



LISTAHÁSKÓLI ÍSLANDS
Iceland University of the Arts

Áhrif rýmis á leikrænu (e. theatricality) í tónlist

Hugi Þeyr Gunnarsson

Lokaritgerð til BA -prófs

Listaháskóli Íslands

Tónlistardeild

Maí 2022

Áhrif rýmis á leikrænu (e. theatricality) í tónlist

Hugi Þeyr Gunnarsson

Lokaritgerð til BA -prófs á Tónsmíðabraut

Leiðbeinandi: Einar Torfi Einarsson

Tónsmíðabraut

Tónlistardeild

Maí 2022

Ritgerð þessi er 6 eininga lokaritgerð til BA-prófs á tónsmíðabraut.
Óheimilt er að afrita ritgerðina á nokkurn hátt nema með leyfi höfundar.

Útdráttur

Viðfangsefni þessarar ritgerðar er áhrif rýmis á leikræna eiginleika tónlistar. Höfundur nálgast efnið frá tveimur ólíkum hliðum. Í fyrsta kafla er fjallað um þróun rýmisnotkunar á Vesturlöndum. Rakin eru viðhorf til ólíkra listgreina allt frá fornöld og eru þau sett í samhengi við lífeðlisfræðilega eiginleika skilningarvitanna. Sýnt er fram á áhrif hugmyndafræði Forn-Grikkja á tónlist hinnar kristnu kirkju á miðöldum. Viðhorf til hins líkamlega á miðöldum eru skoðuð og velt er upp áhrifum kirkjunnar og hugmyndafræðinnar um hinar hljóðrænu listir sem æðri hinum sjónrænu. Skoðuð er nálgun brautryðjenda í aukinni rýmisnotkun á 20. öld og hvernig áhrifa hugmyndafræði kirkjunnar má enn gæta í viðhorfum þeirra. Einnig er fjallað um aðra tegund af nálgun á rýmisnotkun þar sem John Cage er fremstur í flokki. Í öðrum kafla ritgerðarinnar er fjallað um táknræna eiginleika tónlistar og er ólík táknræn ímynd (e. representation) sjónrænnar og hljóðrænnar skynjunar skoðuð. Einnig er fjallað um annars konar rými: Sýndarrými (e. virtual space) tónlistarinnar og áhrif þess á leikrænu (e. theatricality) tónlistar. Tónleikarýmið og sýndarrýmið eru borin saman og færð eru rök fyrir því að öll tónlist sé í eðli sínu leikræn: Að greining mannsins á aðstæðum eða atburðarás, hvort sem það er í tónleikarými eða sýndarrými skapi tónlist leikræna merkingu. Einnig eru færð rök fyrir því að eðli hljóðrænna upplýsinga sé leikrænt þar sem merking þeirra mótast af hinu sjónræna. Við vinnslu ritgerðarinnar voru lesnar ritgerðir og bækur sem tengdust óhefðbundinni rýmisnotkun tónlistar og leikrænu tónlistar. Höfundur fékk ritgerðir sendar frá leiðbeinanda sínum, fann heimildir á ritgerðasöfnum og leitarvélum á netinu og einnig á Þjóðarbókhöfðunni.

Efnisyfirlit

Inngangur.....	2
Rými í sögulegu samhengi	2
Stigveldi listanna og skynfæranna	2
Áhrif kirkjunnar	4
Forn-Grikkir og týndu púslin	6
Aukin rýmisnotkun á 20. öld	8
Táknrænir eiginleikar tónlistar	11
Hið hljóðræna og sjónræna	11
Táknrænir eiginleikar byggingareininga tónlistar.....	13
Upplifun tónhæða	15
Niðurlag	15
Heimildaskrá.....	18

Inngangur

Í fyrsta kafla mun ég skoða rýmisnotkun í tónlist og viðhorf gagnvart rýminu í sögulegu samhengi. Hvernig hugmyndir kirkjunnar um hið líkamlega áttu þátt í að móta viðhorf gagnvart rýminu. Og hvernig menningarbundnar hugmyndir um tærleika listanna hafa stuðlað að aðgreiningu á milli þess hljóðræna og sjónræna í tónlist. Ég mun setja söguna í samhengi við lífeðlisfræðileg lög mál hljóðrænnar og sjónrænnar skynjunar. Ég mun skoða hvernig ólíkt aðgengi skilningarvitanna að umheiminum hefur áhrif á hlutverk og áreiðanleika þeirra og kanna hvort þessir þættir hafi átt þátt í að móta viðhorf fólks gagnvart ólíkum tegundum skynjunar. Ég mun gera tilraun til að varpa ljósi á hvað hafi valdið lítilli rýmisnotkun í hinni vestrænu tónlistarhefð og skoða mögulegar ástæður þess, bæði lífeðlisfræðilegar, menningarlegar og blöndu þeirra.

Í öðrum kafla skoða ég viðfangsefni ritgerðarinnar í nýju ljósi. Viðfangsefni mitt í honum eru táknrænir eiginleikar tónlistar, annars vegar sjónræn tákn og hins vegar hljóðræn tákn. Ég mun bera saman tónleikarýmið og hið hljóðræna rými tónlistar. Ég mun kanna hvort hliðstæður er að finna milli sjónrænna hreyfinga í tónleikarýminu og hreyfinga tónlistarinnar í hinu hljóðræna rými. Loks mun ég kanna ólíka táknræna eiginleika tónlistar, kafa ofan í grunneiningar tónlistar og athuga hvort þar finnist einhver leikræn merking. Markmið mitt með þessari ritgerð er að kanna áhrif rýmis á leikrænu (e. theatricality) í tónlist.

Rými í sögulegu samhengi

Stigveldi listanna og skynfæranna

Samkvæmt Hegel voru sum listform öðrum æðri og hélst það í hendur við eðli þeirra. Hann flokkaði þau eftir tíma og rúmi. Æðstu listformin, tónlist og ljóðlist gerðu tímenn að viðfangsefni sínu en arkitektúr, myndhöggvaralist og málalalist sem unnu með rýmið taldi hann óæðri.¹ Hugmyndir Hegels um að rýmið væri ekki viðfangsefni tónlistar og viðhorf hans gagnvart þeim listgreinum sem það gerðu voru ekki nýjar af nálinni. Kirkjan hafði öldum saman fylgt svipaðri hugmyndafræði og jafnvel fyrir tíma kirkjunnar má sjá vísbendingar um svipaðar áherslur. Öldum saman var rýmið ekki álitid viðfangsefni

¹ Frederico Macedo, „Investigating Sound in Space: Five Meanings of Space in Music and Sound Art“, *Organised Sound* 20, no. 2 (2015): bls. 241.

tónlistar og því var lítil meðvitund um tónleikarýmið sem hluta af tónsmíðuferlinu þar til þessi hugmyndafræði tók að breytast. Allt fram til 20. aldarinnar var tvíhyggja sviðsins og áhorfendarymis almennt ekki brotin upp. Tónskáld á borð við Thallis og Palestrina gerðu þó tilraunir með staðsetningar (ekki hreyfingar) flytjenda í tónleikarýminu og skipting flytjenda í tvo eða fleiri hópa var raunar aðalsmerki söngtónlistar frá seinni hluta endurreisnartímabilsins.² Þessi tegund rýmisnotkunar gekk þó smám saman yfir og virðist hafa liðið undir lok á klassíska tímabilinu.³

Þar sem hinar hljóðrænu listir voru taldar æðri þeim sjónrænu var mikilvægt að hljóðræni hluti tónlistarinnar fengi að hljóma óáreittur. Sjónræn skynjun er það skilningarvit sem maðurinn reiðir sig mest á. Hún er í eðli sínu ólík þeirri hljóðrænu. Sjónræn skynjun getur staðsett hluti sem hreyfast ekki en hljóðræn skynjun byggir á hreyfingu. Til þess að fyrirbæri gefi frá sér hljóð þurfa þau að koma hreyfingu á hljóðbylgjur. Hljóð geta ekki staðið kyrr og er því tilvera þeirra bundin við hreyfingu. Hins vegar geta hlutir í hinum áþreifanlega heimi staðið kyrrir án þess að hverfa okkur sjónum. Í þögn hefur hin hljóðræna skynjun þar af leiðandi ekki úr neinum upplýsingum að vinna. Þess vegna er hljóðræn skynjun ekki jafn áreiðanleg upplýsingaveita og hin sjónræna skynjun.⁴

Af því að hin sjónræna skynjun er sú skynjun sem maðurinn reiðir sig mest á, teygja áhrif hennar sig oft yfir í aðrar tegundir skynjunar. Hún verður gjarnan að viðmiði, einhverju áþreifanlegu, til þess að reyna að henda reiður á hinn hverfula heim hljóðanna. Til marks um yfirburði sjónrænnar skynjunar til þess að staðsetja hluti í rýminu má nefna búktalara eða kvikmyndasál þar sem sjónræn skynjun okkar tekur yfir þá hljóðrænu og fær okkur til að upplifa að upptök þess sem við heyrum sé úr munni þess sem hreyfir varinnar, þó hljóðið komi raunverulega úr öðrum munni í tilfelli búktalarans eða hátölurum í tilfelli kvikmyndasalarins. Sjónræn skynjun á síðasta orðið varðandi upplifun okkar á staðsetningu í rýminu.⁵ Hugmyndin um að tónlist væri æðri listgrein en hinar sjónrænu listir kallaði eftir einangrun hins hljóðræna. Þegar hið sjónræna blandast hinu hljóðræna þá verður hið hljóðræna undir áhrifum frá því sjónræna. Þannig getur hið hljóðræna tapað

² Jason Wyatt Solomon, *Spatialization in Music: The Analysis and Interpretation of Spatial Gestures* (University of Georgia, 2007), bls. 30.

³ Solomon, bls. 32.

⁴ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1999), bls. 13.

⁵ Edward A. Lippman and Christopher Hatch, *The Philosophy and Aesthetics of Music*, 1st edition (Lincoln: University of Nebraska Press, 1999), bls. 37.

leyndardómi sínum með því að tengjast hinum sjónræna heimi. Bach leit til að mynda á það sem eina af ástæðum fyrir heilagri stöðu tónlistar, að líkt og Guð þá vinnur tónlist hvorki á hinu sjáanlega né áþreifanlega pláni, heldur í huganum.⁶

Hljóðræn skynjun hefur lengi verið tengd við hið yfirskilvitlega. Við höfum takmarkaðan aðgang að hinum hljóðræna heimi, sem gerir hann leyndardómsfullri en hinn sjónræna. Sterk tilhneiging sjónrænnar skynjunar til að lita aðrar tegundir skynjana gerir það að verkum að framboð af einangruðum hljóðrænum upplifunum er hlutfallslega lágt í samanburði við upplifanir þar sem hið sjónræna hefur áhrif á hið hljóðræna. Rýmisnotkun býr til tengingu við raunheiminn og hreyfing hljóðs og hljóðgjafa í rýminu beinir athygli áhorfenda að líkamlegum eiginleikum mannsins. Tónlistin binst raunveruleikanum betur og tapar heilagleika sínum. Til að viðhalda heilagleika tónlistarinnar þurfti að skapa skiptingu milli þess sjónræna og hljóðræna. Einangrun hins hljóðræna gerist ekki af sjálfu sér og hafa siðir manna oft þróast í átt að skiptingu milli skynjananna.

Áhrif kirkjunnar

Sviðið og skipting áhorfenda og flytjenda hefur að öllum líkindum fylgt mannum frá upphafi daga hans. Áhugavert væri að skoða þróun tónleikarýmisins frá tíma Forn-Grikkja til miðalda en sögulegar heimildir virðast því miður vera af skornum skammti.⁷ Áhrifa þróunar sem átti upptök sín á miðöldum gætir enn á 20. öldinni og eru miðaldir því ákveðinn upphafspunktur þessarar greiningar á þróun tónleikarýmis á Vesturlöndum. Miðaldir voru tímabil mótunar og umbyltinga í þróun hinnar klassísku vestrænu tónlistarhefðar. Tónlist hefur tengst trúarbrögðum sterkum böndum frá öröfi alda og þróun vestrænnar tónlistarhefðar á miðöldum á sér stað að stórum hluta innan veggja kirkjunnar. Samkvæmt samtímaheimildum var kirkjan ótvíráð miðstöð lista á miðöldum. Þar sem kirkjan var einnig helsta menntastofnun miðalda þá er mikilvægt að hafa í huga að þær heimildir sem við búum yfir í dag voru flestar ritaðar af fólki með tengsl við kirkjuna og því mögulegt að umfang alþýðulista og áhrif séu rangfærð.⁸ Auk þess að vera menningarstofnun var kirkjan einnig ein stærsta valdastofnun miðalda og hafði því mikilla hagsmuna að gæta.

⁶ John Butt, „The Reformation: Classical Music’s Punk Moment“, *The Guardian*, 18 August 2017, sec. Music, <https://www.theguardian.com/music/2017/aug/18/the-reformation-classical-musics-punk-moment>.

⁷ Ég leitaði eftir nákvæmum heimildum hvað þetta efni varðar en sú leit skilaði ekki tilsettum árangri.

⁸ Lukas Foss, John Patrick Thomas, and Bruce Alan Carr, „Historical Stylistic Developments | Britannica“, 2022, <https://www.britannica.com/art/musical-performance/Historical-stylistic-developments>.

Þó uppruni uppskiptingar tónleikarýmis í svið og áhorfendasal sé okkur hulinn, þá gefa siðir og hugmyndir kirkjunnar og samfélagsins á miðöldum okkur vísbendingar um breytingar á notkun tónleikarýmisins. Tilraunir trúarstofnana til að greina sig frá heiðnum siðum ná aftur fyrir tíma Krists. Í sýnagógu Gyðinga voru ákveðin hljóðfæri, dans og notkun hryns bönnuð til að skapa aðgreiningu milli tónlistar sýnagógunnar og alþýðunnar. Þetta er rauður þráður í tónlistarþróun frá fornöld og fram yfir miðaldir. Efri stéttir samfélagsins nota tónlist sem tól til að greina sig frá lægri stéttum. Í gegnum aldirnar fer þessi þróun fram og til baka. Hinar efri stéttir aðgreina sína menningu frá menningu alþýðunnar með mótun á hugmyndafræði um hvaða þættir tónlistar eru æskilegir hverju sinni. Tónlist alþýðunnar og efri stéttanna blandast með tímanum og mörk þeirra verða óljósari. Þegar efri stéttirnar upplifa að valdastöðu sinni sé ógnað þá reyna þær að herða tókin á ný með því að skerpa á reglunum. Svona fer þetta í hringi fram yfir miðaldir og eru til að mynda sterk líkindi með hertu regluverki kirkjunnar á rýminu í kjölfar siðaskipta upp úr 1500 og boðum og bönnum í sýnagógum Gyðinga fyrir tíma Krist.⁹ Meðal þess sem bönn kirkjunnar sneru helst að var mannlíkaminn. Á miðöldum voru líkaminn og hreyfingar hans tengd við erótík og flest sem tengdist líkamanum var litið hornauga af kirkjunni.¹⁰ Bönn á borð við þessi voru tilraun kirkjunnar til að ná utan um þá krafta sem tónlist vekur upp í líkamanum. Reynt var að koma í veg fyrir óæskilega hegðun á borð við kynferðislegar, pólitískar eða ofbeldisfullar tilhneigingar með því að fjarlægja tónlistina líkamanum. Hinum sama líkama sem gerir okkur kleift að flytja og skynja tónlist.¹¹

Völd og valdabarátta áttu stóran þátt í að móta reglur kirkjunnar og samfélagsins á miðöldum. Sem dæmi mætti nefna dans sem hafði verið þéttofinn kirkjuhaldi fyrir miðaldir varð til að mynda smám saman talinn ógn við stöðu kirkjunnar gagnvart alþýðunni. Samkvæmt Lucinda Colman skapaði dans kirkjugesta undir guðspjónustunni tilfinningu fyrir jafnræði.¹² Sumir biskupar tóku þátt í dansinum með kirkjugestum sínum í óþökk stjórnenda kirkjunnar. Það mátti ekki orka tvímælis hvor hópurinn, almenningur eða yfirmenn kirkjunnar, færi með valdið í kirkjunni. Dans biskupanna með alþýðunni var ein af ástæðum þess að kirkjan ákvað að banna dans innan veggja sinna.¹³ Tengingu þess líkamlega og hljóðræna er til að mynda að finna í hrynn tónlistarinnar, sem var löngum í

⁹ Foss, Thomas, and Carr.

¹⁰ Lucinda Coleman, „Worship God in Dance“, *Renewal Journal*, no. 6 (2011): bls. 63.

¹¹ Bruce W. Holsinger, *Music, Body, and Desire in Medieval Culture: Hildegard of Bingen to Chaucer* (Stanford University Press, 2001), bls. 9.

¹² Coleman, „Worship God in Dance“, bls. 60.

¹³ Coleman, bls. 60.

beinu sambandi við þá dansa sem fylgdu tónlistinni. Á 14. öld þegar nýr stíll tónlistar, *Ars nova*, var að ryðja sér til rúms í Frakklandi þótti Jóhannesi XXII páfa full mikið um frjálssleika hrynsins og hvatti tónskáld til að notast við hóflegra stílbragð. Tónskáldin létu sér þó ekki segjast, lönd og leið skildu þau og páfann að og má leiða líkum að því að þau hafi átt sér stuðningsmenn innan frönsku kirkjunnar.¹⁴ Sterk tenging hryns tónlistarinnar við dansinn og líkamann var næg til að vekja upp viðbrögð páfagarðs en það var ekki fyrr en eftir siðaskipti að viðhorf kirkjunnar til hins líkamlega urðu ýktari og boð og bönn fengu meira vægi. Hin nýja mótmælendatrú aðgreindi sig frá kaþólsku hefðinni með því að takmarka þátt hins líkamlega í helgihaldinu og beina athyglinni að því hljóðræna og þar með minnka vægi rýmisins. Þáttur tónlistar spilaði stærra hlutverk í helgihaldinu en áður og samkvæmt Roland Barthes innleiddu siðaskiptin aukna áherslu á hlustun.¹⁵ Mikil áhrif kirkjunnar á vesturlöndum gerðu það að verkum að hugmyndir og hagsmunir hennar höfðu mikil áhrif á þróun hinnar vestrænu tónlistarhefðar á miðöldum.

Forn-Grikkir og týndu púslin

Forn-Grikkir trúðu því að tilgangur tónlistar væri ekki bundinn við að vekja upp ánægju hlustenda hennar, heldur væri hlutverk hennar stærra og mikilvægara. Samkvæmt Plató er tónlist hljóðræn birtingarmynd eins konar alheimsjafnvægis. Forn-Grikkir trúðu að tónlist væri sköpunarverk guðanna og að lykil að sál og heilsu fólks væri að finna í kjarna tónlistar. Þeir notuðust við heitið *Mousiké* sem var eins konar regnhlífarhugtak yfir laglínur, hrynn, dans, ljóðlist og leikræn tilbrigði. Með því að reyna að líkja eftir alheimsskipulagi Guðs gátu þeir reynt að koma skipulagi á öldurót sálarinnar. Í tónlist var að finna leiðina frá hedónisma Bakkusar.¹⁶

Hugmyndir Forn-Grikkja um tónlist höfðu mikil áhrif á hugmyndafræðilega þróun tónlistar á miðöldum. Í kennslubókinni *Scolica enchiridis* frá 9. öld lýsir höfundur tónlist sem birtingarmynd talna. Taktur og laglínur tónlistar eru, samkvæmt höfundinum, afleiður talna og hlutfalla þeirra. Hann útskýrir að nótur komi og fari en tölurnar standi alltaf eftir. Þessi skrif varpa ljósi á flokkun og gildismat tónlistar á tímum Forn-Grikkja, tónlist var fyrst og fremst fræðigrein, nátengd stærðfræði og heimspeki. Hljóðræn hlið tónlistar var

¹⁴ Árni Heimir Ingólfsson, *Saga Tónlistarinnar – Forlagið Bókabúð* (Forlagið, 2016), bls. 61.

¹⁵ Roland Barthes, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation* (University of California Press, 1985), bls. 250.

¹⁶ Holsinger, *Music, Body, and Desire in Medieval Culture*, bls. 5.

álitin eins konar aukaafurð.¹⁷ *Musica universalis* er einnig dæmi um hugmyndafræði frá tíma Forn-Grikkja sem tónskáld og fræðimenn héldu áfram að þróa á miðöldum. Samkvæmt henni var viðfangsefni tónlistar, eða öllu heldur talnanna og stærðfræðinnar á bak við hana, alheimurinn í heild sinni. Þessar hugmyndir um tónlist áttu eftir að hafa mikil áhrif á tónskáld miðalda og víða er að finna mikinn fókus á tölur og talnafræði í verkum þeirra.¹⁸ Skipting tónlistar niður í hið líkamlega og hugræna var þannig ekki einungis á sviði tónlistarflutnings heldur náði einnig yfir í tónsmíðar. Sú tónlist sem var samin samkvæmt ákveðinni hugmyndafræði eða kerfum var talin æðri þeirri sem var leikin af fingrum fram (e. improvised).

Í þessu samhengi er áhugavert að skoða hvernig tónlist er skilgreind á Vesturlöndum í dag. Það getur verið auðvelt að gleyma því að það byggja ekki allar orðabókaskilgreiningar á staðreyndum. Skilgreiningar sem snúa að upplifun eru einnig menningarlegs eðlis og er oft áhugavert að skoða þær forsendur sem búa að baki þeim. Tilgangur skilgreininga er gjarnan að útskýra fyrirbæri á sem einfaldastan hátt og falla því gjarnan þættir sem ríkjandi viðhorf leggja minni áherslu á í skugga annarra. Þetta val þátta við gerð skilgreininga er lítað af menningarheimi okkar. Í þessu samhengi nefnir J.H. Kwabena Nketia að það sé mikilvægt að vera vakandi fyrir áhrifum þátta sem teljast almennt ekki ómissandi í tónlist á vesturlöndum. Hann tekur dæmi úr afrískri tónlist um hvernig þættir á borð við samhengi tónlistarflutnings og eðli hreyfinga og túlkun tónlistarinnar geta ákvarðað form tónlistarinnar.¹⁹ Form tónverka er mælanlegt, ólíkt upplifun áhorfenda og er því hentugt til rannsókna. Líklegt er að hreyfing hafi áhrif á aðra þætti sem erfiðara er að mæla. John Blacking bendir á að fleiri rannsóknir á sviði þjóðtónlistarfræði (e. ethnomusicology) sýni fram á að þættir tónlistar eru ekki alltaf hljóðræns eðlis. Það vantar stórt þúsl í heildarmyndina ef við nálgumst tónlist einungis út frá hljóðrænum eiginleikum sínum.²⁰ Samanber tónlist Forn-Grikkja þar sem hugtakið tónlist stóð ekki einungis fyrir hljóðrænar upplýsingar heldur var það eins konar heildræn skynjun. Tónlist var samvinna mismunandi listgreina í átt að ákveðinni heildarupplifun.²¹

¹⁷ Holsinger, bls. 4.

¹⁸ Holsinger, bls. 9.

¹⁹ Roberto Filoeta, „Making the Act of Music Visible - Theatrical Considerations in Music Composition“ (University of Hertfordshire, 2006), bls. 14.

²⁰ Filoeta, bls. 20.

²¹ Holsinger, *Music, Body, and Desire in Medieval Culture*, bls. 25.

Aukin rýmisnotkun á 20. öld

Á 20. öld höfðu áhrif kirkjunnar dvínað. Samfélagsbreytingar iðnbyltingarinnar, ör tækniþróun og stríðshörmungar seinni heimsstyrjaldarinnar höfðu róttæk áhrif á flest svið samfélagsins og var tónlistin ekki undanskilin. Landslag tónskálda og hin vestræna tónlistarhefð voru að mörgu leyti óþekkkjanleg frá því hundrað árum fyrr. Miklar breytingar á flestum sviðum tónlistar höfðu átt sér stað og var rýmisnotkun þar ekki undanskilin.

Pierre Boulez vinnur með tónleikarýmið sem hluta af tónsmíðum sínum. Hann vill ekki að áhorfendur horfi á tónlist sína utan frá, heldur vill hann að þeir lifi og hrærist í henni. Hann líkir tónlistinni við arkitektúr og segir að til þess að rata um rými byggingar sé ekki nóg að þekka hana utan frá heldur sé nauðsynlegt að þekka ganga hennar og herbergi. Í anda þessarar líkingar vill hann að áhorfendur kynnist *Répons*, einu af verkum hans sem vinnur með tónleikarýmið á óhefðbundinn hátt, frá ólíkum staðsetningum í rýminu. Til að ná því fram opnar hann þó ekki á hreyfanleika áhorfenda, sem gætu gengið um rýmið og kynnst hljóðrænum eiginleikum líkt og sá sem gengur um byggingu og kynnist innviðum hennar. Þess í stað óskar hann eftir því að áhorfendur komi oft til þess að heyra verkið frá ólíkum staðsetningum. Þessi nálgun virðist vera flóknari aðferð í framkvæmd en hreyfanleiki áhorfenda til þess að ná fram sömu hljóðrænu áhrifum og vekur því upp spurningar um hvaða ástæður liggi að baki.²² Það kunna að vera fleiri þættir á borð við óvelkomin hljóð sem fylgja hreyfingum áhorfenda sem gætu hafa stuðlað að nálgun Boulez. Ósk Boulez um að áhorfendur komi oft að hlusta á verkið kann þó að virðast einkennileg í ljósi þess hve sjaldan verkið hefur verið sett upp og því væntanlega mjög fáir sem hafa náð að hlusta á verkið á þann hátt sem höfundur vildi.²³

Öldum saman hafa tónskáld unnið með hið hljóðræna og forðast hið leikræna. Samkvæmt orðabók Merriam Webster er leikrit sviðsetning á aðstæðum eða atburðarás²⁴ og samkvæmt Maja Trochimczyk verður tónlist leikræn þegar sjónræn hreyfing truflar hina hljóðræna skynjun.

²² Maja Trochimczyk, „From Circles to Nets: On the Signification of Spatial Sound Imagery in New Music“, *Computer Music Journal* 25, no. 4 (2001): bls. 53.

²³ Michael Kimmelman, „Boulez’s Gentler Roar“, *The New York Times*, 2010, <https://www.nytimes.com/2010/01/10/arts/music/10boulez.html>.

²⁴ „Theatre Definition & Meaning“, Merriam-Webster, 2022, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/theatre>.

Þegar mikilvægi aðgerða tónlistarmannanna skyggja á hljóðrænar niðurstöður aðgerðanna, þá verður tónlist að tónlistarleikhúsi (e. musical theatre).²⁵

Þrátt fyrir miklar umbyltingar á sviði tónlistar á 20. öldinni lítur út fyrir að hin aldagamla hugmyndafræði um tærleika hinnar hljóðrænu skynjunar umfram aðrar tegundir skynjunar hafi haldist yfir í tilraunir tónskálda með rýmisnotkun. Þegar tónskáld fara að vinna meira með rýmið á 20. öldinni er það oft nýtt á þann hátt að þau nálgast staðsetningar og hreyfingar hljóðs í rýminu sem hljóðræna tónsmíðaeiningu. Leikrænir eiginleikar rýmisins eru síður nýttir. Þau tónskáld sem tóku leikrænni hlið rýmisnotkunar ekki opnum örmum voru oft í vandræðum með þetta nýja tónsmíðatól. Þau vildu brjótast undan hefðbundinni notkun rýmsins, en uppbrotið var þó hættulegt í huga helstu brautryðjenda á sviði aukinnar rýmisnotkunar í tónlist á borð við Boulez,²⁶ Karlheinz Stockhausen,²⁷ Iannis Xenakis og Henry Brant²⁸ vegna þess að sjónræn, líkamleg hreyfing gæti tekið athygli frá hinu hljóðræna og skapað leikrænu í tónlistinni. Boulez taldi leikrænu jafnframt hafa neikvæð áhrif á tónlistina.²⁹

Margir helstu brautryðjendur óhefðbundinnar notkunar tónleikarýmisins á 20. öldinni voru þó enn litaðir af hinni gömlu hugmyndafræði kirkjunnar um hið hljóðræna sem æðra listform. Nálgun þessara tónskálda skapaði ákveðna þversögn og bjó rýmistilraunum þeirra mikil takmörk þar sem notkun rýmsins hefur í eðli sínu sterka leikræna merkingu. Helsta ástæða þessara tónskálda fyrir aukinni rýmisnotkun var raunar til að þjóna stöðugt flóknari tónheimi seríalísma. Einn af hvötum fyrir aukinni rýmisnotkun var möguleikinn á að dreifa hljóðgjöfum um rýmið svo aðgreining milli hljóðgjafanna væri áhorfendum skýrari.³⁰

John Cage gengur skrefinu lengra en þó ekki beint í sömu átt og hafnar hefðbundnum hugmyndum um hlustun. Í verkum hans, *Musicircus*, *Reunion* og *HPSCHD* hafa hlustendur frelsi til þess að ganga um tónleikarýmið og taka þannig þátt í sköpun tónverkanna með ákvörðunum sínum um hvert og hvenær þau ferðast í rýminu. Cage hefur

²⁵ Maja Trochimczyk, *Space and spatialization in contemporary music : history and analysis, ideas and implementations*. (McGill University, 1994), bls. 213. „When the importance of the musicians' actions overshadow that of the sonorous results of these actions, music is transformed into musical theatre. Space and Spatialization in Contemporary Music“

²⁶ Trochimczyk, bls. 161.

²⁷ Trochimczyk, bls. 152.

²⁸ Trochimczyk, bls. 213.

²⁹ Trochimczyk, bls. 161.

³⁰ Trochimczyk, bls. 130.

ekki áhuga á að stýra athygli áhorfenda og flokkar þau sem verk án tiltekins ásetnings (e. non-intentional).

Ég ímynda mér að eftir því sem samtímatónlist heldur áfram að breytast eins og ég er að breyta henni að hljóð verði í auknum mæli frelsuð frá óhlutstæðum hugmyndum um þau og þeim verði í auknum mæli leyft að vera nákvæmlega þau sjálf. Þetta þýðir fyrir mig: Vitandi í auknum mæli ekki hvað ég tel hljóð vera heldur heldur hvað það raunverulega er með tilliti til allra hljóðrænna (e. acoustic) smáatriða og svo að leyfa hljóðinu að vera og breytast í breytilegu hljómandi umhverfi.³¹

Þar sem ásetningur verksins er ekki fyrirfram ákveðinn skapa allir hlutaðeigandi upplifunina saman. Hefðbundnar hugmyndir um hlutverk hljóða eftir staðsetningu þeirra í rýminu eru ekki lengur viðeigandi. Skrjáf í buxum, klór í skeggi eða efnisskrá sem dettur í gólfið er, ekki síður en hljóðfærin sem spilað er á (eða ekki), hluti af flutningnum. Í anda hugmyndafræðinnar um engan ásetning gerir Cage enga tilraun til þess að einangra hið hljóðræna í verkinu, hið sjónræna er einfaldlega hluti af heildinni. Nálgun Cage brýtur niður margar af þeim forsendum sem hafa stuðlað að valdaójafnvægi milli tónskálda, flytjenda og hlustenda.³² R. Murray Schafer, annar brautryðjandi í rýmisnotkun tónlistar, fer eins konar milliveg milli Cage og Boulez í nálgun sinni. Hann vill hafa meiri stjórn á hljóðrænni atburðarás verka sinna en Cage. Schafer áttar sig þó á því að ef hann vill nýta hreyfingar í verkum sínum munu þær hafa áhrif á hina hljóðrænu útkomu.

Ég er ekki að reyna að hafa algjöra stjórn á því hvernig tónlistin ætti að hljóma í umhverfinu. Ég er mjög meðvitaður um möguleika þess að eitthvað gerist í umhverfinu sem gæti breytt hljóminum. Þess vegna sem ég tónlist mína á þann veg að umhverfisþættirnir sem hafa áhrif á tónlistina bæti einhverju við hana.³³

³¹ Noël Carroll, „Cage and Philosophy“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, no. 1 (1994): bls. 93. „I imagine that as contemporary music goes on changing in the way that I'm changing it what will be done is to more and more completely liberate sounds from abstract ideas about them and more and more exactly to let them be physically uniquely themselves. This means for me: knowing more and more not what I think a sound is but what it actually is in all of its acoustical details and then letting this sound exist, itself, changing in a changing sonorous environment.“

³² Trochimczyk, „From Circles to Nets“, bls. 50.

³³ Trochimczyk, *Space and spatialization in contemporary music*, bls. 316. „I am not trying to absolutely dictate how the music should sound in the environment. I am very much aware of the things that might happen in the environment to affect that sound. Therefore, I compose the music in such a way that it will be enhanced by the things that change it.“

Á sjöunda og áttunda áratug 20. aldarinnar hafði áherslan á efnishluta verka minnkað í hinum ýmsu listgreinum og áherslan á hugmyndafræði þeirra aukist. Með aukinni blöndun sjónlista og tónlistar fór að bera meira á hljóðinnsetningum og hljóðskúlptúrum.³⁴ Alvin Lucier var eitt af þeim tónskáldum sem vann fyrst og fremst út frá hugmyndafræðilegum forsendum og var eðli hljóðs gjarnan viðfangsefni verka hans. Rými leikur stórt hlutverk í því hvernig við upplifum hljóð og skoðaði Lucier samspil hljóðs og rýmis í mörgum verkum sínum.³⁵ Aldagamlar hugmyndir um skiptingu listgreina rýmis sem vettvangs sjónlistanna og tíma sem vettvangs tónlistar áttu ekki lengur við hjá þeim tónskáldum sem nálguðust tónlist út frá hugmyndafræðilegum forsendum frekar en hljóðrænum.

Táknrænir eiginleikar tónlistar

Hið hljóðræna og sjónræna

Hlustun byggir á upplifun hlustandans. Í tilraun okkar til að skilja og skilgreina þau hljóð sem við heyrum notumst við við ýmis konar tákni. Mörg þeirra tákna sem við notum til að lýsa hljóðrænum eiginleikum tónlistar eru byggð á sjónrænni skynjun. Orð á borð við hátt og lágt, uppbygging (e. structure) og form vísa til aðstæðna í rými til að útskýra hegðun hljóða.³⁶ Í hinum sjónræna heimi erum við mennirnir hluti byggingareininga hins sjónræna veruleika. Við getum líka verið hluti af hinum hljóðræna heimi en tilvera hans er ekki jafn stöðug. Hljóð ferðast sem hljóðbylgjur, þau geta ekki staðið kyrr og er því tilvera þeirra bundin við hreyfingu. Hins vegar geta hlutir í hinum áþreifanlega heimi staðið kyrrir án þess að hverfa okkur sjónum. Við höfum mun stöðugri aðgang að hinum áþreifanlega heimi og skiljum hann betur. Af þessum ástæðum teygja áhrif hins sjónræna heims sig yfir í aðrar tegundir skynjunar. Hann verður gjarnan að viðmiði, einhverju áþreifanlegu sem við notum til þess að reyna að henda reiður á hinn hverfula heim hljóðsins.³⁷

Allt frá miðöldum hafa táknrænir eiginleikar tónlistar verið taldir takmarkaðri en táknrænir eiginleikar sjónlista. Viðfangsefni sjónlista á borð við liti og form eru byggingareiningar hins sjónræna veruleika. Himininn er blár og tunglið er kringlótt. Þannig tákna liturinn blár meðal annars hafið og himininn og hringformið tákna meðal annars

³⁴ Macedo, „Investigating Sound in Space“, bls. 242.

³⁵ Trochimczyk, *Space and spatialization in contemporary music*, bls. 175.

³⁶ Macedo, „Investigating Sound in Space“, bls. 243.

³⁷ Scruton, *The Aesthetics of Music*, bls. 13.

tunglið og sólina. Viðfangsefni tónlistar á borð við rytma, tónhæð og tónblæ eru byggingareiningar hins hljóðræna veruleika á sama hátt og þau eru byggingareiningar hins sjónræna veruleika. Þannig hafa hljóðrænu byggingareiningarnar í eðli sínu einnig möguleika til að tákna umheiminn. Skilningarvitin eru þó ekki táknræn þar til þau eru sett í samhengi við önnur skilningarvit. Þegar við heyrum hljóð og sjáum eða finnum eitthvað gerast í hinum áþreifanlega heimi endurtekið, þá lærum við að tengja þessi tvö atvik saman. Án tengingar við önnur skilningarvit virðist hljóðið (líkt og aðrar tegundir skynjunar) merkingarlaust eitt og sér. Af því væri hægt að draga þá ályktun að gelt hunds væri merkingarlaust ef þú sérð hann ekki, finnur ekki fyrir honum eða finnur ekki lykt eða bragð af honum. Þannig reiða skilningarvitin sig hvert á annað og hljóðræn skynjun byggir á samhengi hennar við skynjun hinna skilningarvitanna.³⁸

Byggingareiningar hins hljóðræna og sjónræna raunveruleika búa yfir þeim hæfileika að líkja eftir náttúrulegum fyrirbærum ef þeim er raðað saman á ákveðinn hátt. Í gegnum aldirnar hafa listamenn nýtt sér hráefni sín til þess að líkja eftir því sem þeir sjá í kringum sig. Málara og myndhöggvarar hafa gert umheiminn: Náttúruna, mennina og dýrin að viðfangsefnum listaverka sinna. Tónlist hefur í eðli sínu einnig getu til þess að tákna umheiminn líkt og sjónrænar listgreinar en þar sem upplýsingagjöf hins hljóðræna veruleika er mun hverfulli (fyrir utan tungumálið, sem er táknkerfi út af fyrir sig) er byggingareiningum tónlistar síður raðað saman á hátt sem er táknrænn fyrir umheiminn.³⁹ Erfitt er að koma aðstæðum, atburðarás eða frásögn til skila með ítarlegum hætti einungis með hljóðrænum upplýsingum, öfugt við flestar hinar sjónrænu listir. Sökum þess er merking tónlistar mun óljósari og gæti verið hluti ástæðu þess að hún hefur löngum verið talin tærari í eðli sínu en sjónlistir.

Tónlist getur tekið á sig merkingu frá hinni sjónrænu skynjun, til dæmis í óperu og ballet. Með vísunum í hið sjónræna gætir áhrifa hinnar sjónrænu skynjunar án þess að henni sé beitt. Textar í kórverkum og sönglögum eru oft vísanir í hinn sjónræna heim og titlar verka eru sama eðlis, það fer ekki jafn mikið fyrir þeim en þeir geta sett tónlistina í samhengi við sjónræna atburði eða aðstæður. Hljóðræn hlið tónlistarinnar getur einnig innhaldið tákn sem vísa til hins sjónræna veruleika. Prógram-tónlist er skýrasta

³⁸ *The Academy of the Senses: Synesthetics in Science, Art, and Education* - Frans Evers - Google Books (ArtScience Interfaculty Press, 2012), bls. 14.

³⁹ Kendall L. Walton, „What Is Abstract about the Art of Music?“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, no. 3 (1988): bls. 351.

birtingarmynd þess þar sem tónskáldin herma eftir hljóðum úr raunveruleikanum til þess að skapa frásögn í verkum sínum.⁴⁰ Einnig getur hugmyndafræði verka vísað til sjónrænna aðstæðna með notkun hljóðrænna eiginleika þeirra. Dæmi um þetta eru *I am sitting in a room* eftir Lucier þar sem hljóðrænir eiginleikar rýmisins sem verkið er flutt í eru í forgrunni og *Empty vessels* eftir Denis Smalley þar sem hlustandinn heyrir tónlistina í gegnum hljóðræna eiginleika blómapotts.⁴¹ Notkun hljóðrænna tákna í þessum verkum minnir á prógram-tónlist en gefur hlustandanum upplýsingar um eðli ákveðins rýmis frekar en að vísa til ákveðinna atburða.

Sökum merkingarlegs sveigjanleika tónlistar geta eiginleikar hennar farið að taka á sig merkingu þeirra aðstæðna sem þeir hljóma við. Ef ákveðnir eiginleikar tónlistar hljóma alltaf í ákveðnum aðstæðum fara þeir að taka á sig merkingu aðstæðnanna. Hver menning skapar mismunandi eiginleikum tónlistar ákveðna merkingu. Forn-Grikkir útbjuggu til að mynda tónlistaruppskriftir, *Mousiké*, í siðferðislegum tilgangi. Á sama hátt flokkaði kirkjan mismunandi tegundir tónlistar fyrir mismunandi athafnir og úthýsti öðrum sem þóttu of líkamlegar/mannlegar.⁴² Óljós merking tónlistarinnar hefur á þennan hátt verið, í gegnum söguna, beisluð af mörgum í þágu síns málstaðar.

Táknrænir eiginleikar byggingareininga tónlistar

Tónskáld geta einnig skapað eins konar atburðarás eða staðgengil hennar með notkun flóknari táknfræði. Kenning Charles O. Nussbaum byggir á upplifun mannsins á hljóðum og hreyfingu, og uppröðun og flokkun hugans á þeim. Hlustandinn dregur upp hliðstæður úr sínum reynsluheimi og varpar þeim á það sem hann heyrir. Hann greinir hljóðrænar upplýsingar tónlistarinnar og samhengi úr hljóðrænum atburðum tónlistarinnar og úr verður eins konar atburðarás eða frásögn.⁴³ Samkvæmt Walton er þetta ein af ástæðum þess að tónlist getur vakið upp tilfinningar, hæfileiki okkar til þess að gefa hlutum merkingu og finna fyrir samkennd gagnvart þeim.⁴⁴ Walton segir jafnframt að það sé ekki rétt að líta svo á að tónlistin segi raunverulega sögu af persónum eða atburðum. Hann segir

⁴⁰ Kendall Walton, „Listening with Imagination: Is Music Representational?“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, no. 1 (1994): bls. 47.

⁴¹ Macedo, „Investigating Sound in Space“, bls. 244.

⁴² Foss, Thomas, and Carr, „Historical Stylistic Developments | Britannica“.

⁴³ Charles O. Nussbaum, *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion* (The MIT Press, 2007), bls. 88.

⁴⁴ Walton, „Listening with Imagination“, bls. 58.

að tónlist veiki upp nokkurs konar staðgengla tilfinninga. Það sé ekki ákveðin saga eða tilfinningar sem fylgi ákveðnum tegundum tónlistar heldur velti merkingin á túlkun hlustandans.⁴⁵ Sökum óljósrar táknrænnar ímyndar (e. representation) á umheiminum er tónlist vel til þess fallin að taka á sig aðra og nákvæmari merkingu. Dæmi um það er verkið *Threnody to the Victims of Hiroshima* eftir Penderecki. Það var ekki fyrir en eftir að verkið var fullklárað sem tónskáldið ákvað að breyta titli þess. Með því að breyta titlinum gat hann látið verkið þjóna hinni nýju merkingu og gjörbreytt innihaldi verksins.⁴⁶ Þannig býr, samkvæmt kenningu Nussbaum, öll tónal tónlist yfir eiginleikum prógram-tónlistar. Með túlkun á táknum í tónlistinni skapar heilinn ákveðna framvindu í tónlistinni sem inniheldur eins konar hliðstæður við persónur eða atburðarásir í prógram-tónlist. Þrotlaus tilhneiging mannsins til að flokka og skilja heiminn sem hann lifir í skapar tónlistinni merkingu. Hvernig hefði tónlist annars getu til að snerta okkur tilfinningalega ef hún væri einungis hlutir, mynstur nótna eða form sem bentu á ekkert nema þau sjálf?⁴⁷

Nussbaum byggir kenningu sína á greiningu Fred Lerdahl og Ray Jackendoff á tóntegundakerfi vestrænu tónlistarhefðarinnar. Kenning þeirra fjallar um hvernig táknkerfi tónlistar hefur áhrif á tónlistarlegt innsæi. Allar tegundir tónlistar byggja á einni eða annarri hefð, en tónlistarhefðir eru í eðli sínu táknkerfi. Hefðir byggjast upp af ákveðnum reglum eða viðmiðum sem þróast með hverri kynslóð, í gegnum aldirnar. Án viðmiða og reglna væri ekki grundvöllur fyrir hefðum en ólíkar reglur og viðmið tónlistarhefða er það sem greinir þær frá hvor annarri.⁴⁸ Táknkerfi í tónlist eru forsenda tónlistarhefða og táknkerfi í tónlist eru forsenda kenningar Nussbaum, Þar af leiðandi mælir ekkert á móti því að kenningin nái yfir aðrar tónlistarhefðir en þá vestrænu. Það eru vissulega óskýrari táknkerfi í öðrum tónlistarhefðum á borð við tilraunatónlist 20. og 21. aldar á Vesturlöndum en þær byggja þó á sömu grunntáknum tónlistar og ákveðnum táknkerfum sem gera þær að hefðum. Undartekningin gæti verið þær hefðir tilraunatónlistar sem byggja aðallega á hugmyndafræði. Í mikið af tónlist John Cage fylgir hin hljóðræna hlið tónlistarinnar ekki hljóðrænum kerfum heldur byggir aðallega á hugmyndafræði. Tónlistin er án ásetnings og er hljóðræn hlið hennar að stóru leyti háð tilviljunum.

⁴⁵ Walton, bls. 54.

⁴⁶ Allan Kozinn, „Essay in D: The Critic’s Cogitation About Titles“, *The New York Times*, 5 November 2008, sec. Arts, <https://www.nytimes.com/2008/11/06/arts/music/06titl.html>.

⁴⁷ Walton, „What Is Abstract about the Art of Music?“ , bls. 353.

⁴⁸ „Tradition“, in *Wikipedia*, 10 May 2022, <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Tradition&oldid=1087157592>.

Upplifun tónhæða

Annað dæmi um táknræna eiginleika tónlistarinnar er upplifun mannsins á áttundum og stöðu tónhæða. Tónhæð virðist vera sá þáttur sem gefur mestar upplýsingar um eðli hljóða. Án tónhæða væri ekkert hljóð. Ef ekki væri fyrir mismunandi dreifingu tónhæða væri öll tónlist slagræn (e. percussive) og talmál myndi hafa svipaðan tónblæ og hvísl. Fjarvera tónhæða myndi takmarka hæfni okkar til muna við aðgreiningu hljóða.⁴⁹ Tónhæð ákvarðast af sveiflutíðni hljóðbylgja. Eftir því sem sveiflutíðni eykst, því hærri upplifum við tóninn. Ef við tvöföldum sveiflutíðni tóns, þá hækkar tónninn um áttund og ef við deilum henni með tveimur hljómar tónninn áttund neðar. Tíðnunum milli áttunda skiptum við upp í þrep sem við köllum tóna. Þessi þrep eru tólf í vestrænni tónlistarhefð en fjöldi þeirra er breytilegur eftir menningarsvæðum.⁵⁰ Ástæður fyrir upplifun áttundarinnar eru óljósar en upplifunin er athyglisverð fyrir margar sakir. Við upplifum stöðu tónhæða á lóðréttum ás, tónn með hærri sveiflutíðni virðist hærri en tónn með lægri sveiflutíðni jafnvel þó ekkert í eðli hljóðanna bendi til mismunandi stöðu þeirra á hinum lóðrétta ás. Þau skapa rýmisupplifun þrátt fyrir að staða hljóðgjafans færir hvorki upp né niður í rýminu. Á sama hátt og aðrar byggingareiningar tónlistar, skapar tónhæð aðstæður eða atburðarás með stöðu sinni og hreyfingum í hinu hljóðræna rými.⁵¹ Það er ekki ljóst hvers vegna tónhæðir eru táknrænar fyrir hreyfingu í rými en þar sem þessi upplifun tónhæða, ólíkt öðrum táknfræðilegum eiginleikum tónlistar, er alþjóðleg, virðist hún vera meðfædd.⁵² Táknrænir eiginleikar tónhæða eru ólíkir öðrum þáttum tónlistar sem geta einungis táknað umheiminn með hermingu náttúrulegra hljóða eða tengingu hljóða við atburði eða aðstæður með því að tengjast öðrum skilningarvitum.

Niðurlag

Nketia bendir á mikilvægi þess að skoða skilgreiningar tónlistar á Vesturlöndum og hvað liggur að baki þeim. Skrif tónlistarmanna og heimspekinga og flokkun þeirra á listgreinum

⁴⁹ William A. Yost, „Pitch Perception“, *Attention, Perception, & Psychophysics* 71, no. 8 (1 November 2009): bls. 1701.

⁵⁰ Daniel J. Levitin and Susan E. Rogers, „Absolute Pitch: Perception, Coding, and Controversies“, *Trends in Cognitive Sciences* 9, no. 1 (January 2005): bls. 27.

⁵¹ Scruton, *The Aesthetics of Music*, bls. 96.

⁵² Levitin and Rogers, „Absolute Pitch“, bls. 27.

gefur okkur vísbendingar um viðhorf gagnvart tónlist gegnum aldirnar. Hugmyndir Hegels og kirkjunnar varpa ljósi á viðhorf til rýmisins. Þær listgreinar sem nýttu sér rými voru taldar óæðri en tónlist sem gerði rýmið ekki að viðfangsefni sínu var talin æðri. Við tónsmíðar og flutning tónlistar í hinni vestrænu tónlistarhefð hefur einkum verið lögð áhersla á hinn hljóðræna þátt tónlistar. Í gegnum aldirnar hefur vestræna hefðin átt flókið samband við líkamann og hið mannlega. Gerður var greinarmunur annars vegar á tónlist líkamans og hins vegar á tónlist hugans, sem var álitin æðri og í beinni tengingu við æðri öfl. Þess vegna var mikilvægt að hið sjónræna skyggði ekki á hljóðræna eiginleika tónlistar. Rýmið var ekki talið ómissandi hluti tónverka þrátt fyrir að það hafi ætíð verið ófrávíkjanleg forsenda flutnings þeirra. Öldum saman voru tónverk samin án tillits til flutnings þeirra í tónleikarýminu og er það einnig oft tilfellið á okkar dögum.

Á 20. öld verða tónskáld í auknum mæli meðvituð um tónleikarýmið sem hluta af tónverkinu. Helstu brautryðjendur óhefðbundinnar notkunar tónleikarýmisins á 20. öldinni á borð við Xenakis, Boulez, Stockhausen og Brant eru þó enn litaðir af hinni gömlu hugmyndafræði kirkjunnar um hið hljóðræna sem æðra listform. Þeir eru enn að reyna að einangra hinn hljóðræna þátt tónlistar því þeir vilja ekki að hið sjónræna truflaði hið hljóðræna. Tónlistarbyltingar 20. aldarinnar virðast ekki enn hafa náð að vinna á heilagleika hins hljóðræna.

Þættir tónlistar eru ekki allir hljóðræns eðlis og okkur vantar stórt þúsl í heildarmyndina ef við nálgumst tónlist einungis út frá hljóðrænum eiginleikum sínum. Það er ekkert sem mælir á móti því að margar tegundir skynjunar þjóni einum og sama tilgangi, líkt og hægt er að ímynda sér að hafi verið í árdaga tónlistar. Að tónlist sé ekki einungis hljóðræns eðlis líkt og hún hefur verið flokkuð öldum saman á Vesturlöndum, heldur sé hægt að tala um tónlist sem eins konar heildarupplifun þar sem fleiri tegundir skynjunar, líkt og í *Mousiké* Forn-Grikkja, vinna saman.

Leikræna skapast við sviðsetningu á frásögn eða atburðarás. Samkvæmt Trochimczyk verður tónlist leikræn þegar hið sjónræna skyggir á hið hljóðræna. Í tilfalli Boulez og Xenakis tekur hið sjónræna yfir þegar líkamleg hreyfing á sér stað á meðan á flutningi tónlistarinnar stendur. Cage á hinn bóginn hefur engan áhuga á þessum mörkum því hans hugmyndafræði gerir ekki ráð fyrir þeim. Mörkin ákvarðast af blöndu af hefðum og lífeðlisfræðilegum eiginleikum hljóðrænna og sjónrænna upplýsinga. Sjónræn skynjun er stöðugri og áreiðanlegri en hin hljóðræna og getur tekið athygli áhorfenda frá hinu

hljóðræna. Allt frá fornöld hafa hinar hljóðrænu listir verið settar á hærri stall en þær sjónrænu og tel ég að þau aldagömlu og rótgrónu viðhorf hafi enn áhrif á viðhorf til leikrænu tónlistar.

Á sama hátt og textar í kórverkum og sönglögum gefa tónlist sjónræna tengingu, þá geta titlar verka einnig vísað til atburða. Titlar eins og *Threnody for the victims of Hiroshima* eða *Quartet for the end of time*, stækka táknrænan heim verkanna. Rýmið getur verið hluti af hugmyndafræði verksins, líkt og í *Mikrokosmos* eftir Bartók, *Makrokosmos* eftir Crumb eða *The sinking of the Titanic* eftir Bryars. Þar er markvisst unnið með rýmiseiginleika ákveðinna aðstæðna og atburða. Hið sjónræna er ekki til staðar, en samt sem áður býr tónlistin yfir vísun í sjónrænar aðstæður.

Hin hljóðræna hlið tónlistar er einnig full af táknum. Prógram-tónlist er skýrasta birtingarmynd þess þar sem tónskáldin herma eftir hljóðum úr raunveruleikanum til þess að skapa frásögn í verkum sínum. Tónskáld geta einnig skapað eins konar atburðarás eða staðgengil hennar með notkun flóknari táknafræði. Tónlist öðlast merkingu með tengingu skilningarvitanna hvort við annað og við greiningu á umhverfi sínu myndar heilinn orsakatengsl milli atburða. Táknrænir eiginleikar hljóða gera þeim kleift að tákna fyrirbæri úr raunheiminum. Ákveðin hljóð eða tegundir tónlistar geta tekið á sig merkingu aðstæðna sem þau hljóma í. Þannig getur tónlist sem er spiluð í jarðarförum verið táknræn fyrir dauðann, söknuð eða þakklæti. Leikræna byggir á sviðsetningu á frásögn eða atburðarás. Á sama hátt skapa staðsetningar hljóða í sýndarrými (e. virtual space) tónlistar ákveðna tegund frásagnar eða atburðarásar. Tónhæðir eru skýrasta dæmið um þessa hegðun en táknrænt gildi þeirra er í grófum dráttum alþjóðlegt. Í hreyfingum tónlistar er ekki að finna skýra frásögn eða merkingu, ekki frekar en í hreyfingum flytjenda eða áhorfenda um tónleikarýmið.

Samkvæmt skilgreiningu Trochimczyk verður tónlist leikræn þegar hið sjónræna skyggir á hið hljóðræna. Í ljósi þess að hin sjónræna skynjun er það skilningarvit sem við reiðum okkur mest á og tekur gjarnan yfir hljóðræna skynjun skapar þessi skilgreining órjúfanlega tengingu á milli hreyfingu sjónrænnar skynjunar og leikrænu. Án tengingar við önnur skilningarvit virðist hljóðið (líkt og aðrar tegundir skynjunar) merkingarlaust eitt og sér. Því tel ég að eðli hljóðrænna upplýsinga sé leikrænt þar sem merking þeirra mótast af hinu sjónræna.

Heimildaskrá

- Árni Heimir Ingólfsson. *Saga Tónlistarinnar – Forlagið Bókabúð*. Forlagið, 2016.
- Barthes, Roland. *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. University of California Press, 1985.
- Butt, John. ‘The Reformation: Classical Music’s Punk Moment’. *The Guardian*, 18 August 2017, sec. Music. <https://www.theguardian.com/music/2017/aug/18/the-reformation-classical-musics-punk-moment>.
- Carroll, Noël. ‘Cage and Philosophy’. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, no. 1 (1994): 93–98.
- Coleman, Lucinda. ‘Worship God in Dance’. *Renewal Journal*, no. 6 (2011).
- Filoseta, Roberto. ‘Making the Act of Music Visible - Theatrical Considerations in Music Composition’. University of Hertfordshire, 2006.
- Foss, Lukas, John Patrick Thomas, and Bruce Alan Carr. ‘Historical Stylistic Developments | Britannica’, 2022. <https://www.britannica.com/art/musical-performance/Historical-stylistic-developments>.
- Holsinger, Bruce W. *Music, Body, and Desire in Medieval Culture: Hildegard of Bingen to Chaucer*. Stanford University Press, 2001.
- Kimmelman, Michael. ‘Boulez’s Gentler Roar’. *The New York Times*, 2010. <https://www.nytimes.com/2010/01/10/arts/music/10boulez.html>.
- Kozinn, Allan. ‘Essay in D: The Critic’s Cogitation About Titles’. *The New York Times*, 5 November 2008, sec. Arts. <https://www.nytimes.com/2008/11/06/arts/music/06titl.html>.
- Levitin, Daniel J., and Susan E. Rogers. ‘Absolute Pitch: Perception, Coding, and Controversies’. *Trends in Cognitive Sciences* 9, no. 1 (January 2005): 26–33.
- Lippman, Edward A., and Christopher Hatch. *The Philosophy and Aesthetics of Music*. 1st edition. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.
- Macedo, Frederico. ‘Investigating Sound in Space: Five Meanings of Space in Music and Sound Art*’. *Organised Sound* 20, no. 2 (2015): 241–48.
- Nussbaum, Charles O. *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion*. The MIT Press, 2007.
- Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Solomon, Jason Wyatt. ‘Spatialization in Music: The Analysis and Interpretation of Spatial Gestures’. University of Georgia, 2007.
- The Academy of the Senses: Synesthetics in Science, Art, and Education - Frans Evers - Google Books*. ArtScience Interfaculty Press, 2012.
- Merriam-Webster. ‘Theatre Definition & Meaning’, 2022. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/theatre>.
- ‘Tradition’. In *Wikipedia*, 10 May 2022. <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Tradition&oldid=1087157592>.

- Trochimczyk, Maja. 'From Circles to Nets: On the Signification of Spatial Sound Imagery in New Music'. *Computer Music Journal* 25, no. 4 (2001): 39–56.
- . *Space and spatialization in contemporary music : history and analysis, ideas and implementations*. McGill University, 1994.
- Walton, Kendall. 'Listening with Imagination: Is Music Representational?' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, no. 1 (1994): 47–61.
- Walton, Kendall L. 'What Is Abstract about the Art of Music?' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, no. 3 (1988): 351–64.
- Yost, William A. 'Pitch Perception'. *Attention, Perception, & Psychophysics* 71, no. 8 (1 November 2009): 1701–15.