alle synes å være relatert til akkordvalør.

Carls affektive forhold til harmonikk startet tidlig, og han sporer det tilbake til da han begynte å spille piano som seksåring. I begynnelsen hadde han ingen lærer; han spilte alene, laget sanger og improviserte, uten å ha noe teoretisk forståelse av hva han gjorde:

Carl: Da var det bare ren sånn ... ren emosjon, ren følelse. Jeg hadde ikke noe bevisst forhold til hva jeg gjorde, [...] hadde ikke noen teknikk, visste ikke hva noter var, visste ikke hva tonene het.

Ville: Nei ... men hadde du et bevisst forhold til at det fantes en sånn emosjonell dimensjon?

Carl: Ja, det tror jeg. Fordi, jeg husker jeg ... det var noen akkorder jeg var kjempeglad i, det er jo en indikasjon på at det var et emosjonelt forhold. Så var jeg veldig flink til å gjøre opptak av det, da jeg var liten. Vi hadde sånn MIDI-studio hjemme. Og da er det mange av disse som går i samme toneart. Og ikke nødvendigvis fordi jeg ikke *kunne* spille andre tonearter.

Ville: Ikke bare C-dur?

Carl: Nei, ikke C-dur. Men det var liksom *Hm9* ... *Hm9*, *F#*, rundt der. Det var en farge som tiltalte meg veldig sånn rundt syvårsalderen. «En farge», nå bruker jeg det ordet ... Men det sier meg i hvert fall – siden du spør, da – at det var en emosjonell relasjon ganske tidlig, til harmonikk.

¹²⁵ Forskjellen, ifølge Tagg, er kort fortalt at en *emosjon* ledsages av en observerbar, fysiologisk respons, mens en *affekt* ikke gjør det. Emosjoner er således en undergruppe av affekter.

¹²⁶ «Jeg tenker det som én ting, de tre tingene der.»

Vi ser at Carl her ikke bare knytter det harmoniske gehøret sitt til akkordtyper og voicinger, men også til *tonearter*. Toneartenes ulike affektive innhold spiller fortsatt en stor rolle i måten Carl oppfatter harmonikk. Han nekter likevel for at han har absolutt gehør. For 10 år siden prøvde han en periode et kurs som skulle trene opp absolutt gehør¹²⁷, men han la det fra seg. Det er han glad for i dag, da han opplever et godt *relativt* gehør som mye viktigere i musiseringen hans. Likevel mener han altså ofte å kunne identifisere den konkrete tonearten en gitt akkord blir spilt i, og en bestemt akkordtype kan for Carl ha helt ulike akkordvalører i ulike tonearter.¹²⁸ Han nevner som eksempel moll11-akkorder:

Em11 er litt sånn «hjem». Den har en, den er litt sånn ... den er på en måte litt *flat*, den har ikke så mye spenning i seg, den er nesten litt sånn «jordet». Mens Abm11, for eksempel, er veldig «på vei». På vei videre, et eller annet sted. For meg. Ikke «grønn» eller «blå», men i et forløp så tenker jeg litt som det der, «vei».

Selv om akkordvalørene for disse moll11-akkordene er konstante, er ikke Carls *forhold* til dem konstant:

Altså, hvis vi skal snakke om moll11, for eksempel, så er det noen jeg bare ikke liker. Og så er det noen jeg liker. [...] Dm11 synes jeg er ganske døll. Cm11 er jeg veldig lei av. Abm synes jeg er ganske fin. Bbm funker også. [...] Jeg vet ikke helt hvorfor. Men jeg har det sånn, som jeg var inne på, at det er på en måte barna mine. Eller det er de jeg jobber med – kollegaene. Så jeg har et forhold til hver av dem som er i utvikling.

For enkelte typer akkorder er likevel den affektive kvaliteten mindre etablert i Carls gehør. Dette gjelder for eksempel harmonisk materiale som ligger utenfor allfarvei og som han kanskje aldri har støtt på tidligere, eller som er atonalt eller harmonisk abstrakt:

¹²⁷ Riktignok i voksen alder, noe som statistisk sett er en dårlig forutsetning for å erverve absolutt gehør. Se for eksempel Huron (2006, s. 110ff) for en konsis oppsummering av status på forskning rundt absolutt gehør.

¹²⁸ Som nevnt i metodekapittelet er det ikke en del av min fenomenologisk-hermeneutiske tilnærming å etterprøve informantenes beskrivelser av eget gehør. For å gi litt kontekst til Carls utsagn vil jeg likevel skyte inn at han under pianotesten, foruten å identifisere hver akkordtype *og* voicing korrekt, også identifiserte toneartene eksemplene ble spilt i. Det var ett unntak, en 7(#5#9), hvor han bommet på tonearten med en heltone. I denne akkordtypen opplever Carl ofte at tonekjenningen blir litt kamouflert av den forstørrede nonen (som altså vil klinge enharmonisk med mollters, selv om akkorden også inneholder durters), slik at toneartens «farge» blir tilslørt.

Det emosjonelle aspektet er nok ofte forbundet til harmonikk jeg gjenkjenner som *tydelig* – at det er dur, at det er moll, at det er tilleggstoner jeg er kjent med. Hvis vi begynner å snakke veldig avansert, altså cluster-harmonikk eller veldig utvidede ting, så er ikke det emosjonelle aspektet like sterkt. Det *er* der, men de veiene er ikke like godt opptrekket.

Denne opplevelsen lar seg forklare med kategorisk persepsjon: Det vi ikke har etablerte perseptuelle kategorier for, har vi også vanskelig for å oppfatte. Men hvordan utvikle nye kategorier? I slike tilfeller forsøker Carl gjerne å internalisere det nye materialet i sitt affektiv-orienterte gehør.¹²⁹ Hvordan dette i praksis foregår, er det vanskelig å gi noen generell oppskrift på: «Da må jeg lete.» Imidlertid knytter han det gjerne til improvisasjonsøvelser på øvingsrommet.

Det å undersøke og leke med harmonisk materiale gjennom improvisasjon og kreativ musisering, bringer oss over til et annet punkt: *komposisjonens* potensial i gehørtreningen.

4.8.2 Komposisjon som gehørverktøy

Carl mener den affektive siden av det harmoniske gehøret hans i stor grad har utviklet seg ubevisst – han kan ikke huske å ha hatt det som et mål i seg selv. Men som anekdoten fra barndommens hjemmestudio illustrerer, har han alltid vært opptatt av å *lytte* etter akkorders egenskaper og personlighet: «Jeg har jo jobbet med å *skjønne* en akkord. Men kanskje ikke så veldig bevisst, mer for å kjenne på den – for å [internalisere den].» Her ville det være interessant å undersøke nærmere hvilken rolle *komposisjon* kan spille i en slik prosess. Noen eksempler finnes i intervjumaterialet mitt. For Carl har låtskrivingen, som vi har sett, gått hånd i hånd med spillingen fra første stund. Men også en annen informant, bassisten Ivar, fremhever låtskrivingen som et viktig element i hans utvikling av harmonisk gehør og forståelse:

Jeg har alltid *laget* musikk, i hvert fall siden jeg var 12. Jeg tror at det at jeg har skrevet musikk har gjort at jeg har sett at «okei, den akkorden er ...». Hvis jeg som bassist *ikke* hadde skrevet musikk, men bare spilt grunntone hele livet, så hadde jeg hatt et veldig annet forhold til det. Så jeg tror det at jeg lagde musikk var ... «å, den der akkorden, den

¹²⁹ Bassisten Ivar sier han er blitt bedre til å høre «sånn type 'ny musikk'-intervall-tankegang» etter å ha spilt mye med en pianist som ofte bruker harmonikk som bygger på oktavering av clustere.

fine Joni Mitchell-akkorden er en sånn 7sus4-akkord. Den liker jeg.» Så da bruker du den i tre år på alle låtene du lager.

For Ivar ga komponeringen også en praktisk innfallsvinkel til å gå dypere inn i det harmoniske materialet – «å *skjønne* en akkord», som Carl sier. Ivar kunne for eksempel bruke denne «Joni Mitchell-akkorden» – 7sus4 – som utgangspunkt, og eksperimentere med å beholde den øvre strukturen mens han prøvde forskjellige basstoner. Eller omvendt: flytte den øvre strukturen rundt over en fast basstone. Slik utforsket han de ulike rollene eller karakterene en gitt akkord eller voicing kunne ha i ulike harmoniske sammenhenger. «Det har jeg også lært mye av», sier Ivar, «en slags sekvensering av både akkorder og strukturer. Det har jeg jobbet mye med, og det har vært ganske bevisst.»

For både Carl og Ivar har denne bruksrettede, utforskende tilnærmingen til harmonikk vært desto viktigere da begge hevder at de alltid har vært «elendige på noter». Selv om begge tidlig begynte å lese besifring, var aldri noter en del av den musikalske oppveksten. For Ivar har dette vedvart; han har «aldri bladlest eller egentlig lært [seg] musikk via noter», og bruker fortsatt noter kun når det er nødvendig – og da med stor anstrengelse, og helst bare frem til han har lært musikken utenat og kan kaste notene. Carl begynte å lære noter på videregående. Til forskjell fra Ivar opplevde han imidlertid at dette – kombinert med en generelt større musikkteoretisk forståelse – ga ham et teoretisk og grafisk språk til å forstå, fange og kommunisere det han allerede hadde et sterkt *emosjonelt* forhold til: «Alt endrer seg jo når man får merkelapper på det, når man får kunnskap. Man kobler teori på erfaring, på det man har inni seg.»¹³⁰ Men for begge musikerne var det altså gjennom klingende musikk, og med besifring som notasjonsspråk, at den harmoniske forståelsen utviklet seg i utgangspunktet. Og for begge var *komposisjon* den naturlige arenaen for denne utviklingen – et kjøkken hvor de kunne undersøke, smake på, porsjonere ut og kombinere klangmateriale i ulike kontekster og konstellasjoner.

Carl fremholder også komposisjonspraksisen som den fremste årsaken til at han har utviklet et sterkt indre gehør: «Jeg har komponert veldig mye uten instrument. Jeg komponerer på papir, hvis jeg er ute og reiser eller på et hotellrom eller på et fly eller på

¹³⁰ Carl peker her selv på styrken ved verbale merkelapper, som jeg omtalte i underkapittelet om kategorisk persepsjon. Han understreker imidlertid at både før og etter videregående har den affektive tilnærmingen til harmonikk vært den klart viktigste for ham. Større teoretisk forståelse var et *supplement* til dette, ikke et alternativ.

en buss [...] Jeg er vant til å *kjenne* [musikken], på samme tid som jeg skriver den.» Når Carl komponerer uten instrument, ligger det en begrensning i at han kun kan (eller ønsker) å skrive ting han klarer å høre for sitt indre gehør. Dette gjør den kompositoriske prosessen tyngre. Samtidig er det noe forløsende ved det, for resultatet er gjerne annerledes enn når han komponerer ved pianoet: «Det er et signal om at jeg har sånne vante spor, når jeg sitter og spiller og skriver.»

Også Harald opplever å ha slike «vante spor». I likhet med Carl opplever han at det visuelle og motoriske aspektet ved pianospillet kan influere musikken han komponerer. Dette er ikke alltid en ønsket effekt: «Hvis du lukker øynene så hører du på en helt annen måte.» Harald beskriver en av sine idémyldringsteknikker som at du bare «kaster hendene ned på klaviaturet, og så prøver du å høre hvor dette skal hen». Da forsøker han å koble ut innflytelsen fra motoriske og visuelle vanemønstre, og lar intuisjonen og det harmoniske gehøret ta over styringen. Komposisjonsprosessen er med andre ord også for Harald et naturlig sted for trening og praktisering av harmonisk gehør.

Carl opplever for øvrig at hans indre harmoniske gehør er sterkt forbundet med akkorders affektive kvalitet: «Det er jo helt klart knyttet til det emosjonelle, på et eller annet vis – hvis ikke så hadde jeg jo ikke klart å høre det. Hvor er det man hører en lyd, uten at man hører lyden? Da må man jo føle det. Hvis ikke så ... hvor skal man ellers hente det?» Dette spørsmålet får stå ubesvart fra min side.

4.8.3 Taus kunnskap

Selv om Carl har sterke representasjoner for akkordvalører, og har et harmonisk gehør som er i stand til å gjøre svært nøyaktige identifikasjoner, så lar han også intuisjon og erfaring påvirke de harmoniske valgene i musiseringssituasjonen:

Jeg tenker som så at alle musikalske problemstillinger har en – for utøveren – gitt palett av løsninger. Hvis det kommer en «problemstilling A» – altså at bassen gjør *sånn*, trommene gjør *sånn*, tempoet er *der* – så sier min erfaring at jeg kan velge løsning 1, 2, 3, 4 eller 5. Og *hva* som gjør at jeg velger 3, 4 eller 5, det er ikke så godt å si. Men det er kanskje summen av de erfaringene man har gjort; man tenker at «én og to funker ikke så bra, treeren er okei, men her er det fireren som gjelder».

Jeg prøver å få Carl til å si noe om i hvilken grad denne tause kunnskapen kobler inn et *bevisst* harmonisk gehør, eller om den harmoniske forståelsen er så internalisert at det hovedsakelig er snakk om et *motorisk* element – altså at fingrene selv «hører» hvor de skal.

Hoh, det er et godt spørsmål. Men jeg tror det er to hovedparametere som er svaret. Det er at noe er jo veldig *godt*, ikke sant, som du sier – noe er fysisk *befriende* å trykke ned, at det bare «åh!» [Carl mimer en voicing med hånda] – det kjennes så godt, for det er liksom kombinasjonen av de hvite og sorte tangentene, og ringfingeren akkurat imellom der – *åh!* Det er et fysisk aspekt, som bare er veldig tilfredsstillende. Og så er det det visuelle aspektet. Når du har jobbet såpass lenge med harmonikk, så tenker du ikke [...] på *hva* du spiller, hvilke toner du har med. Du tenker liksom, «sånn, sånn, okei, litt sånn tett; *den der oppe*». Du trenger ikke tenke «er D# med i den akkorden?» – du bare *vet det*.¹³¹ «Men nå har jeg lyst på en *spredd* en.» [...] Så det er en kombinasjon av hva som *kjennes* godt, og av hva man *ser*.

Dette kinestetiske elementet bruker Carl også i gestaltidentifikasjonen av akkorder. Det å høre en gitt akkord kan utløse en klar oppfatning av hvordan det føles å spille den på instrumentet: «Det er en fysisk respons, ja. [...] Du kan *kjenne det* fysisk, når du hører det.»

Vi har altså sett at Carl, i sine gestaltidentifikasjoner, bruker både affektive og kinestetiske tilnæringer. Jeg skal se nærmere på hvordan dette foregår, når jeg nå går i gang med å undersøke informantenes bruk av assosiative lytteformer.

4.9 Informantenes bruk av assosiative lytteformer

4.9.1 Innledende betraktninger

I dette kapitlet hadde jeg opprinnelig planlagt å drøfte de ulike formene for gestaltidentifikasjon som ble diskutert og/eller demonstrert under intervjuene. Med det sikter jeg til hvilken type gjenkjennelse identifikasjonen skjer *gjennom*. Gestaltidentifiserer man en moll-maj fordi man ser for seg hvor tonene ligger på et

¹³¹ Her ser vi at Carl svært presis illustrerer Polanyis definisjon av taus kunnskap: Vi kan *vite* mer enn vi kan *si*, og denne kunnskapen kan være både av teoretisk og av praktisk art. Carls forsøk på å språkliggjøre de kognitive prosessene involvert i harmoniske valg han foretar i en improvisasjonssammenheng, viser hvor lite språklig fundert disse prosessene sannsynligvis er.

piano? Eller fordi man *kjenner* hvordan det fysisk ville føles å gripe den på gitarhalsen? Eller er det kanskje fordi moll-maj alltid gir en assosiasjoner til temaet fra *James Bond*? Hvert av disse eksemplene utgjør en egen modus¹³² av gestaltidentifikasjon.

Ettersom studien min baserer seg på kun ni intervjuer, med den begrensning i antallet gestaltidentifikasjoner dette medfører, har jeg imidlertid valgt å justere planen min. Dersom jeg utelukkende skulle undersøke de tilfellene hvor en informant utfører en gestaltidentifikasjon, ville jeg hatt for lite empirisk materiale til å behandle temaet så grundig som jeg ønsker. Jeg vil derfor heller fokusere på alle tilfeller av assosiative lytteformer¹³³ som dukket opp under intervjuene, uavhengig av om de ledsaget en gestaltidentifikasjon eller ikke.

For det første gir dette meg muligheten til å kartlegge bruken av assosiative lytteformer innen harmonisk gehør, ved at jeg kan sortere disse i mer detaljerte kategorier. Det åpner også for å bruke mer materiale fra intervjuene enn dersom jeg utelukkende skulle brukt tilfeller av gestaltlytting. For det andre vil jeg postulere at assosiativ lytting er «broen» til å oppnå gestaltgjenkjennelse av enkeltakkorder. Her mener jeg å ha lokalisert Karpinskis *missing link*: Som vi har sett hevder han at gestaltlytting vanskelig kan trenes opp direkte (Karpinski, 2000, s. 119). Dette tror jeg han har rett i, *hvis fokuset for treningen er lyden i seg selv*. Men dersom det er korrekt at lyd ikke lagres i hjernen *vår som lyd*, men som kodede representasjoner (f.eks. Snyder, 2000, s. 255), er det vanskelig å se for seg hvordan evnen til gestaltpersepsjon skal kunne oppstå utelukkende gjennom gjenkjennelse av «ren lyd». Det vi derimot må gjenkjenne er *vår egen mentale representasjon* av denne lyden – som altså er noe annet enn lyden i seg selv. Kjernen i assosiative lytteformer er nettopp dette: å observere sine egne mentale representasjoner av lyd. Det åpner altså for en metakognitiv innstilling til gehør, hvor oppmerksomheten først og fremst er rettet mot ens egne kognitive prosesser, heller enn mot et ytre auditivt fenomen. Det er en iakttagelse av hva slags «mening» et harmonisk fenomen bærer *for meg*. Og når vi snakker om hva slags «mening» et harmonisk fenomen bærer *for meg*, så er vi inne på selve definisjonen av akkordvalør: vår subjektive opplevelse av en akkords klanglige kvaliteter. Jeg vil komme tilbake til dette straks.

¹³² Modus: her i betydningen *fremtredelsesmåte*. «Hos Spinoza 'det som eksisterer i, og som erkjennes gjennom, noe annet enn seg selv'. En modus blir derfor en fremtredelsesmåte for den egentlige og tilgrunnliggende virkelighet.» ("Modus (filosofi)," u.d.)

¹³³ Som altså, ifølge definisjonen jeg har gitt, omfavner både assosiasjoner, metaforer og affektiv lytting.

Mitt postulat er altså at den metakognitive innfallsvinkelen til harmonisk gehør som assosiative lytteformer tilbyr, er en nøkkel til å trene på gestaltpersepsjon. Dersom en slik selvbevissthet ikke er til stede, kan man høre et harmonisk fenomen tusenvis av ganger, uten at man dermed lærer seg å gestaltidentifisere det (noe mange musikere dessverre er levende beviser på). Karpinski er selv inne på denne problematikken, uten kanskje å reflektere over det: «After weeks, months, or even years of repeatedly recognizing and labeling particular chords, those chords **can** become instantly recognizable [as Gestalts]» (Karpinski, 2000, s. 119, min utheving). Det uanselige ordet «kan» passerer her så ubemerket at det ikke engang synes å vekke forfatterens egen nysgjerrighet, enda så mye det rommer. *Hva* er det som gjør at årevis med lytting og kategorisering i noen tilfeller fører til gestaltgjenkjennelse, og i andre tilfeller ikke? At det har med bevissthet i lyttingen å gjøre, fremstår for meg som en lite kontroversiell påstand.

Argumentet mitt for at assosiativ lytting kan være en innfallsvinkel til å trene opp gestaltlytting, foruten det jeg allerede har nevnt, er at begge lyttetypene består av samme type mentale representasjoner. Felles for alle tilfellene av gestaltlytting jeg har observert i min studie, er at de på en eller annen måte knytter seg til akkordvalør. Dette skjer enten ved at akkordvaløren *i seg selv* har en så tydelig identitet for musikeren at den gjenkjennes umiddelbart, eller ved at akkordvaløren utløser en assosiativ lytteform. I det første tilfellet er prosessen omtrent slik Karpinski beskriver gestalter: Vi gjenkjenner for eksempel «subdominantheten» i en subdominant (eller «moll-maj-sundet» i en moll-maj⁷, for å ta et eksempel fra min egen studie). Det andre tilfellet er mer komplekst, men karakteriseres ved at en musiker har faste assosiative reaksjoner til faste akkorder.¹³⁴ Med andre ord: Gestaltidentifikasjoner skjer *enten* gjennom en direkte gjenkjennelse av akkordvaløren, *eller* gjennom en assosiativ lytteform. En kategorisering av assosiative lytteformer vil dermed også kunne fungere som en kategorisering av gestaltidentifikasjonsmodi.¹³⁵

¹³⁴ Her er det mulig å stille spørsmålstegn ved hvorvidt dette *egentlig* er snakk om en gestaltidentifikasjon, ettersom det ikke nødvendigvis er *selve akkordvaløren* vi gjenkjenner som en gestalt, men *reaksjonene* den utløser i oss. Denne innvendingen vil jeg foreløpig holde utenfor gjennomgangen min, for så å svare på den i diskusjonskapittelet mitt.

¹³⁵ Men assosiative lytteformer trenger altså ikke nødvendigvis å lede til en gestaltidentifikasjon – de kan være strategier på linje med andre gehørstrategier, og for eksempel kombineres med en mer analytisk tilnærming.

For lettere å kunne undersøke de assosiative lytteformene, vil jeg forsøke å sette opp noen underkategorier. Jeg vil her beskrive hver type nærmere, samt gi eksempler på disse fra intervjuene jeg har utført. Det må understrekes at dette forsøket på kategorisering av assosiative lytteformer er en akademisering og systematisering av et fenomen som ikke nødvendigvis er noen av delene. Virkeligheten kan være mer kompleks enn kategoriene mine gir uttrykk for. Det er for eksempel ikke slik at enhver assosiativ lytteform nødvendigvis kan plasseres entydig i én kategori – grensene kan nok i praksis være diffuse. Det er dessuten ingenting i veien for at man bruker flere assosiative tilnærminger parallelt. For eksempel kan en 7(#5#9) tenkes å simultant frembringe *både* en oppfatning av akkordens affektive kvalitet, *og* en visuell assosiasjon til hvordan den ser ut på pianoet, *og* en kinestetisk assosiasjon til hvordan fingrene må plasseres på tangentene dersom man skal spille akkorden selv.

Til tross for disse utfordringene mener jeg kategoriseringen er viktig. Snyder påpeker:

[...] because of their idiosyncratic nature, freer forms of association are much harder to study in standardized scientific experiments. Indeed, very little research has been done on free associative structure in music, although it is clear that our long-term memory representations of most pieces of music must have a considerable amount of it. (Snyder, 2000, s. 224)

Kategoriseringen er derfor nyttig både i egenskap av å være grunnforskning om hvilke typer assosiasjoner musikere bruker i sitt harmoniske gehør; fordi den er et bidrag til forståelsen av hvordan gestaltlytting kan oppstå; fordi den gjør det lettere å vurdere eventuelle pedagogiske muligheter ved assosiativ lytting i gehørundervisningen; og fordi en slik kategorisering tilbyr et fundament for videre studier på området, som man enten kan bygge videre på eller utfordre. Som en kommentar til det siste vil jeg understreke at kategoriene mine er tentative, og ikke ment som en endelig og fullstendig liste over assosiative lytteformer. Selv om jeg mener å ha dekket de fleste tilnærminger, er det lite sannsynlig at mine ni informanter – så dyktige de enn er – representerer det fulle og hele tilfang av assosiasjonslytting som finnes blant verdens musikere. Lesere av denne oppgaven er svært velkomne til å ta opp tråden, eller å dele sine innvendinger.

4.9.2 Gestaltidentifikasjon gjennom akkordvalør

Før jeg starter på min gjennomgang av assosiative lytteformer, vil jeg beskrive en bestemt type gestaltidentifikasjon, nemlig den som skjer direkte gjennom akkordvaløren. Her utløser ikke akkordvaløren en assosiativ lytteform, som deretter brukes til å identifisere akkorden – det er akkordvaløren *selv* som gjenkjennes og identifiseres.¹³⁶

Grunnen til at jeg ønsker å omtale denne kategorien, er at den – tross mitt fokus på assosiative lytteformer – synes å være den hyppigste måten mine informanter gestaltidentifiserer harmonikk på. De vet ikke alltid *hvorfor* de klarer å gestaltidentifisere noe¹³⁷, de bare *gjør* det. Pianist Harald sier for eksempel at «det er noen [akkorder] som er veldig sånn 'ja, der er *den*'». Når jeg forsøker å undersøke nærmere, viser det seg imidlertid gjerne at det ligger en assosiativ tilnærming til grunn for gestaltidentifikasjonen (og det er blant annet disse jeg straks skal kategorisere). Denne assosiative tilnærmingen er imidlertid blir så automatisert, eller chunket, at den ikke lenger er nødvendig for å gjenkjenne hva som blir spilt. Assosiasjonene synes i flere tilfeller å ha vært en slags «støttehjul», som har bidratt til at lytteren over tid har utviklet en sterk kobling mellom auditiv informasjon og identifikasjon. Når denne koblingen er blitt sterk nok, trenger lytteren ikke lenger mellomledet («støttehjulene»), og blir i stand til å gestaltidentifisere akkordvaløren *i seg selv*. Flere av tilfellene av assosiativ lytting som jeg straks skal gjennomgå, vil altså – i praktisk musisering – fortone seg som direkte gestaltidentifikasjoner for mine informanter. Dette fordi de ikke lenger «trenger» den assosiative tilnærmingen. Grunnen til at jeg likevel vil gjennomgå disse kategoriene, er naturligvis at jeg ønsker å undersøke hvordan gestaltlytting kan oppstå.

Et eksempel på at denne typen gjenkjennelse av «ren» akkordvalør kan opparbeides gjennom chunking, finner vi hos saxofonist Andreas. Han har, som vi tidligere har sett, opparbeidet seg evnen til gestaltidentifikasjon av 13^(b9)-dominanter gjennom en *melodisk* tilnærming. Ved å jobbe systematisk med intervaller og skalaer, har han også utviklet en auditiv gjenkjennelse av harmonikken disse melodistrukturane inngår i. Han understreker også selv at denne forståelsen har oppstått gjennom

¹³⁶ Jeg vil imidlertid igjen presisere at det ikke er snakk om å memorere «ren lyd» i akustisk forstand. Det er fortsatt en mental representasjon som er objektet for identifikasjonen.

¹³⁷ Dette er, som vi har sett, en del av den tause kunnskapens vesen: Vi kan *vite* mer enn vi kan *si*.

melodisk arbeid: «Ja, absolutt. Jeg har ikke teoretisert meg frem til det, eller sittet ved pianoet.» Det samme gjelder for akkorder avledet av alterert skala:

Andreas: Der tenker jeg liksom mer den *skalaen* enn egentlig hvilken akkord det er – akkurat hvor *mange* av de metningstonene. [Andreas synger en tone, min anm.], hørte jeg. Ja, den (b6)-en, eller (b13), at den var med. Men nå måtte jeg liksom tenke meg frem til det, for å ... nå etterpå, for å finne ut hva det egentlig var. Det tror jeg bare jeg tenkte på som en klang, av ...

Ville: Ja. Så, hvis jeg forstår deg rett, så er det ikke selve voicingen som er det viktige, men det er en type klang av alterert ...

Andreas: Lyden av akkorden, liksom.

I andre tilfeller synes det som om gestaltlyttingen har oppstått slik Karpinski beskriver, altså gjennom mengdetrening og repetisjon, uten at noen klar assosiasjonslytting kan identifiseres. Daniel er kanskje et eksempel på det, når han under pianotesten sier at det er «moll-maj-soundet» som gjør at han identifiserer mollmaj9, og ikke enkelttonene eller deres plassering i voicingen: «Det var intuitivt en mollmaj for meg med en gang. Om nieren var lavt eller lå dypt i der, det er jeg faktisk ikke helt sikker på.»

4.9.3 Affektiv kvalitet

Her oppleves akkordvaløren å ha en affektiv eller emosjonell dimensjon som skiller den fra andre akkordtyper. Som tidligere nevnt er «glad» og «trist» affektive kvaliteter ved henholdsvis dur og moll som synes å være godt etablerte i den vestlige verden, i en slik grad at barn helt ned i treårsalderen kan identifisere dem (Pinchot Kastner and Crowder, 1990). På lignende vis vil nok mange i vår kultur oppleve at dim-akkorder – med sine to tritonusdissonanser – har en urolig kvalitet ved seg, som for eksempel kan beskrives som «fortvilet», «desperat» eller «sorgfull».

De færreste opplevelser av affektiv kvalitet lar seg nok imidlertid overføre til språk like enkelt som disse eksemplene. Leonard B. Meyer påpeker utfordringen ved verbalisering av emosjonelle erfaringer:

... even where the report given is of a genuine emotional experience, it is liable to become garbled and perverted in the process of verbalization. For emotional states are much more subtle and varied than are the few crude and standardized words which we use to denote them. (Meyer, 1956, s. 8)

Som vi allerede har sett, mener pianisten Carl at en stor del av gehøret hans er «emosjonelt». Dette gjentar han under pianotesten, straks jeg slår an de første akkordene: «Det er på en måte emosjon *med en gang*.» Carl har likevel vanskeligheter med å eksemplifisere dette språklig, sannsynligvis fordi mange av disse opplevelsene er språkløse, eller fordi de er en del av hans tause kunnskap. Vi ser derfor at ett aspekt av hans affektive tilnærming består i rene smaksvurderinger av akkordvalører: Han har en positiv oppfatning av noen akkorder (og tonearter), og en negativ oppfatning av andre. Og selv om hver akkords affektive kvalitet er konstant nok til å brukes til identifikasjon, er *smaksvurderingen* av den fleksibel:

Altså, hvis vi skal snakke om moll11, for eksempel, så er det noen jeg bare ikke liker. Og så er det noen jeg liker. [...] Dm11 synes jeg er ganske døll. Cm11 er jeg veldig lei av. Abm synes jeg er ganske fin. Bbm funker også. [...] Jeg vet ikke helt hvorfor. Men jeg har det sånn, som jeg var inne på, at det er på en måte barna mine. Eller det er de jeg jobber med – kollegaene. Så jeg har et forhold til hver av dem som er i utvikling. At det er ikke en konstant størrelse, hva slags relasjon gehøret har til de akkordene.

Vi ser likevel at Carl bruker enkelte konkrete, affektive beskrivelser, som «døll» og «fin».

4.9.4 Kinestetiske assosiasjoner

Kinestetiske assosiasjoner handler om bevissthet rundt egen kropp og motorikk, og er gjerne knyttet til instrumentidiomatisk fortrolighet. Akkordvaløren utløser her en assosiasjon til aspekter ved *følelsen* av å spille akkorden selv. Carl sier det rett ut, i en kontekst hvor vi snakker om at det harmoniske gehøret hans er knyttet til pianoet:

Ville: Tror du at det er et motorisk element i det, at når du hører en gitt akkord, så vet du på en måte hvordan du skal spille den?

Carl: Ja. Du kan *kjenne det* fysisk, når du hører det. [...] Det er en fysisk respons, ja. Det er på samme måte som hvis man ser på eller hører noen synge, så aktiviseres et eller annet i ... ned i her [peker på halsen/brystet].

For Carl er altså den kinestetiske assosiasjonen til en del akkorder så sterk at den hjelper ham å gestaltidentifisere dem. Her er det tilsynelatende akkordvaløren i seg selv som frembringer en slik opplevelse. Men en kinestetisk assosiasjon kan også være koblet til *instrumentet* vel så mye som akkordvaløren. Vi så tidligere at gitarist Fredrik mente han ofte kunne gestaltidentifiserte akkorder som ble spilt på gitar, med typisk gitarvoicing, mens samme voicing spilt av strykere ikke nødvendigvis var like familiær. Han spekulerer videre i om det kanskje til og med kommer an på *gitaren*: «Hvis det er sånn, *ingen* løse strenger, og en litt uvant gitarlyd – hvis det er på en *Strat*¹³⁸, for eksempel, som jeg ikke så ofte spiller på ...» Fredrik ser altså ut til å fremheve fortroligheten med eget instrument (og klangen i dette instrumentet) som en viktig faktor i sitt harmoniske gehør.

Trompetist Erik bruker også kinestetiske assosiasjoner. Vi har allerede sett hvordan han peilet seg inn på kategorien «dominantakkord med senket none» ved å «trykke» de første fire tonene i en tilhørende skala (1̂ ♭2̂ #2̂ 3̂). Dette er en strategi han bruker også i flere sammenhenger:

... jeg tror nok at hvis jeg bare skulle hørt og identifisert en akkord, da ville jeg nok tenkt trompet, og kanskje grep på trompet mer enn grep på piano. Nå har jeg et så intuitivt forhold til instrumentet mitt, til trompeten, at det er sånn [plystrer en brutt treklang i første omvendning og mimer grepene] – det er veldig naturlig for meg å trykke ned de to første fingrene når jeg tror det er en E og så en G og C.

De kinestetiske assosiasjonene fremstår altså som et verdifullt tilskudd til Eriks harmoniske gehør. Som et interessant apropos byr de likevel på en praktisk utfordring, ettersom Erik spiller et instrument som er stemt i Bb:

Det tok ganske mange år før jeg fant en tilfredsstillende måte å forholde meg til det der med at det av og til er i Bb og av og til er i C, ikke sant. Sånn som når jeg spilte [plystrer den brutte treklengen igjen] E-G-C, så er det sannsynligvis kanskje egentlig D-F-Bb.

¹³⁸ Fender Stratocaster: Elektrisk gitarmodell.

Eriks antagelse er her helt korrekt; tonene han plystrer er klingende D–F–Bb. Foruten å være knyttet til fingersetningen på instrumentet hans, er de kinestetiske assosiasjonene dessuten (til en viss grad) knyttet til instrumentets *stemming*.

Pianist/komponist Bengt mener kroppen har en viktig rolle i gehøret hans: «For meg så har på en måte gehøret blitt mindre og mindre teoretisk, og mer og mer knyttet til kroppen og til tankearbeid.» Selv om dette utsagnet kan forstås innenfor konteksten kinestetiske assosiasjoner, kan det muligens også tolkes som en metafor for taus kunnskap; at kroppen og kreativiteten hans tar styringen i gehørrelaterte aktiviteter, og skyver teoretisk analyse i bakgrunnen. Bengt gir likevel et eksempel på en konkret situasjon hvor kinestetisk bevissthet var sentralt for identifikasjonsevnen hans: En gang han skulle plukke et pianokor av Chick Corea, skjønte han plutselig at han ikke bare måtte lytte etter *tonene*, men også forsøke å «høre» hvordan Corea flyttet fingrene. «Og da klarte jeg å plukke [soloen], når jeg hadde riktig fingersetning. Så det var en kombinasjon av kunnskap, av ørelytting, men også at *kroppen* fungerte som et gehørmessig intuitivt instrument, eller hva du skal kalle det.»

Kinestetiske tilnærminger til gehør er for øvrig ikke et ukjent fenomen. Eksempelvis kommenterer Reitan (2006, s. 159) at «vi ser at studenter ofte ‘spiller’ på sitt tenkte instrument i gehørtreningstimen når de skal utføre en melodi eller memorere et forløp: det ‘trykkes’ ventiler, det ‘gripes’ på strenger, det ‘spilles akkorder’ på bordet for å fremkalle indre toneforestilling».

4.9.5 Visuelle assosiasjoner

Visuelle assosiasjoner er det det høres ut som: Akkordvaløren vekker en oppfatning av hvordan akkorden *ser ut*. Flere av mine informanter har slike visuelle assosiasjoner knyttet til *pianoet*, altså at man ser for seg hvordan akkorden voices på tangentene. Når det gjelder Carl, som er pianist, er det kanskje ikke så overraskende at hans harmoniske gehør har en slik kobling: «Jeg tror nok det er ganske knyttet til tangenter, altså, det er ganske knyttet til instrumentet.» Som vi var inne på tidligere, er det visuelle elementet også en sentral bestanddel i hans tause kunnskap:

Hoh, det er et godt spørsmål. Men jeg tror det er to hovedparametere som er svaret. Det er at noe er jo veldig *godt*, ikke sant, som du sier – noe er fysisk *befriende* å trykke ned, at det bare «åh!» [Carl mimer en voicing med hånda] – det kjennes så godt, for det er liksom

kombinasjonen av de hvite og sorte tangentene, og ringfingeren akkurat imellom der – *åh!* Det er et fysisk aspekt, som bare er veldig tilfredsstillende. Og så er det det visuelle aspektet. Når du har jobbet såpass lenge med harmonikk, så tenker du ikke [...] på *hva* du spiller, hvilke toner du har med. Du tenker liksom, «sånn, sånn, okei, litt sånn tett; *den der oppe*». Du trenger ikke tenke «er D# med i den akkorden?» – du bare *vet det*. «Men nå har jeg lyst på en *spredt en*.» [...] Så det er en kombinasjon av hva som *kjennes* godt, og av hva man *ser*.

Men også musikere som *ikke* er pianister, fremhever pianotangentene som viktige for utviklingen av det harmoniske gehøret. Erik sier: «[Pianoet] har i hvert fall vært veldig viktig for visualiseringen min, som et verktøy for å forstå hvordan en akkord er oppbygd, at man klarer å se det for seg på tangentene.» Når det gjelder praktisk akkordidentifikasjon er det likevel – som vi så i forrige kategori – mer naturlig for ham å tenke trompet enn piano, og da mer gjennom *kinestetiske* assosiasjoner enn gjennom visuelle assosiasjoner.

Bassist Gustav sier også at «hvis jeg tenker større klanger, så er det jo veldig naturlig å tenke piano, visuelt sett.» Han mener likevel at han er bedre til å gjenkjenne akkordtyper enn den spesifikke voicingen, og at dette begrenser pianovisualiseringen hans noe. «Hadde jeg vært god på *det* så hadde jeg kanskje tenkt enda mer piano. For det er veldig naturlig å tenke voicinger på piano.» Når det gjelder melodisk materiale har Gustav gått mer over til å visualisere på bassen: «Nå tenker jeg liksom, hvis jeg tenker melodi så tenker jeg hvor det ligger på bassen. Men før var det piano.»¹³⁹

Bassist Ivar er her helt på linje med Gustav. I det melodiske gehøret fremhever han visualisering på hovedinstrumentet:

Ivar: Hvis jeg skal lære meg en basslinje, så ser jeg ofte for meg instrumentet. For eksempel *Valse Triste*, da ser jeg for meg liksom ... jeg *hører* det nok også, så jeg kunne nok gjort det uten å se det for meg også, men det er liksom måten å øve på – at jeg ser for meg hvor jeg trykker på [halsen] – så *dit*, så *dit* ...

Ville: Mener du at *mens* du hører noen andre, så visualiserer du ...

¹³⁹ Her er det mulig at «hvor det ligger på bassen» er vel så mye en kinestetisk assosiasjon som en visuell assosiasjon, og at disse kategoriene kanskje ikke alltid lar seg adskille. I min egen erfaring som saxofonist opplever jeg gjerne at de er aspekter ved én og samme erfaring: Jeg *ser* fingerbevegelsene (eller klaffbevegelsene) for mitt indre øye, samtidig som jeg *føler* dem. Det visuelle aspektet er dessuten ganske abstrakt, og ikke for eksempel som å observere hendene sine mens man spiller piano.

Ivar: Ja, og hvis det er noe sløyt, hvis det er en toneartsforskyvning eller, at det går fra en kvint i bass med en hip akkord til en ters i bass med en annen akkord, som kan være litt vanskelig å høre, så er det veldig nyttig å se det for seg, tror jeg.

Når det gjelder det harmoniske gehøret, demonstrerer han flere ganger under pianotesten at han visualiserer akkordene på pianotangentene:

Ville: Så hvis vi starter for eksempel med dette her: [Spiller en moll9 i tett leie på pianoet.]

Ivar: Ja, jeg tenker at det er en moll med nier. Og så ser jeg for meg hånda di, at du har nieren *der* og ters *der* og kvint *der* [Ivar gestikulerer tett leie, min anm.].

Ville: Ja, i tett leie?

Ivar: I tett, ja. [...] Men da så jeg for meg hånda di, egentlig.

Og senere: «[Ivar nynner et par toner, min anm.] Ja, da tenker jeg at [plystrer en tone] det er en ... altså, 11 på toppen, og så b5 der nede, og sjuer. Men jeg ser det vel mer *for meg* enn jeg ser besifringssymbolet for meg.» Og igjen:

Ville: Hva med denne: [Spiller en #9b13-dominant.]

Ivar: [Straks:] Ja. #9b13. Sjuer.

Ville: Du tar det *sånn*?

Ivar: Ja, den ser jeg også for meg.

Ivar har vanligvis ikke (til forskjell fra Carl) noen sterk oppfatning av hvilken *toneart* akkorder blir spilt i. En konsekvens ved dette er at den visuelle assosiasjonen må «plasseres» til en toneart på pianoet, uavhengig av hvilken toneart den faktisk klinger i: «Jeg ser for meg hva du gjør på pianoet, på en måte, men i feil toneart, hehe. Så jeg har ikke sånn pitch-festet gehør i det hele tatt.» Ivar foreslår at valget her ofte avgjøres av hvilke tonearter han gjerne bruker akkordene i selv: «Du må liksom ha det til et eller annet sted der du kan ... ja. Og jeg tror kanskje at jeg har spilt den voicingen veldig ofte

der [i den tonearten], at den ligger godt for hånda. At det er derfor jeg ser for meg at det er den du spiller.»

Ivar har også erfaring med at visuelle assosiasjoner dukker opp *etter* at han har identifisert hva han hører. Dette mener han henger sammen med tidligere erfaring med elbass: «Jeg begynte på elbass, og det er veldig oversiktlig, visuelt sett. Så når den nye akkorden kommer, så kunne du sette fingeren *der* og så visste du at 'nå hører jeg at det er den her greia, og da kan jeg bruke *det* mønstret', fra grunntone for eksempel.»¹⁴⁰ Den visuelle assosiasjonen synes her å være en katalysator for taus, praktisk kunnskap. På oppfølgingsspørsmål om hvorvidt han fortsatt opplever denne typen assosiasjoner, svarer Ivar: «Ja, jeg opplever nok et slags lite 'kart' når jeg hører akkorder og klanger».

Visuelle assosiasjoner kan i prinsippet også være assosiasjoner til at selve *akkorden* har et bestemt utseende (altså ikke hvordan den ser ut på *instrumentet*), men ingen av mine informanter fortalte om slike assosiasjoner.

4.9.6 Orienteringsmetaforer

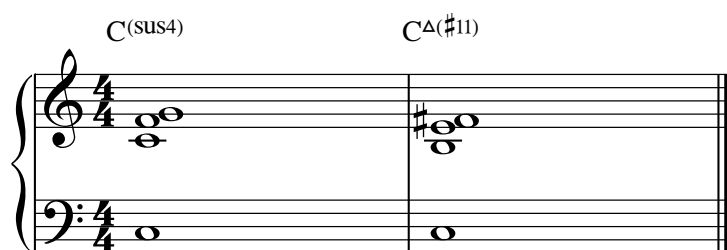
«Orienteringsmetafor» er, som omtalt i 2.3.3 *Metafor*, et begrep hentet fra Lakoff og Johnson (2003), og viser til metaforer som har med romlig orientering å gjøre. På samme sted nevner jeg også flere typer orienteringsmetaforer vi bruker i musikalsk dagligtale, som *sentralitet*, *bevegelse* og *innenfor/utenfor*. Disse handler i stor grad om å gi en begrepsstruktur til abstrakte auditive fenomener (slik vi for eksempel sier at en melodi går «opp» eller «ned», i stedet for å forsøke å forklare det samme ved hjelp av hertz).

Også innen harmonisk gehør kan orienteringsmetaforer brukes på denne måten, altså for å konseptualisere noe abstrakt. Ivar forteller en anekdote fra da han var instruktør på et jazzkurs for noen år siden, og en belgisk musiker skulle lære deltakerne å bruke #11-akkorder:

Og da snakket han om at man bare skulle tenke at man åpnet døra. At sus4-akkorden, det er en lukket dør. Og når du kommer til #11, så åpner du liksom døra. Det en veldig *åpen* klang. Da skjønnte alle det. Da greide alle å spille på den akkorden. Det var ingen som bommet. Så det var et veldig sterkt visuelt *cue*, liksom, så kunne alle improvisere på det. Og det var jo mange som ikke hadde improvisert i det hele tatt, nesten.

¹⁴⁰ Igjen er det mulig at den visuelle assosiasjonen er umulig å skille fra den kinestetiske.

Her ser vi at orienteringsmetaforen «åpen/lukket» var instruktiv i forklaringen av hvordan en #11-akkord fungerer. Metaforen lar seg kanskje også begrunne musikkteoretisk: En sus4-akkord er (i funksjonsharmonisk kontekst) en *forholdning*, hvor den forholdte tonen (kvarten) danner sekunddissonans med kvinten og har en sterk draging nedover mot tersen, som oppløser dissonansen. Akkorden har sin egen agenda, så å si, som det er vanskelig for en improvisator å overstyre. En #11-akkord – og spesielt den tonikalske utgaven med stor septim – har ikke dette preget av en forholdning som skal løses opp. Her fungerer det høyaltererte fjerdetrinnnet derimot som en selvstendig skalatone, som inngår like fint i stigende som i fallende melodiske bevegelser. Akkorden har en karakteristisk klanglig «åpenhet», i den forstand at den ikke dikterer noen bestemt melodisk retning eller harmonisk videreføring.



Illustrasjon 4.9.6: Csus4 sammenlignet med Cmaj7(#11).

Brukt som assosiativ tilnærming for å *identifisere* harmonikk, har orienteringsmetaforer derimot en litt annen funksjon. I bred forstand er de opplevelsen av at en akkord har en *romlig* karakter, en to- eller tredimensjonal orientering. Carl gir flere eksempler: «Em11 er litt sånn 'hjem'. Den har en, den er litt sånn ... den er på en måte litt *flat*, den har ikke så mye spenning i seg, den er nesten litt sånn 'jordet'. Mens Abm11, for eksempel, er veldig sånn 'på vei'. På vei videre, et eller annet sted.» Om moll9-akkorder sier han videre at de «er veldig *lukket*, de er litt *sammentrykt*».¹⁴¹

Gustav bruker av og til en orienteringsmetafor for å identifisere akkorder hvor grunntonen ikke er basstone: «Hvis ikke basstone er grunntonen, så merker jeg at det er en slags gravitasjon, fra basstone til grunntonen.» For eksempel får da både ters og

¹⁴¹ Flere av mine egne harmoniske assosiative lytteformer (som jeg ga noen eksempler på i starten av denne oppgaven) faller inn i kategorien orienteringsmetaforer. Dette gjelder for eksempel opplevelsen av at dominant 13-akkorder er vanlige septimakkorder som har «forstrukket seg», eller at dominanter med septim i bass er «bunntunge».

kvint som basstone en slags ledetonefunksjon ned mot akkordens grunntone, og avstanden mellom basstone og grunntone forteller Gustav hva slags akkordomvending det er snakk om.

4.9.7 Fysiske metaforer

Fysiske metaforer er opplevelsen av at akkordvaløren har en *fysikk*. Dette kan for eksempel være at akkordvaløren oppleves som varm, kald, myk, spiss, glatt, ru, lys eller mørk. Til motsetning fra kinestetiske assosiasjoner er det her altså *lyden av akkorden* som oppleves å ha en fysisk dimensjon, mens det fysiske aspektet ved kinestetiske assosiasjoner uttrykker seg i form av en motorisk respons hos lytteren.

Gitarist Daniel bruker underpianotesten den fysiske metaforen «lys»:

Daniel: Jeg synes, for meg så høres dette ut som en 13^(b9)-variant. En dominant, men ikke en ^(b5), ikke en ^(#5), men jeg mener at det er en 13, men jeg er ikke sikker. Var det riktig?

Ville: Ja, det var 13^(b9). Men hva er det som, er det igjen ...

Daniel: Det er hele *soundet*, men det er liksom både dominantpreget og ^(b9)-en, og så likevel at den har et lysere preg enn de som er veldig ^(#5#9) – for den har mer *forholdningssound*, tror jeg.

Jan Fredriksens «gris-sju» kan også forstås som en fysisk metafor: Som ung og musikkteoretisk uinnvidd ga han 7^(#9)-akkorden dette navnet «fordi den låt mer grisete enn sånn vanlig sjuer-akkord».

Jeg har ikke identifisert mange tilfeller av fysiske metaforer i min egen studie, men jeg ønsker likevel å ha kategorien med i denne oversikten. Dette fordi jeg mistenker at den er statistisk underrepresentert hos mine informanter¹⁴², og fordi jeg altså ønsker å skape et grundigst mulig fundament for videre studier. At «lys» og «mørk» er to høyst reelle erfaringsformer av harmonikk, understøttes dessuten av Lasse Thoresens begrep

¹⁴² Jeg bruker selv slike metaforer: Som nevnt i innledningen har moll-maj⁷-akkorder for meg en klar karakter av å være varme og kalde på en gang, et preg som også smitter over på melodisk moll-skala som sådan, og i varierende grad på alle andre akkorder utledet av denne skalaen. Fysiske metaforer synes også å påtreffes hos en del mennesker med absolutt gehør, som for eksempel kan oppleve tonen F# som «spiss» eller «skarp» (av og til på grensen til det ubehagelige).

harmonisk luminositet, som betegner kontrasten mellom nettopp lyse og mørke akkordiske fargeendringer: «Its prototypical, paradigmatic representation is the contrast between major and minor triads» (Thoresen, 2015, s. 321). Fenomenet følger generelt kvintsirkelen, med mørkere valører mot venstre i kvintsirkelen og lysere mot høyre: «So when an A flat is exposed with an E flat on top, a C Major with an E natural on top would then appear brighter since the E flat to E natural suggests the movement from minor to major, and represents a modulation 4 fifths towards right in the circle of fifths» (Austbø, 2014).¹⁴³

Luminositet burde muligens vært skilt ut som et selvstendig fenomen også i denne gjennomgangen av assosiative lytteformer. Det er imidlertid såpass lite empirisk belegg for det innenfor rammene av *denne* studien, at jeg altså har valgt å behandle det som en underkategori av fysiske metaforer. I senere studier kan fenomenet med fordel tillegges større vekt.

4.9.8 Forventningsassosiasjoner

Når akkordvaløren skaper forventninger om en bestemt videreføring eller virkning, kan vi kalle det en *forventningsassosiasjon*. Eksempler på slike virkningsrelasjoner er sus4-akkordens kvartforholdning, som skaper en forventning om oppløsningen til ters, eller dominantens og ledetonens streben mot tonika. For forventningsassosiasjoner er det uvesentlig om kvartforholdningen faktisk *blir* oppløst i det konkrete tilfellet, eller om dominanten blir videreført til tonika. Det er *forventningen* om at dette «ligger i luften» som gjør at man kan gjenkjenne og identifisere kvartforholdningen, eller dominanten. Oftest handler nok forventningsassosiasjoner om nettopp denne typen spenning og avspenning, som må tilskrives funksjonsharmoniske tendenser. Det er likevel ikke vanskelig å tenke seg andre muligheter, for eksempel innenfor kirketonearter, folkemusikk eller mer populærmusikalsk harmonikk.

Snyder (2000, s. 113) bruker begrepet «kausale metafor» [*«metaphor of musical causation»*] om dette fenomenet¹⁴⁴. Snyder begrunner begrepet med at den opplevde

¹⁴³ Selv synes jeg fenomenet eksemplifiseres enda bedre av modulasjonen fra durtonika til dur på bVI-trinnet, som forekommer hyppig hos romantiske komponister som Beethoven (f.eks. i starten av klaverkonsert nr. 3, andre sats) og Schubert (f.eks. i starten av klaversonate i Bb-dur, D960). Bevegelsen fra for eksempel en C-dur med C øverst, til en Ab-dur med C øverst, er en klar dreining mot en *mørkere* harmonisk farge eller luminositet.

¹⁴⁴ Dog ikke i konteksten gehør, men om vår bruk av metaforer for å gi begrepsstrukturer til abstrakt lyd.

kausalteten mellom to musikalske hendelser (for eksempel opplevelsen av at en dominant «fører til» tonika) ikke er *reell* i samme forstand som kausaliteten mellom to fysiske hendelser (for eksempel en biljardkule som treffer en annen biljardkule og setter denne i bevegelse). Altså er den musikalske kausaliteten kun en metafor. Jeg har likevel valgt å bruke et annet begrep enn *Snyder*, fordi jeg vurderer *forventningen* som det viktigste elementet i vår kontekst. Om man skal bruke musikkens kausale forbindelser som assosiativ tilnærming til harmonisk gehør, er ikke *relasjonen* mellom hendelse A og B så viktig (det er ikke engang sikkert at hendelse B kommer til å inntreffe). Derimot kan hendelse A skape en *forventning* om hendelse B, og denne forventningen kan brukes til å identifisere hendelse A.

Et tydelig eksempel på dette hos informantene mine er identifikasjonen av bidominanter gjennom deres bitonika¹⁴⁵, også i tilfeller hvor bitonikaen ikke engang spilles. Dette skjedde for eksempel under pianotesten, hvor jeg kunne spille en C-dur-akkord etterfulgt av en E7-akkord. Carl karakteriserer også bidominanter som «på vei»:

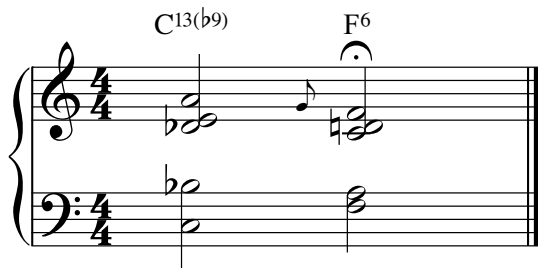
Ville: Når du sier at de *er på vei*, betyr det at du identifiserer dem også gjennom den *neste* akkorden, som jeg ikke spilte?»

Carl: Ja. Veldig. [...] Sånn som den E-duren du spilte, så var det helt klart, jeg *hørte* liksom a-moll, vi *skulle* dit. Ikke sant.

Også Erik bruker denne typen forventningsassosiasjon: «I utgangspunktet vil jeg ofte koble [bidominantene] opp mot den tonearten som jeg skal til. Så med A7 så vil jeg tenke at du egentlig skal til D-dur. [...] Mens E7, da blir det jo til A-dur, da.»

Et annet eksempel er identifikasjonen av tredesimen i en dominant 13-akkord gjennom dens «gravitasjon» ned mot tonikas grunntone. Gustav beskriver: «[...] og så hørte jeg at det var 13 på toppen. Fordi den er veldig karakteristisk [Gustav synger tonikas durters, sekund og grunntone, min anm.], den leder veldig ned til tonika i neste akkord.»

¹⁴⁵ En bidominant er en dominant til en *annen* funksjon enn tonika. En bitonika er bidominantens oppløsningsakkord. For eksempel er akkorden E7 en bidominant hvis den opptrer i tonearten C-dur. Akkorden a-moll (eller A-dur) vil da være E7s bitonika.



Illustrasjon 4.9.8: Fallende melodisk bevegelse fra C13^(b9) til F6.

Carl har en identisk assosiasjon til denne akkorden som Gustav: «Her tenker jeg jo: [Carl synger en melodilinje fra øverste tone ned til tonikas grunntone, min anm.] ... Jeg tenker at den har på en måte ... den har en ledetonefunksjon.»

4.9.9 Musikalske assosiasjoner

Rent musikalske assosiasjoner kan også forekomme. Det vekkes da en assosiasjon til en *annen* musikalsk situasjon hvor akkordvaløren opptreer eller er karakteristisk.

En musikalsk assosiasjon kan være en assosiasjon til artister som ofte benytter bestemte akkordtyper i sin musikk. Erik har for eksempel jobbet mye med musikken til trompetisten Kenny Wheeler, og kjenner godt den typen harmonikk som ofte forekommer her: «For eksempel en maj^(#5)-akkord, for meg så er det litt Kenny Wheeler, altså». Assosiasjonene kan også forankres til den musikalske situasjonen man først «lærte» en akkord fra. Vi har allerede sett hvordan Ivar oppdaget 7(sus4)-akkorden hos Joni Mitchell, og deretter brukte «Joni Mitchell-akkorden» i alle låtene sine i lang tid etterpå.

Ville: Men er det sånn nå, at hvis du hører den sus-akkorden – som du har ankret veldig godt i en Mitchell-verden – i en låt for første gang, så gjenkjenner du den umiddelbart?

Ivar: Ja, med en gang. Ja, ja.

Ville: Du trenger ikke å analysere ...

Ivar: Nei, nei, ikke i det hele tatt. Og det er også litt sånn «idiomatisk» gehør – du hører en type akkorder, så vet du hvordan de funker. Så når du hører *den* lyden, så vet du at «ja, det er den greia der».

Igjen ser vi altså at Ivar benytter assosiative lytteformer som et bindeledd mellom auditiv informasjon og aktivering av taus kunnskap, på samme måte som han gjorde med visuelle assosiasjoner.

Musikalske assosiasjoner kan også være knyttet til en bestemt *sang*. Under testen av indre gehør kommenterer både Andreas og Gustav at de assosierer starten av akkordskjemaet til sangen *All of Me*¹⁴⁶. At denne assosiasjonen er *auditiv* og ikke bare *visuell*, demonstreres ved at de to sangene går i ulike tonearter: Mitt eksempel, som var en versjon av *Julekveldsvisa*, startet med akkordene F – A7, mens *All of Me* starter med akkordene C – E7. Ivar, derimot, sier han «hører» A7-en som en A7(#5#9), fordi bidominanter på tredje trinn ifølge «jazzklisjeen» ofte blir voicet på denne måten: «Når den kommer, så er det på *den* måten. 'For sånn gjør vi det i jazz', liksom [...] Så det er noe jeg har lært å knytte til en situasjon.»

Chunking av harmoniske forløp kan også, i mange tilfeller, forstås som en type musikalsk assosiasjon. Eksempelvis bruker både Andreas og Fredrik *rhythm changes* som en slags «mal» under testen av indre harmonisk gehør, som de deretter sammenligner elementer ved det utdelte akkordskjemaet opp mot. Selv om dette var i en situasjon hvor de brukte sitt *indre gehør*, og ikke skulle identifisere klingende harmonikk, så er det ikke vanskelig å tenke seg lignende strategier brukt i en harmonisk diktat. Man kan for eksempel aktivt bruke sin teoretiske kunnskap om ulike kadenstyper når man skal identifisere de samme kadensene auditivt. På samme måte kan man bruke sin kjennskap til *rhythm changes* til å identifisere dette akkordskjemaet, eller bruddstykker av det, når man får det forespilt. Man kan også bruke den samme kunnskapen til å identifisere hvordan det man hører *skiller seg fra rhythm changes*, omtrent slik Andreas og Fredrik gjorde i konteksten indre gehør.

4.9.10 Tilfeldige assosiasjoner

Assosiasjoner kan også være av mer tilfeldig karakter, og jeg synes derfor det er hensiktsmessig å inkludere en egen kategori for dette. I slike tilfeller kan akkordvaløren tenkes å vekke en mer personlig assosiasjon, knyttet til for eksempel en bestemt sosial kontekst, en bestemt hendelse eller et bestemt sted. I så måte kan slike assosiasjoner

¹⁴⁶ Komponert av Gerald Marks og Seymour Simons i 1931. Sangen er en del av standardrepertoaret innen jazzmusikken, og finnes i de fleste varianter av *Real Book*.

kanskje plasseres innen klassisk betinging¹⁴⁷, eller det Davies (1978, s. 69) lett humoristisk kaller *Darling, they're playing our tune*-fenomenet: Sangen som ble spilt i bakgrunnen da du møtte din kjære, vil for alltid være en bærer av emosjonelle assosiasjoner.

Et eksempel på en tilfeldig assosiasjon i min egen studie, er Gustavs karakteristikk av 13^(b9):

Gustav: den pleier jeg å kalle for «juleakkorden», for den låter så veldig «jul».

Ville: Juleakkorden?

Gustav: Ja. Altså, den der [Gustav går til pianoet og spiller en Dm9 – G13^(b9)] ... Det er liksom, det låter veldig julaften, eller jul, hehe.

4.9.11 Abstrakte assosiasjoner eller ikke-proposisjonelle metaforer

Til slutt ønsker jeg å inkludere en kategori for assosiative lytteformer som er for abstrakte til å kunne plasseres i andre kategorier. Dette er en kategori som er vanskelig å eksemplifisere, ettersom slike assosiasjoner og metaforer nettopp er ikke-språklige (og kanskje også taus kunnskap). Den blir derfor mer et postulat enn en empirisk kategori. Begrunnelsen for å gi abstrakte assosiasjoner en egen kategori – og det som dessuten skiller den fra for eksempel kategorien *gestaltidentifikasjon gjennom akkordvalør* – er at det fremstår sannsynlig at man kan ha erfaringer av harmonikk hvor det assosiative innholdet oppleves som viktigere for identifikasjonen enn selve akkordvaløren – selv om dette assosiative innholdet ikke har en konkret form.

Følgende intervjuutdrag kan muligens illustrere dette. Her snakker Ivar og jeg om bruken av «hukommelsesassosiasjoner» i hverdagen:

Ville: Føler du at du gjør det med klangen av enkeltakkorder, for eksempel? Det du sa om VISA-kort, at hver firetallsgruppe kan få en egen personlighet?

Ivar: Ja, jeg lurer på om det er det samme, da. Jeg tenker liksom, mange VISA-kort starter med 4925. Det er liksom et tog, tenker jeg ofte. Det minner meg om et lokomotiv. Så jeg

¹⁴⁷ Som min egen kobling mellom Mozart og lukten av egg og bacon.

har litt sånne greier. Men det er ganske ... ubevisst, tror jeg. Så jeg har ikke *merket* at jeg bruker det.

Ville: Det er ikke så spesifikt som at «moll-maj7 er James Bond», liksom?

Ivar: Nei nei, ikke i det hele tatt. Nei, moll-maj7 er liksom bare *den der*.

Ville: Ja, det *er* det det *er*?

Ivar: Ja. Ikke sant. Men jeg tror ofte at hvis jeg binder det til noe visuelt, så binder jeg det til instrumentet, at jeg kanskje ser for meg en tonerekke veldig kjapt, eller noe sånt.

Ville: Men du føler likevel at mange akkorder har en sånn ...

Ivar: Ja, de har en egen personlighet, eller farge, på en måte. Ja.

Selv om det her er vanskelig å skille hva som er direkte gjenkjennelse av akkordvaløren, og hva som er abstrakte assosiasjoner, mener jeg Ivars bruk av ordet «personlighet» er viktig. At akkorder kan oppleves å ha en «personlighet», vil neppe være en fremmed tanke for musikere flest. Om «personlighet» da er identisk med akkordvalør, eller faktisk en assosiasjon til noe *annet* enn akkordvaløren – det kan imidlertid være et høyst hypotetisk skille. Det vil dessuten kunne variere fra person til person, og fra akkord til akkord.

Kanskje kan også professor Habbestad og professor Dahls fenomenologiske beskrivelser av skuffende kadenser (i forordet til denne masteroppgaven) stå som representanter for en abstrakt assosiasjonskategori. Selv om professorene bruker et billedrikt og poetisk språk for å skildre opplevelsen av slike kadenser – og selv om de er påtagelig *enige* – så aner man at beskrivelsene kanskje er symbolske verbaliseringer av språkløse erfaringer, mer enn direkte nedtegnelser. Det betyr i så tilfelle ikke at erfaringen *i seg selv* er noe mindre reell, eller mindre dyptfølt.

4.9.12 Oppsummering

Vi har her sett at informantenes bruk av assosiative lytteformer kan deles inn i minst ni kategorier: Affektive assosiasjoner; kinestetiske assosiasjoner; visuelle assosiasjoner; orienteringsmetaforer; fysiske metaforer; forventningsassosiasjoner; musikalske

assosiasjoner; tilfeldige assosiasjoner; og abstrakte assosiasjoner eller ikke-proposisjonelle metaforer. Disse kategoriene knytter, hver på sin måte, personlig erfaring til harmonisk materiale.

I tillegg har vi undersøkt hva som kjennetegner gestaltidentifikasjon direkte gjennom akkordvaløren. Vi har sett at det ofte finnes en assosiativ lytteform også i disse tilfellene, men at denne gjerne er såpass automatisert (eller chunket) at den så å si har gjort seg selv overflødig. Man kan således si at den er blitt en del av lytterens tause, og dermed ubevisste, kunnskap.

Disse kategoriene bør og skal ikke oppfattes som en endelig systematisering av fenomenet assosiativ lytting. De er kun tentative, og baserer seg på assosiasjonsformene som ble demonstrert av mine ni informanter. Oppfølgingsstudier med andre musikere vil kunne nyansere og utvide begrepsapparatet.

5. Refleksjoner og konklusjoner

Jeg vil her avrunde masteroppgaven ved å gjøre meg noen refleksjoner rundt oppgaven som helhet, og rundt besvarelsen av problemstillingene.

5.1 Ubesvarte spørsmål

Jeg vil her se nærmere på noen ubesvarte spørsmål rundt funnene jeg har presentert.

5.1.1 Er gestaltidentifikasjon gjennom assosiativ lytting egentlig en gestaltidentifikasjon?

Jeg har antydnet dette spørsmålet tidligere i teksten, med bakgrunn i definisjonen av gestaltidentifikasjon som *gjenkjennelse av lyden av akkorden som helhet*. Ved bruk av assosiativ lytting er det strengt tatt ikke «akkorden som helhet» som identifiseres, men *reaksjonene og assosiasjonene* den vekker i lytteren. Således kan det påstås å være en omvei: vi må gjenkjenne noe *annet* enn selve akkorden, før vi indirekte identifiserer den. Spørsmålet blir da om man skal betrakte gestaltidentifikasjoner gjennom assosiativ lytting som en faktisk gestaltidentifikasjon, eller om den assosiative lyttingen heller må forstås som en form for *analyse*, på linje med andre auditiv-analytiske tilnærminger til harmonikk. Man kan spørre seg om dette er en viktig distinksjon, eller om den har praktisk betydning for hvordan vi skal forholde oss til fenomenene. Jeg synes likevel det er påkrevd å skissere et svar til denne innvendingen.

Mitt argument for å betrakte gestaltidentifikasjon gjennom assosiativ lytting som en fullverdig gestaltidentifikasjon, er at begge tar utgangspunkt i akkordvaløren. Det er i begge tilfellene *akkordvaløren* som gjenkjennes – direkte eller gjennom assosiasjon – og som forårsaker en identifikasjon som *ikke* er basert på musikkteoretisk analyse. Det sentrale spørsmålet er, etter min mening, hvorvidt man faktisk er i stand til å identifisere akkorder som *helheter*, uten å gå veien via analyse. Dersom svaret er ja, bør det etter min mening være likegyldig hvilke kognitive prosesser som fører frem til dette resultatet. Dessuten har jeg vist i dette kapittelet at det kan være svært vanskelig å innføre vanntette skott mellom direkte gjenkjennelse av akkordvaløren, og gjenkjennelse av akkordens «personlighet» (jf. abstrakte assosiasjoner eller ikke-

proposisjonelle metaforer). Det kan i praksis vise seg å være umulig å skille disse erfaringstypene fra hverandre. Vi bør derfor ta i betraktning *alle* erfaringstyper akkordvaløren kan romme, når resultatet uansett er en gestaltidentifikasjon. Min konklusjon er dermed at gestaltidentifikasjon gjennom assosiativ lytting bør sidestilles med gestaltidentifikasjon gjennom akkordvalør.

5.1.2 Kan gestaltlytting trenes opp målrettet?

Bakgrunnen for at jeg ønsker å ta opp dette spørsmålet, er at jeg i innledningen til 4.9 *Informantenes bruk av assosiative lytteformer* presenterte en hypotese om at assosiativ lytting var en innfallsvinkel til å trene på gestaltlytting. Jeg ønsker derfor kort å undersøke hvordan denne hypotesen står seg i lys av resultatene fra undersøkelsen. Bidro intervjuene med ny innsikt i dette spørsmålet?

Utgangspunktet var altså Karpinskis påstand om at gestaltidentifikasjon av et gitt harmonisk materiale ikke kan trenes opp direkte, men hovedsakelig oppstår «utilsiktet» gjennom gjentatt eksponering over tid. Min hypotese, oppsummert i en punktvis fremstilling, var følgende:

1. Gestaltidentifikasjon er ikke en gjenkjennelse av lydbølger *i seg selv*, men av vår egen mentale representasjon – *tolkning* – av disse lydbølgene.
2. Assosiativ lytting består grunnleggende sett i å *rette oppmerksomheten* mot sine mentale representasjoner av lyd, og i å gjenkjenne sine personlige *reaksjoner* på disse.
3. Gestaltidentifikasjon og assosiativ lytting består derfor grunnleggende i det samme: gjenkjennelsen av egne mentale representasjoner – men med ulik grad av presisjon.
4. Assosiativ lytting er en *strategi* og ikke en *ferdighet*, og kan praktiseres av alle musikere, uavhengig av om man besitter evnen til gestaltidentifikasjon.
5. Assosiativ lytting kan, for individuelle harmoniske fenomener, øves opp til et slikt presisjonsnivå at gestaltidentifikasjon av det harmoniske fenomenet er en realitet.
6. Av dette oppstår hypotesen om at assosiativ lytting kan brukes som direkte trening på gestaltidentifikasjon.

Hypotesen kan åpenbart ikke behandles tilfredsstillende innenfor denne oppgavens rammer, eller med utgangspunkt i de problemstillingene studien bygger på. En ny studie vil være nødvendig i så måte.

Noen aspekter er det likevel verdt å peke på. For eksempel er det, som vist i 4.9 *Informantenes bruk av assosiative lytteformer*, ofte mulig å avdekke bruken av en eller flere assosiative lytteformer i undersøkelsen av en konkret gestaltidentifikasjon. Dette er ikke uten videre et bevis på at disse assosiative lytteformene har *forårsaket* utviklingen av gestaltidentifikasjon. Det kan imidlertid være en indikasjon på at assosiasjonsbruken er et slags forstadium til en slik ferdighet, ved at det knyttes *mening* til et – i utgangspunktet – abstrakt auditivt fenomen. Over tid kan koblingen mellom akkordvalør, assosiasjon og besifringsnavn/funksjonsnavn slik tenkes å vokse seg sterk nok til at de chunkes til én størrelse: en gestalt. Den assosiative lytteformen vil da bli mindre bevisst, og gradvis flytte seg over i lytterens tause kunnskap, uten at den dermed *forsvinner*. Denne forklaringsmodellen for utviklingen av gestaltidentifikasjon synes det å være en viss støtte for i studien.¹⁴⁸

Et annet aspekt ved intensjonal trening av gestaltlytting kommer fra informanten Carl. Som vist benytter Carl i utstrakt grad en affektiv tilnærming i sine gestaltidentifikasjoner. På direkte spørsmål om hvordan han ville veiledet en elev som ønsket å trene på gestaltlytting, og om det i det hele tatt er mulig, sier han:

Det er det helt sikkert. Jeg tror jeg i hvert fall ville begynt veldig med å koble det til stemmen ganske fort. [...] Poenget er å koble på kroppen – på andre måter enn det mekaniske og spilletekniske. For folk flest er det en kortere vei til det indre følelseslivet via stemmen enn via fingeren, ikke sant?

Dette synes å være Carls egen metode også: Når han selv blir eksponert for klangtyper som ikke inngår i «repertoaret» hans, forsøker han gjerne å internalisere dem i det affektiv-orienterte gehøret. Selv om det er vanskelig for ham å forklare akkurat hvordan denne prosessen foregår, er det tydelig at affektive assosiasjoner står sentralt i utviklingen av Carls gestaltidentifikasjoner.

Til slutt bør også nevnes Carls og Ivars vektlegging av komposisjon som en måte å «bli kjent» med akkorder, selv om dette på generelt grunnlag vanskelig kan

¹⁴⁸ Jeg minner dessuten om at det, så vidt jeg vet, ikke foreligger noen andre forklaringsmodeller.

karakteriseres som *intensjonal* trening av gestaltlytting – en gestaltforståelse vil nok heller oppstå som et «biprodukt» (slik Karpinski beskriver) av den kompositoriske aktiviteten. Dette er likevel ikke noe hinder for at man kan gi seg selv (eller gehørstudenter) etydelignende komposisjonsoppgaver som et middel til å fordype seg auditivt i konkrete harmoniske fenomener, med opptrening av gestaltgjenkjenning som pedagogisk mål for oppgaven.

5.2 Studiens resultater vurdert opp mot problemstillingene

Gjennom hele denne oppgaven har de to problemstillingene mine ligget direkte eller indirekte til grunn for undersøkelsene, presentasjonen og diskusjonen. Jeg vil likevel avslutningsvis forsøke å konkretisere og sammenfatte hva studiens svar på disse har vært.

5.2.1 Problemstilling 1

Den første problemstillingen var: *Hvordan identifiserer profesjonelle jazzmusikere harmonikk?* Det enkle svaret her synes å være at det finnes like mange måter å identifisere harmonikk på som det finnes jazzmusikere. Dette fordi de kognitive gehørstrategiene og de mentale representasjonsformene av lyd er så mangefasetterte og personlige at ingen musikere har en identisk opplevelse av harmonikk. Dette så vi blant annet demonstrert i kapittel 4.6 «Hørelæresituasjon»: *pianotest*, hvor jeg presenterte informantenes strategier og representasjonsformer i forsøket på å identifisere en 13^(b9)-akkord. Her fremgikk det at informantene hadde svært forskjellige tilnærminger til akkorden, og at disse tilnærmingene i noen grad syntes å være knyttet til informantenes respektive instrumentroller. Selv om det empiriske grunnlaget her ikke er statistisk valid for å støtte teorien om nevr达尔winisme, gir det insentiver for videre studier på hovedinstrumentets rolle for representasjonsformer av harmonikk.

Likevel syntes det å være noen generelle tendenser for identifikasjonen av harmonikk. Samtlige informanter oppga å ha flere akkordtyper de gjenkjenner som *helheter*, altså som gestalter. En slik intuitiv og ikke-analytisk innstilling til akkordinformasjon forekom informantene å være viktig for evnen til improvisatorisk samspill, men de benyttet det i ulik grad. På det ene siden fant vi Carl, som hevdet at det

harmoniske gehøret hans var «50 % emosjonelt, og 50 % bare gjenkjenning av en lyd, en farge eller en stemning». Carl mente han i svært liten grad kombinerte denne tilnærmingen med analytiske strategier. På den andre siden hadde vi Erik, som mente han ikke stolte så mye på intuisjonen sin som han burde. Derfor brukte han gjerne et analytisk gehør til å «teste» den intuitive oppfatningen sin, selv når han hadde en klar formening om hva han hadde hørt. Mellom disse ytterpunktene plasserte de andre informantene seg på ulike steder, og oppga generelt å bruke kombinasjoner av intuitive og analytiske tilnærminger, alt etter behov og situasjon. Det så også ut som de fleste anla en mer intuitiv tilnærming i praktiske musiseringssituasjoner enn i ren «hørelæremodus».

5.2.2 Problemstilling 2

Den andre problemstillingen var: *På hvilken måte benytter profesjonelle jazzmusikere assosiative lytteformer som en del av sitt harmoniske gehør?* Igjen er det enkle svaret «på svært mange måter». Ved å undersøke informantenes gehørstrategier, og deres beskrivelser av sine mentale representasjoner for harmonikk, kom jeg frem til at det svært ofte var en eller flere assosiative lytteformer involvert i identifikasjonsprosessen.

Ved å undersøke tilfellene av gestaltidentifikasjon nærmere, fant jeg dessuten at disse ofte kunne spores tilbake til assosiative lytteformer. Dette gjaldt også i flere tilfeller hvor gestaltidentifikasjonen ved første øyekast syntes å skje direkte gjennom akkordvaløren, uten bevisst bruk av assosiasjoner. I slike tilfeller var det gjennom informantenes egne metakognitive refleksjoner at de underliggende assosiative lytteformene trådte mer eller mindre frem i bevisstheten igjen, som forsøk på forklaring på hvordan evnen til gestaltidentifikasjon hadde oppstått. Dette kunne vi for eksempel se i Carls beskrivelser av sine gestaltidentifikasjoner: «En Emoll¹¹ har en veldig distinkt følelse for meg, en *farge*, som jeg bare hører. Samme med en Ab¹³(^{#11}), den er veldig distinkt, jeg tenker liksom 'åja' – jeg trenger ikke *høre*, jeg bare 'åja!'.» Ved første øyekast kan det virke som Carl her snakker om gestaltgjenkjenning gjennom akkordvalør. Ved nærmere undersøkelse blir det imidlertid klart at slike gestaltgjenkjenninger medieres gjennom assosiative lytteformer som for eksempel *affektiv kvalitet*, *orienteringsmetaforer* og *kinestetiske assosiasjoner*. Disse kan likevel være så

automatiserte at musikeren ikke lenger er dem særlig bevisst – de har blitt en del av den tause kunnskapen.

I andre tilfeller av gestaltidentifikasjon synes evnen til gestaltlytting å ha oppstått som et resultat av gradvis chunking av musikalske strukturer. Her så vi for eksempel på Andreas' gestaltidentifikasjon av akkorden 13^(b9), og hvordan denne hadde oppstått som et resultat av langvarig *melodisk* arbeid med akkorden. Disse to forklaringsmodellene – henholdsvis en assosiativ lytteform som har utviklet seg til å bli en gestaltidentifikasjon, og gradvis chunking av musikalske strukturer – tilbyr tentative svar på problemstillingen Karpinski knapt berører i sin bok, nemlig hvordan gestaltlytting *oppstår*. Dermed har studien forhåpentligvis også bidratt til å belyse gestaltlytting som fenomen.

Som et svar til problemstilling 2 har jeg også kategorisert forekomsten av assosiative lytteformer i et taksonomisk system. En slik kategorisering vil forhåpentligvis både forenkle og anspore videre undersøkelser av fenomenet, ved at man har et begrepsmessig utgangspunkt å bygge på eller opponere mot.

5.3 Svakheter ved studien

De største utfordringene ved studiens design og utførelse er gjort rede for i kapitlene om reliabilitet og validitet, og vil ikke bli gjentatt her.

En annen svakhet ved studien er at den kun er basert på ni informanter. Den må derfor forsøke å trekke generelle slutninger om jazzmusikerens harmonisk gehør basert på et relativt lite kildegrunnlag. Mye av begrepsapparatet jeg har innført (blant annet når det gjelder kategoriseringen av assosiative lytteformer) er dermed også knyttet til nettopp *disse* informantenes livsverdener. Dette utelukker på ingen måte at begrepene betegner reelle og allmenne prinsipper for harmonisk gehør, men det er ønskelig med videre studier som kan vurdere presisjonen og nytteverdien av dem.

Det må også nevnes at studiens forskningsterritorium er et såpass lite etablert gehørteoretisk område at det har vært begrenset med empiri å bygge på. I deler av oppgaven har jeg ikke hatt noen beslektet forskning å basere meg direkte på, men har måttet sette sammen et puslespill av ulike teorier og retninger. I tillegg har jeg selv måttet etablere konsepter og begreper der slike manglet i litteraturen. Selv om alle disse

puslespillbitene hver for seg synes klart definerte og gjort rede for, har det til tider vært en stor intellektuell påkjenning å plassere dem riktig i forhold til hverandre i det store bildet. Jeg er derfor takknemlig for leserens påpekning av eventuelle selvmotsigelser eller logiske feilslutninger.

5.4 Videre forskning

Avslutningsvis vil jeg punktvis skissere noen mulige temaer for videre studier på dette området.

1. Undersøke om det finnes nevralt støtte for denne studiens innhold og resultater, gjennom studier basert på målbar respons.
2. Teste forklaringsmodellen for utviklingen av gestaltidentifikasjon, og hypotesen om assosiativ lytting som forstadium for gestaltidentifikasjon.
3. Utvide og nyansere kategoriene for assosiativ lytting.
4. Undersøke og vurdere bruken av assosiative lytteformer i gehørundervisning.
5. Undersøke nærmere den forskjellen i akkordrepresentasjon mellom melodiinstrumentalister og akkordinstrumentalister som antydes av denne studien.
6. Vurdere nytteverdien av begrepet *akkordvalør* i andre kontekster enn denne studien.

6. Referanser

6.1 Litteratur

- Augustin. (2009) *Confessiones*. Oversatt av Åsmund Farestveit og Hermund Slaattelid. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Austbø, H. (2014) Chopin's Third Ballade – an analytical approach. *www.researchcatalogue.net* [Internett]. Tilgjengelig fra <https://www.researchcatalogue.net/view/86413/236648> [Lest 12. august 2016].
- Benestad, F. (2009) Edvard Grieg, i: *Norsk Biografisk Leksikon* [Internett]. Tilgjengelig fra: https://nbl.snl.no/Edvard_Grieg [Lest 10. mai 2016].
- Bengtsson, I. (1979) Gehør, i: *Cappelens Musikkleksikon*. Bind 3. Oslo: Cappelens Forlag, s. 62–63.
- Choksy, L., Abramson, R.M., Gillespie, A.E. og Woods, D. (1986) *Teaching music in the twentieth century*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Cooke, D. (1959) *The language of music*. Oxford ; New York: Oxford University Press.
- Cook, N. og Dibben, N. (2001) Musicological Approaches to Emotion, i: Juslin, P. og Sloboda, J.A. (red.) *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press, s. 45–70.
- Daltrozzo, J. og Schön, D. (2009) Conceptual Processing in Music as Revealed by N400 Effects on Words and Musical Targets. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 21 (10), s. 1882–1892.
- Davies, J.B. (1978) *The psychology of music*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Delis, D., Flier, J. og Kerr, N.H. (1978) Memory for music. *Perception and Psychophysics*, 23 (3), s. 215–218.
- Edelman, G.M. (1987) *Neural Darwinism: the theory of neuronal group selection*. New York: Basic Books.
- Evans, P. og Schubert, E. (2008) Relationships between expressed and felt emotions in music. *Musicae Scientiae*, 12 (1), s. 75–99.
- Gordon, E.E. (1980) *Learning Sequences in Music. Skill, Content and Patterns*. Chicago: G.I.A. Publications, Inc.
- Hansen, M.K. (2015) Kvalia, i: *Store Norske Leksikon* [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://snl.no/Kvalia> [Lest 18. april 2016].
- Hatten, R.S. (2004) *Musical meaning in Beethoven: markedness, correlation, and interpretation*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Hovland, E. (2009) In search of lost hearing: On the concept of “musikalisches Hören” and the romantic paradigm of music. *Studia Musicologica Norvegica*, 34 (1), s. 177–195.
- Huron, D. (2006) *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Jing, A.W. (2012) Affective Listening: China's Experimental Music and Sound Art Practice. *Journal of Sonic Studies* [Internett], 2 (1). Tilgjengelig fra: <http://journal.sonicstudies.org/vol02/nr01/a11> [Lest 12. juni 2016].

- Johansen, G.G. (2013) "Learning from musicians better than me": The practice of copying from recordings in jazz students' instrumental practise, i: Reitan, I.E., Bergby, A.K., Jakhelln, V.C., Shetelig, G. og Øye, I.F. (red.) *Aural Perspectives. On Musical Learning and Practice in Higher Music Education*. Oslo: NMH-publikasjoner 2013:10, s. 75–95.
- Johnson, E. (2013) Practical Tools to Foster Harmonic Understanding. *Music Educators Journal*, 99 (3), s. 63–68.
- Jørgensen, H. (1982) *Fire musikalitetsteorier: en framstilling av fire musikalitetsteorier, deres forutsetninger og pedagogiske konsekvenser*. Oslo: Aschehoug.
- Kaiser, U. (2016) Die Oktavregel (Regola dell'ottava). www.musikanalyse.net [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.musikanalyse.net/tutorials/regola/> [Lest 12. juli 2016].
- Kant, I. (1995) *Kritikk av dømmekraften* (i utvalg). Oversatt av Espen Hammer. Oslo: Pax Forlag.
- Karlsen, P.J. (2005) Hva skal vi med arbeidshukommelse? *Tidsskrift for Norsk Psykologforening*, 42 (3), s. 193–194.
- Karpinski, G.S. (2000) *Aural skills acquisition: the development of listening, reading, and performing skills in college-level musicians*. New York: Oxford University Press.
- Kastner, M.P. og Crowder, R.G. (1990) Perception of the Major/Minor Distinction: IV. Emotional Connotations in Young Children. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 8 (2), s. 189–201.
- Kivy, P. (2007) *Music, language, and cognition: and other essays in the aesthetics of music*. Oxford ; New York: Clarendon Press ; Oxford University Press.
- Koelsch, S. (2013) *Brain and music*. Chichester, West Sussex ; Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell.
- Koelsch, S., Kasper, E., Sammler, D., Schulze, K., Gunter, T. og Friederici, A.D. (2004) Music, language and meaning: brain signatures of semantic processing. *Nature Neuroscience*, 7 (3), s. 302–307.
- Kvale, S. og Brinkmann, S. (2009) *Det kvalitative forskningsintervju*, 2. utgave. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Lakoff, G. og Johnson, M. (2003) *Hverdagslivets metaforer. Fornuft, følelser og menneskehjernen*. Oversatt av Mie Hidle. Oslo: Pax Forlag.
- Lehmann, A.C., Sloboda, J.A. og Woody, R.H. (2007) *Psychology for musicians: understanding and acquiring the skills*. Oxford ; New York: Oxford University Press.
- Löfmarck, C. (2013) *Bland kvinter, noder och neuroner: En litteraturstudie av forskning och pedagogisk litteratur med fokus på musikaliskt gehör* [masteroppgave]. Lunds universitet.
- Makeig, S. (1982) Affective versus analytic perception of musical intervals, i: Clynes, M. (red.) *Music, Mind and Brain. The Neuropsychology of Music*. New York: Plenum Press, s. 227–250.
- Malt, U. (2015) Deklarativt minne, i: *Store Norske Leksikon* [Internett]. Tilgjengelig fra: https://snl.no/deklarativt_minne [Lest 4. august 2016].
- Marr, D. (2010) *Vision: a computational investigation into the human representation and processing of visual information*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Merleau-Ponty, M. (2002) *Phenomenology of perception*, Oversatt til engelsk av Colin Smith. London og New York: Routledge.
- Meyer, L.B. (1956) *Emotion and meaning in music*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press.
- Miller, G.A. (1956) The magical number seven, plus or minus two: some limits on our capacity for processing information. *Psychological Review*, 63 (2), s. 81–97.

- Modus (filosofi) (2011), i: *Store Norske Leksikon* [Internett]. Tilgjengelig fra <https://snl.no/modus%2Ffilosofi> [Lest 15. mai 2016].
- Norges musikkhøgskole (2015) *Studieplan for mastergradsstudiet i anvendt musikkteori* [Internett]. Oslo: Norges musikkhøgskole. Tilgjengelig fra: http://nmh.no/studenter/studiene/studiehandboker/startkull_2014/studier/masternivastudier/mastergradsstudiet-i-anvendt-musikkteori [Lest 17. april 2016].
- Oelmann, H. og Laeng, B. (2009) The emotional meaning of harmonic intervals. *Cognitive Processing*, 10 (2), s. 113–131.
- Polanyi, M. (2000) *Den tause dimensjonen: en innføring i taus kunnskap*. Oslo: Spartacus.
- Pratt, G. (1998) *Aural awareness: principles and practice*, redigert utgave. New York: Oxford University Press.
- Reitan, I.E. (2013) Listening to music – with professional ears. A study of orchestral musicians' ways of listening, i: Reitan, I.E., Bergby, A.K., Jakhelln, V.C., Shetelig, G. og Øye, I.F. (red.) *Aural Perspectives. On Musical Learning and Practice in Higher Music Education*. Oslo: NMH-publikasjoner 2013:10, s. 53–73.
- Reitan, I.E. (2006) *Gehørtrening i praksis: hva sier fagplanen og hva opplever studentene?* Oslo: NMH-publikasjoner 2006:4.
- Ricœur, P. (2001) Hva er en tekst? Å forstå og forklare, i: Lægreid, S. og Skorgen, T. (red.), *Hermeneutisk Lesebok*. Solli: Spartacus, s. 59–79.
- Sadai, Y. (1980) *Harmony in its Systemic and Phenomenological Aspects*. Oversatt til engelsk av J. Davis og M. Shlesinger. Jerusalem: Yanetz.
- Saslaw, J. (1996) Forces, Containers, and Paths: The Role of Body-Derived Image Schemas in the Conceptualization of Music. *Journal of Music Theory*, 40 (2), s. 217–243.
- Schoenberg, A. (1978) *Theory of harmony*. Oversatt til engelsk av Roy E. Carter. London: Faber and Faber.
- Serafine, M.L. (1984) The Development of Cognition in Music. *The Musical Quarterly*, 70 (2), s. 218–233.
- Simon, H.A. og Chase, W.G. (1973) Skill in Chess. *American Scientist*, 61 (4), s. 394–403.
- Sloboda, J.A. (2005) *Exploring the musical mind: cognition, emotion, ability, function*. Oxford ; New York: Oxford University Press.
- Sloboda, J.A. (1985) *The Musical Mind: the cognitive psychology of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Snyder, B. (2000) *Music and memory: an introduction*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Steinbeis, N. og Koelsch, S. (2011) Affective Priming Effects of Musical Sounds on the Processing of Word Meaning. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 23 (3), s. 604–621.
- Stravinsky, I. (1949) *Musikalsk poetikk*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Tagg, P. (2013) *Music's meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: Mass Media Music Scholars' Press.
- Teigen, K.H. (2012) Arbeidshukommelse: psykologi, i: *Store Norske Leksikon* [Internett]. Tilgjengelig fra: <https://snl.no/arbeidshukommelse%2Fpsykologi> [Lest 6. august 2016].
- Thoresen, L. (2015) *Emergent Musical Forms: Aural Explorations, Studies in Music*. London, Ontario: University of Western Ontario.
- Valør (2015), i: *Bokmålsordboka* [Internett]. Universitetet i Oslo i samarbeid med Språkrådet. Tilgjengelig fra: <http://www.nob-ordbok.uio.no> [Lest 18. april 2016].
- Zbikowski, L.M. (2009) Musicology, Cognitive Science, and Metaphor: Reflections on Michael Spitzer's «Metaphor and Musical Thought». *Musica Humana*, 1 (1), s. 81–

104.

Zbikowski, L.M. (2002) *Conceptualizing music: cognitive structure, theory, and analysis*.
Oxford ; New York: Oxford University Press.

6.2 Illustrasjoner

Forside: Kübelbeck, Armin. (2012) *Crispening-Effekt.svg* [digital illustrasjon].

Tilgjengelig fra Wikimedia Commons:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Crispening-Effekt.svg> [Hentet 8. august 2016].

Alle øvrige illustrasjoner er utført av Ville Langfeldt.

7. Vedlegg

7.1 Vedlegg 1: Informasjonsskriv til informantene

Forespørsel om deltakelse i forskningsprosjektet «Undersøkelse av harmonisk gehør hos profesjonelle jazzmusikere»

Bakgrunn og formål

Studien er en del av Ville Langfeldts mastergrad i anvendt musikkteori ved Norges Musikkhøgskole, innenfor fagfeltet gehør.

Intervjuobjektene er valgt ut basert på deres rolle som jazzmusikere på høyt nivå, ut fra kriterier som skal sikre variasjon i hovedinstrument, utdannelsesbakgrunn og alder.

Hva innebærer deltakelse i studien?

Studien innebærer at deltakeren stiller til et intervju, enten alene eller i en liten gruppe (2-3) musikere med samme hovedinstrument. Intervjuet vil ha en tidsramme på maks 60 minutter.

Tema for intervjuet vil være deltakerens refleksjoner rundt sitt eget harmoniske gehør (hvordan identifiserer du bestemte akkorder eller akkordprogresjoner, hvordan skiller du ulike akkordtyper fra hverandre osv.).

Intervjuet vil ikke være en «test» av deltakernes gehør, men vil fokusere på deltakernes *opplevelse* av sin egen gehørpraksis. Intervjuer vil sørge for å lede samtalen mot de relevante temaene, og intervjuet krever derfor ingen forberedelse fra deltakernes side.

Det vil bli gjort lydopptak av intervjuet, som deretter transkriberes for bruk i en skriftlig oppgave.

Hva skjer med informasjonen om deg?

Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt. Kun student (Ville Langfeldt) og veileder ved NMH (Inger Elise Reitan) vil ha tilgang til personopplysninger. Navneliste og koblingsnøkkel blir lagret adskilt fra øvrige data.

Alle deltakere vil bli anonymisert i den skriftlige oppgaven som offentliggjøres. Siden jazzmiljøet i Norge er lite og transparent, er det likevel en viss mulighet for at enkelte deltakere vil kunne gjenkjennes av andre i dette miljøet, basert på opplysninger om hovedinstrument, studiested, alder eller lignende.

Prosjektet skal etter planen avsluttes juli 2016. Datamaterialet vil da bli anonymisert.

Frivillig deltakelse

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi noen grunn. Dersom du trekker deg, vil alle opplysninger om deg bli anonymisert.

Dersom du ønsker å delta eller har spørsmål til studien, ta kontakt med Ville Langfeldt på telefon 97 18 57 87 eller Inger Elise Reitan på telefon 41 42 07 50.

Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS.

Samtykke til deltakelse i studien «Undersøkelse av harmonisk gehør hos profesjonelle jazzmusikere»

Jeg har mottatt informasjon om studien, og er villig til å delta.

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

7.2 Vedlegg 2: Intervjuguide

Introduksjon/briefing

- Intervjuer presenterer situasjonen, hva intervjuet skal handle om, formålet med kunnskapen som hentes inn (det er ingen *test* hvor informanten må lete etter riktige svar – det er informantens livsverden som skal undersøkes), hva taleopptakeren skal brukes til osv. Må ikke være redd for å ta ordet eller snakke for mye, og må ikke sensurere seg selv. Jeg er ingen journalist som prøver å stille ham i et uheldig lys.
- Dette er dessuten et område av musikkopplevelsen som kan være ganske abstrakt, og det er derfor ikke alltid så lett å formulere disse tingene i språk. Vær derfor ikke redd for at du formulerer deg for rart, metaforisk eller «uakademisk».
- Definere noen begreper:
 - Harmonisk gehør (bruke begrepene «horisontalt» og «vertikalt»)
- Noen spørsmål før intervjuet starter?
- Formål: Skape kontakt og avslappet stemning, vise informanten hva man er interessert i å vite.

Teoretisk/reflekterende del

- Informanten sier sitt navn og sin alder.
- Veiledende spørsmålsformer:
 - Hva tenker du ligger i *harmonisk gehør*? Snakke litt løst rundt dette. Er gehøret ditt ofte rettet mot det harmoniske når du lytter til musikk? Er det forskjell på musiseringssituasjonen og en ren lyttesituasjon?
 - Beskriv ditt harmoniske gehør i egne ord. Hvordan opplever du selv at det fungerer?
 - Hva slags gehørstrategier benytter du deg av for å identifisere en akkord eller et akkordforløp? Forskjell på spillesituasjon og lyttesituasjon?
 - Eksempler: Gjenkjenne en gitt akkord, eller gjenkjenne skjemaet til en standardlåt uten at melodien blir spilt.
 - Er disse strategiene bevisste/innøvde eller intuitive/spontane? Har det «alltid vært sånn»? Hvordan gikk utviklingen fra «ikke kunne» til «kunne»? Hvordan utvikler man en slik ferdighet?
 - Faller noen av disse strategiene inn under assosiative lytteformer?

- Opplever slike lytteformer som en styrke i gehørsammenheng?
- På hvilket grunnlag velger du visse voicinger/akkordtyper fremfor andre i musiseringssituasjonen?
 - OBS! Bruker informanten begreper som «farge» eller lignende, eller noe som kan kobles til *affektiv* persepsjon (til forskjell *analytisk* persepsjon)? Følg opp svaret.
- I hvilken grad / på hvilken måte forholder du deg til dine medmusikerers harmoniske valg?
- Hva slags erfaringer har du med hørelære på det harmoniske området? Hvor studerte du (eller er du selvlært)? Kan du huske noen bestemte type øvelser for harmonisk gehør?

Praktisk/lyttende del:

- Konkrete, forespilte eksempler:
 - Hvordan opplever du forskjellen på for eksempel en moll7-akkord og en moll maj7-akkord? Beskriv forskjellen med egne ord. (Observer informantens ordvalg: Opplever akkordene som forskjellige i temperatur, klangfarge, lynne, størrelse? Eller er den opplevde forskjellen hovedsakelig relatert til rent musikalske størrelser, som intervaller?)
 - Basert på informantens svar, forsøk å identifisere hvorvidt distinksjonen kan relateres til noen av kategoriene vi har satt opp for metaforisk kvalitet (for eksempel *emosjonell* kvalitet, *romlig* kvalitet osv.)
 - Er det andre typer akkorder som har klare assosiative kvaliteter?
- Innføre assosiativ lytting som tema.
 - Sett av tid til denne seksjonen, slik at det er åpning for å dvele ved temaet dersom det er naturlig.
 - Hvis informanten gjenkjenner / er fortrolig med assosiative lytteformer, hva slags rolle spiller disse i hans eget gehør? Er de aktivt i bruk, var de «støttehjul» for å lære seg å gjenkjenne konkrete strukturer, eller fungerer de på en annen måte?
- Dreining mot indre gehør
 - Presenter en notert besifring uten melodi. La informanten reflektere høyt om hvilke inntrykk og tanker han/hun gjør seg. Mener informanten å ha et

mentalt inntrykk av den klingende musikken? Kan informanten identifisere hvilken låt besifringen er hentet fra?

- Noen andre kommentarer eller betraktninger?
- Hvis informanten oppdager en innlagt «feil» i besifringen – blir denne oppdaget gjennom en teoretisk analyse, eller ved at den «klinger» feil i det indre gehøret?

Debriefing/avslutning

- «Jeg har ikke flere spørsmål. Har du mer du gjerne vil si eller spørre om før vi avslutter intervjuet?»
- Etter intervjuet: Hvordan opplevde informanten intervjuet? Eventuelt kan intervjuer nevne noen hovedpunkter intervjuet har gitt innsikt i, eller beskrive undersøkelsens mål nærmere dersom interessant.
- Dersom det etter at taleopptakeren er slått av kommer frem nyttig informasjon som man ønsker å bruke, bør man be informanten om tillatelse til dette.

7.3 Vedlegg 3: Godkjennelse og prosjektvurdering fra NSD

Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS

NORWEGIAN SOCIAL SCIENCE DATA SERVICES



Harald Hårfagres gate 29
N-5007 Bergen
Norway
Tel: +47-55 58 21 17
Fax: +47-55 58 96 50
nsd@nsd.uib.no
www.nsd.uib.no
Org.nr. 985 321 884

Inger Elise Reitan
Senter for fremragende utdanning i musikkutøving Norges musikkhøgskole
Postboks 5190 Majorstuen
0302 OSLO

Vår dato: 13.03.2015

Vår ref: 42226 / 3 / IB

Deres dato:

Deres ref:

TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 12.02.2015. Meldingen gjelder prosjektet:

42226	<i>Undersøkelse om harmonisk gehør</i>
<i>Behandlingsansvarlig</i>	<i>Norges musikkhøgskole, ved institusjonens øverste leder</i>
<i>Daglig ansvarlig</i>	<i>Inger Elise Reitan</i>
<i>Student</i>	<i>Ville Himanka Langfeldt</i>

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstiller kravene i personopplysningsloven.

Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, ombudets kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/skjema.html>. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pvo.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 31.07.2016, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Katrine Utaaker Segadal

Inga Brautaset

Kontaktperson: Inga Brautaset tlf: 55 58 26 35

Vedlegg: Prosjektvurdering

Dokumentet er elektronisk produsert og godkjent ved NSDs rutiner for elektronisk godkjenning.

Avdelingskontorer / District Offices:

OSLO: NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47-22 85 52 11. nsd@uio.no
TRONDHEIM: NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 7491 Trondheim. Tel: +47-73 59 19 07. kyrre.svarva@svt.ntnu.no
TROMSØ: NSD, SVF, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel: +47-77 64 43 36. nsdmaa@sv.uit.no



Data innhentes ved intervju med profesjonelle jazzmusikere. Intervjuene vil skje individuelt eller i grupper. Det tas lydopptak som transkriberes.

Utvalget informeres skriftlig om prosjektet og samtykker til deltakelse. Informasjonsskrivet er godt utformet.

Personvernombudet legger til grunn at veileder og student følger Norges musikkhøgskole sine interne rutiner for datasikkerhet. Dersom personopplysninger skal lagres på privat bærbar pc, bør opplysningene krypteres tilstrekkelig. Navn lagres på adskilt koblingsnøkkel. Hvis koblingsnøkkel skal ligge på samme datamaskin som intervjuene, bør filen med koblingsnøkkelen være beskyttet med eget passord.

I publikasjoner skal datamaterialet anonymiseres så langt det lar seg gjøre, bl.a. ved at navn utelates. Det tas imidlertid høyde for at informantene vil kunne gjenkjennes indirekte av personer som kjenner miljøet, ved instrument, kjønn, alder ol. Deltagerne informeres, og samtykker til dette. Vi anbefaler at den enkelte informant får anledning til å lese/kommentere opplysninger om seg selv før disse publiseres.

Forventet prosjektslutt er 31.07.2016. Ifølge prosjektmeldingen skal innsamlede opplysninger da anonymiseres. Anonymisering innebærer å bearbeide datamaterialet slik at ingen enkeltpersoner kan gjenkjennes. Det gjøres ved å:

- slette direkte personopplysninger (som navn/koblingsnøkkel)
- slette/omskrive indirekte personopplysninger (identifiserende sammenstilling av bakgrunnsopplysninger som f.eks. bosted/arbeidssted, alder og kjønn)
- slette lydopptak.