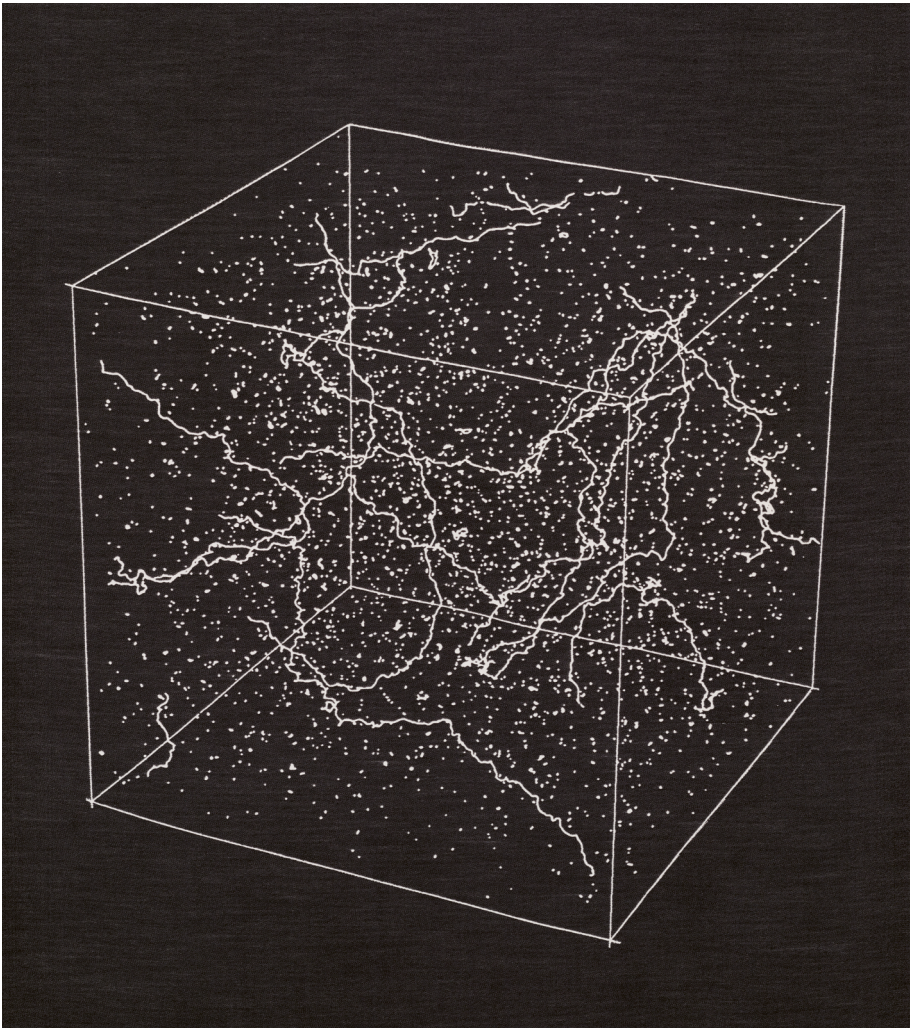
Når musikken tek form

Om skapande praksisar i musikk

Anja Nylund Hagen,
Ragnhild Torvanger Solberg,
Torgeir Uberg Nærland og
Michael Francis Duch (red.)



FAGBOKFORLAGET

Når musikken tek form

Når musikken tek form

Om skapande praksisar i musikk

Anja Nylund Hagen,
Ragnhild Torvanger Solberg,
Torgeir Uberg Nærland og
Michael Francis Duch (Red.)

FAGBOKFORLAGET

Boken ble første gang utgitt i 2025 på Vigmostad & Bjørke AS.
Redaksjonelt arbeid, utvalg og introduksjon © Anja Nylund Hagen, Ragnhild Torvanger Solberg, Torgeir Uberg Nærland og Michael Francis Duch (Red.) 2025. Hvert enkelt kapittel © den respektive forfatter 2025.

Utgitt i samarbeid med Kulturrådet.

Dette verket, tilgjengelig fra https://oa.fagbokforlaget.no, omfattes av åndsverksloven og er lisensiert under følgende Creative Commons-lisens: Navngivelse-Ingen bearbeidelser 4.0 Internasjonal (CC BY-ND 4.0).

Denne lisensen gir tillatelse til å kopiere, distribuere eller spre materialet i hvilket som helst medium eller format, inkludert kommersielle. Disse frihetene gis på følgende vilkår: Du må oppgi korrekt kreditering, oppgi en lenke til lisensen og indikere om endringer er blitt gjort. Du kan gjøre dette på enhver rimelig måte, men uten at det kan forstås slik at lisensgiver bifaller deg eller din bruk av materialet. Dersom du remikser, bearbeider eller bygger på materialet, kan du ikke distribuere det bearbeidede materialet. Du kan ikke gjøre bruk av juridiske betingelser eller teknologiske tiltak som lovmessig hindrer andre i å gjøre noe som lisensen tillater.

For å se en kopi av denne lisensen, besøk
https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/deed.no

Lisensen gir deg ikke nødvendigvis alle de tillatelser som er nødvendig for din tiltenkte bruk. For eksempel kan andre rettigheter, som reklame-, personvern-, eller ideelle rettigheter, sette begrensninger på hvordan du kan bruke materialet.

Framsidebilete: Oscillations between the very far and the very close.
Teknikk: Woven picture, made of wool / Vevd bilde laget av ull.
År: 2023
Kunstner: Samoa Rémy
Fotografert av: Jan Inge Janbu

Boken er en del av Kulturrådets bokserie. Kulturrådets FoU-utvalg er redaksjonsråd for bokserien. Kulturrådets utgivelser omfatter forsknings- og utredningsarbeider med relevans for Kulturrådet, for norsk kulturliv og for forskere på kulturfeltet. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i utgivelsene, står for den enkelte forfatters regning og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger. For mer informasjon om Kulturrådet og Kulturrådets utgivelser: https://kulturdirektoratet.no/norsk-kulturfond. For mer informasjon om forskningsprogrammet Skapende praksiser i musikk: https://www.kulturdirektoratet.no/skapende-praksiser-i-musikk

Boken er fagfellevurdert i henhold til Universitets- og høgskolerådets retningslinjer for vitenskapelig publisering.

ISBN trykt utgave: 978-82-450-4724-0
ISBN elektronisk utgave: 978-82-450-4723-3
DOI: https://doi.org/10.55669/oa4911

Spørsmål om denne utgivelsen kan rettes til:
fagbokforlaget@fagbokforlaget.no
www.fagbokforlaget.no

Omslagsdesign ved forlaget
Sats ved forlaget

Synstolkning av framsidebilete

Samoa Rémy, *Oscillations Between the Very Far and the Very Close*, 2023, vevd bilete i ull, ca. 235 x 175 cm.

På svart bakgrunn ser vi ein kube som dekkjer store delar av det ståande bileteformatet. Kuben er danna av kvite strekar, og verkar geometrisk konstruert. Han ser transparent ut i den forstand at vi opplever at vi kan sjå innsida av han. Innanfor strekane som dannar kuben, er det ei mengd kvite prikkar som ser ut som dei er strødde utover, i tillegg til ujamne linjer – delvis bølgjande, delvis hakkete – som ei blanding av to typar linjediagram som måler svingingar med ulik frekvens, som til dømes musikalsk lyd eller støy. Linjene spreier seg både horisontalt, vertikalt og diagonalt innanfor rammene av kuben. Fleire stader kryssar linjene strekane som teiknar opp kuben, noko som gjer at vi kan oppleve ein ambivalens mellom den tredimensjonale kuben og bileteflata. Avhengig av korleis blikket fokuserer, kan vi oppleve at mønstera av prikkar og linjer skiftar mellom å framstå som inne i rommet til kuben, eller på kuben sine ytre eller indre veggar.

Som heilskapsinntrykk kan biletet likne på ei skjematisk framstilling av eit stjernestrødd univers, med linjer som dannar ukjende stjernekonstellasjonar.

Ved å gå nærare inn på biletet, oppdagar vi den grove teksturen både i den svarte bakgrunnen og i dei kvite prikkane, strekane og linjene. Hadde vi kunna tatt på biletet, ville vi ha gjenkjent ujamnheitene i renninga og ulltrådane; for, som biletinformasjonen viser, er dette eit vevd bilete. På nært hald oppfattar vi òg at linjene som skiftevis formar seg hakkete eller bølgjande over flata, verkar tjukkare enn strekane som dannar den kubiske forma. Nokre stader møtest linjer frå fleire retningar og dannar spreidde flekkar med ujamn form. Flekkane kan likne litt på små kart.

Det vevde biletet er eitt av ein serie på åtte teppe, *Oscillations Between the Very Far and the Very Close I-VIII*, vist i utstillinga *Nearing Towards the Edge of the World*, ved Oslo Kunstforening i 2023. Serien er ei vidareføring av Samoa Rémy sitt ph.d.-prosjekt i kunstnarisk praksis ved Kunsthøgskolen i Oslo. Ho tek utgangspunkt mellom anna i forstørra kosmologiske illustrasjonar frå gamle vitskaplege bøker, der ho har fjerna alle tal, tekst og annan vitskapleg informasjon.

Innhald

9 Forord

11 Innleiing: Musikkskaping i endring
Av Ragnhild Torvanger Solberg, Anja Nylund Hagen, Torgeir Uberg Nærland og Michael Francis Duch

Utvikling, utviding og utforsking av forståingar og arbeidsmetodar

39 Folkesongen frå private rom til scena – endringar i norske folkesongpraksisar frå 1950-talet og fram til i dag
Av Tom Eide Osa og Berit Opheim

71 «Å lage en slått er jo litt frekt nesten, veit du!» – om skapende praksiser i norsk folkemusikk
Av Unni Boksasp, Per Åsmund Omholt, Mats Johansson og Ragnhild Knudsen

103 Blikk på øyeblikket: Eksempler på ulike arbeidsmetoder hos improviserende musikere
Av Ivar Grydeland

137 Kompositoriske strategier i lys av en imaginær opera. En undersøkelse av kritisk musikk
Av Rebecka Sofia Ahvenniemi

171 «Det er for mye interdisiplinært sirkus der ute»: Å utforske en flermedial partiturmusikk
Av Hild Borchgrevink

Samskaping og kollektive prosessar

207 *Solastalgia* – **Toward new collaborative models in an interdisciplinary context**
Av Karin Hellqvist

239 ~~VERK~~ **vs. NETTVERK? Om å forstå musikk på nye måter i lys av historisk praksis**
Av Solmund Nystabakk

277 Co-Creative Spaces: Maskinen som musikalsk medskaper
Av Notto J.W. Thelle og Bernt Isak Wærstad

313 «Den linja der er vaska ut»: Konvergens mellom låtskriving og produksjon i popmusikk
Av Audun Molde

Musikkteknologiske praksisar

345 Endringer i nyere teknologibaserte musikkpraksiser
Av Jøran Rudi og Ulf A.S. Holbrook

377 The composition of acousmatic electroacoustic music in a Norwegian context: part II
Av Natasha Barrett og Anders Tveit

437 Kvinners første møte med DAW: en fornemmelse av å være i gutteklubbens skygger
Av Yngvar Kjus, Ragnhild Brøvig og Solveig Wang

465 Samandrag

483 Bidragsytarar

Forord

Når musikken tek form. Om skapande praksisar i musikk har opphav i Kulturrådet sitt forskingsprogram *Skapende praksiser i musikk* (2021–2024). Boka presenterer forskingsbidrag frå tolv prosjekt som har fått finansiering frå dette forskingsprogrammet. Alle prosjekta har undersøkt korleis og innanfor kva kontekstar musikk i dag blir komponert, skapt og produsert, og til saman resulterer dette i ei brei og praksisnær samling av vitskaplege artiklar og kunstnariske forskings- og utviklingsarbeid.

Målet til forskingsprogrammet er å utvikle ny kunnskap om korleis skapande praksisar innan musikkfeltet går føre seg i Noreg i vår tid, og å vise breidda og mangfaldet i skapande praksisar hos samtida sine komponistar, låtskrivarar, utøvarar, produsentar, kuratorar med meir. Studiane er difor både sjangerspesifikke og sjangeroverskridande. Vidare byr artikkelsamlinga på ulike musikkfaglege tilnærmingar, metodar og perspektiv i kombinasjon med ulike teoretiske og praktiske forståingar. Bidragsytarane er forskande musikkutøvarar og musikkvitskaplege forskarar som med sine akademiske og kunstnariske kompetansar medverkar både med individuelle bidrag og samarbeidsprosjekt. Særleg tre tematikkar gjer seg gjeldande i dei skapande musikkpraksisane som blir omtalte i denne boka: *utvikling, utviding og utforsking av forståingar og arbeidsmetodar*, *samskaping og kollektive skapingsprosessar* og *musikkteknologiske praksisar*.

Sjølve utgangspunktet for forskingsprogrammet *Skapende praksiser i musikk* kom opphavleg frå Kulturrådet sitt musikkutval for komposisjon, produksjon og andre musikktiltak: eit utval som forvaltar ei tilskotsordning frå Norsk kulturfond som skal medverke til at komponistar og musikarar kan skape musikk og nye produksjonar med kostnadskrevjande

kunstnarisk arbeid. I søknadane frå ulike musikkskaparar og utøvarar såg utvalet ei stadig utvikling i framgangsmåtar, omgrepsforståingar og arbeidskrav innan musikkskapinga. Det vart etter kvart tydeleg at det trengst meir kunnskap om kva som kjenneteiknar skapande praksisar i musikk i dag. Altså å få djupare forståing for arbeidsprosessar, arbeidsvilkår, kompetansar, metodar, omgrep og estetiske uttrykk som gjer seg gjeldande innanfor ulike musikksjangrar og musikalske kontekstar, og å kartlegge kva faglege og kulturelle forståingar desse bygger på.

Kunnskapssatsinga vart gjort om til eit forskingsprogram som del av Norsk kulturfond sin innsats for langsiktig og grunnleggande kunnskapsdanning om kultursektoren, der Kulturrådet sitt faglege utval for forsking er ansvarlege. Prosjektleiing og redaksjonelt ansvar vart delegert til Kulturrådet sitt sekretariat, og programstyre for forskingsprogrammet har vore forskingsutvalet til Kulturrådet.

Som redaktørar håpar vi at boka kan medverke til ei rikare og meir fleirdimensjonal forståing av korleis musikk tek form. Vidare håpar vi at dei tolv artiklane gir både praksisnær og teoretisk innsikt i korleis skaping av musikk går føre seg, og inviterer til refleksjon over kva forsking på musikkpraksisar kan vere.

Vi vil med dette takke Norsk kulturråd, som har sett behovet for djupare innsikt i og meir oppdatert kunnskap om skapande musikkpraksisar. Vi ønskjer også å takke forskingsutvalet til Kulturrådet og tilsette i avdelinga for kulturanalyse i Kulturdirektoratet som har medverka med konstruktive innspel og støtte gjennom prosessen, i tillegg til alle fagfellar som har bidrege med grundige og kritiske blikk på innhaldet i utgjevinga, og musikkutvalet for komposisjon, produksjon og andre musikktiltak, som har følgt prosjektet med interesse og gode tilbakemeldingar. Til slutt vil vi rette ei stor takk til alle forfattarane som har lagt ned ein stor innsats for å hente fram og formidle ny kunnskap om korleis musikk blir laga i Noreg i vår tid.

Oslo, Bergen og Trondheim, 23. mai 2024
Anja Nylund Hagen, Ragnhild Torvanger Solberg, Torgeir Uberg Nærland og Michael Francis Duch

Solberg, R.T., Hagen, A.N., Nærland, T.U. & Duch, M.F. (2024). Innleiing: Musikkskaping i endring. I A.N. Hagen, R.T. Solberg, T.U. Nærland & M.F. Duch (Red.), *Når musikken tek form: Om skapande praksisar i musikk* (s. 11–35). Fagbokforlaget.
DOI: https://doi.org/10.55669/oa491100

Innleiing: Musikkskaping i endring

Ragnhild Torvanger Solberg, Anja Nylund Hagen, Torgeir Uberg Nærland og Michael Francis Duch

Praksisar i flyt

Musikk blir skapt til ulike formål, i ulike rom, av ulike aktørar og i prosessar der eit mangfald av metodar, materiale, teknologiar og finansierings- og formidlingsformer blir tekne i bruk. Nokre praksisar er tilsynelatande individuelle, medan andre har eit meir kollektivt og samskapande preg. Skapande praksisar kan knyte seg til musikk som partitur eller skrift, til musikk som innspelt eller levande lyd eller til musikk som utøvande, improvisert eller kroppsleg handling. Skapande praksisar skjer ikkje berre i prosessar der musikken blir laga isolert for så å bli framført seinare. Like ofte finn skapande praksisar stad i prosessar der roller og relasjonar flyt og blir (re)forhandla mellom skaparar, utøvarar, produsentar og opphavspersonar.

Dagens teknologi påverkar også korleis musikk blir skapt, og *kva slags* musikk som blir skapt. Ved hjelp av ei rekke medium og teknologiar blir det laga musikk på tvers av tid, rom, geografi og kulturar og i både

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/

fragmenterte og samansette prosessar. Digital prosessering utvidar ikkje berre reiskapane for musikkskaping, men også estetikken og uttrykksformene til musikken. Nye medium har stor betydning for konkurransen og marknadane musikken rører seg i, men også for ytringsmoglegheitene for kvar enkelt kunstnar. I kjølvatnet av dette følger endringar i bransjestrukturar og feltspesifikke dynamikkar, noko som igjen pregar skapande kunstnarar sine praksisar, behov og samarbeid.

Musikken sitt praksisfelt er under konstant påverknad av ei rekke kulturelle, sosiale, politiske, og økonomiske strøymingar. Migrasjon, globalisering, endringar i miljø og klima, nye og tradisjonelle former for sosialt og musikalsk samvær, institusjonelle forhold, utdanningsmoglegheiter og utvikling av musikk i kombinasjon med andre kunstuttrykk er berre nokre av mange impulsar som medverkar til å definere særeigne sider og utviklingstrekk innanfor skapande musikkpraksisar.

Med dette som bakteppe blir det å forstå praksisane som inngår når musikk tek form, viktig i eit estetisk og musikkfagleg perspektiv. Det medverkar også til å få innsikt i musikken sin plass i samfunnet og samfunnsutviklinga.

I denne innleiingsartikkelen vil vi først trekke fram nokre erfaringar og forskingsmessige utfordringar frå arbeidet med forskingssatsinga. Her skildrar vi nokre likskapar og skilnadar mellom musikkvitskapleg forsking og kunstnarisk utviklingsarbeid, og vi argumenterer for at ein kombinasjon av perspektiv innanfrå og utanfrå musikkpraksisane kan gje ei rikare og meir fleirdimensjonal forståing av musikkskaping. Vi utforskar så ulike forståingar av dei tre nøkkelomgrepa praksis, skaping og musikk. Her kjem vi inn på praksisvendinga som har skjedd innan musikkforskinga, der blant anna den romantiske kunstnarstereotypien og den sterke fikseringa på det musikalske verket har blitt utfordra. Ein har gått frå å forstå musikk som ein stivna gjenstand til ein aktiv prosess og ein sosial praksis der både estetiske og mellommenneskelege relasjonar er i spel. Deretter løftar vi nokre hovudfunn og fellestrekk basert på innsiktene og resultata frå dei tolv artiklane, før vi avslutningsvis presenterer kvar enkelt artikkel ordna etter hovudtrekka i) utvikling, utviding og utforsking av forståingar

og arbeidsmetodar, ii) samskaping og kollektive skapingsprosessar og iii) musikkteknologiske praksisar.

Artiklane studerer musikk både innanfor og på tvers av ulike musikkområde, fagtradisjonar og musikksjangrar, og det blir brukt ei rekke ulike forskingsmetodar. Vi får detaljerte og konkrete skildringar av arbeidsmetodar, framgangsmåtar og kompositoriske strategiar som blir nytta, og som formar musikkuttrykka til dei skapande utøvarane. Dette praksisnære blikket får vi i kombinasjon med studiar og diskusjonar som koplar seg på dei større linjene når det gjeld omgrepsforståingar, utviklingstrekk, tradisjonar og kulturelle og samfunnsmessige forhold.

Den samla tilnærminga til bidragsytarane har gjort forskingsprogrammet eigna til å avdekke nokre særeigne sider ved musikkforskinga. Ulike vitskapsteoretiske og metodiske inngangar gjer seg gjeldande i boka og inviterer til refleksjon over og forhåpentlegvis gjev innsikt i musikkpraksis som tverrfagleg forskingstradisjon. Samstundes har spennet i teoretiske og metodiske innfallsvinklar vist seg å vere utfordrande. Blant anna fordi vi undervegs i prosessen har måtta diskutere ei rekke spørsmål om kva som krevst i og definerer ulike former for kunnskapsproduksjon. Denne boka er, så vidt vi veit, ein av få forskingsantologiar som kombinerer musikkvitskapleg forsking med kunstnarisk utviklingsarbeid. Kombinasjonen av desse tilnærmingane gjev både eit blikk innanfrå og eit blikk utanfrå på dei skapande musikkpraksisane. Vi meiner perspektiva komplementerer kvarandre, og at det er ein styrke ved denne boka.

Boka medverkar til oppdatert og forskingsbasert kunnskap om eit felt i stor bevegelse og innanfor ein norsk kontekst. Dei fleste av bidragsytarane er anten aktive musikkskaparar eller har skapar- eller utøvarerfaring. Boka representerer vidare ei breidde i sjangrar og i felttilnærmingar og tek blant anna føre seg folkemusikk, improvisasjon, popmusikk, musikkteknologi, samtidsmusikk, tidlegmusikk, partiturmusikk, elektroakustisk musikk og postakusmatisk musikk.

Boka gjev til saman døme på ei breidde av moglegheiter og utfordringar innan musikkforskinga i dag, noko som medverkar til å løfte fram kva forsking på praksisar innan musikk er – og kanskje bør vere.

Ein tverrfagleg invitasjon med forskingsmessige utfordringar

Ei ny side ved dette forskingsprogrammet, samanlikna med tidlegare satsingar frå Kulturrådet, var at utlysinga oppmoda til søknadar om både musikkvitskaplege forskingsbidrag og kunstnariske utviklingsarbeid. Programmet opna dermed opp for eit breitt spekter av tilnærmingar, metodar og perspektiv innanfor musikkfaget. Forskande kunstnarar, musikkvitskaplege forskarar og andre relevante fagpersonar kunne søke om tilskot. Prosjekta som fekk støtte, kjem difor frå ulike forskingstradisjonar, og bidragsytarane svarar på spørsmålet om kva skapande musikkpraksisar er, gjennom ulike variantar av musikkvitskapleg forsking og kunstnarisk utviklingsarbeid.

Men, når både musikkvitskaplege bidrag og kunstnariske utviklingsarbeid skal samanstillast i same forskingsantologi, er det fleire spørsmål og problemstillingar som melder seg – både i sjølve forskinga, i tekstarbeidet, i fagfellevurderinga og i den vidare forskingsformidlinga. For kva er ein kunstnarisk refleksjon samanlikna med ei vitskapleg drøfting? I kva format og etter kva standard skal forskinga i dette programmet framstillast, vurderast og formidlast? Kva er eit kunstnarisk utviklingsarbeid, ofte levert i form av ein eksposisjon, samanlikna med ei vitskapleg framstilling av resultat og funn? Det tverrfaglege preget har tilført programmet eit kontinuerleg krav til refleksjon over korleis kunnskap om musikk blir produsert, vurdert og presentert.

Både musikkvitskap og kunstnarisk utviklingsarbeid har etablert seg som separate forskingstradisjonar ved fleire forskings- og kunstutdanningsinstitusjonar i Noreg og internasjonalt. Men det var først i 2018 at det her i landet vart etablert ein eigen ph.d.-utdanning og forskrift om ph.d.-graden i kunstnarisk utviklingsarbeid, basert på eit nasjonalt stipendprogram frå 2003. Sjølv om kunstnarisk utviklingsarbeid har vore anerkjent som ein del av *fagleg verksemd* sidan innføringa av universitets- og høgskulelova av 1995, var det med opprettinga av den spesifikke ph.d.-graden at kunstnarisk utviklingsarbeid vart likestilt med anna forsking på institusjonelt nivå.

I 2020 kom ei internasjonal erklæring om kunstnarisk utviklingsarbeid (KU), nemleg *Vienna-declaration on Artistic Research*. Denne erklæringa prøver å definere terminologien kring og verknaden av KU, og har som mål å «sikre gjennomføring og anerkjennelse av vellykket forskningsaktivitet i feltet» (Grünfeld, 2022, s. 3). Trass i dette forsøket på standardisering er mangfaldet i skaparprosessar og refleksjonar i KU stort. Professor i filmregi Nina Grünfeld hevdar difor at «rammene som stort sett ligger til grunn for å bli fagfellevurdert, er uaktuelle» i delar av KU-tradisjonen (2022, s. 3). I ein antologi som denne, der forskingsbidrag frå KU og musikkvitskap er fagleg sidestilte, har felles og førande rammer for fagfellevurdering vore eit sentralt premiss. Kvar artikkel er vurdert av ulike fagfellar med utgangpunkt i forskingstradisjonen forfattaren sjølv plasserer seg i, og vurderinga er gjort etter ei felles rettleiing som legg vekt på at artiklane skal framstille metode, teori og resultat på ein måte som er stringent, transparent, nøyaktig, godt kontekstualisert og originalt. Som redaktørar og oppdragsgjevarar har vi observert korleis ulike vurderingstradisjonar har vore i spel i fagfellevurderingane. Vi hevdar at vår redaksjonelle bevisstheit har vore viktig for å sikre ei rettferdig vurdering som samstundes er forankra i eigenarten til dei ulike tradisjonane.

Forskingstradisjonane skil seg frå kvarandre når det gjeld forskingspraksis, sjølv om dei begge er ein del av forskarutdanningane. Ideologiane som ligg til grunn for musikkvitskap og kunstnarisk utviklingsarbeid, kan òg variere, med ulike forskingsstandardar både epistemologisk og ontologisk og stor variasjon internt i faga når det gjeld presentasjon av resultat, refleksjon og metodisk gjennomføring. Sjølv om musikkvitskapen og kunstnarisk utviklingsarbeid deler eit sterkt engasjement for musikkforsking, varierer også graden av samspel mellom desse forskingstradisjonane betydeleg. I røynda er det relativt avgrensa kontakt mellom dei.

I musikkvitskapen studerer ein musikkhistorie, den estetiske forma til musikken, framveksten av musikken og plassen musikken har i samfunnet, systematisk og frå ei rekke perspektiv. I dette finst det eit mangfald av teoretiske og metodiske innfallsvinklar. Den klingande musikken – sjølve *forskingsobjektet* – er særs fleksibel og mangfaldig, og difor blir han

også undersøkt og forstått ved hjelp av ulike vitskapsteoretiske orienteringar. Fagdisiplinar innan musikkforskinga omfattar musikkhistorie, musikkpsykologi, musikksosiologi, musikkfilosofi, musikkantropologi, musikkterapi, musikkanalyse, musikketnografi, musikkpedagogikk, musikkteknologi, populærmusikkforsking, lydstudiar, musikkognisjon og musikkestetikk – for å nemne nokon. Mange av desse går også over i kvarandre, og tematikkane går ofte på tvers av disiplinære grenser, både innanfor og utanfor musikkvitskapen. Metodane spenner også breitt, og inkluderer blant anna hermeneutisk analyse, notasjons- og lydbasert musikkanalyse, feltarbeid, deltakande observasjon, analyse av musikk og bevegelse, kvalitative intervju, kvantitative metodar som spørjeskjema, eksperimentelle metodar – og kunstnarisk utviklingsarbeid.

I musikkvitskapen forskar ein *på* musikk, medan kunstnarisk utviklingsarbeid (KU) opnar opp for to andre dimensjonar ved kunstforsking. Her forskar ein *i* eller *gjennom* kunsten, og i staden for tradisjonelle vitskaplege metodar, nyttar aktørane ofte aksjonsforsking, ei sjølvrefleksiv og systematisk undersøking av eigen praksis (Borgdorff, 2012, s. 37–39). Forskinga skjer gjennom «handlingsbasert erfaring og erkjennelse» (Hovik, 2012, s. 97) og med metodar som ofte er

> [...] performative og interagerende med gjenstander og omgivelser. Noen ganger beskrives dette som «through the making», en viten der forskeren deltar som et aktivt subjekt i den undersøkende prosessen. Forankringen i kunstnerens praksis er sterk og ofte basert på vedkommendes erfaring, faglige kompetanse og kreative evne (Grünfeld, 2022, s. 3).

Vitskapleg evidens kan difor vere vanskeleg å vise til innan KU, sidan sjølve prosessen og resultata i stor grad kan vere sjølvopplevde. Refleksjonsarbeidet blir til gjennom systematisk produksjon av dagboknotatar eller blogging. I desse notata, med tilhøyrande dokumentasjon i form av bilete og lyd, ligg mykje av verdien til KU: Det er dei sjølvopplevde prosessane og resultata som dannar grunnlag for forskinga, og dei er i mange

tilfelle kroppslege og vanskelege å beskrive med ord i ein rein vitskapleg tekst.

I KU har sjølve sluttproduktet – *kunstverket* – stor eigenverdi, men når andre musikarar eller forskarar skal lære av andre sine arbeid med å skape kunst og forske, er refleksjonsarbeidet like viktig. Dei erfaringsbaserte resultata blir formidla i ein symbiose mellom kontekstualisering, refleksjon og sjølve kunstverket, gjerne presentert i ein eksposisjon. Til saman gjer eksposisjonen verdien av kunstverket og prosessen synleg for andre. Slik blir det mogleg å «etterprøve» det kunstnariske resultatet og betre forstå både framgangsmåte, samanhengar og resonnement i andre sine kunstnariske utviklingsarbeid.

Kjernen i kunstnarisk utviklingsarbeid er altså å bringe fram kunnskap frå eigne erfaringar. Men når er erfaringar nettopp berre erfaringar, og korleis blir dei gyldige eller interessante på eit overordna nivå og for verda *der ute*? Å reflektere over sitt eige musikkverk – korleis kan det ha noka allmenn interesse? Kan denne kunnskapen fungere i ei tradisjonell ramme der det observerte, målbare og objektive definerer forskingsbasert vitskap? På den andre sida blir det like viktig å spørje seg kva observasjon kan fortelje utan erfaring: Kva kan eit blikk *utanfrå* eigentleg få tak i av innsikt om kva som skjer *inne i* ein skapande augneblink eller i ei skapande handling eller ein relasjon? Er det ikkje nettopp erfaringa sin eigenart som best kan gje svar på eit forskingsspørsmål om kva det vil seie å skape noko? Dette er diskusjonar som er kjende innan humaniora og samfunnsvitskapen også, til dømes i fenomenologi og psykologi og i ulike fagdisiplinar sine kvalitative tilnærmingar til å forstå erfaringane til andre kulturar eller individ – eller setje ord på sine eigne.

Med bakgrunn i temaet til antologien, *skapande musikkpraksisar*, argumenterer vi for at nettopp kombinasjonen av musikkvitskaplege og KU-tilnærmingar er fruktbar. For å klargjere dette argumentet kan det vere nyttig å trekke ein parallell til eit omgrepspar frå sosialantropologien: det «emiske» og det «etiske» perspektivet (Harris, 1976). Det emiske perspektivet inneber at ein ser ein kultur *innanfrå* og skildrar praksisar og erfaringar ut ifrå premissane til kulturen sjølv. Det etiske perspektivet inneber

derimot at ein ser kulturen *utanfrå*, ofte ved hjelp av bestemte modellar eller teoriar. Vårt enkle, men like fullt viktige argument er at ein får ei rikare og meir fleirdimensjonal forståing av skapande praksisar i musikk når ein belyser dei både innanfrå og utanfrå.

Samstundes er det ein fare for at ein innanfrå/utanfrå-dikotomi kan bli forenklande i møte med bidraga i denne antologien. Til dømes har fleire av forfattarane som skriv seg inn i ein musikkvitskapleg tradisjon, også tung erfaring som utøvarar, medan dei meir erfaringsbaserte KU-bidraga inngår i ein konstant dialog med teoriar, modellar og metodar «utanfrå». Slik er boka i heilskap nyskapande, vil vi hevde, ved at ho er open både for metodisk og tematisk tverrfaglege tilnærmingar. Overordna har boka ein ambisjon om å gje eit døme på korleis empirisk-analytiske og erfaringsbaserte tilnærmingar fruktbart kan kombinerast i éin og same antologi.

*Praksis*vendinga i musikkforsking

Musikkfaget er, som tidlegare nemnt, grunnleggande tverrfagleg, og difor følger det med nokre innebygde dragkampar i fagtradisjonen om kva som skal vere gjenstand for forskinga. Musikkforskarane Krogh og Nielsen framhevar ei aukande orientering mot musikk som praksis i musikkforskinga, som plasserer seg i ein stadig pågåande og «forpligtende ontologisk diskussion om, hvad vi betragter som musik» (2014, s. 10). Denne praksisorienteringa forskyver merksemda frå musikk som statisk gjenstand til musikk som dynamisk aktivitet. I staden for å framheve musikkens status, form og dokumentasjon som verk, blir det lagt meir vekt på å forstå musikken som ein aktiv praksis. Praksisvendinga påverkar i det heile kva det blir forska på, og difor også kva for grunnleggande spørsmål som blir stilte, kva metodar og framgangsmåtar som blir nytta, og faktisk også kven som held på med forskinga.

Trass i denne overordna praksisvendinga i humanistisk og samfunnsvitskapleg forsking, inkludert musikkforskinga, er det openbert at skapande musikkpraksisar har ulike utgangspunkt. Desse praksisane er ulike med

omsyn til opphav, vilkår, forståingar og kompetansekrav, og med omsyn til kva relasjonar som blir utvikla, utfordra eller oppretthaldne undervegs.

Praksisar kan vere vanskelege å definere eller forklare, nettopp fordi dei i motsetnad til teoriar, prosedyrar eller modellar er handling og ferdigheiter som utfaldar seg i tid og rom. Det er difor ein del av forskinga på musikkpraksisar, også i denne boka, blir utført av musikarar og komponistar sjølve, som har erfaring og ferdigheiter innan å skape og framføre musikk. Samstundes kan praksisar, som ferdigheitskunnskapar, også bli forstått teoretisk. Det vil seie at innsikta i kva ein praksis er, blir broten opp og framheva gjennom eit teoretisk prisme som medverkar til at ein forstår praksisane til dømes filosofisk, sosiologisk, kulturelt eller teknologisk – eller praksis-teoretisk.

Sosiologen Andreas Reckwitz definerer ein «praksis» (*Praktik*) som ei rutinemessig type åtferd som består av fleire samankopla element (Reckwitz i Nielsen & Krogh, 2014, s. 15). Praksis kan vere ulike *kroppslege eller mentale aktivitetar*, *«ting» og bruken av dei*, og *bakgrunnskunnskap* i form av forståing, kunnskap, kjensletilstandar og motivasjonar. Reckwitz understrekar at eksistensen til praksisane er avhengig av samansetjing og samanheng mellom fleire slike element, altså noko som ikkje kan reduserast til enkeltelement åleine og framleis vere praksis (Reckwitz i Nielsen & Krogh, 2014, s. 15). Det er få av artiklane i denne boka som faktisk definerer praksis på denne eller andre måtar. Men med Reckwitz sine kategoriar som utgangspunkt for å seie kva praksis er, er det tydeleg at det nettopp er praksis artiklane utforskar, slik artikkelsamandraga sist i artikkelen vår understrekar.

Forstått som teori er praksisomgrepet meir lausleg fundert, men det har likevel nokre klare kjenneteikn (Schatzki i Nielsen & Krohg, 2014, s. 13–14):

1. Praksisar er ikkje enkeltaktivitetar, men *ordna aktivitet* eller strukturerte og ordna samlingar av aktivitetar.
2. Praksisar er menneskelege aktivitetar som medverkar til å forstå delte eller kollektive symbolske strukturar.

3. Praksisteoretiske tilnærmingar har ein felles motstand mot dualismar eller omgrepsdikotomiar (struktur versus agens, det menneskelege versus det ikkje-menneskelege).

Med desse praksisforståingane som bakteppe vil vi sjå kva som er definerande for det skapande i musikken, på tvers av etablerte skiljelinjer.

Kva er det *skapande* i praksisane?

I dei tolv artiklane blir det utforska kva det vil seie å skape noko musikalsk – og ulike måtar det både blir forstått og praktisert på. Det skapande i musikkpraksisar kan vere både kunstnariske idear, konkrete framgangsmåtar, konvensjonar eller vanar, emosjonelle responsar, kroppslege eller tekniske ferdigheiter, tradisjonsverksemd, utforsking, fornying og improvisasjon, for å nemne noko. Musikken blir skapt både før, medan og etter at han blir framført. Det kan vere handverk, kunstverk, åndsverk og nettverk om kvarandre, alt på same tid.

Musikkhistoria har vore prega av fleire mytiske forteljingar om musikkskaping. Blant anna førestillinga om kunstnaren som formidlar ein idé frå noko større utanfor kunstnaren sjølv, at skapinga er ibuande framfor noko ein kan lære seg, og at det skapte kjem uanstrengt og treng lite revisjon (Cook, 2018, s. 2–3). Musikkvitar Pamela Burnard argumenterer for at det trengst ei konseptuell utviding av musikalsk kreativitet, og nemner tre poeng ho ønskjer å revidere, nemleg i) dei romantiske stereotypiane om musikkskaparen som ei individuelt geni, ii) fikseringa på komposisjon, mytologisert som ein fiksert gjenstand, djupt forankra i historia, og iii) kanoniseringa av høgkulturelle sjangrar (Burnard, 2012, s. 2–3). Desse mytane og stereotypiane har i stor grad blitt avkrefta gjennom nyare kreativitetsstudiar, og ei oppdatert forståing legg vekt på skaping som noko aktivt, som både rommar menneskeleg handling og ikkje minst *sam*handling (Cook, 2018, s. 8–10).

Med praksisvendinga til musikkforskinga i mente kan dei tre områda som Burnard framhevar med behov for ei utvida kreativitetsforståing, hjelpe til i revideringa. I tråd med praksisteorien til Schatzki kan den individuelle, geniforklarte musikkskaparen som komponerer verk fiksert og forankra i musikkhistoria, utfordrast både empirisk og konseptuelt dersom forskaren søkjer å definere musikalsk kreativitet som strukturerte og ordna samlingar av menneskelege aktivitetar og korleis desse medverkar til å forstå delte eller kollektive symbolske strukturar. Svært forenkla er det ikkje kva komponisten *er* eller *har produsert* som då definerer kreativitet, men heller kva komponisten *gjer*. Motstanden mot dualismar og omgrepsdikotomiar som kjenneteiknar all forståing av praksis, ifølge Schatzki, medverkar vidare med ei vektlegging av det *relasjonelle* i forståinga av kreativitet framfor det *universelle* (Schatzki i Nielsen & Krohg, 2014, s. 11). Slik kan både *individ- og verksfokuseringa* og *kanoniseringa av høgkulturelle sjangrar* plasserast som del av ein sosial, kulturell og relasjonell prosess og då framleis krevje hevd innan eit domene, men berre *i ein viss kontekst.* Praksisvendinga fremjar med andre ord ei oppdatert og meir allmenngyldig forståing av kreativitetsomgrepet. Det er forståinga av praksis i kontekst som gjev liv til (det kanskje geniale i) musikken, framfor det (kanskje geniale) ibuande i skaparen eller verket.

Ei slik praksisorientert forståing av skaping og kreativitet er også tydeleg til stades i denne artikkelsamlinga. I dag blir musikkskaparar og -utøvarar utdanna innan ulike musikkfagfelt for å tileigne seg og utvikle ferdigheiter, konvensjonar, arbeidsmetodar og tradisjonar. Dette representerer ei endring frå denne tidlegare forståinga av ferdigheiter som ibuande eigenskapar hos den einskilde komponisten. Musikkskapinga har dermed blitt sterkt institusjonalisert og profesjonalisert, også innan sjangrar som folkemusikk, som tradisjonelt har blitt vidareført gjennom munnleg overlevering. Samstundes har demokratiseringa av musikkskaping auka, mykje på grunn av tilgjengeleg musikkteknologi som gjer det mogleg for fleire å lydfeste og nå ut med musikken sin, uavhengig av formell utdanning. I tillegg finst det også fleire subkulturelle musikalske

uttrykk som vel å stå utanfor institusjonar og etablerte bransjestrukturar, og som dermed utfordrar den profesjonaliserte tilnærminga til musikkskaping.

Mange av artikkelforfattarane trekker fram samskaping og kollektive prosessar som eit kjenneteikn ved musikkskapinga på deira felt. Men korleis skil dette seg frå å utøve musikken som nokon andre har skapt? Når er noko framføring, og når er det skaping? Fleire av bidragsytarane i denne boka vil nok omtale seg sjølve som både skaparar og utøvarar, eller som skapande utøvarar. Utøving og skaping er ikkje nødvendigvis to fastlåste kategoriar, og i nokre tilfelle blir kanskje skiljet opplevd som kunstig og utdatert, noko som fleire av artiklane tek opp. Det er i regelen eit *skapande* element i utøving, og samstundes er å skape også å *utøve* ein skapande praksis. Likevel vil det i mange tilfelle vere skilnad på å skape eit åndsverk, å produsere eit åndsverk og å framføre eit åndsverk, men akkurat kvar grensene går, er det, som artiklane i boka viser, krevjande å slå fast.

Kva er *musikken* i praksisane?

Det finst ulike forståingar av kva musikk er, og som lydleg fenomen kan musikk seiast å vere ordna lyd (Risset, 2015). Men denne forståinga fangar ikkje opp sosiale og kulturelle meiningar som er «innbakte» i musikken, og slik sett er musikk ikkje ein nøytral storleik. Filosofen Theodor W. Adorno er ein av fleire som har omtalt musikk som ei form for kryptert subjektivitet (Ruud, 2016, s. 19).

Musikkvitskapen og musikkhistoria har tradisjonelt vore prega av ei sterk vekt på det musikalske verket, altså musikk som gjenstand (Goehr, 1992). Denne tilnærminga har blitt utfordra i nyare tid, også av fleire av forfattarane i denne antologien. Merksemda har flytta seg i retning av å forstå musikk som ein aktiv prosess og ein sosial praksis der både estetiske og mellommenneskelege relasjonar speler ei rolle (Small, 1998, s. 9). Rolla til kroppen har vidare blitt understreka ved at ein har omtalt musikk som

både ein aktiv og kroppsleg prosess (Jensenius, 2022, s. xv). Slik dei danske musikkforskarane Nielsen og Krogh (2014) omskriv Small sitt omgrep «musicking» til *at musikere*, snakkar også musikkteknologen Jensenius om det *å musikkere* og viser til musikk i denne kroppsleg-situerte forståinga som ordna lydproduserande *handlingar* (Jensenius, 2022, s. xiv–xv).

I denne artikkelsamlinga er forståingane og sjølve musikken som blir omtala, høgst varierte. Dette gjeld både konkrete felt- og sjangerforståingar og korleis det klingande blir gjengjeve og referert til på ulike nivå. Boka tek føre seg folkemusikk, improvisasjon, musikkproduksjon, musikkteknologi, samtidsmusikk, tidlegmusikk, partiturmusikk, elektroakustisk musikk og postakusmatisk musikk. Vidare refererer bidragsytarane til den klingande musikken som gjenstand (verk, låt, song, *piece*, stykke, spor, *track*, oeuvre, komposisjon) eller som prosess (nettverk, groove, improvisasjon, tradering, innspeling, sessions) – eller som begge delar samstundes. Ein av grunnpilarane i musikkvitskapleg tradisjon har vore at det skapte inviterer til fortolking og analyse, dette heng saman med forståinga av musikk som gjenstand. I denne boka blir den prosessorienterte forståinga meir vektlagt, altså korleis det skapte inviterer til fortolking og medskaping.

Åndsverket og kven som er opphavet til den kreative musikalske ideen, heng naturleg saman med verksomgrepet. Ifølge åndsverklova (*lov om opphavsrett til åndsverk mv.*) er åndsverk «litterære eller kunstneriske verk av enhver art, som er uttrykk for original og individuell skapende åndsinnsats» (§ 1-2). Men under musikk er det igjen verket som gjer seg gjeldande. Her seier åndsverklova «musikkverk, med eller uten tekst». Likevel, det er store skilnadar i både forståing og praksis når det gjeld kven som har eigarskap til det skapte innanfor eksempelvis folkemusikk og meir elektronisk orienterte sjangrar. Opphavsrett blir problematisert innan fleire felt i denne boka; i folkemusikken mellom tradisjon og utøvar, i popproduksjonar mellom låtskrivar og produsent, i samtidsmusikk mellom utøvar og komponist og i samspelet mellom menneske og kunstig intelligens.

Musikkskaping i endring: Tverrfaglege og utforskande perspektiv

I arbeidet med forskingsprogrammet er det blitt tydeleg at artiklane skildrar endringstrekk og spenningar innanfor og på tvers av skapande musikkpraksisar. Sjølv om felta er ulike, og musikksjangrane likeså, deler praksisane fleire likskapar og utfordringar. Særleg tre tematikkar blir tekne opp i fleire av bidraga, med til dels ulike tilnærmingar. Desse tematikkane er i) utvikling, utviding og utforsking av forståingar og arbeidsmetodar, ii) samskaping og kollektive skapingsprosessar og ii) musikkteknologiske praksisar.

Eit første trekk som gjer seg gjeldande, er utvida forståingar og utvikling av arbeidsmetodar. Fleire av bidragsytarane problematiserer eksisterande og snevre omgrep og korleis desse på ulike måtar avgrensar både forståingar og praksisar. Dette handlar blant anna om korleis forståinga av det musikalske materialet, altså «verket», formar skapinga. Dei ulike felta og praksisane er i stadig endring, og sjølve måten vi forstår praksis, skaping og musikk på, endrar seg – kva vi legg i omgrepa, og korleis dei blir nytta, er gjenstand for kontinuerleg forhandling. Også kva arbeidsmetodar som blir nytt i dei ulike felta, endrar og utvidar seg i takt – eller utakt – med dette. Mange av artiklane utforskar omgrep og skildrar arbeidsmetodar forfattarane nyttar i si musikkskaping.

Vidare er musikkfeltet kjenneteikna av ulike former for samarbeid og kollektivt skapande prosessar, og denne samskapinga går føre seg i fleire musikalske kontekstar og på ulikt vis. Det medskapande elementet blir synleggjort i fleire av artiklane ved å vise at musikkskaping ikkje er ei reint individuell handling eller ein reint individuell aktivitet, men noko som står i dialog med ei rekke «medskapande» aktørar, med alt ifrå tradisjon, historie, samanhengar og andre menneske til teknologiar. I denne forståinga av (sam)skaping blir altså også verktøya, instrumenta og den digitale teknologien inkludert.

Ikkje så overraskande pregar musikkteknologi måten musikk blir skapt på. Her viser vi til bruken og betydninga av ulike former for

musikkteknologi i nokså vid forstand. Gjennom artikkelsamlinga blir det belyst korleis musikkteknologien legg føringar for, inspirerer og stimulerer til og opnar opp for nye arbeidsmetodar og estetiske uttrykk. Teknologien representerer likevel også barrierar: Tilgjengelegheita og moglegheitene er ikkje like for alle, og teknologien kan medverke til uklar rolleforståing, noko som blant anna gjer at opphavsrett framleis er utfordrande å avklare.

I artikkelsamlinga ser vi fleire døme på korleis kunstnarisk utviklingsarbeid både kan ta form av ein refleksjon rundt eigen praksis, men også basere seg på intervju med andre og på deira refleksjonar om sin eigen kunstnariske praksis. Ein viktig del av KU er kontekstualiseringa – å plassere seg sjølv i ein kontekst for å betre forstå sitt eige og andre sitt arbeid. Vi ser også at metodar nærmar seg kvarandre der noko som i utgangspunktet kan oppfattast som KU, tek ei meir musikkvitskapleg retning. Dette illustrerer at fagfelta er i utvikling, og at forskarane kan lære av kvarandre sine ulike kunstnariske og vitskaplege praksisar.

Fleire av bidraga utforskar terrenget mellom KU og vitskapleg forsking, og vi ser at originalitet og tverrfaglegheit pregar fleire av artiklane. Nokre av desse originale og tverrfaglege kombinasjonane er

- kunstnarisk utviklingsarbeid som eigen konsertserie og praksis analysert gjennom ei musikkfilosofisk linse
- fokusgrupper og kunstnarisk utviklingsarbeid med bruk av maskinlæring i kombinasjon med diskursanalyse
- autoetnografi i kombinasjon med kvalitative intervju
- andre sine kunstnariske utviklingsarbeid som utgangspunkt for eigen refleksjon kopla saman med refleksjon over eigen KU
- tekstanalyse i ein samfunnskritisk kontekst eksemplifisert med eigenkomponerte casar
- komposisjonar utvikla for å teoretisere over spesifikke felt og praksisar.

Boka er også tverrfagleg i den forstand at dei tolv artiklane tek utgangspunkt i nokså ulike teoretiske perspektiv. Dei teoretiske inngangane som

blir nytta, er blant anna kritisk teori, praksisteori, nettverksteori, ulike musikkvitskaplege teoriar, historisk informert oppføringspraksis, performativitetsteori, musikkfilosofi og kreativitetsteori.

Mellom og på tvers av praksisar: Oppsummering av artiklane

Artikkelsamlinga er inndelt i tre bolkar som framhevar ulike dimensjonar ved musikkskapande praksisar. Inndelinga er tenkt å tydeleggjere nokre sentrale tematikkar på tvers av dei tolv artikkelbidraga i boka. Den første delen tematiserer utvikling, utviding og utforsking av forståingar og arbeidsmetodar, i andre del står samskaping og ulike former for kollektive skapingsprosessar i sentrum, medan merksemda blir retta mot musikkteknologiske praksisar i del tre.

Likevel er det viktig å understreke at dette er eit pedagogisk grep frå oss i redaktørgruppa si side, og at det (kanskje) kan føre til ei forenkling og tildekking av andre sentrale tema som kvar enkelt artikkel tek opp. Det er med andre ord fleire overlapp i tematikkane, og fleire av artiklane kunne også vore presenterte under andre overskrifter. Artiklane står, rett nok i ulik grad, i dialog med kvarandre på tvers av inndelinga til boka, og dei utforskar til saman eit mangfald av problemstillingar om skapande praksisar i musikk.

Utvikling, utviding og utforsking av forståingar og arbeidsmetodar

I første artikkel granskar musikkvitaren **Tom Eide Osa og** folkesongaren **Berit Opheim** endringane i norsk folkesongpraksis frå 1950-talet og fram til i dag. For kva skjer med norsk folkesong når han går frå private bruksamanhengar til profesjonelle settingar? Det er tydeleg at praksisane innan folkesongen blir skapte og utviklar seg i eit samansett spenningsfelt mellom tradisjon og modernisering, og mellom stabilitet og endring.

Forfattarane peikar ut fleire spenningsfelt i skapinga og utviklinga av den norske folkesongen basert på intervju med sentrale folkesongskikkelsar og ein autoetnografi skriven av Opheim sjølv. Desse spenningane finst blant anna mellom praksisar som bevarer, og praksisar som når ut, mellom det folkelege og ein musikalsk elite, mellom normering og musikalsk mangfald og mellom musikkfagleg tradisjon og modernisering. Det åndelege og medskapande blir så teke opp som to grunnleggande dimensjonar av både intervjuobjekta og Opheim. Nybrotsarbeidet til Osa og Opheim koplar vitskaplege metodar frå musikkvitskapen saman med refleksjon over eigen folkesongpraksis. Det finst få systematiske studiar av praksisar innan folkemusikk, og dette gjeld særleg folkesongen. Artikkelen medverkar såleis til meir kunnskap om korleis ein musikkpraksis tek form og utviklar seg innan ein fagtradisjon med påverknad frå historia og samfunnsutviklinga.

Der Osa og Opheim skildra utviklinga til folkesongen dei siste sytti åra, blir blikket i neste artikkel retta mot korleis ny musikk blir laga innan folkemusikksjangeren i dag. **Unni Boksasp, Per Åsmund Omholt**, **Mats Johansson** og **Ragnhild Knudsen** undersøker kva som kjenneteiknar skapande praksisar innan norsk folkemusikk i dag, og kva føresetnadar som formar desse praksisane. Gjennom intervju med sju skapande folkemusikkutøvarar skildrar dei arbeidsmetodar og kontekstuelle faktorar, kva informantane opplever av forventningar frå ulike miljø og verkemiddelapparat, og korleis tradisjonen kan vere både inspirerande og avgrensande. Vidare viser artikkelen korleis økonomiske rammevilkår kan påverke musikkskapinga i eit stadig meir profesjonalisert folkemusikkfelt. Dei skapande praksisane blir analyserte og beskrive etter kategoriane *gjenskaping og forming*, *omskaping og arrangering*, *nyskaping i folkemusikk* og *nyskaping rundt folkemusikk*. Eit av hovudfunna deira er at praksisen i seg sjølv er med på å forme forståinga av kva nyskapande folkemusikk er, og forme kva måte han blir vurdert på. Det normative rammeverket er eit produkt av den stadig pågåande diskursen gjennom og kring musikken. På grunn av dette er folkemusikk i kontinuerleg (re)forhandling om korleis sjangeren uttrykker og forstår seg sjølv, og

kategoriane gjenskaping, omskaping og nyskaping i og rundt folkemusikk er slik sett i stadig bevegelse.

I artikkelen «Blikk på øyeblikket. Eksempler på ulike arbeidsmetoder hos improviserende musikere» ser **Ivar Grydeland** på det førebuande arbeidet og kva det har å seie for den musikalske retninga i improvisasjon. Artikkelen presenterer ulike eksempel på korleis utøvarar arbeider når dei improviserer, og han legg vekt på den delen av arbeidet som går føre seg *før* musikken blir framført. Grydeland meiner at improvisasjonsomgrepet ikkje i tilstrekkeleg grad dekker forståinga av eit grundig forarbeid, og at dette arbeidet også blir undervurdert. Eit av funna er at enkelte skapande utøvarar ønskjer å styre musikken så spesifikt at improvisasjon kanskje ikkje lenger er eit eigna omgrep for å omtale det klingande resultatet. Eit av måla med artikkelen er å avmystifisere kva det vil seie å improvisere. Grydeland sitt arbeid medverkar slik til ny og viktig innsikt om improvisasjonsfeltet gjennom å presentere arbeidsmetodar blant improviserande musikarar som høyrer til dette feltet. Artikkelen medverkar vidare til å vise korleis desse musikarane på ulike vis utfordrar ei utdatert forståing av improvisasjon som musikalsk metode.

Den neste artikkelen er skriven av **Rebecka Ahvenniemi** og undersøker kompositoriske strategiar og kritisk musikk med utgangspunkt i ein imaginær opera innan klassisk samtidsmusikk. Dei fem kompositoriske strategiane som ho har utvikla gjennom eige arbeid, kallar ho i) musikalsk denaturalisering, ii) *dumpster diving*, iii) dyrking av det tvitydig vakre («tvetydig skjønnhet»), iv) *embracing guilty pleasures* og v) dyrking av syntetiske landskap: ekte versus uekte. Eit av hovudpoenga til Ahvenniemi er at musikken aldri er nøytral, men inneheld ulike kulturelle kodar og konnotasjonar som komponisten er i dialog med i arbeidet sitt, og at samfunnet er tydeleg til stades når musikk blir komponert. Arbeidet hennar medverkar til at komponistar kan få verktøy til å utfordre eigne syn og fordommar gjennom såkalla kritisk komposisjon. Studien til Ahvenniemi illustrerer også korleis kunstnarisk utviklingsarbeid kan nyttast til å aktualisere og tettare kople musikk og samfunn.

I artikkelen «'Det er for mye interdisiplinært sirkus der ute'. Å utforske en flermedial partiturmusikk» diskuterer **Hild Borchgrevink** døme på skapande praksisar i norsk partiturmusikk etter år 2000. Ho tek føre seg på musikk som aktivt nyttar andre materiale og verkemiddel i lag med musikalsk lyd. Borchgrevink skildrar ei fleirmedial vending for partiturmusikk kring tusenårsskiftet der ei gruppe yngre norske komponistar og utøvarar stiller seg funksjonelt til det kompositoriske materialet. Artikkelen viser vidare korleis prosessen frå prøver til første offentlege framføring går føre seg i to nyare fleirmediale partiturkomposisjonar. Gjennom fleire musikkdøme blir omgrepa skapande, praksisar og musikk belyste. Artikkelen bidreg til teoriutvikling på området partiturmusikk med ikkje-lydlege materiale og verkemiddel i tillegg til å dokumentere, stille saman og diskutere døme på desse fleirmediale praksisane. Studien medverkar såleis til å belyse eit felt som har hatt lite teoriutvikling i norsk samanheng.

Samskaping og kollektive skapingsprosessar

Karin Hellqvist sin artikkel «Solastalgia – Toward new collaborative models in an interdisciplinary context» skildrar eit kunstnarisk samarbeid mellom Hellqvist sjølv, komponisten Carola Bauckhold og videokunstnaren Eric Lanz. Hellqvist ønskjer å undersøke korleis ho kan utvide sin kreative identitet gjennom å vere aktiv i kunstnarisk samskaping, og hennar metode er å beskrive, analysere og kontekstualisere sin eigen kunstnariske praksis. I prosessen utviklar Hellqvist ein kunstnarisk palett som gjer henne i stand til å betre forstå si eiga evne til å handle og sin eigen kreativitet som utøvar. Paletten er sentrert rundt eigarskap, eit trygt rom, ressursar og økoangst. Studien gjev eit detaljert og praksisnært innblikk i kunstnariske prosessar, medverkar vidare til diskusjonen om kvar skiljet mellom musikkutøving og -skaping eigentleg går, og problematiserer kva lojalitet og eigarskap til eit musikkverk inneber.

Luttspelaren **Solmund Nystabakk** undersøker i artikkelen sin «~~*VERK*~~ *vs. NETTVERK?* Om å forstå musikk på nye måtar i lys av historisk praksis» alternative verkforståingar, korleis utøvaren kan vere ein

(med)skapande kunstnar, og meiningsdanning i musikkframføringar som kollektiv prosess. Gjennom sin kunstnariske praksis som tidlegmusikkutøvar utforskar Nystabakk omgrepa nettverk, samskaping og intertekstualitet for å forstå historisk og notidig musikkpraksis, og korleis dei kan bli brukt som kreative ressursar i utøvande arbeid. Han nyttar historisk oppføringspraksis som teoretisk rammeverk og er interessert i samspelet mellom musikkfilosofi og utøvande praksis. Nystabakk medverkar til å vise korleis musikkstykke og -framføringar historisk har blitt til gjennom samskapande prosessar mellom fleire delaktige partar. Vidare skisserer han ei definisjonsutviding av det musikalske ved å sjå på samanhengane det står i, og han peikar på at musikalsk praksis og materiale er knytte uløyseleg saman. Artikkelen belyser gjennom kunstnarisk utviklingsarbeid sider ved historisk oppføringspraksis som tidlegare har blitt lite undersøkt.

Notto Thelle og **Bernt Isak Wærstad** utforskar kva som skjer med musikalsk samskaping når kunstig intelligens (KI) inngår som ein del av det kreative kretsløpet. Dei ser vidare på korleis samarbeidet blir påverka av eventuelle ibuande kulturelle tilbøyelegheiter i teknologien og hos musikarane. Dei har nytta diskursanalyse av transkripsjonar frå to arbeidsseminar med fire musikarar frå prosjektet *Co-Creative Spaces*. Eit av hovudfunna deira er at maskina kan vere ein musikalsk medskapar, men at det krev at menneska er førebudde på å tilpasse seg estetikken til teknologien og ikkje forsøker å skape teknologien i sitt eige bilete. Slik kan KI og maskinlæring føre til nye former for skapande musikkpraksisar. Gjennom å gje maskina meir plass og å spele mindre sjølve, kan utøvarane finne ein balanse mellom å sjå på maskina som verktøy og som medskapar. Dette kan gje musikkskapinga retningar som er annleis enn samspelet mellom menneske.

Audun Molde utforskar i sin artikkel grenseoppgangen mellom låtskriving og produksjon i innspelt popmusikk, og med utgangspunkt i kvalitative intervju med sju norske produsentar/låtskrivarar blir arbeidsmetodar, rolleforståing, verkforståing og opphavsrett diskutert. Eit av hovudfunna til Molde er korleis rollene produsent, låtskrivar og utøvar overlappar kvarandre og er sterkt knytte til kvarandre gjennom bruken av

felles arbeidsverktøy, altså såkalla DAW-ar (*digital audio workstation*). Studien skildrar korleis aktørane handterer problemstillingar som oppstår i møte med eit avgrensa omgrepsapparat, og viser at eksisterande bransjestrukturar og opphavsrettsleg praksis ikkje er tilstrekkeleg tilpassa kollektive arbeidsprosessar og omgrepa «låtskriving» og «song». Molde sitt arbeid medverkar til å nyansere produsenten som medskapande aktør og set med dette søkelyset på ei lite kartlagt utfordring i musikkbransjen.

Musikkteknologiske praksisar

I artikkelen «Endringer i nyere teknologibaserte musikkpraksiser» stiller musikkteknologane **Jøran Rudi** og **Ulf Holbrook** desse spørsmåla: Kva kjenneteiknar det skapande arbeidet i dei praksisane som har vakse fram sidan 1990-talet? Korleis tenker kunstnarane sjølve om utfordringane og moglegheitene som er forbundne med ein teknologibasert praksis? Meir spesifikt ser dei på såkalla *postakusmatisk* musikk som beskriv ein musikalsk pluralisme, og dei har intervjua 23 ulike musikkskaparar og kunstnarar. Studien til Rudi og Holbrook viser at sjangerskilja har blitt mindre markante, og at skaparane gjerne arbeider på tvers av fagfelt. Musikkteknologien blir sett på som ein samarbeidspartnar, ei inspirasjonskjelde og eit verktøy for utforsking av kunstnariske idear, og han er så inkorporert i måten kunstnarane tenker og arbeider på, at han blir oppfatta som ein integrert del av den skapande praksisen deira.

Neste artikkel omhandlar også teknologibasert musikkpraksis, nærare bestemt komposisjon av *akusmatisk* musikk. **Natasha Barrett** og **Anders Tveit** sitt arbeid er basert på to spesialkomponerte *miniatures* for å beskrive sjølve komposisjonsprosessen og vise korleis akusmatisk musikk tek utgangspunkt i strukturen og meininga til lydar. Eit av hovudpoenga deira er at teknologikunnskap og nytenking er ein integrert del av komposisjonsprosessen. Vidare peikar dei gjennom studien sin på at lyttarar, teoretikarar og analytikarar må gå vekk ifrå vektlegginga av notebasert partitur dersom dei skal forstå sjangeren og komposisjonsarbeidet som ligg bak. Studien til Barrett og Tveit bidreg til å synleggjere

ein kompleks arbeidsprosess med innsamling og opptak av lydmateriale som kan bli forkasta. Han bidreg også til å problematisere at bestillingssatsane som ulike komposisjonsforeiningar opererer med, ikkje er tilpassa denne typen komposisjonsteknikkar.

I artikkelsamlinga sitt siste bidrag undersøker **Yngvar Kjus**, **Ragnhild Brøvig** og **Solveig Wang** kva som kjenneteiknar dei første erfaringane kvinner har med å bruke produksjonsteknologi (DAW) i musikkskaping. Gjennom intervju med åtte kvinnelege kursdeltakarar og tre kurshaldarar ser dei at teknologiutforskinga blant anna er prega av at ho går føre seg i eit mannsdominert felt. Kvinnene har ei kjensle av å stå litt på utsida – eller i skuggane av ein guteklubb – og at teknologimestring er naudsynt for å oppnå kontroll over, eigarskap til og anerkjenning for eins eigen kunstnariske praksis. Dei erfarer både moglegheitsrom og hinder, mellom anna at ulike former for mannleg dominans avgrensar moglegheitene for å lære seg å bruke DAW og deira vidare kreative utfalding. Å meistre teknologien sjølv er eit viktig steg på vegen mot kreativt sjølvstende, samstundes som det er behov for kreative fellesskap. Kjus, Brøvig og Wang sitt arbeid rettar merksemda mot eit felt det trengst meir kunnskap om, og bidreg til å belyse kjønnsperspektivet innan skapande musikkteknologipraksisar. Artikkelen deira medverkar slik til å nyansere forteljinga om kor demokratisk digitaliseringa av musikkteknologi eigentleg er når ho framleis er prega av ulik tilgang og ulike moglegheiter. Studien til Molde illustrerer også denne kjønns*u*balansen innan musikkteknologifeltet ved at tilnærma alle informantane er menn.

Konklusjon og vegen vidare

Denne boka gjev forhåpentlegvis ei rikare forståing av eit komplekst felt. Innside- og utsideperspektivet blir begge verksame – både det allmenngyldige og dei store linjene blir kombinerte med detaljerte skildringar og erfaringar frå dei ulike praksisane. Til saman medverkar dette til eit meir utfyllande tidsbilete av dei skapande musikkpraksisane i tida vi lever i. Vi

ser også at desse perspektiva på skapande musikkpraksisar og praksisforsking, altså kunstnarisk utviklingsarbeid og musikkvitskap, dreg nytte av kvarandre. Framfor å gå i beina på kvarandre, gjev kombinasjonen eit meir heilskapleg bilete av korleis musikk blir skapt i dag. Dette er også ei av få artikkelsamlingar som utforskar forsking på skapande musikkpraksisar i norsk samanheng, og hovudvekta av forskinga i boka (ti av tolv artiklar) er i tillegg norskspråkleg.

Vidare illustrerer boka korleis skapande musikkpraksisar er eit felt i kontinuerleg endring med sjangrar og felt som stadig utviklar seg. Med dette vil det også vere eit stadig behov for å ha oppdatert kunnskap om praksisane og å undersøke desse endringane. Antologien dekker, naturleg nok, ikkje alt av musikksjangrar og musikkfelt. Det har heller ikkje vore målet. Likevel kunne det vore skildra eit noko større sjangermangfald, og det kunne vore meir om sjangertypiske praksisar og praksisar knytte til satsingsgruppene i Kulturrådet sitt mangfaldsoppdrag. Andre praksisar som også er relevante å sjå nærare på, er praksisar frå fleirkulturelle og ulike geografiske opphav, tverrkunstnariske praksisar, praksisar utarbeidde for og med born, praksisar i brytingsfeltet mellom profesjonell og amatør og praksisar i band og grupper. For å inkludere nokre av desse perspektiva har vi i samband med forskingsprogrammet og arbeidet med forskingsantologien også publisert ei essaysamling. Her har andre stemmer, både nye og etablerte, fått beskrive sine skapande praksisar i ei friare tekstleg form. Denne samlinga komplementerer antologien, men det er likevel behov for å undersøke desse ulike praksisane vidare.

I dette forskingsprogrammet har vi vore opptekne av praksisar og avgrensa undersøkinga til det skapande, utøvande og produserande leddet. Dette belyser berre éi side av musikkpraksisar, for i regelen møter dette leddet mottakarar i andre enden. Det skapte og skapande blir fortolka og opplevd av eit publikum, der meininga i det skapande blir forankra. Eit naturleg neste steg vil vere å sjå på persepsjon og resepsjon av musikken som blir laga. Denne og andre tematikkar inngår i ei av Kulturrådet sine neste forskingssatsingar som tek føre seg kulturvanar i befolkninga.

I denne antologien har vi prøvd å belyse empirisk eit breitt felt i bevegelse gjennom å skape ny teoretisk og kunstnarleg forståing av kva skapande musikkpraksis kan vere innanfor varierte kontekstar. Særleg tre kjenneteikn ser ut til å gjere seg gjeldande i dei skapande musikkpraksisane som er behandla i denne boka, nemleg i) utvikling, utviding og utforsking av forståingar og arbeidsmetodar, ii) samskaping og kollektive skapingsprosessar og iii) musikkteknologiske praksisar. Ved å kombinere empirisk-analytiske og erfaringsbaserte tilnærmingar har vi forsøkt å gje ei rikare og meir fleirdimensjonal forståing av kva skapande praksisar kan vere. Vi håpar forskingsantologien på denne måten kan inspirere til framtidige og liknande forskingsinitiativ når det gjeld skapande musikkpraksisar.

Litteratur- og kjeldeliste

Borgdorff, H.A. (2012). *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia.* [Doktorgradsavhandling]. Leiden University.

Burnard, P. (2012). *Musical creativities in practice*. Oxford University Press.

Cook, N. (2018). *Music as creative practice*. Oxford University Press.

Goehr, L. (1992). *Imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. Oxford University Press.

Grünfeld, N. (2022). Metode i kunstnerisk utviklingsarbeid. *Norsk medietidsskrift, 29*(4), 1–4 https://doi.org/10.18261/nmt.29.4.6

Harris, M. (1976). History and significance of the emic/etic distinction. *Annual Review of Anthropology*, 5, 329–350.

Hovik, L. (2012). *Mamma Danser*: Teater for de minste som kunstnerisk forskning. *InFormation – Nordic Journal of Art and Research, 1*(2), 94–111.

Jensenius, A.R. (2022). *Sound actions: Conceptualizing musical instruments*. The MIT Press. https://doi.org/10.7551/mitpress/14220.001.0001

Nielsen, S.K. & Krogh, M. (2014). At musikere: En praktisk orientering i musikvidenskaben – i et faghistorisk og videnskabsteoretisk lys. *Danish Musicology Online*, *Special Edition*, 5–17.

Reckwitz, A. (2002). Toward a theory of social practices: A development in culturalist theorizing. *European Journal of Social Theory, 5*(2), 243–263.[1] https://doi.org/10.1177/13684310222225432

Risset, J.-C. (2015). Recollections and reflections on organised sound. *Organised Sound*, *20*(1), 15–22.

Ruud, E. (2016). *Musikkvitenskap*. Universitetsforlaget.

Schatzki, T.R. (2001). Introduction: Practice theory. I T.R. Schatzki, K.K. Cetina & E. von Savigny (Red.), *The practice turn in contemporary theory* (s. 10–23). Routledge.[2]

Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. University Press of New England.

Åndsverklova (2018). *Lov om opphavsrett til åndsverk mv*. (LOV-2018-06-15-40). Lovdata. https://lovdata.no/dokument/LTI/lov/2018-06-15-40

1 Desse bøkene er ikkje primærkjelder, men er i teksten siterte etter Nielsen og Krogh (2014).

2 ibid.

Utvikling, utviding og utforsking av forståingar og arbeidsmetodar

Osa, T.E. & Opheim, B. (2024). Folkesongen frå private rom til scena – endringar i norske folkesongpraksisar frå 1950-talet og fram til i dag. I A.N. Hagen, R.T. Solberg, T.U. Nærland & M.F. Duch (Red.), *Når musikken tek form: Om skapande praksisar i musikk* (s. 39–70). Fagbokforlaget.
DOI: https://doi.org/10.55669/oa491101

Folkesongen frå private rom til scena – endringar i norske folkesongpraksisar frå 1950-talet og fram til i dag

Tom Eide Osa og Berit Opheim

Innleiing

Utviklinga av *folkesongen* i Noreg dei siste seksti til sytti åra har vore formidabel. Mellom anna i Noreg og i Sverige er det påvist ei *vokal bølge* innan folkesong i tiåra før siste hundreårsskiftet (Gjertsen, 1996, s. 2; Åkesson, 2007). Ein kan omtale denne utviklinga i folkesongen som ei endring frå kvardagssong og allemannseige til nærast ein elitekultur (Espeland, 2002). Der visebølga på 1960- og 70-talet gjorde folkesongen til eit middel til *samfunnsendring*, vart han i den vokale bølga objektivert

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/

som *kunstverk* (Klafki, 2018; Nielsen, 1998).[3] I den vokale bølga finn me endringar i form av auka profesjonalisering, institusjonalisering og medialisering av folkesongen.

Denne artikkelen handlar om korleis sentrale aktørar i det norske folkesongfeltet skildrar sine erfaringar med endringar i norsk folkesong. Seks intervju gjev eit innblikk i korleis pionerar innan norsk folkesong som var aktørar i visebølga opplevde dette, og i ei personleg forteljing skriv folkesongar og artikkelforfattar Opheim om korleis ho som folkesongar i dag skapar sin profesjonelle songpraksis. Intervjua gjev grunnlag for ei større forteljing om endringar identifisert i ulike spenningsfelt i den norske folkesongen. Artikkelen handlar om å forstå praksisar der musikk tar form, om utviklingstrekk innafor fagtradisjonar og om å trekke historiske linjer og å analysere og kontekstualisere utvikling i musikalske praksisar over tid.

Folkesong som idé og praksis

Kva historiske kontekstar og vitskaplege perspektiv er problemstillingane våre bygde på? Omgrepet *folkesong* blir knytt til den tyske filosofen og diktaren J.G. von Herder (1744–1803) og til oppfatningar om at nasjonal ånd og karakter – «Volksgeist» – ligg i folkekunsten. Ei logisk følge av dette synet vart å lyfte fram folkekulturen – forstått som bondekulturen – gjennom innsamling og dokumentasjon. Ideane kom frå akademikarar: Det som skulle definere nasjonar, skulle hentast frå det folkelege og historiske. Eit romantisk blikk vart vendt klassemessig nedover og historisk bakover i arbeidet med å skape nasjonale identitetar. Munnleg overføring, stadtilknyting, og det at meining ligg i kva roller musikken har i kulturelle praksisar i bondesamfunn, har blitt sett som karakteristisk for folkemusikk.

3 Tilsvarande ei utvikling frå kritiske og formale danningsperspektiv til materiale og kategoriale (Nielsen, 1998).

Forfattarane av denne artikkelen forstår omgrepa folkemusikk og folkesong som kva filosofen Ludwig Wittgenstein (1879–1951) kalla *familielikskapsomgrep* – meininga ligg i bruken, i korleis orda blir brukte på meir og mindre samanfallande måtar (Osa, 2021, s. 14; Wittgenstein, 1953). Her er me på linje med folkesongforskarane Ramsten (1992), Eriksson (2004) og Åkesson (2007, s. 18) som bygger på mellom anna filosofen Lydia Goehr[4] når dei forstår *folkemusikk* som eit ope og grunnleggande omstridt omgrep i endring, i dialektisk prosess med musikalske praksisar.

Ei slik dialektisk forståing av folkemusikk og folkesong er i tråd med den definisjonen folkesongforskaren Cecil J. Sharp (1907, s. 16) gjev av særtrekka i folkesong, ved hjelp av omgrepa *kontinuitet*, *variasjon* og *utval.* Utover 1900-talet kom det fleire periodar med fornya interesse for eller revitalisering av folkemusikk. Sharp vart etter kvart kritisert for å forstå folkesong som reine og ufortynna relikviar frå bygdekulturen[5] (Karpeles & Frogley, 2001, s. 2). Grunna den vitskapsteoretiske utviklinga både allment og innan etnomusikologien vart Sharp sin definisjon av folkemusikk utfordra av poststrukturelle perspektiv og omgrepet folkemusikk utfordra av omgrepet tradisjonsmusikk (Pegg, 2001). Forsking på og diskusjonar om folkemusikk, folkesong og forskjellane på ulike folkesongpraksisar handlar i dag mykje om grader av endring – tilhøvet mellom *stabilitet* og *forandring* (Hansen et al., 2009), noko som òg er temaet for vår artikkel.

Eit viktig bakteppe for endringane i norske folkesongpraksisar er korleis den internasjonale folkemusikkrørsla fekk nedslag i Noreg på 1960- og 70-talet. Dette blir i Noreg omtala som *visebølga*. I USA var rørsla knytt til opprør og samfunnsendring. Folket som skulle gjere opprør, skulle bruke folket sin musikk. Folkesongen fekk med dette auka popularitet. I Noreg gjorde folkesongarar fonograminnspelingar og vart profesjonelle

4 Goehr er fortruleg med filosofien til Wittgenstein (jf. Goehr, 2005).

5 «[...] a pristine relic of undiluted rural culture» (Karpeles & Frogley, 2001, s. 2).

artistar – dei tok steget opp på scena på lik linje med songarar frå andre sjangrar.

Folkemusikk, med folkesong som delområde, har på 1900-talet etablert seg som musikalsk *sjanger* på linje med andre sjangrar, mellom anna gjennom innpass som utøvande fag i høgare musikkutdanning. Sjanger blir her forstått som musikalske handlingar som er styrte av sett av sosialt aksepterte reglar (Fabbri, 2004). Det har blitt aksept for at *kunnskap i musikkutøving* (Osa, 2005) har eigne reglar og *regelsett* (Garnås, 1986; Johansson, 2003; Kværndrup & Gustafsson, 2008, s. 366–367)[6] eller *grammatikkar* (Osa, 2021; Rosenberg, 1996) som kan stå i motsetnad til reglane i andre sjangrar. Me finn omgrepet *folkesonggrammatikk* høveleg i vår utforsking av endringar i folkesongfeltet.

Sjangerforståing og regelsett eller grammatikk i songpraksisar som blir omtala som folkesong, er verken eintydige eller einskaplege. Holt (2007) forstår *musikalske sjangrar* som praksisar som er karakteriserte av uro, overskriding og motstand mot endring. Dette gjeld både termar, omgrepsinnhald og musikalske praksisar. Det som me her har valt å omtale som folkesong, er til dømes i nær familie med omgrep som *vokal folkemusikk* og *kveding* (Sørnæs, 2000). Holt (2007) fell saman med vår forståing av folkesong som familielikskapsomgrep og folkesong som sjanger i spenningsfeltet mellom tradisjon og nyskaping, mellom stabilitet og forandring.

Den norske folkesongforskaren Ingrid Gjertsen (f. 1944) omtalar arbeidet *Med rösten som instrument: Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik* (2007) av Ingrid Åkesson som «banebrytende og uunnværlig for alle som arbeider med vokal folkemusikk i dag, også i Norge» (Gjertsen, 2009, s. 179). Åkesson (2007) undersøker korleis 14 svenske

6 Kvændrup & Gustafsson (2008, s. 366) gjev att 17 «mer eller mindre gemensamma och självklara uttryck för den folkliga sången i Skandinavien», med referanse til kompendiet *Några parametrar för den folkliga sånggestaltningen i Skandinavien* (1991), eit kompendium som blir brukt i høgare musikkutdanning i Sverige.

folkesongarar skapar sine folkesongpraksisar. Hovudomgrepa hennar er *det gjenskapande*, *det omskapande* og *det nyskapande*. Det gjenskapande inneber å halde seg nær eksisterande kjelder eller ei førestilt fortid, det omskapande er å medvite endre eller å flytte om på det «tradisjonelle», og det nyskapande er å skape nytt innan eller knytt til ein stil og å ta inn nye element frå sjangrar som til dømes jazz, rock eller kunstmusikk (s. 51–56, Åkesson set «traditionella» i hermeteikn).

Åkesson brukar ordet «nutida» i tittelen, men gjer òg grundig greie for det historiske perspektivet. Me ser vårt bidrag som inspirert av svensk folkesongforsking og som eit tilskot til Åkesson frå det norske folkesongfeltet. Våre kjelder er i snittalder noko eldre enn Åkesson sine, og vårt arbeid skil seg òg frå Åkesson ved inspirasjon frå autoetnografi som vitskapleg metode. I artikkelen innfører me *det medskapande* som ein ny kategori i tillegg til Åkesson sine tre. Denne nye kategorien vart identifisert og lyfta fram med grunnlag i både intervjumaterialet og Opheim sitt autoetnografiske bidrag.

At folkesongen blir scenekunst, kan ein forstå som at han går frå å vere ein sosiokulturell praksis til å vere ein estetisk praksis (Taruskin, 1995), eller at han går frå å vere éin type kulturell praksis til å vere ein annan (Small, 1998). Vår artikkel handlar om kva som kan skje med folkesongen når han blir gjort til eit estetisk objekt eller *reifisert*[7] (Lewis, 2016).

I denne konteksten har me formulert desse problemstillingane:

- *Korleis har norsk folkesong endra seg sidan 1950-talet i samband med at folkesongen har tatt steget opp på scena frå private rom og brukssamanhengar og blitt profesjonalisert?*
- *Korleis utformar ein profesjonell folkesongar i dette feltet sin folkesongpraksis i dag?*

7 *Reifisere* betyr å tingleggjere, her om musikalske verk. Der folkemusikken har utvikla seg mot reifisering, har musikkvitskapen gått frå å legge vekt på verkanalyse (musikk som objekt) til legge vekt på musikk som kulturelle praksisar.

Metode

Artikkelen bygger på eit samarbeid mellom artikkelforfattarane som starta med Osa si doktorgradsavhandling *Musikalske grammatikker* (2021). Her undersøkte Osa korleis musikarar frå ulike sjangrar skapar musikalske praksisar. Opheim var ei av tre hovudkjelder. Her vart det nytta feltarbeid med video, men ikkje forskingsintervju, så denne artikkelen vil kunne utfylle det arbeidet.

I samband med utlysinga til forskingsprogrammet Skapende praksiser i musikk tok Osa igjen kontakt med Opheim med forslag om å skrive ein artikkel i lag. Ideen var at folkesongaren i artikkelen sjølv skulle skrive om korleis hennar skapande praksis i musikk blir utforma, med ønske om å forske *med* og ikkje berre *på* skapande folkesongpraksisar. Opheim nemnde etter førespurnaden frå Osa at ho tidlegare hadde gjort intervju med sentrale norske folkesongarar. Tilgangen til intervjua gav rom for ei vidare problemstilling, som handlar om endringar i folkesong frå 1950-talet og fram til i dag. Opheim innhenta tillating til bruken av intervjua i denne artikkelen.

Me valde å behalde begge desse perspektiva som kompletterande kvalitative tilnærmingar – kvalitative intervju (Kvale & Brinkmann, 2011) som grunnlag for ei litt større forteljing om endringar i folkesongfeltet i Noreg, og denne forteljinga lyssett ved Opheim si personlege historie, inspirert av den kvalitative metoden autoetnografi (Ellis et al., 2010; Karlsson et al., 2021; Méndez, 2013). I metoden autoetnografi forstår ein subjektive erfaringar som gyldige og viktige kjelder til kunnskap. Utforminga av autoetnografiar kan vere original og høgst subjektiv, men det vil vere krav om at ein gjennom refleksivitet skal kunne gå frå det subjektive til det allmenne – utvikle allmenn kunnskap på grunnlag av subjektiv erfaring. Om det er best å formidle innsikter gjennom bevegande (evokativ) eller analyserande tekst, og kvar tyngdepunktet skal ligge, er det ulike oppfatningar om (Karlsson et al., 2021, s. 53–55), noko som òg vart eit tema i dette arbeidet. Me ynskjer å gje rom for begge perspektiva. Målet med å bruke denne metoden er å seie noko om korleis Opheim som profesjonell norsk musikar i dag utformar og skapar sin folkesongpraksis, og å plassere dette i ein vidare historisk samanheng.

I tillegg til Opheim sitt autoetnografiske materiale er analysen bygd på intervju med seks folkesongarar. Kvar folkesongar er intervjua éin gong. Intervjua vart gjorde i 2015 og 2016, heime hjå informantane, eller i samband med at informantane var gjestelærarar ved Ole Bull Akademiet. Til saman er dei seks intervjua på seks timar og 34 minutt. Samtalane blir leia av Opheim. Det er snakk om såkalla halvstrukturerte («semistrukturerte») livsverdsintervju (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 325) som er gjorde med utgangspunkt i ein intervjuguide utforma av Opheim. Intervjuguiden har spørsmål om informantane som folkesongarar og om utvikling og stode for folkesongen (sjå vedlegg). Samstundes som Opheim er intervjuar, er ho òg kjenning og kollega av dei som blir intervjua. Av og til framstår intervjua som ein fagleg samtale mellom ekspertar. Dette kan vere ei vitskapleg føremon når det gjeld det å forstå informantane og kjenne fagfeltet, samstundes som det kan gje utfordringar med å skilje mellom det normative og det deskriptive, og med korleis subjektiv førforståing spelar inn hjå informantar og intervjuar. I denne artikkelen er målet vårt å vere deskriptive i handsaminga av intervjua, å gje perspektiv på utvikling og stode tufta på det kjeldene fortel, samstundes som Opheim sin tekst gjev høve til òg å bygge på det subjektive og normative.

Artikkelforfattar Opheim har utøvande klassisk songutdanning og over tretti års røynsle som profesjonell musikar og lærar i folkesong. Artikkelforfattar Osa har ikkje røynsle som folkesongar. I dette arbeidet representer hovudsakleg Opheim innsida som utøvar og deltakar og Osa utsida som forskar og tilskodar. Samstundes er Osa ein klassisk utdanna musikar som har gjort feltarbeid i folkesongfeltet, og Opheim er kjent med akademiske folkesongdiskursar mellom anna gjennom omfattande verksemd i høgare musikkutdanning.

Folkesongarane som er intervjua, er valde ut fordi dei på ulike måtar har hevda seg nasjonalt og lokalt som dyktige folkesongarar. Alle har vore aktive utøvarar og laga plateproduksjonar, alle har vore aktive i radio og fjernsyn, og alle har fått prisar og utmerkingar. Dei har erfaring med å vere folkesongar i ei revolusjonerande tid for folkemusikken og aller mest folkesongen. Folkesongen har vore eksperimentert med i mange retningar dei

siste tiåra, og desse kjeldene har vore med på denne utviklinga, kvar på sin måte. Metodologisk er utvalet såleis informasjonsorientert basert på særskilt kunnskap om dei som er intervjua, utvalet er *strategisk* (Fangen, 2010, s. 55; Flyvbjerg, 2006, s. 230).

I framstillinga av analysane har me av fleire grunnar valt å halvanonymisere informantane med kjønn (K/M), fødselsår og geografisk område. Formålet med analysen er ikkje å framstille folkesongarane som enkeltpersonar, men å la ulike stemmer samla bidra til å skildre endringar i norsk folkesong. Dei som kjenner feltet, vil kunne identifisere informantar, men sidan innhaldet i intervjua ikkje er av sensitiv karakter, vurderer me dette som uproblematisk. Folkesongarane som er intervjua, er knytte til landskapa Setesdal (K1925), Vest-Telemark (M1938), Arendal og Setesdal (K1950), Østerdalen (K1953), Sogn (K1955) og Hallingdal (K1961). I Opheim sin tekst er kjeldene ikkje anonymiserte, både fordi dei blir særskilt lyfta fram som medskaparar, og fordi dei er namngjevne som hennar kjelder i Opheim si sceneframsyning *Tre Vakre Vener* (2015). Prosjektet er registrert i Universitetet i Bergen sitt system Rette for handsaming av personopplysningar.

Til grunn for analysen ligg ein forenkla transkripsjon og fleire gjennomlyttingar av intervju i opptak. I analysearbeidet hadde me felles arbeidsøkter der me med utgangspunkt i utskrifter av transkripsjonane peika ut spenningsfelt mellom motstridande tendensar som hovudtema. Temagrupperingar og disposisjon i framlegginga har utvikla og endra seg mykje undervegs. Samla sett samsvarar prosessen vår over tid med stega i kollektiv kvalitativ analyse (Eggebø, 2020).

Endringar i spenningsfelt

Frå sosiokulturell til estetisk praksis

Intervjua gjev levande døme på at opphavleg folkesong vanskeleg kan forståast som noko som er lausrive frå utøvaren og den sosiale konteksten.

Folkesongen fekk meining i kulturelle praksisar. Ein av informantane legg vekt på at om ein skal lære seg folkesongar frå ei kjelde, må ein gje seg god tid, ein må «vere der den dagen» (M1938) og så sjå kva som hender, vente på samanhengane der folkesongen inngår. Informanten fortel om at når ei kjelde vart beden om å synge bånsullar, gjekk ikkje dette. Då vekte dei eit barn og la i fanget på kjelda, og då kom bånsullane.

Informantane i vår empiri har alle tatt folkesongen opp på scener og med det lausrive han frå opphavlege kontekstar, og det er dei mogelege endringane og spenningane dette medfører, me ser på i dette arbeidet.

Opp på scena

Alle informantane fortel at dei som born og unge møtte ulik musikk på ulike arenaer, dei song og likte mange slags musikk. Det var salmar i kyrkja, bedehusmusikken, dansemusikk på trekkspel og song i ungdomshuset, musikk i bryllaup, janitsjar og gutemusikk. Det var kor, revyviser, song på skulen med skulesongbøker og salmebøker, slagerar og populærmusikk på radio og platespelar. Dei fortel om heimar med mykje song og musikk. Fleire av informantane fortel at folkesong var noko dei kjente til og møtte, men ikkje vart spesielt opptekne av før som unge vaksne. Då kunne dei bli meir medvitne om kva det var dei hadde hatt rundt seg i oppveksten, og som dei tidlegare ikkje hadde vore opptekne av eller hadde syntest var særskilt fint. Ein informant seier det slik: «Då kom det tilbake til meg, songen til mor» (M1938).

Frå at folkesong inngjekk i eit mangfald av musikalske sjangrar og praksisar informantane møtte i oppveksten, vart folkesongen av informantane valt som deira musikalske arena. Dei tok ei tydeleg avgjerd om å fordjupe seg i den norske folkesongen, og dei lever såleis ikkje opp til ei mogeleg romantisk oppfatning av folkesong som rein og ufortynna bygdekultur (Karpeles & Frogley, 2001).

Den eldste av informantane var av dei fyrste som stod mykje på scena med folkesong. Ho fortel at ho kledde seg opp i bunad, køyrde rundt med bil og «song alle plassar» (K1925). Ho nemner foreiningar,

sanitet, Raudekrossen og gutemusikken. Ho vektlegg at ho aldri fekk betaling. Ho framstår som ein pioner mellom dei som lyfta folkesongen opp på scena på 1950-talet.

Informantar fortel at dei i ungdommen sette pris på både norske og utanlandske artistar. Visebølga stod sterkt i Noreg, og fleire av informantane inngjekk i denne. Musikken i dette miljøet var mykje basert på sjangeren *folk*, visesong med element av amerikansk folkemusikk og etter kvart politisk bodskap. I dette miljøet oppstod det interesse for norsk folkemusikk. På 1970-talet heldt mellom andre folkesongaren Agnes Buen Garnås kurs i folkesong – *kvedarkurs* – på kultursenteret Club 7 i Oslo (Garnås, 1986; Hegg, 2017). Fleire av informantane deltok på desse kursa og nemner Garnås som førebilete og læremeister.

Under visebølga fekk informantane på ulike måtar særskild interesse for den norske folkesongtradisjonen og etablerte seg som konsertfolkesongarar. Ein kan tenke seg at det ville sett annleis ut utan den internasjonale folkemusikkrevitaliseringa som førte med seg ei interesse og ein marknad for folkesong.

Mellom å bevare og å nå ut

Ei musikalsk endring visebølga fører med seg, er bruk av akkompagnement til folkesongen. Ein informant meiner dette har sine gode sider. Tradisjonelle folkesongar «når ut» (M1938) til eit større samtidspublikum, det liknar meir på det folk er vande til å høyre, instrumentakkompagnementet er ein «døropnar» (M1938). Samstundes seier han at å gjere dette er å «balansere på ein knivsegg» (M1938). Moderniseringa, som akkompagnementsbruken i folkesongen er eit eksempel på, skjer, om ein held seg til Åkesson (2007) sine kategoriar, i eit spenningsfelt mellom gjenskaping, omskaping og nyskaping.

Informanten K1955 både bevarer, moderniserer og når ut med folkesong gjennom mangeårig arbeid med å lære born folkesong, frå dei er heilt små og oppover. Denne informanten er opptatt av å føre folkesongen vidare, folkesongen skal vere ein del av lokalsamfunnet. Som folkesongar

og folkesongpedagog har ho arbeidd med å gje folkesong til alle born, og såleis er ho representant for ein *folkeleg* folkesong. Folkesongomgrepet kan oppfattast ulikt alt etter kva som blir vektlagt – om det blir *folke*song eller folke*song*.

Éin informant siterer ein avisomtale av ei plata med bånsullar han har gjeve ut. Plata vart omtala som «nærmare scenekanten enn sengekanten» (M1938). Informanten seier at det han ville, var å få folk til å synge desse songane. Han hadde eit ønske om å nå ut. Den opphavlege konteksten var ikkje nokon sentral premissleverandør for det musikalske uttrykket for han. Han ville omskape folkesongen for å nå ut. Plateomtalen illustrerer spenningsfeltet mellom å bevare folkesongen, representert ved sengekanten, og motpolen å nå ut med folkesongen, representert ved scenekanten.

Mellom elite og det folkelege

Éi endring som går fram av intervjua, er at allmenn status og interesse for folkesong har auka, og at dette har endra seg mykje sidan 1950-talet. Ein informant fekk Spellemannprisen med ei folkemusikkgruppe på slutten av 1970-talet. Dette førte til store endringar, fortel ho: Gruppa fekk større aksept lokalt og dei vart «populære» (K1950).

Informantar nemner som ei endring i folkesongen at songarane er flinkare no, i den forstand at dei held høgare songteknisk nivå. Dette blir sett på som bra for folkesongen fordi det kan gje auka status jamført med andre musikksjangrar. Auka status kan samstundes bli ei utfordring om det medfører at terskelen for å synge blir høgare for dei som ikkje kjenner seg flinke nok.

Fleire informantar tar til orde for at det er ynskjeleg at folkesongen òg kjem ned att frå scena, at det ikkje er bra om det skal vere slik at du ikkje kan synge ein song lenger om du ikkje har gått på kurs. Ein informant siterer ein avisomtale av seg sjølv: «Den dagen folkemusikken blir flytt på scena, døyr han» (K1950). Ho seier at ho i si tid vart provosert av dette sidan ho i periodar kunne leva av å stå på scena som profesjonell folkesongar. No meiner

ho at ho betre forstår den som skreiv dette, at det kan vere eit problem om folkesongen blir for dei få gode som er profesjonelle og utdanna. Ho seier at om ho var med på å ta folkemusikken opp på scena, så er ho òg med på å ta han ned att på golvet, og nemner lokale tiltak.

Om stoda til folkesongen i dag meiner ein informant at det er viktig både med profesjonalitet og grasrot: «Me er ikkje bønder, me er på scena, mange av oss» (K1953), og gjev med det uttrykk for anerkjenning og verdsetting av mangfald i folkesongfeltet.

Mellom normering og musikalsk mangfald

I folkemusikkmiljøet i Noreg er det tale om høgstatusområde, og då òg implisitt om lågstatusområde. Telemark er eit høgstatusområde for folkesong som for anna folkekunst. Telemarksstilen i folkesong har ofte mykje ornamentikk og er representert ved mellom andre Agnes Buen Garnås. Fleire informantar nemner at før var det mange som song «Setesdal og Telemark» (K1953), det kunne vere «Telemark over heile linja» (K1953), uansett kvar ein var ifrå, norsk folkesong kunne bli meir og mindre synonymt med somme område sine tradisjonar.

Éin informant fortel om då ho busette seg i eit område med ein sterk kvedartradisjon og byrja å lære seg og etter kvart framføre det lokale repertoaret. Ho møtte skepsis frå lokale folkesongarar. Ho seier det vart sagt om henne at «det er vent, men ho er ikkje herifrå», og at «det er vent, men det er ikkje rett» (K1950). Så både kvar ein er ifrå, og korleis ein syng, kan for ein folkesongar vere utslagsgjevande for status, normering og rom for musikalsk mangfald.

Informantar meiner at det i dag er meir vanleg enn tidlegare at folkesongarar går til sine lokalmiljø og finn repertoar der. «Det er ikkje naturleg for ein trønder å synge ein telemarksballade» (K1953). Frå at folkesong frå Telemark og Setesdal var eit dominerande maktsentrum, kan me sjå ei utvikling mot meir geografisk likeverd og mangfald. Parallelt med denne nyare utviklinga internt i folkemusikkmiljøet meiner informantane at folkesong allment i samfunnet har fått auka status frå 1950-talet og fram til i dag.

Det musikkfaglege mellom tradisjon og modernisering

Den eldste informanten fortel at songen i kyrkja vart endra då dei fekk orgel «før krigen». Før orgelet kom, song folk på «ein spesiell måte», seier ho. Folk vart «tagale» då orgelet kom, «godsongen» forsvann då det no skulle syngast «fint etter notar». Dette kan forståast som at folk song meir, sterkare og på andre måtar før orgel og salmebok med notar kom i bruk (alle sitat i dette avsnittet er frå K1925).

Den nest eldste informanten nemner at salmesongen før var prega av at kyrkja ikkje hadde orgel, han snakkar om tonalitet og vektlegg at det var stas å kunne synge sterkt. Han nemner vidare ein folkesongar han var mykje med og lærde mykje av, og seier ho hadde ein «eigen tonalitet» (M1938). Ho prøvde å vere med i songlaget, men «det gjekk ikkje» (M1938). Dette passar inn i kunnskap om folkesonggrammatikkar som er ulike dei som har dominert i den moderne kyrkja, i skulen og i kor, og som vil vere samanfallande med ein notebasert klassisk musikkgrammatikk. I den norske folkesongtradisjonen finn me tonalitetar prega av utempererte skalaer og intervall. Folkesongaren som prøvde å vere med i songlaget, er eit døme på møte mellom songpraksisar med ulike grammatikkar.

M1938 seier som nemnt at den største endringa i folkesongen er innføringa av musikalsk samarbeid med ulike instrument, noko som førte til songfaglege endringar. Framføringane gjekk frå solosong til samspel. Utempererte tonalitetar blir trekte mot det tempererte i instrument som gitar og piano, og det rytmiske blir jamna ut. I den tradisjonelle solosongen kunne ein tilpasse lengde på frasar til teksten, steva var til dels prega av talerytme og friare puls. I song utan akkompagnement (a capella) må songaren lage framdrifta sjølv, medan framdrifta i samspel kan ligge meir i instrument som gitar og trommer. Musikkfagleg kan ein seie at folkesongen i somme høve kan få drift mot grammatikkar med jamn puls, symmetriske former som mykje er bygde på åttetaktars periodar, og mot andre klangideal. Stev kan bli til viser og songar.

Éin informant brukar omgrepet «rettferdig» om korleis ein kan framføre folkesong. Først syng songaren åleine, og så kjem samspelet

etterpå. Å synge saman med instrument blir skildra som «ei trongare form» (K1955). Med Åkesson sine omgrep kan dette tolkast som om K1955 er både er gjenskapar og omskapar. Det rettferdige ligg i gjenskapinga i solosongen – førestillinga om noko opphavleg. Omskapinga kjem i samspel med instrumentalistar. Det ho omtalar som ei trongare form, kan forståast som at både det rytmiske og det tonale er i drift mot den notebaserte klassiske musikkgrammatikken.

Kappleikane – årlege konkurransar i folkemusikk – er ein sentral arena som speglar utvikling og endringar i folkesongen i Noreg. I intervjua kjem det fram at på kappleikane vart det endringar i repertoar. Då ein byrja å tevla i folkesong på kappleikane i 1958, var repertoaret mykje stev og balladar, men etter kvart fekk andre vokale sjangrar større plass, mellom anna salmar, noko som først møtte motstand. Den eldste informanten seier til dømes at ho tidlegare var imot å synge bånsullar på kappleikar, det var ikkje scenemusikk, men ho seier at ho har endra oppfatning, «det er ikkje så nøye no» (K1925), jamfør Holt (2007) om at sjangrar er karakterisert av overskriding og motstand mot endring.

Éin informant meiner at det er for lite av det frimodige og lystige på kappleikane no. Eit mogeleg perspektiv på dette er at folkesongen i den vokale bølga og gjennom tendensar til reifisering orienterer seg mot sosiale praksisar (Bourdieu, 1995) og ritual (Small, 1998) frå kunstmusikkfeltet, med auka grad av seriøsitet, der det folkelege frimodige og lystige i mindre grad høyrer heime.

Éin informant meiner at opprettinga av folkemusikkutdanningar har medført at folkesongarar i dag er meir briljante teknisk, dei har meir utvikla stemmekvalitet og større register. «Det tenkte ein ikkje på før, tenkte ikkje over å finslipe på songen» (K1953). Desse synspunkta samsvarer med Åkesson (2007) sine funn – det vaks fram ei vokal bølge av unge utdanna songarar med auka interesse for og medvit om det songtekniske. K1953 er ikkje udelt optimistisk når det gjeld framtida til folkesongen. Eliten vil klare seg, trur ho, men at folkesong blir brukt og sunge av mange, slik ho skulle ynskje, er ho meir usikker på. Dette samsvarer med oppfatningar om at opphavleg folkesong kan ha utvikla seg til ein elitistisk «klassisk» sjanger

(Aksdal et al., 2020). I så fall har ein bevega seg langt vekk frå Herder (1911) si forståing av folkekunst, med dei utfordringar og spenningar ei slik klassereise medfører, og noko kan ha gått tapt på vegen.

Det åndelege og medskapande

Både i intervjua og, som me snart skal sjå, i Opheim sine refleksjonar over eigen folkesongpraksis, gjorde det seg gjeldande aspekt knytt til stader, menneske og det åndelege. Der intervjuguiden vektla musikkfaglege endringar, framstår det å vere folkesongar medmenneskeleg, eksistensielt og åndeleg for informantane.

Den eldste informanten meiner du må vere *glad* for å synge, og seier ho alltid song støtt før, inne i huset og oppe på fjellet. Ho nemner «lengt» (K1925) og musikk i same vending. Då ho vart gift og flytta til ein annan plass, var folkesongen frå heimplassen i dalen viktig for henne. Det var så flatt der ho var komen til, og då fekk ho heimlengt. Ei trøyst for henne var at ho «kvod mykje, kunne mange stev» (K1925). Ho seier det sat mykje flott i steva: fjell, foss, heiar, blomar, kjærleik og natur.

Éin informant vil vere «den gammaldagse kvedaren som har heile spekteret på repertoaret» (K1950). Det som er viktig for henne, er at publikum *trur* på det ho formidlar, og trur ho ikkje på det sjølv, kan ho ikkje formidle på ein truverdig måte.

Éin informant fortel om oldemor si, som «sat og mulla og song inne på det lille kammerset» (K1953). For oldemora var songen middel til trøyst, helsebot og forløysing. Dette forstår informanten i samband med at slitet i livet var sterkare før, ein kunne sjå livet etter døden som lettare. Her blir den åndelege dimensjonen i folkesongen artikulert. Informanten var på kurs på Club 7 med Agnes Buen Garnås, og ho seier at «[Agnes] har opna mange dører» (K1953), som at ein ikkje trong vere telemarking for å vere folkesongar. K1953 vektlegg møte med andre folkesongarar som store opplevingar *ein tar med seg*. Slik gjer både oldemora og andre folkesongarar, som kurshaldaren, seg gjeldande i K1953 sine skapande praksisar.

Same informant vektlegg formidling av meiningsinnhald og tekst i sin eigen folkesong. Dersom det berre er vakkert og fint, «stoppar det der». Det kan fort bli «for polert og kjedeleg». Når ikkje tekstinnhaldet blir formidla, «er det ikkje på plass» (alle sitat i dette avsnittet er frå K1953). Desse refleksjonane kan ein sjå som ein kritikk av utviklinga der stemma blir eit veltrena instrument, og meininga i teksten mindre viktig. Denne utviklinga resulterte i den vokale bølga, presist artikulert i Åkesson (2007) sin tittel *Med rösten som instrument.*

Det me har valt å kalla den åndelege og medskapande dimensjonen i skapande folkesongpraksisar, kan plasserast i fleire spenningsfelt. Om me som Nielsen (1998, s. 136) vel å forstå musikalske objekt som noko som gjev meining i fleire lag, frå dei ytre akustiske til dei indre åndelege og eksistensielle, kan den vokale bølga si vektlegging av det songfagleg tekniske og grammatiske i folkesongen føre til at folkesongen sine historisk åndelege og eksistensielle funksjonar kjem i bakgrunnen. Manglande vekt på det samhandlande og det eksistensielle og åndelege kan vere ei utfordring som kan gjelda for fleire kunstpraksisar om regelfølging, handverk og teknikk blir mål og ikkje middel. Me ser av vår empiri at åndelege, eksistensielle og relasjonelle dimensjoner er av stor verdi i folkesongarane sine refleksjonar om sine eigne skapande praksisar.

Om me forlèt eller utvidar verktenkinga, der kunst og musikk blir tillagde eigen eksistens – er blitt reifiserte –, kan me forstå folkesong som kulturelle praksisar som er vovne inn i folk og stader, som sosiokulturelle praksisar. Opheim skriv meir om dette i neste del, der ho skildrar sin folkesongpraksis som norsk folkesongar på scena gjennom mange år. Vi inviterer no lesaren til å bli gripen i tankar og kjensler av ei framstilling inspirert av den metodiske tilnærminga autoetnografi (Karlsson et al., 2021, s. 10). Det medmenneskelege og medskapande blir eksemplifisert ved kjelder Opheim har lært av. Det essensielle, åndelege, som kan vere vanskeleg å artikulere språkleg, knyter Opheim til omgrepet *dåm.*

Berit Opheim: Min folkesong

Heilt sidan eg var ung har eg kjent at
inni meg er det ei perle som må haldast rein
og som er musikken sitt inste vesen.
For meg er musikken heilag.
Det er mi oppgåve å pusse på denne perla,
og i periodar ho ikkje skin, må eg finna ut kvifor.
Eg må vera tru mot det reine som denne perla representerer,
tru mot sjela mi.

I arbeidet med å skriva om korleis eg som profesjonell folkesongar utformar min songpraksis er det nokre element som nærast har pressa seg fram og blitt tydelegare for meg: Møte med menneska og det åndelege aspektet i musikken har tydeleg kome i framgrunnen som det viktigaste for meg. Det musikkfaglege og songtekniske er i bakgrunnen. Då arbeidet med denne artikkelen vart lagt fram på ein konferanse, vart eg sterkt rørt då eg fortalde om mine hovudkjelder i folkesongen. Denne hendinga fekk medforfattar Osa og meg til å sjå på omgrepet det *medskapande* som ein sentral dimensjon i min folkesongpraksis. Det medskapande fann me òg i intervjua og er noko med ser som allment i folkesongpraksisar.

I over tretti år har medskaping med ulike musikarar innanfor ulike sjangrar vore botnen i alt eg har gjort. Som ung songstudent på innføringskurs i norsk folkemusikk møtte eg folkesongarar som gjorde uutsletteleg inntrykk på meg, og sterke møte med den norske folkesongtradisjonen har forma meg som songar. Her fortel eg om nokre slike møte.

Læremeistrar som medskaparar

Frå 1988 til 1997 hadde eg tett kontakt med tre eldre songkjelder: Margreta Opheim frå Vossestrand, Ragnar Vigdal frå Luster i Sogn og Olav O. Fletre frå Voss. Desse tre har kvar på sitt vis gjort sterkt inntrykk på meg og min songpraksis. Dei var rause både som menneske og som lærarar.

Margreta Opheim (1907–1997) hadde eit stort og mangfaldig repertoar og var nyfiken på alle musikksjangrar. Ho var oppvaksen i det gamle bondesamfunnet med folkesongen integrert i dagleglivet. Kjenslelivet var sterkt til stades i formidlinga og songen hennar, ho var ein lidenskapeleg folkesongar og sa at *songen var som pusten og livet.* Dette gjorde veldig inntrykk på meg. Denne integriteten i folkesongen, det å vera i songen, til stades, som om ho var musikken ho song, er kanskje det som sit mest att i meg.

Når eg syng songar eg har lært hjå Margreta, så er ho på eit vis med meg, hennar nærleik til songane har eit sterkt avtrykk, og eg «kjenner det» når eg syng. Dette er subtile ting som er vanskeleg å setja ord på, det kan handla om kjensler og kjenslemessige minne, men eg meiner dette er viktige ting fordi dei formar og skapar songpraksisen til den som lærer. Eg kan synga songar etter Margreta ein del annleis enn henne når det gjeld ornamentikk, frasering og tempo, og sjølv om det stilistiske er viktig for meg å vidareføre, er det viktigaste at eg har med meg hennar emosjonelle lading og hennar nærleik til songen. Desse elementa trur eg formar noko av stemmeklangen, fargane i stemma kjem av nærleiken til det ein syng. Denne dimensjonen er ikkje med meg på same vis når eg syng songar eg har lært frå arkivopptak eller notar. Songar lært frå notar skapar andre dimensjonar, men eg misser dette nære, der eg kjenner at eg har menneskeleg kontakt med kjelda.

Ragnar Vigdal (1913–1991) hadde ein karismatisk personlegdom og song nesten utelukkande religiøse folketonar. I barndomsheimen hans var det ofte husmøte, og som smågut kunne han både sovna og vakna til salmesong. Det var eit sterkt haugianarmiljø i Luster, og mange omreisande predikantar var på besøk. Eg slukte all kunnskap Ragnar gav om songen og tradisjonen og følte eg var med på noko heilt spesielt når eg sat i stova hjå Ragnar og lærde av han.

Ragnar snakka mykje om den åndelege dimensjonen og *dåmen.* Slik omgrepet dåm blir brukt i folkemusikkmiljøet, viser det til ei djuptgåande stemning som ein blir gripen av, og som er knytt til truverd og integritet i formidlinga – til det useielege.

Ragnar var svært medviten om tonaliteten i songtradisjonen, og han song utemperert med svevande intervall. Eg syns dette var utfordrande i starten, det var for meg det fyrste medvite møtet med mikrotonalitet eller utemperert musikk. Ragnar kunne seie til meg når han song, at «no bomma eg». Det betydde at han ikkje heilt fekk til frasane eller tonaliteten slik han ville, eller han kom ikkje inn i dåmen. Så tenkte eg at om Ragnar bomma, så kan eg òg bomma. Det gjorde meg tryggare at eg, slik som med Margreta sine songar, gjekk inn i vissa om at det viktigaste er uttrykket og nærleiken til det ein syng.

Noko av det eg har øvd og jobba mykje med når det gjeld songane etter Ragnar, er måten han syng gjennom konsonantane på, smakar på orda og syng gjennom vakre ornament med ein varm intensitet. Ornamenta blir aldri pynt, dei er ein del av melodien slik han syng. Så integrerte er desse stilelementa at om ein tar bort eitt av dei, så dett «Ragnar-stilen» saman. For meg er heilskapen og stemninga i dette songuttrykket kjernen når eg syng songar eg lærte av Ragnar.

Olav O. Fletre (1895–1995) hadde ei enorm ro. Å stiga inn i stova hans var som å stiga inn i ei anna tid, og eg fekk kjenna han dei siste fem åra av livet hans frå han var 95 til 100 år. Olav lærde sitt repertoar fyrst og fremst frå bestefar sin, som var fødd tidleg på 1800-talet, og han att frå sine forfedrar. Slik inngår både Olav og eg som medskaparar i ein ubroten songtradisjon tilbake til 1700-talet.

Olav hadde sterke meiningar om mangt, og særleg om folkemusikk. Han var livsglad, med ein sterk og personleg songstil. Han var markant og tydeleg i tekstuttalen og hadde ein merkverdig god pust til å nærma seg 100 år. Han fortalde at han i sin ungdom hadde lese ei bok av den tyske naturlegen Sebastian Kneipp, og der hadde han lært ein pusteteknikk som han sidan hadde praktisert. I ein særmerkt lokk syng han lange linjer med stor intensitet. Dei linjene har eg aldri klart å halde på same måten.

Det som eg fyrst og fremst har med meg frå Olav sitt songuttrykk er krafta i songen. Dette kan skildrast som noko insisterande og tydeleg i formidlinga, kjerne i klangen og sterkt driv. Eg syng hans repertoar med ein intensitet som er annleis enn når eg til dømes syng songar etter Margreta.

Eg hugsar stemningar og emosjonelle møte og augneblinkar betre enn detaljar i det som har hendt. Om dei inderlege og personlege dimensjonane ikkje er til stades i meg når eg syng, så kjennest det som om noko manglar. Dette gjeld tilhøvet eg har til formidlinga av ein tekst og ein song, eg ynskjer å gå inn i teksten og fortelja, og i denne prosessen er mine læremeistrar med meg. Desse medskapande dimensjonane er viktige når eg utformar min folkesongpraksis. Det desse tre songkjeldene har gjeve meg, har eg tatt med meg vidare i medskaping, på ulike måtar og i ulike samanhengar, med ulike grader av gjenskaping, omskaping og nyskaping. Eitt slikt samarbeidsprosjekt som skapte utvikling både for korsongen og meg, fekk namnet *Dåm*.

Mellom tradisjon og modernisering: Dåm

Prosjektet *Dåm* med Oslo Kammerkor, dirigent Grete Pedersen og folkesongaren Sondre Bratland og meg sjølv har vore svært viktig for meg både musikalsk og menneskeleg. Det forma uttrykket mitt, eg utvikla improvisasjonsdelen, og eg vart meir medviten musikalsk. Prosjektet omfatta fleire seminar, konsertar, turnear og albuma *Dåm* (1995) og *Bergtatt* (1999). Plateselskapet utdjupar omgrepet *dåm* som fargelegging, harmoni, sjel og stemning (Kirkelig kulturverksted, u.å.). I prosjektet ville me prøve å finna ein korklang som ligg tettare opp mot folkesongstilen enn det som var vanleg i nordisk korsongtradisjon, samstundes som korarrangementa til dels var eksperimentelle og representerte modernisering innan kortradisjonen.

I arbeidet fekk eg høve til å formidla korleis eg songteknisk utformar min eigen folkesongpraksis, korleis ein kan gå til verks for å fange dåmen av folkesong også i samsong med kor. Folkesongpraksisen inneber at ein syng på konsonantar, legg mindre vekt enn i klassisk song på lange vokalar, og syng med ein tekstutale som er mest mogeleg lik slik som ein snakkar. Når songarane arbeidde med å ta inn desse elementa gjorde det ein stor forskjell i korleis korklangen lydde. Me var i ein skapande prosess – skapande praksis – mellom tradisjon, modernisering og nyskaping.

Eit anna viktig element i min folkesongpraksis og i folkesong allment er stemmeklangen. Klangdanning er eit sentralt tema hjå klassiske songarar og korsongarar. Ganeseglet er den bakre, bevegelege delen av ganen og har som hovudfunksjon å opne og lukke for vegen til nasen. Det kan gje ein større og opnare klang når ganeseglet er høgt, og ein meir direkte og fortetta klang når det er lågt. Som folkesongar syng ein oftast med lågt ganesegl. Korsongarane jobba godt med omstilling mot lågt ganesegl, og korklangen vart meir særeigen og spennande. Likevel kan måten ein folkesongar brukar stemmeklangen på, variera noko frå rom til rom og mellom ulike musikalske prosjekt. Mi erfaring er at om eg til dømes skal synga akustisk i ei stor kyrkje saman med instrumentakkompagnement, må eg nytta ein stemmeklang som når langt. Den klangen er meir open enn om eg syng akustisk i eit lite rom der ein stemmeklang med lågare ganesegl ber godt. Personleg blir eg òg påverka av dei musikarane eg til ei kvar tid samarbeider med, stemmeklangen er ikkje noko statisk, men eit av verktøya ein har som songar og som medskapar.

Det var nok avstand mellom slik Ragnar Vigdal song, og slik me song den same salmen i vårt korarrangement, men me hadde eit klårt mål om å finna dåmen og halda den så godt som råd, lata uttrykket i teksten og melodien – bøna i songen – få vera i førarsetet. Slik vart me medskaparar i den musikalske og åndelege prosessen.

Når eg høyrer på eldre arkivopptak med kjelder som syng, så slår det meg nokre gonger kor veldig inderleg dei syng. Dei meiner kvart ord. Det er kanskje noko av det som rører meg mest med den gamle salmesongen, at desse songane var så viktige for dei, det var bøn gjennom song, i mange høve eit halmstrå i ein vanskeleg kvardag. Mange song salmar for seg sjølv, i einerom, som meditasjon og til eiga oppbygging. Slik får dei religiøse folketonane ein ekstra menneskeleg dimensjon for meg. Ei vakker utsegn er at song er dobbel bøn (Berg & Krohn, 2010).

Det mellommenneskelege og det musikalske heng tett saman, og krafta i musikken er kolossal. Målet med all kunst er å røra og kommunisera. Mine eldre songkjelder rørte meg veldig både gjennom songen og

mellommenneskeleg. Med sterk integritet *var* dei songane dei song, og denne åndelege dimensjonen er noko av det viktigaste for meg å formidla vidare.

Folkesongen i dag

Eg vart straks dregen inn i den direkte og ujålete formidlinga til folkesongarane eg møtte som ung songstudent. Eg oppdaga til fulle at eg kom frå eit område med ein sterk og stor musikktradisjon som eg kunne lite og ingenting om, men som eg blei svært nyfiken på. Det var òg inspirerande å møta eit sterkt og inkluderande folkemusikkmiljø.

Måten eg syng på, har nok utvikla seg ved at eg har vore med i veldig mange ulike samarbeidsprosjekt med musikarar både frå jazz, barokk-/tidlegmusikk, middelaldermusikk, samtidsmusikk, eksperimentell musikk og rein folkemusikk (Apeland & Opheim, 2022; BNB, 2005; Opheim, 1996; Opheim et al., 1998; Opheim Versto, 2008; Orleysa, 1991; Seglem, 1998; Thoresen et al., 2005; Trio Mediaeval, 2014). Eg syng noko ulikt i ulike musikalske samanhengar, både fordi musikken og tilhøva rundt krev ulik tilnærming, og eg både tilpassar meg og endrar meg fordi eg er musikalsk nysgjerrig. Den arrangerte folkemusikken og *crossover*-prosjekta har vore inspirerande på mange måtar, og samstundes har det vore viktig for meg med a capella folkesong, så eg har fleire innspelingar som er reint a capella med tradisjonell folkesong. Då eg byrja med folkesong, var eg prega av den klassiske songutdanninga eg har. For å bli folkesongar arbeidde eg stilistisk med å ta til meg folkesonggrammatikken, med element som fleksibilitet og friare frasering, mindre skarpe og overtydelege rulle-r-ar, det å vere talenær tekstleg og større medvit om tonalitet.

Utgangspunktet og idealet for folkesongstilen ligg stort sett i kvardagssongen og kvardagssongarar. Kvardagssongarar var folkesongarar som mest aldri hadde eit publikum, nokre få hadde det, til dømes kyrkjesongarar/føresongarar, kjøkemeistrar eller andre som song i enkelte sosiale samanhengar. Ein høyrer på stemmene på nokre av arkivopptaka av folkesongarar rundt i landet at nokon har sunge mykje, har flotte

stemmer og er stabile songarar, og nokre utøvarar er meir ustødige, og dei fleste er eldre eller godt vaksne når opptaka er gjort.

Noko som kanskje tydeleg har endra seg i løpet av det me kan omtala som konserttida til folkesongen, er bruken av dynamikk. For å få songen og bodskapen over scenekanten så er ofte dynamikk eit godt og naturleg verkemiddel. Dette har, slik eg ser det, utvikla seg gjennom dei åra eg har vore med. Mykje skjer av seg sjølv når ein arbeider mykje med ein songtekst, øver, knar og eltar og tolkar og syng han mange gonger på øvingsrommet og på konsertar. I denne prosessen trur eg at bruken av dynamikk blir tydelegare og tekstformidlinga klårare, og at dette er noko som skjer både medvite og umedvite.

Eg ser det som ei mogeleg utfordring for folkesongen å halda på songstilen som folkeleg, altså for alle. Det kan bli, eller har blitt, ein elitistisk songstil. Men kanskje dei som best kan motarbeida ei slik utvikling er me som utøvarar, ved til dømes å skapa ein arena for alle som vil synga og bruka folketonar, skapa uformelle lærestader, ta initiativ til å møtast og berre synga saman, også utanfor kursverksemda.

I dag er det mange fleire profesjonelle utøvarar innan folkesong enn då eg starta, men kanskje færre som syng i private rom. Andelen profesjonelle utøvarar gjev nok eit større profesjonelt mangfald og tilfører sitt til feltet. Fleire har gjennom utdanning fått ein stemmeteknikk som gjer at dei meistrar både omfang, uttrykk og sjangermangfald[8] innan folkesongen på ein annan måte enn mange gjorde for tretti til førti år sidan. No framstår repertoarmangfaldet som større, truleg fordi mange arbeider som aktive og profesjonelle utøvarar. Det har òg mykje å seie at mange fleire tradisjonsområde i landet er representerte, og at mykje flott repertoar og fleire tradisjonar kjem fram i lyset.

8 Samstundes som folkemusikk kan omtalast som ein musikksjanger brukar ein òg sjangeromgrepet knytt til ulike typar folkesong som stev og balladar. Folkesong har tekstar og er dermed òg litteratur. Til dømes høyrer steva til sjangeren lyrikk.

Folkesongen til scena – endringar og stabilitet

I problemstillingane våre spør me korleis den norske folkesongen har endra seg sidan 1950-talet i samband med profesjonalisering, medialisering og institusjonalisering. Kva skjer med folkesongen når han tar steget opp på scena frå private brukssamanhengar og private rom? For å svare på dette spørsmålet har me nytta to kvalitative vitskaplege tilnærmingar: halvstrukturerte intervju med folkesongarar som var sentrale aktørar i den tidlege profesjonaliseringa av folkesongen i Noreg, og ein autoetnografi skrive av den profesjonelle folkesongaren Opheim.

Gjennom analyse av intervjua finn me at informantane skapte og skapar sine songpraksisar i eit samansett *spenningsfelt* mellom tradisjon og modernisering, mellom *stabilitet* og *endring.* Me har funne spenningar mellom *å bevare og å nå ut*, mellom *det folkelege og ein musikalsk elite*, mellom *normering og musikalsk mangfald* og mellom *musikkfagleg tradisjon og modernisering.* I spenningsfeltet er polen *stabilitet* knytt til bevaring, det folkelege og musikkfagleg tradisjon. Motpolen *endring* er knytt til songfagleg spesialisering og til det å nå utanfor folkemusikkfeltet gjennom musikkfagleg modernisering.

Medskapande og *åndelege* dimensjonar i folkesongen er lyfta fram som sentrale funn, både i intervjua og i autoetnografien, og er såleis i vår empiri eit uttrykk for stabilitet i folkesongen.

Kjeldene er ikkje eintydige. Synspunkta på kor folkeleg folkesongen er i dag, er til dømes ulik hjå informantane. Likevel meiner me å sjå allmenne utviklingstrekk. Det er auka medvit om songstil, og folkesongarar har fått høgare musikkutdanning, ei veltrena røyst og eit høgt teknisk nivå. Folkesongen har fått akkompagnement, er blitt fleirstemt og inngår i omskapande og nyskapande konstellasjonar med andre sjangrar. Det er blitt fleire profesjonelle folkesongarar, noko som medfører at folkesongen når eit større publikum.

Me ser at dette arbeidet – forteljinga vår – samsvarer mykje med funn i svensk folkesongforsking, ikkje minst delar av Åkesson (2007). Me finn hennar omgrep gjenskapande, nyskapande og omskapande som

meiningsfylte i skildringar av endringar òg i norske folkesongpraksisar. Det me legg til, er omgrepet det medskapande, forstått som korleis emosjonelle minne om menneske og munnlege læringssituasjonar kan gjere seg gjeldande i skapande folkesongpraksisar. Dette vart først tydeleg i Opheim si skildring, og når me tok inn dette omgrepet i tenkinga vår, såg vi òg intervjua i eit nytt lys. Utgangspunktet for intervjua var endringar i det musikkfaglege – det songtekniske og stilistiske. Med eit nytt blikk på intervjua såg me at når kjeldene skulle snakke om folkesong, så snakka dei mykje om folk, og ikkje om song og musikk som noko autonomt. Tilnærminga vår til folkesongen la meir vekt på song enn på folk, men for kjeldene kunne det vere omvendt. Dette kan ha med alder å gjere, i kva tidsbolkar informantane og intervjuaren høyrer heime og har vore aktive. Ei freistande og forenkla inndeling er som nemnt å sjå folkesongarane i intervjua som representantar for folkesongen i visebølga og Opheim for den vokale bølga. Visebølga var folkeleg og det var mindre medvit om det songmessige og stilistiske. I den vokale bølga var det omvendt, her er òg ordet folk tatt vekk. Dette kan òg vere ei forklaring på kvifor intervjuaren og dei som blir intervjua, i somme høve ikkje forstår kvarandre: Dei er i folkesongen på ulike måtar. Likevel viste det seg at når Opheim fordjupa seg i kva som var viktig for henne som folkesongar, så var det menneska – folk. Ho kan så å seie ha læremeistrane sine med seg på scena, i medskaping.

I medskapinga kan det dreie seg om å finne og formidle *dåmen*. Dåmen i folkesong er det viktige uutseielege, det som språket ikkje kan artikulere uttømmande, men som det kan peike mot. Denne essensielle dimensjonen er, trass i dei mange endringane i norske folkesongpraksisar me har gjort greie for i artikkelen, uttrykk for stabilitet når folkesongen går frå private rom og brukssamanhengar til scena. Å etablere det medskapande som kategori i folkesongpraksisar kan opne opp for å forstå eksistensielle og åndelege dimensjonar, både i tradisjonelle sosiokulturelle folkesongpraksisar og i estetiske folkesongpraksisar (Lewis, 2016; Small, 1998; Taruskin, 1995).

Vår måte å forstå utvikling og endringar i folkesongfeltet på nyttar omgrepet spenningsfelt som rotmetafor, med motpolane tradisjon/stabilitet

og modernisering/endring. I omgrepet endring ligg det naudsynt at det er endring frå noko. I vårt tilfelle er dette «noko» tradisjon og stabilitet i norsk folkesong. Førestillingar om tradisjon og særskilte stiltrekk – ein stabil norsk folkesonggrammatikk – kan sjåast som ei kraft i dette spenningsfeltet, og ikkje minst kappleikane er med på å oppretthalde denne krafta. Fleire av informantane nemner kappleikane som sentrale folkesongarenaer. Opheim har vore aktiv som deltakar og dommar på kappleikane. Dommarskjemaa på kappleikane seier i klartekst at dømminga skal stimulere til «bruk av tradisjonelle stiltrekk og til at ein unngår stiltrekk som er framande for folkesongen» (FolkOrg, 2019). På kappleikane skal folkesongen ha «eit truverdig uttrykk i samsvar med tradisjonen» (FolkOrg, 2019). Kappleikane var og er såleis eit tyngdepunkt for tradisjon, stabilitet og gjenskaping i spenningsfeltet. Men kva er dei tradisjonelle stiltrekka, og kva vil det seie at eit uttrykk er truverdig i samsvar med tradisjonen?

Den vokale bølga i Sverige og til dels i Noreg, slik ho manifesterer seg som *ein* folkesonggrammatikk med visse reglar, kan forståast som eit døme på konstruert eller *oppfunnen tradisjon*, «invented tradition» (Hobsbawm & Ranger, 2012). Reglar for folkesong finn me òg i vår empiri. Det kan sjå ut til å ha vore ein tendens til å sette saman syngemåtar frå fleire kjelder med ulike avvik frå den dominerande vestlege kunstmusikkgrammatikken og såleis forsterka det eksotiske og avvikande ved å samle avvika. I ei samanlikning av yngre folkesongarar og kjeldene deira finn til dømes Lien (2001) at dei yngre brukar meir ornamentikk og mindre vibrato enn dei eldre. Dette samsvarer med ein folkesonggrammatikk, ein konstruert tradisjon, der to av reglane seier *utan vibrato* og *med ornamentikk*. Desse to stilistiske kjenneteikna finn me att i regelsamlingar for folkesong, til dømes Kværndrup og Gustafsson (2008), Osa (2021) og Rosenberg (1996).

Både i Noreg og Sverige har det vore ein tendens til einsretting ved at ein har etablert ein nasjonal folkesonggrammatikk som har hatt preg av oppfunnen tradisjon. Ein av hypotesane våre er at denne tendensen har vore svakare i Noreg enn i Sverige. Dette kan mellom anna ha samanheng med seinare institusjonalisering av folkesongen og svakare sentralisering allment i Noreg. Folkesongarar i intervjua meiner at det har vore tendens til

einsretting av folkesongen i Noreg, men dei seier tydeleg at einsrettinga no er avtakande. Hypotesen kan illustrerast med ein analogi til skriftspråk og dialekter: Nynorsk vart konstruert på grunnlag av norske dialekter – gjennom utval og som ei motvekt til dansk. Utvalsprosessen førte med seg normering og standardisering. På same måte ser me konturane til framveksten av ein einskapleg norsk folkesonggrammatikk på grunnlag av utval av norsk folkesong, som motvekt til andre og dominerande musikksjangrar. I utvalet vart folkesong frå Telemark og Setesdal dominerande. I dag blir det oppmoda til å bruke folkesong frå eins eige område, kjem det fram i intervjumaterialet vårt. Me ser parallellar i auka status for lokal kultur og dialektar i talespråket og auka status for geografisk mangfald i folkesongen. Makta til ein mogeleg einskapleg norsk folkesonggrammatikk er utfordra.

Endringane i folkesongtradisjonane er mellom anna ein konsekvens av møte og brytingar med andre musikksjangrar og av endra samfunnstilhøve. Brytingane gjev grunnlag for spenningar mellom folkesongen og andre musikkpraksisar, noko som igjen medfører spenningar internt i folkesongfeltet. Spenningskategorien *mellom normering og musikalsk mangfald* blir i intervjua knytt til spenningar og endring internt i folkesongfeltet. Det er nærliggande å sjå dette i samband med ei samfunnsutvikling der det lokale har blitt viktigare enn det nasjonale og mangfald viktigare enn standardisering.

Arbeidet har gjort det klart at det norske folkesongfeltet er svært lite forska på. Dette kan ha å gjere både med statusen til folkemusikken allment, og med statusen til folkesongen samanlikna med særleg felemusikken. Felemusikken var mest knytt til menn og dans og offentlege rom, folkesongen meir til kvinner og private rom og brukssamanhengar, så kjønn skal ein heller ikkje sjå bort frå som mogeleg grunn.

Den norske folkesongen er eit samansett og spenningsfylt felt, og her er rom for vidare forsking med ulike metodiske tilnærmingar, både på folkesongen som immateriell kulturarv og folkesongen som musikalsk praksis i dag. Korleis er det til dømes å vere ung folkesongar i dag om læremeistrane er på scener og universitet og ikkje er i direkte kontakt med dei opphavlege brukssamanhengane?

Litteratur- og kjeldeliste

Aksdal, B., Ledang, O.K. & Holen, A. (2020, 13. februar). Folkemusikk. I *Store norske leksikon*. https://snl.no/folkemusikk

Apeland, S. & Opheim, B. (2022). *Velsigna er dagen* [Album]. Nye Nor.

Berg, E. & Krohn, T. (2010). *Det synger i stein* [Album]. Lawo Music.

BNB (2005). *Ein song frå dei utsungne stunder* [Album]. 2L.

Bourdieu, P. (1995). *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Pax. (Opprinnelig utgitt i 1979).

Eggebø, H. (2020). Kollektiv kvalitativ analyse. *Norsk sosiologisk tidsskrift*, *4*(2), 106–122. https://doi.org/10.18261/issn.2535-2512-2020-02-03

Ellis, C., Adams, T.E. & Bochner, A.P. (2010). Autoethnography: An overview. *Forum Qualitative Sozialforschung Forum: Qualitative Social Research*, *12*(1). https://doi.org/10.17169/fqs-12.1.1589

Eriksson, K. (2004). *Bland polskor, ganglåtar och valser: Hallands spelmansförbund och den halländska folkmusiken* [Doktorgradsavhandling, Göteborgs universitet]. Gothenburg University Publications Electronic Archive. https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/16345

Espeland, V. (2002). Folkeviser frå scenen. *Norsk folkemusikklags skrifter*, *16*, 1–10.

Fabbri, F. (2004). A theory of musical genres: Two applications. I S. Frith (Red.), *Popular music: Critical concepts in media and cultural studies Volume III* (s. 7–35). Routledge.

Fangen, K. (2010). *Deltagende observasjon*. Fagbokforlaget.

Flyvbjerg, B. (2006). Five misunderstandings about case-study research. *Qualitative Inquiry*, *12*(2), 219–245.

FolkOrg. (2019). Dommarskjema spel og vokal med rettleiing. https://www.folkorg.no/dommarskjema.6649336-607398.html

Garnås, A.B. (1986). Nokre spreidde tankar ikring folkeleg song. *Norsk folkemusikklags skrifter*, *2*, 8–17.

Gjertsen, I. (1996). 1990-årenes vokale folkemusikkbølge i Norge. I G. Ternhag (Red.), *Genklang. En vänskrift til Märta Ramstens 60-årsdag den 25 december 1995*. Uppsala.

Gjertsen, I. (2009). [Anmeldelse av boken *Med røsten som instrument: Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik,* av I. Åkesson]. *Norsk folkemusikklags skrifter*, *23*, 175–179.

Goehr, L. (2005). Philosophical exercises in repetition: On music, humor, and exile in Wittgenstein and Adorno. I K. Berger & A. Newcomb (Red.), *Music and aesthetics of modernity* (s. 311–340). Harvard University Press.

Hansen, L.H., Ressem, A.N. & Åkesson, I. (Red.). (2009). *Tradisjonell sang som levende prosess: Nordiske studier i stabilitet og forandring, gjentagelse og variasjon*. Novus forlag.

Hegg, S. (2017, 29. september). Å vera song. Å synge liv. I *Morgenbladet*. https://www.morgenbladet.no/portal/2017/09/29/a-vera-song-a-synge-liv/

Herder, J.G. v. (1911). *Volkslieder: Stimmen der Völker in Liedern* (G. Müller, Red.). G. Müller. https://openlibrary.org/books/OL13504990M/Volkslieder (Opprinnelig utgitt i 1778–1779).

Hobsbawm, E. & Ranger, T. (2012). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9781107295636

Holt, F. (2007). *Genre in popular music*. University of Chicago Press.

Johansson, M. (2003). Svensk folkmusik som samtidskulturell uttrycksform. En diskussion om stilbegreppets användning och innebörd. *Norsk folkemusikklags skrifter*, *17*, 85–126.

Karlsson, B., Klevan, T., Soggiu, A.-S., Sælør, K.T. & Villje, L. (2021). *Hva er autoetnografi?* Cappelen Damm Akademisk.

Karpeles, M. & Frogley, A. (2001). English folk dance and song society. *Grove Music Online.* https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08822

Klafki, W. (2018). *Dannelsesteori og didaktikk: Nye studier* (3. utg.). Forlaget Klim. (Opprinnelig utgitt i 1996).

Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju* (2. utg.). Gyldendal Akademisk.

Kvale, S. & Brinkmann, S. (2011). *Interview: Introduktion til et håndværk* (2. utg.). Hans Reitzel.

Kværndrup, S. & Gustafsson, M. (2008). Trolldom: Studier i Hyltén-Cavallius naturmytiska universum. I G. Byrman (Red.), *En värld för sig själv: Nya studier i medeltida ballader* (s. 339–375). Växjö University Press.

Lewis, J. (2016). *Reification and the aesthetics of music*. Routledge.

Lien, H. (2001). *Kveding eller song? Eit studium av stilistiske trekk i norsk vokal folkemusikk* (Hovudfagsoppgåve). Universitetet i Bergen.

Méndez, M. (2013). Autoethnography as a research method: Advantages, limitations and criticisms. *Colombian Applied Linguistics Journal*, *15*(2), 279–287. https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.calj.2013.2.a09

Nielsen, F.V. (1998). *Almen musikdidaktik* (2. utg.). Akademisk Forlag.

Opheim, B. (1996). *Eitt steg* [Album]. NorCD.

Opheim, B. (2015). *Tre vakre vener* [Konsertforestilling]. Riksscenen. https://www.riksscenen.no/berit-opheim.5765075-456234.html

Opheim, B., Kjellemyr, B., Mjølsnes, E., Jørgensen, P. & Apeland, S. (1998). *Fryd* [Album]. Vossa Jazz Records.

Opheim Versto, B. (2008). *Slåttar på tunga* [Album]. 2L.

Orleysa. (1991). *Orleysa* [Album]. Odin Records.

Osa, T.E. (2005). *Kunnskap i musikkutøving – lyssett av kjelder som problematiserer artikulering av kunnskap*. Universitetet i Bergen.

Osa, T.E. (2021). *Musikalske grammatikker: En Wittgenstein-tilnærming til kunnskap i utøvende musikk applisert i tre paradigmatiske case-studier fra ulike sjangrer* [Doktorgradsavhandling]. Universitetet i Bergen.

Oslo Kammerkor, Bratland, S. & Opheim, B. (1995). *Dåm* [Album]. Kirkelig kulturverksted.

Oslo Kammerkor, Bratland, S. & Opheim, B. (1999). *Bergtatt* [Album]. Kirkelig kulturverksted.

Pegg, C. (2001). Folk music. *Grove Music Online.* https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09933

Ramsten, M. (1992). *Återklang: Svensk folkmusik i förändring 1950–1980* [Doktorgradsavhandling]. Göteborg universitet. https://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Ramsten_Marta_Aterklang_1992.pdf

Rosenberg, S. (1996). Med blåtoner och krus. *Norsk folkemusikklags skrifter*, *10*, 7–12.

Seglem, K. (1998). *Spir* [Album]. NorCD.

Sharp, C.J. (1907). *English folk-song: Some conclusions*. Novello. https://archive.org/details/englishfolksongs00shar/page/n5

Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. University Press of New England.

Sørnæs, H. (2000). Kveding som musikalsk genre. *Norsk folkemusikklags skrifter*, *14*, 23–39.

Taruskin, R. (1995). *Text and act: Essays on music and performance*. Oxford University Press.

Thoresen, L., Bit 20 & Opheim, B. (2005). *Løp, lokk og linjar* [Album]. Aurora.

Trio Mediaeval. (2014). *Aquilonis* [Album]. ECM Records.

Wittgenstein, L. (1953). *Philosophische Untersuchungen Philosophical investigations*. Blackwell.

Åkesson, I. (2007). *Med rösten som instrument: Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik* [Doktorgradsavhandling]. Nordiska museet.

Intervjuguide:

1 Korleis har vegen din inn i folkesongen/kvedinga vore. Korleis starta det?
2 Når byrja du å opptre med kvedinga?
3 Kva type songar vel du å bruka? Kvifor?
4 Kva har endra seg sidan du byrja å opptre?
5 Kva samanheng byrja du å opptre i, og korleis har det utvikla seg?
6 Korleis har songen din endra seg gjennom åra? Kva har med naturleg mogning og aldring å gjera, og kva har med utviklinga og utbreiinga av folkesongen å gjera?
7 Korleis ser du på folkesongen og dei som utøver han, i dag i forhold til då du vaks opp? Er du nøgd med stoda i dag, eller er du bekymra for noko?
8 Kva har skjedd med måten folk syng på? Er det annleis no? Kva er annleis, og kvifor?
9 Korleis trur du at det å stå på store scener og nå eit stort publikum har påverka folkesongstilen?
10 Kor medviten har du vore på å bevara den opphavlege stilen når det gjeld klangideal, ornamentikk og tonalitet?
11 Har statusen til folkesongen endra seg? Korleis? Kvifor?
12 Korleis kan ein i dagens samfunn best mogeleg ta vare på folkesongen som songstil?

Boksasp, U., Omholt, P.Å, Johansson, M. & Knudsen, R. (2024). «Å lage en slått er jo litt frekt nesten, veit du!»: – om skapende praksiser i norsk folkemusikk. I A.N. Hagen, R.T. Solberg, T.U. Nærland & M.F. Duch (Red.), *Når musikken tek form: Om skapande praksisar i musikk* (s. 71–101). Fagbokforlaget.
DOI: https://doi.org/10.55669/oa491102

«Å lage en slått er jo litt frekt nesten, veit du!» – om skapende praksiser i norsk folkemusikk

Unni Boksasp, Per Åsmund Omholt, Mats Johansson og Ragnhild Knudsen

Innledning

Hvordan lages det ny musikk innen folkemusikksjangeren i dag? I denne artikkelen vil vi undersøke hva som kjennetegner skapende praksiser innen norsk folkemusikk, og forsøke å belyse de forutsetningene som former slik praksis. Vår empiri er i stor grad basert på dybdeintervjuer med et strategisk utvalg av aktivt skapende folkemusikere som er med å sette musikalsk dagsorden på feltet. Slike praksiser har i liten grad vært gjenstand for systematiske undersøkelser. At det tilsynelatende har foregått en revolusjon med tanke på skapende virksomhet innen folkemusikksjangeren i senere tid, har også vært en viktig motivasjon for å gå inn i materien. Sjangeren har tradisjonelt framstått med en relativt konserverende

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/

ideologisk overbygning, men i løpet av de siste 30 årene har antall utøvere og utgivelser som presenterer nykomponert folkemusikk eller tradisjonell musikk i nye innpakninger og arrangement, økt betydelig (Kolltveit, 2019 og 2009; Omholt, 2018, s. 255–256). Oppsøker man i dag en festival eller en konsertscene for folkemusikk, er det vanlig å høre repertoar som helt eller i overveidende grad består av nykomponert musikk, eksempelvis i form av et bestillingsverk. Skapende praksiser i folkemusikken kan derfor sies å ha fått en helt ny rolle og betydning sett i kontrast til forholdene for noen tiår tilbake, da folkemusikk presentert fra scenen i mye større grad var tradisjonelt stoff med anonymt, kollektivt opphav.

Utviklingen i folkemusikkfeltet de siste tiårene har foregått parallelt med etableringen av og utviklingen innen høyere utdanning i folkemusikk og dertil med en betydelig grad av profesjonalisering. Folkemusikeren har beveget seg fra frivillig til profesjonell sektor. Kulturforskeren Georg Arnestad peker på denne utviklingen allerede i 2001 (Arnestad, 2001, s. 205). Et arbeidsmarked med et mangfold av festivaler, et nettverk av lokale konsertscener og et utbygd kulturskolevesen danner sammen med nye formidlings- og medieringsformer et langt større mulighetsrom for yrkesutøvelse nå enn tidligere. Mange utøvere er også innlemmet i profesjonelle bransjeorganisasjoner på tvers av sjangre, som for eksempel TONO og Gramo. Den utøvende folkemusikeren i 2023 har med andre ord flere inntektsgivende muligheter, flere plattformer, men også flere roller enn tilfellet var før (jamfør Johansson & Berge, 2018, s. 218–219). Vilkårene er dermed vesentlig endret fra 1980-tallet og fram til i dag, åpenbart også når gjelder det å være en skapende musiker.

På den andre siden har skapende praksiser alltid vært et aspekt ved det å utøve folkemusikk. Også med tanke på bruk og videreføring av tradisjonelt materiale, har utøving innen sjangeren alltid foregått innenfor fleksible rammer der personlig medskaping har vært innforstått som en viktig del av uttrykket. Dette henger sammen med synet på det tradisjonelle repertoaret som en kollektiv arv og på tradisjonsutøveren som medskaper av (eller i) det kollektive uttrykket. Rammene for variasjon i tolkning og fremføring utgjør et mulighetsrom for den kreative

utøveren. Musikalske elementer kan legges til og trekkes fra, bearbeides og utvikles innenfor dette sjangerspesifikke rammeverket (Myhren, 1993, s. 301; Versto, 1998, s. 93–94). Dermed innebærer nyskaping ikke nødvendigvis komponering av nytt materiale i konvensjonell forstand, men kan også beskrives som «variasjon, som springer ut av den enkeltes eller gruppens kreative impuls», for å låne en formulering fra International Folk Music Councils forsøk på å definere folkemusikk fra 1954 (Blom, 1993, s. 9).

Mange folkemusikkutøvere opp igjennom historien er kjent for å ha komponert ny musikk. Selv om dette gjerne er fremhevet med positivt fortegn, er det likevel ikke grunn til å hevde at disse – kanskje med unntak av enkelte sentrale stilskapere på midten av 1800-tallet – har en spesiell status eller har fått noen særlig posisjon fremfor andre som har ord på seg for «bare» å ha videreført speltradisjonen. Det å videreføre, det kollektive tradisjonsmaterialet på en solid og troverdig måte gjennom utøving og opplæring, har med andre ord vært tilstrekkelig for å oppnå status som en fullgod utøver av folkemusikk. Bevaringstanken har stått sentralt, for mange mer sentralt enn ideer om nyskaping.

Disse historiske forholdene, sammen med beskrivelsen av utviklingen de siste årene, aktualiserer dermed grunnleggende problemstillinger omkring det utøvende og skapende i dagens folkemusikalske landskap, og vi har formulert følgende forskningsspørsmål:

> *Hva kjennetegner skapende praksiser blant folkemusikkutøvere i dag, og hvilke rammebetingelser har betydning for disse praksisene?*

Spørsmålet rommer de praktiske og håndverksmessige sidene ved skapende praksiser, men også etter hvilke idealer, med hvilken motivasjon og innen hvilke kunstneriske, institusjonelle og økonomiske rammer praksisene utøves. Basert på våre analyser av intervjuene ønsker vi også å løfte blikket og diskutere noen mulige implikasjoner knyttet til våre funn.

Teoretisk utgangspunkt og metodisk tilnærming

Det teoretiske utgangspunktet for studien er etnomusikologisk og praksisteoretisk. Et sentralt premiss i etnomusikologisk teori er at forståelser av stil, estetikk, kreativitet, attribusjon og hva det vil si å skape, delvis er spesifikke for bestemte sjangre og musikkulturer (Rice, 2017). Implikasjonen av dette for forskning på skapende praksiser er at den bør søke innsikt i disse praksisene og tilhørende musikkforståelser på den aktuelle musikkulturens/sjangerens egne premisser. Et annet, kompletterende teoretisk premiss er at estetisk praksis forstås som formende og konstituerende på de begrepene, forståelsene og idealene som igjen informerer praksisen (Blacking, 1995; Feld, 1990; Fischer-Lichte, 2008; Schechner, 2003). Når vi undersøker skapende praksiser med et slikt praksisteoretisk utgangspunkt, er perspektivet derfor ikke begrenset til å avdekke hvilken forståelse som ligger til grunn for eller kommer til uttrykk gjennom praksisen. Like viktig er hvordan de skapende prosessene er med på å forme forståelsen av praksisen og dens resultater, og etter hvilke kriterier disse skal vurderes. Det samme kan sies om den større diskursen rundt skapende praksiser innen folkemusikkfeltet, det vil si at også disse forstås som konstituerende og som et nav i utviklingen av sjangeren.

Det valgte teoretiske rammeverket har metodologiske implikasjoner og peker i retning av etnografiske metoder med fokus på hvordan aktørene selv oppfatter og reflekterer over sin praksis og forutsetningene for denne. Vi har derfor valgt å gjøre dybdeintervjuer med syv ledende folkemusikere som har komponering av ny musikk som en vesentlig del av sitt virke. Dette gir innsyn i sentrale dimensjoner hva angår de formative prosessene som kjennetegner skapende praksiser innen folkemusikken. Utvalget er strategisk (Wengraf, 2001) og representerer en ønsket bredde innen bakgrunn, alder, kjønn, geografisk tilknytning, type utdanning, instrument og ikke minst på hvilken måte musikerne jobber med folkemusikken:

↘ **Tabell 1** Våre informanter, syv skapende folkemusikere.

Navn:	Født år:	Primært tradisjonsområde:[9]	Instrument:
Anders Erik Røine	1971	Valdres	Munnharpe, langeleik, gitar, hardingfele
Jorun Marie Kvernberg	1979	Romsdal	Fele, hardingfele, vokal
Øyonn Groven Myhren	1969	Telemark	Vokal, lyre
Per Anders Buen Garnås	1980	Telemark	Hardingfele
Rasmus Kjorstad	1996	Gudbrandsdalen	Fele, langeleik
Susanne Lundeng	1969	Salten, Lofoten	Fele, vokal
Benedicte Maurseth	1983	Hardanger	Hardingfele, vokal

De semistrukturerte intervjuene fokuserte på både konkrete arbeidsmetoder og kontekstuelle faktorer som informantene opplever at påvirker den skapende praksisen deres. Intervjuene, på ca. en times varighet, ble dokumentert med lydopptak og i etterkant transkribert. I tillegg er empirien supplert med opptak av en paneldebatt under Rauland internasjonale vinterfestival i februar 2022, der panelet besto av fire unge, skapende folkemusikere (Hans P. Kjorstad , f. 1993, og medlemmene i gruppa «Ævestaden»: Kenneth Lien, f. 1992, Eir Vatn Strøm, f. 1997, og Levina Storåkern, f. 1998).

Om ikke utvalget er representativt for folkemusikkfeltet som helhet, mener vi likevel at vi får fram en god balanse mellom ønsket om å gå i dybden på informantenes erfaringer og refleksjoner, og det å sikre en nødvendig bredde av perspektiver.

9 Forstås som regionen som primært reflekteres når utøveren står fram med tradisjonelt materiale.

I den kommende presentasjonen vil vi fokusere på hvordan våre informanter lager ny musikk, og hvilke typer og former for ny musikk som blir laget. Basert på analysen av vårt materiale har vi valgt å strukturere empirien fra intervjuene om ulike dimensjoner og forståelser av skapende praksiser i fire ulike kategorier. Med noen justeringer har vi tatt utgangspunkt i den svenske folkemusikkforskeren Ingrid Åkessons studier for å finne «ett redskap för att studera kreativitet i s.k. folklig kultur, där den re-kreativa, dvs. åter- och omskapande, aspekten är betydelsefull och en viktig grund för nyskapandet». (Åkesson, 2008, s. 52). Hun deler prosessene inn i *gjenskapende* («återskapande» på svensk), *omskapende* og *nyskapende* (Åkesson, 2008, s. 51–53). Mens Åkesson «syftar på sådana förhållningssätt som bygger på grundläggande kännedom om material och stildrag m.m.», har vi en bredere tilnærming som gjør det nødvendig å etablere en ytterligere nyansering i vår analytiske kategorisering av empirien. Vi har derfor valgt å dele kategorien *nyskapende* i to, og vi utvider også kategorien *omskapende* til også å omfatte all arrangering av folkemusikk. Vi forskyver og omdefinerer dermed kategoriene litt i forhold til Åkessons utgangspunkt:

1. Gjenskaping og forming: å forme tradisjonell musikk til sitt eget uttrykk / sin egen form.
2. Omskaping og arrangering: å bevisst endre og arrangere folkemusikk, inkluderer alle former for arrangering og omforming av folkemusikk.
3. Nyskaping i folkemusikk: å komponere ny musikk i sjangeren med utgangspunkt i sjangeren sitt uttrykk og stilideal.
4. Nyskaping rundt folkemusikk: å bruke folkemusikalske elementer, i større eller mindre grad, for å lage ny musikk.

Om vi overfører kategoriene ovenfor inn i en visuell modell, kan hele feltet med nyskapende folkemusikk se slik ut:

Gjenskapning og forming	Omskapning og arragering
Nyskapning i folkemusikk	Nyskapning rundt folkemusikk

↗ **Figur 1** Nyskapende folkemusikk som felt.

Våre kategorier er primært analytiske. Vi bruker dem som verktøy for å beskrive og nyansere et mangfold i skapende praksiser i folkemusikken. Det er også viktig å påpeke at denne inndelingen ikke er en kvalitativ rangering, men et forsøk på å systematisere materialet for deretter å kunne presentere og belyse våre funn gjennom dette. Kategoriene kan ikke ses på som statiske, og grenseforhandlingene mellom de ulike kategoriene er en stadig pågående, levende prosess. For informantene er grensene mellom ulike prosesser flytende og varierende. Alle har erfaring fra, og mange av dem arbeider, slik vi tolker det, i større eller mindre grad innenfor alle de kategoriene som vi organiserer analysene ut ifra. Kategoriene har således ikke vært et kriterium for utvalget av informanter.

Presentasjonen og analysen av våre funn er strukturert på følgende måte: Som et utgangspunkt og som kontekst for den videre analysen er det nødvendig å først si noe om informantenes motivasjon for å skape, hvordan musikalske ideer oppstår, og hvordan informantene tar disse videre. Med dette som bakteppe ser vi så nærmere på ulike dimensjoner av skapende praksiser i lys av de fire kategoriene i vår analysemodell. Deretter løfter vi blikket over på kontekstuelle faktorer som betinger de skapende praksiser som informantene representerer. Dette inkluderer hvilke forventninger informantene opplever fra ulike miljøer, målgrupper og støtteordninger, hvordan tradisjonen forstås som et skapende rom,

men også som en begrensende faktor for skapende praksis, og hvordan økonomiske rammebetingelser i et alt mer profesjonalisert folkemusikkfelt legger føringer for hvilken slags musikk som lages. Teksten beveger seg dermed fra et analytisk blikk på hva de ulike skapende prosessene er, og hvordan de kan forstås, til en diskusjon rundt hvorfor man lager ny musikk, og hvilke faktorer som påvirker hvilken musikk som blir laget.

Motivasjon og idéfase

Mange av informantene forteller om en sterk indre drivkraft i det skapende arbeidet, der man rett og slett ikke kan la være å lage ny musikk:

> Men som sagt så er jo ikke dette noe som jeg egentlig driver med (ler). Det er bare at jeg ikke har klart å la være. (Per Anders)

> Da jeg først hadde begynt, var det litt som å ta bort demningen i en elv. Det forløste noe i meg som jeg ikke hadde hatt mot til tidligere. Men da anledningen først kom, så satte det i gang noe som føltes naturlig, og som egentlig var en uunnværlig del av meg som utøver. (Benedicte)

Den tydelige indre drivkraften gjør at de fleste informantene lager musikk uavhengig om det fins en bestilling eller et publikum. Hos flere informanter blir idéfasen beskrevet som fri og rammeløs og at musikken oppstår nærmest utenfor deres egen kontroll og i situasjoner der de i utgangspunktet ikke tenker på å lage musikk:

> Det er jo i bilen og overalt egentlig. Hvor som helst. […] Sara Marielle Gaup […] sa, når folk spurte henne hvordan hun lagde de joikene: «Jeg lager dem ikke – jeg fanger dem». Så da må du bare være mer oppmerksom […] og være våken. (Anders)

> Vanligvis så kommer det bare et eller anna tema dettende i hodet på meg, og så må jeg liksom bare få det ut. Jeg får ikke fred før jeg får det ferdig. [...] Så jeg greier ikke å drive med andre ting hvis jeg først begynner. Det er egentlig ei mare, faktisk. [...] Ja, hodet blir helt fylt opp av det. (Per Anders)

> Også er det de øyeblikka akkurat når du sovner inn. [...] Da har jeg også blitt kjempeflink å notere ned. Det er sikkert bevisst det at du er i gang, altså at du kobler ut den korrigerende hjernehalvdelen, og så er du enten på reise eller at hjernen din ... Da får du fritt spillerom til kreativitet. Og det er fint. (Susanne)

I våre funn ser vi at den første fasen av den skapende prosessen varierer med tanke på arbeidsform, graden av bevissthet til det skapende arbeidet og hvordan ulike typer av rammer legger føringer på prosessen. Anders beskriver situasjonen som en delvis improviserende prosess:

> Jeg er oppmerksom på at jeg spiller feil [...], og klarer å spinne videre på feilen med en gang på en måte. [...] hvis jeg øver på noe da, og så kommer du ut av det eller [...] finner på mye greier med å spille feil, da [...] også kommer man litt ut av det og så: Ojsann! Det var noe! [...] Det kan være bare et riff eller et tak som jeg spiller på i to minutter [...]. Det er små ting som jeg improviserer rundt. (Anders)

Å ha et definert musikalsk rammeverk som man setter selv, eller å få noen eksterne føringer, eksempelvis i form av en bestilling, vil styre prosessen. De fleste av informantene har fått konkrete bestillinger på musikkverk i større format fra festivaler eller andre arrangører. Når det gjelder selvvalgte rammer som strukturerer den skapende prosessen, nevner Øyonn at hun er «veldig opptatt av å sette stramme rammer» både for seg selv og eventuelt sine medmusikere. Dette kan inkludere et bestemt kunstnerisk utgangspunkt («for eksempel et diktverk eller en vise»), format (inkludert

lengde) eller hvilke instrumenter som brukes, og hvordan disse er stemt. Susanne identifiserer de selvvalgte rammene og begrensningene som «et grunnspråk» og «en slags database» med fraseringer og rytmiske figurer – «alle de grunnstrukturene i særlig det eldste slåttematerialet»: «Jeg har alltid laga sånne begrensninger, med at det er det språket jeg skal bruke på en eller anna måte. Men jeg har ganske mange friheter ellers».

Vi finner at lydopptak og gehørsbasert musikalsk kommunikasjon ofte er foretrukket uavhengig av om informanten kan noter eller ikke. Det er ikke en selvfølge at en folkemusiker kan noter, siden sjangeren bygger på gehørbaserte arbeidsmetoder både i innlæring og i videre arbeid med utvikling og forming og senere komponering. Susanne og Jorun Marie er de eneste som oppgir at de aktivt bruker noter både i idéfasen og i arbeidet videre med arrangering og formidling til medmusikanter for videre arbeid, ofte i kombinasjon med opptak.

Vi vil nå ta utgangspunkt i vår analysemodell og gå nærmere inn på ulike dimensjoner av skapende praksiser i folkemusikken, slik de framstår i intervjumaterialet.

1 Gjenskaping og forming

Prosessen med å forme tradisjonell musikk til sitt eget uttrykk, altså kategorien *gjenskaping og forming*, framstår som en integrert del av traderingsprosessen for mange folkemusikere. I andre sjangre bruker man gjerne begrepet *interpretasjon*, som refererer til forståelsen av et musikkverk og hvordan denne kommer til uttrykk gjennom fremførelsen av verket. Som Holmgren (2020, s. 106) uttrykker det: «Musical interpretation is the process of selection and application of performance choices on a composition». Denne definisjonen stemmer bare delvis med tradisjonsmusikk, hvor det ofte ikke finnes en kjent komponist eller opphavsmann, og hvor det heller ikke uten videre foreligger noen bestemt original- eller referanseversjon som gjøres til gjenstand for tolkning. Fraværet av et konkret opphav påvirker rammene for tolking og graden av personlig frihet i utformingen av musikken, men det innebærer også at det ligger et uuttalt

skapende element i tolkningen som sådan. Johansson (2017, s. 27) bruker begrepet *versioning* (i kontrast til *cover* eller interpretasjon) for å belyse dette kreative mulighetsrommet: «the notion of versioning as a creative, innovative undertaking is tightly interconnected with the conception of musical materials as open to revision: a tune is never finalised and is continuously reshaped through ever-new interpretations». For mange folkemusikere er nok denne dimensjonen av skapende praksis så selvfølgelig til stede at den hverken trenger å gjøres eksplisitt eller i det hele tatt bli sett på som en aktiv nyskapende prosess. Men den blir også nevnt av informantene (se også sitater i neste avsnitt):

> Og så har andre spelemenn kanskje lagt til noe eller forma litt om på det i en eller annen grad, og det har jeg gjort så lenge jeg kan huske, både bevisst og ubevisst. (Benedicte)

Til tider kan graden av variasjon og improvisasjon være så stor at man like gjerne kunne ha definert prosessen inn under nyskaping eller komposisjon. Men for informantene er dette en del av tradisjonen og håndverket. Det er også noe som indirekte blir anerkjent som en skapende handling som krever sine bestemte kunstneriske ferdigheter: «Det er et håndverk som egentlig er like vanskelig [og] krever like mye musikalitet for å gjøre det bra, som for å gjøre en hvilken som helst ny melodi». (Anders)

Per Anders skiller mellom det å «bygge ut en slått», der man bevisst lager og legger til noe vesentlig nytt til den opprinnelige slåtten (og dermed beveger seg over i kategorien *omskaping og arrangering*), og det å spille fritt og improviserende i tradisjonen, når han svarer: «Jeg har jo ikke bygd ut noe gammelt slik veldig, anna enn kanskje lagt til et tak eller to liksom, sånn små variasjoner». Her er det altså delvis hvor mye som er nytt, som er avgjørende. Det å variere og legge til et tak[10] ser han ikke på som å «bygge ut» musikken. Han ser heller ikke på variasjon i en mer

10 Motiv, frase, musikalsk setning.

avansert form som å lage noe nytt, selv om samme slått blir spilt ulikt hver gang. Her beskriver han hvordan han opplever sin tradisjon som veldig fri og variert, nesten som en labyrint eller en sti som blir til mens man går:

> Du vet aldri helt hvor [...] du havner hen med det, for det er så mange forskjellige veier å gå. Og tar du den løypa, så er det en del veier du ikke kommer innpå igjen på en måte, så den tradisjonen er jo veldig slik fri. Fjellrosa for eksempel, [jeg] spiller aldri den likt to ganger, jeg veit ikke hvordan jeg skulle gjort det. (Per Anders)

Kategorien *gjenskaping og forming* har altså flere aspekter – både det å kunne legge til personlige detaljer og det å kunne forholde seg til musikken som noe plastisk som kan formes på nytt hver gang den fremføres. Disse formene for skapende praksis foregår på et detaljnivå som krever dyp sjangerkunnskap for å oppfatte og verdsette, og det er også blant folkemusikere en uklar grense mellom hva som blir sett på som å skape noe nytt, og hva som faller under selve utøvingen (i dette tilfellet å forme en slått i øyeblikket).

2 Omskaping og arrangering

Kategorien *omskaping og arrangering* refererer til ulike bearbeidinger av eksisterende materiale. Dette inkluderer arrangering i tråd med etablerte stiler og retninger innen folkemusikksjangeren, men også arrangering/omarbeiding for blant annet kor, korps, orkester, band, ulike tverrfaglige kunstneriske konstellasjoner og nye instrumenteringer, hvor andre sjangres estetikk kan være et vesentlig element. Også i denne kategorien er det glidende overganger både til nykomponering og til gjenskaping. Men fellesnevneren her er at man tar utgangspunkt i en tradisjonell låt som skal arrangeres, bevisst omformes eller kombineres med noe annet.

Mange av våre informanter er opptatt av å finne måter å arrangere musikken på som stemmer med deres egen oppfatning av sjangerens estetikk. Det hører til denne problemstillingen at mye av

tradisjonsmusikkens melodimateriale ikke er basert på en akkordprogresjon, og/eller at musikken ikke kan systematiseres gjennom konvensjonelle taktarter eller skalaer. I stedet fungerer lengre eller kortere melodiske fraser som varieres, som bærende elementer, samt at rytmiske fraser og asymmetriske taktarter, eller fravær av taktartsystematikk i musikken, er med å forme grunnstrukturen i musikkens organisering:

> De små nivåene av rytmikk som ikke handler om en, to, tre, fire ... alt som ligger igjen mellom [...], sånne ting syns jeg er veldig verdifullt å få med, og det, jeg sier ikke at jeg får det til nødvendigvis, men jeg er i hvert fall oppmerksom på det å ikke liksom slå i hel det som er fint – prøver å videreføre det. (Øyonn)

Bevisstheten om musikkens egenart handler også om å ta eierskap i arrangeringsprosessen:

> Jeg vil være med å skape, jeg vil ikke være en som bare skal være en rekvisitt, eller en sånn som kommer med musikalske sitat [...] som andre kan lage mening ut ifra og pusle til. Jeg vil selv være med og forme, for det er jo en stor del av det hele. [...] Så kan jeg komme som folkemusiker, med mine ideal i bunn, i stedet for, sånn som det har vært tradisjonelt, at det er en klassisk komponist som henter folkemusikken inn i den klassiske verden. Så er det veldig kjekt at jeg kan gå andre veien da, så kan jeg plukke fra klassisk sjanger liksom, så er det folkemusikken som har lov å ha bunn og basis. (Jorun Marie)

Situasjonen som det her refereres til, hvor folkemusikeren reduseres til å levere råmateriale som musikere og komponister fra andre sjangre bearbeider, har lange historiske røtter (Havåg, 1997), og har mest sannsynlig vært med på å forme forståelsen av hva arrangering av folkemusikk er og kan være. Med dette som kontekst er det verdt å merke seg at vi kan ane en frustrasjon eller mindreverdighetsfølelse hos flere av informantene når

vi snakker om temaet arrangering, som om arrangering av egen musikk handler om noe på utsiden av den musikken de driver med. Susanne mener arrangering er hennes svakeste side: «Ja, noe kan jeg gjøre, men det er jo kanskje min svakeste side. Jeg har ikke nok kunnskap om det. Og jeg er ikke god nok». Mens Benedicte sier hun er avhengig av gode medmusikere: «Det blir en slags kollektiv utarbeiding av musikken når en jobber med gode skapende musikere. Det er noe jeg foretrekker, noe jeg er helt avhengig av. Jeg har ikke behov for å styre hele den skapende prosessen, men liker å utvikle den i fellesskap». Benedicte forteller videre at hun har så langt best erfaring med å minimere det musikalske innholdet i samarbeidsprosjekt med flere musikere:

> Et enkelt tema kan i mange sammenhenger lettere forløse mer musikk for medspillerne enn om jeg presenterer en mer tett, formrik slått. Om jeg har brukt slåtteformen fullt ut i samspill, har det gjerne fungert best om medspillerne gjør noe på tvers, noe som kontrasterer. Kanskje fordi en inngående innsikt i slåttemusikken ikke er der i utgangspunktet, da de fleste medspillere kommer fra andre sjangre. (Benedicte)

Konsekvensen av å overlate arrangeringa av musikken til andre med en anna type skolering, er altså ikke helt uproblematisk fra informantenes perspektiv:

> Så er det veldig mange elementer som ikke blir tatt med. Altså klangideal eller ornamentikk eller rytmisk driv eller … [De tenker:] «Hvordan kan man akkordlegge den mest mulig spennende?» Og så går man glipp av så mye da. (Jorun Marie)

> Jeg syns at det er så mye verdifullt som ikke er harmonisk da, så jeg strever ikke etter tusen harmonier. Jeg stoler på at det melodiske og fraseringer og det rytmiske, at det er så mye der, raffinement

> som nesten ofte kan bli ødelagt hvis man har for mange [harmonier]. (Øyonn)

Per Anders beskriver, i en lattermild tone, en situasjon der hans musikalske estetikk og grunnleggende stilfølelse for samklanger forankret i slåttespelet kolliderte med andre musikeres harmoniske estetikk:

> Den ene tonen, den ville han at jeg skulle forandre på, men det hører liksom ikke jeg, for jeg er ikke vant til å tenke slik. Når man spiller fele så er det jo ofte noen dissonanser som på en måte bare er tøffe liksom. (Per Anders)

Oppsummert framstår omskaping og arrangering som en dimensjon av det skapende arbeidet, hvor andre sjangres konvensjoner har sterk innflytelse, og hvor andre musikere gjerne tar seg av arrangeringen. Men det er også utsagn som viser et behov for å reforhandle og ta kontroll over arbeidet med omskaping og arrangering basert på kunnskap om sjangerens harmoniske og rytmiske estetikk.

3 Nyskaping i folkemusikk

Nyskaping innebærer her musikk som er helt nylaget, noe som delvis sammenfaller med Åkessons kategori *nyskapande.* Men vi definerer altså arrangering, bearbeidelse og omskaping av folkemusikk inn under kategori to, *omskaping og arrangering.* Dermed står vi igjen med punktet å «skapa nya melodier och/eller texter på den traditionella musikens (och lyrikens) grund och inom ett folkmusikaliskt idiom» (Åkesson, 2007, s. 53). Dette definerer vi som kategorien *nyskaping i folkemusikk*. Men vi har også behov for en kategori som inkluderer musikk der intensjonen ikke nødvendigvis er å skape musikk «inom ett folkmusikalskt idiom», men hvor det like fullt er elementer av folkemusikk, derav den fjerde kategorien, *nyskaping rundt folkemusikk,* som omtales nedenfor.

I *nyskaping i folkemusikk* skapes ny musikk med utgangspunkt i sjangerens uttrykk og stilideal, noe som krever grundig sjangerkunnskap, også hos lytteren, dersom man skal kunne vurdere kvaliteten på arbeidet (jamfør Danielsen, 2016, s. 114). Innen folkemusikk fremholdes det i tillegg ofte at nye slåtter ikke nødvendigvis er tenkt å bli gjenkjent som noe nytt som skiller seg veldig ut, men at de i stedet kan gå inn i fellesrepertoaret og bli en del av tradisjonen på sikt (McCann, 2001). «Mange av de slåttene tror jeg du ville tenkt var gammelt tradisjonsmateriale hvis det ikke sto mitt navn bak», sier Benedicte om noen av sine komposisjoner. For lyttere uten god kunnskap om sjangeren kan det være vanskelig, eller umulig, å høre at dette er nykomponert musikk.

> Det er å lage noe som høres ut som om det er gammelt, ja, det er jo en kunst. Så jeg har jo drivi og testa på folk, spelt et eller anna, og så hørt hva de har sagt, og så kanskje bruka det. Hvis en da: «Åja, det er du som har laga den». Da er det kanskje for tydelig. (Rasmus)

Rasmus bruker her publikum helt bevisst som kontrollgruppe for å sjekke om den nye musikken hans høres ut som en tradisjonell slått.

Ikke alle informantene skiller tydelig mellom det å jobbe med gjenskaping (vår kategori *gjenskaping og forming*) og det å skape noe helt nytt: «Det er jo samme håndverket det, tenker jeg. Men du må jo da komme på den lille kjernestrofa som har det i seg at den kan dele seg opp og bli til mer». (Anders)

Flere informanter trekker også fram at oppbyggingen av musikken, med fokus på den sterke, selvstendige melodilinja eller «kjernestrofa», krever en annen tilnærming, kunnskap og arbeidsprosess enn for eksempel å bygge opp et arrangement. Jorun Marie formulerer det slik:

> Og det er en annen type øvelse, for da må du virkelig ha en melodi som er så utrolig sterk at den tåler at alt er skrella vekk, og at det bare er det som skjer. Men det er jo slik all slåttemusikk er, som har overlevd, at den har sånne typer kvaliteter da. (Jorun Marie)

Hun viser samtidig til en bestemt type formativ prosess: «Sånn kverning, det tror jeg er en veldig nyttig prosess, sitte og stulle og kna og styre på med en sånn liten idé, lenge».

Øyonn uttrykker at det er umulig for en enkelt folkemusiker å gjenskape den tradisjonelle skapelsesprosessen som gjennom generasjoner har formet musikken til det den er i dag:

> Å prøve å lage en slått som er bedre enn en slått, hvis du skjønner hva jeg mener, det er veldig vanskelig fordi det er et eller annet med tradisjonsoverføring som er bare helt fantastisk! Som foredler i gode tradisjonslinjer, som du ikke har sjans å oppnå som en enkelt stakkars liten [latter] person. (Øyonn)

Utfordringen med å lage ny musikk i tradisjonell stil blir her satt i sammenheng med tanken om at den nye musikken ikke får gjennomgått prosessen med tradering og foredling i fellesskapet gjennom generasjoner. Denne prosessen tar tid, den forutsetter bidrag og innspill fra flere eller mange utøvere, og den er derfor ikke mulig å gjenskape for en enkelt komponist. En av paneldeltakerne på seminaret vi arrangerte om dette temaet i februar 2022, Kenneth Lien, svarte slik da han ble spurt om han har prøvd å lage ny musikk i tradisjonell stil:

> [D]et er jo ikke sånn at veldig mye av det tradisjonelle materialet er komponert av en person. Det har jo på en måte vokst seg fram da. Sprunget ut av en kultur. Og det å da skulle liksom prøve å bare ha fullstendig oversikt over alle disse elementene som utgjør da det som har vokst seg fram over tid, og prøve å liksom bare lage det. Det er jo en enorm utfordring, vil jeg si. De færreste får det til. (K. Lien, seminar Rauland 18. februar 2022)

4 Nyskaping rundt folkemusikk

I kategorien *nyskaping rundt folkemusikk* brukes også elementer fra folkemusikk til nyskaping, men intensjonene kan variere stort når det kommer til i hvor stor grad man ønsker at sluttproduktet skal være prega av folkemusikalsk estetikk og stilideal. I likhet med forrige kategori, *nyskaping i folkemusikk*, kan det kreve dyp sjangerkunnskap både hos skaperen og lytteren for å forstå fullt ut hva nyskapingen innebærer:

> Jeg har følt at folk faktisk ikke har sett hva jeg gjør med ... hvor mye jeg jobber med grunnstrukturene i min tradisjon, da. At jeg henter elementer ifra tradisjonen. Og hvor mye den er forankra i ryggmargen for alt jeg gjør. For man hører kanskje ikke det? For det er jo omfattende. Det er jo komplisert å gå inn i det. Og du skal jo også kunne ganske mye om utgangspunktet mitt og den tradisjonen for å høre det. (Susanne)

Men denne kategorien inkluderer også prosjekter der sjangerkunnskap ikke er nødvendig, hverken hos skaperen eller hos lytteren, hvor utgangspunktet ikke er folkemusikksjangeren, men der man bruker «klangen» eller «fargen» av folkemusikk som musikalsk krydder:

> At det klinger som folkemusikk. I dag er det veldig mange som [...] bare at du bruker hardingfela, eller den fargen av folkemusikk inn i musikken, så blir det folkemusikk. Det gjelder veldig mange det. [At man] bruker det bare som folkemusikalsk farge inn i ellers ting som er mere country-musikk? Eller vise- eller country-sjanger da. Og så fargelegger de det med folkemusikalske elementer. Og det føler jeg er så langt unna det jeg jobber med. Jeg gjør kanskje det motsatte. (Susanne)

Det kan virke som at både Susanne og flere av de andre informantene ikke kjenner seg hjemme i denne måten å lage eller bruke folkemusikk på,

og at det oppfattes som noe som noen andre enn folkemusikere driver med. Samtidig er det tydelig at de fleste av våre informanter lager musikk som ikke kan plasseres i kategorien *nyskaping i folkemusikk*, men som like fullt tar i bruk eller tar utgangspunkt i ulike elementer fra folkemusikken, inkludert melodimateriale, rytmiske strukturer, form- og variasjonsprinsipp og klangidealer. Vi har også sett eksempel på prosesser som starter med arbeid med tradisjonelt materiale, men som ender opp med nyskaping i et mye større format. Kategorien *nyskaping rundt folkemusikk* har derfor stor variasjonsbredde og mange fasetter. Det er viktig å understreke at den musikalske skapelsesprosessen ofte beveger seg sømløst mellom de ulike kategoriene for skaping, slik Rasmus snakker om i forbindelse med ett av sine samspillsprosjekt:

> Vi har aldri prata om noen slike grenser … egentlig […], og at det føles jo veldig naturlig, egentlig, veldig fint og veldig slik inspirasjons … Det har aldri vært stoppa i en prosess med at nei nå, der … dette funker, eller … det kan jo være mer slik … det her funker ikke, liksom … rent musikalsk, liksom, men … nei. (Rasmus)

Parallelt med en stor åpenhet for å bruke og lage folkemusikk på nye måter finner vi blant informantene også bevissthet om at musikken ikke automatisk er av god kvalitet bare fordi den er ny. Øyonn etterlyser for eksempel en grundigere kunnskap om sjangeren og håndverket før man begynner å lage ny musikk:

> En del av den nyskapte folkemusikken, som jeg får med meg, at man liksom ødelegger litt for seg selv da. […] Kanskje vi ikke har stor nok selvtillit på at den musikken vi kommer fra, er fantastisk lissom. Så må man begynne blande inn andre triks fra andre sjangre, i stedet for å prøve å grave liksom. (Øyonn)

«Er ikke den gamle musikken god nok for deg?»

Så langt har vi omtalt motivasjon, hvordan ulike musikalske ideer kan oppstå, og hvordan informantene jobber med å ta ideene videre. Videre har vi beskrevet de ulike dimensjonene av skapende arbeid med utgangspunkt i vår modell med fire kategorier. Før vi tar fatt på diskusjonen, er det nødvendig å se litt mer på de forventningene som de skapende folkemusikerne møter, og på de økonomiske rammebetingelsene.

Som tidligere beskrevet er den skapende prosessen gjerne motivert av en indre drivkraft. Men hvilke forventninger til å skape ny musikk opplever egentlig informantene utenfra? Om vi først ser på den mer tradisjonsfokuserte delen av folkemusikkmiljøet, med kappleikene som en av hovedarenaene for fremføring av musikk, så opplever nesten ingen av informantene noen forventninger derifra. Snarere tvert imot, det kan i noen sammenhenger nærmest framstå som at det er noe mistenkelig ved å skulle ville lage nye slåtter:

> Jeg har opplevd enkelte uttrykke skepsis da jeg begynte å komponere ny folkemusikk, og fått spørsmål som: «Er ikke den gamle slåttemusikken god nok for deg?» Jeg har også opplevd mistanke om at motivet for å lage ny folkemusikk er for å få inntekter fra TONO. (Benedicte)

Også der hvor det er en positiv holdning til nykomponerte slåtter, finner vi at noen av informantene er forsiktige med å fremføre og fronte denne musikken:

> Jeg merker jo sjøl at jeg veldig sjelden bruker egne slåtter på konsertene mine, da. Så det er jo en eller anna beskjedenhet som ligger langt bak der, som sikkert de fleste sliter med. Men å i det heile tatt lage en slått er jo litt frekt nesten, veit du. (Per Anders)

> Det er ikke ofte jeg spiller det, og [forventer] absolutt ikke at det blir en del av noe repertoar. Men jeg syns at dersom en kan lage slåtter og sanger i tradisjonell stil, så bør man absolutt gjøre det. Det er veldig bra for tradisjonen å få nye låter. (Rasmus)

> Jeg har heller ikke liksom aktivt lært bort egne slåtter til folk, for det at det skal bli spilt videre. Jeg veit ikke … jeg vil heller lære dem gamle slåtter. (Rasmus)

Her finner vi en nærmest unnskyldende holdning til eget skapende arbeid og en tilsvarende stor respekt for det eksisterende tradisjonelle materialet. I tillegg er de musikalske konvensjonene for nylaga slåtter gjerne veldig spesialiserte, uten at dette nødvendigvis oppleves som noe negativt. Anders forteller leende om miljø med dyrking av solo slåttespel på hardingfele, som han selv også er en del av og setter stor pris på:

> Du kan komme med en ny slått, men du kan ikke komme med en ny slått som er helt sånn rar og speisa og som drar ut på viddene, tonalt eller harmonisk rar i forhold til trad. […] Så der kjenner jeg at der har du ingen forventninger da. Rundt det bordet. (tullestemme) «Har du laga noen nye slåtter i det siste, Anders?» (latter) Heh, det spørsmålet kommer ikke altså! (latter) (Anders)

Det er også interessant å notere at både anerkjennelsen av nylaga slåttemusikk og verdien av den skapende innsatsen for komponisten gjerne knyttes til at slåttene blir tatt i bruk av kollegaer i miljøet (noe som ikke nødvendigvis innebærer offentlig fremføring) og dermed blir tatt opp i tradisjonen:

> [Jan Beitohaugen Granli] også har jo faktisk lært seg mange av mine slåtter da, og det syns jeg er veldig koselig når det skjer da, at slike spelemenn begynner å ta dem i bruk. Og Ottar [Kåsa] og Alexander [Aga Røynstrand] har spilt flere av dem også. Lars Ingar

> [Meyer Fjeld] også, så det er jo liksom, da føler jeg at det er verdt noe, liksom. (Per Anders)[11]

Mens det tradisjonelle kappleikmiljøet ofte ikke forventer nye komposisjoner i det hele tatt, så er forventningene absolutt til stede fra det organiserte kunstlivet, med festivaler, bransjen og støtteordningene, og i møte med andre sjangre. Anders er inne på at forventningen om nyskaping fra festivalene ikke bare gjelder selve musikken, men også hvem som spiller sammen: «De vil jo gjerne ha nye ting [...]. Sette sammen folk og sånt. Det er jo litt sånn at [...] de som driver festivalene, vil jo gjerne koble sammen noe som blir en suksess». Benedicte opplever det som en dobbel forventning å skulle være både tradisjonsbærer og samtidig nyskapende:

> Hvis ikke begge deler ligger naturlig til deg, så kan det skape utfordringer i den tida vi lever i nå – iallfall om ønsket er å være musiker på heltid. De som kanskje forventer nyskaping mest, er ofte fra andre miljøer enn folkemusikkmiljøet. Også institusjoner, som Norsk Kulturråd med flere. (Benedicte)

Også Per Anders omtaler det som oppleves som en generell forventning om å skape noe nytt: «Folk som på en måte ikke er så inne i slåttemusikken, de syns vel kanskje det er rart at man bare spiller gammelt, da. Og da er jeg jo veldig glad at jeg kan svare: Ja, jeg lager nye slåtter også. For det er liksom ... da kan de ikke ta meg på det (ler)».

«Så må vi også få lov til å leve»

Det er påfallende hvordan andelen nykomponert musikk i folkemusikksjangeren har økt de seneste årene, og at dette sammenfaller med en

11 Per Anders nevner her fire av våre mest profilerte utøvere på hardingfele.

tilsvarende økning i antallet profesjonelle folkemusikere. Lite tyder på at folkemusikerens skaperbehov plutselig har blitt mye større av seg selv, eller at det utelukkende handler om et tidligere undertrykt behov som endelig har fått fritt spillerom. Man bør også se dette i sammenheng med de økonomiske rammebetingelsene:

> Det er kanskje synd å si det, men skulle jeg bare spilt springar og rull fra Granvin, solo, og kunne levd av det, måtte jeg tilbake til 1800-tallet. Men nå er det ikke mulig å leve av å bare gjøre det. Så jeg tenker at jeg har på en måte flaks, at jeg oppriktig liker og trenger å lage ny musikk i tillegg. (Benedicte)

Vi spurte også informantene om hvilke erfaringer de har med de offentlige støtteordningene og vederlagsordningene for musikk. Synes de at ordningene er relevante i deres kunstneriske virke og er godt tilpassa sjangeren, eller er det noe de savner?

> Vi driver og planlegger ei danseforestilling nå med meg og noen til. Da tenkte jeg at det skal være kun springleik. Og da skal jeg bare bruke trad ting og lage liksom ei sammenhengende kule da, eller springleikkule. Og det er slik: «Hvor skal vi søke penger hen til musikk?» For det vanlige er jo å søke til ny musikk, ikke sant? Det finnes ikke noe slik «utarbeide musikk til danseforestilling med trad materiale». Den posten er liksom ikke der. (Rasmus)

Her illustrerer Rasmus en problematikk som innebærer at deler av det vi i vår modell definerer som skapende arbeid i folkemusikken, ikke nødvendigvis anerkjennes av aktører utenfor sjangeren. Utøverne kan på den måten falle mellom to stoler når det gjelder begrepsapparatet og kriteriene som blir brukt i støtteordningene. Per Anders har på sin side opplevd at det kan være lett å få støtte til prosjekt med fokus på *bevaring* av tradisjonsmateriale, men at det var mer krevende å få støtte til nyskaping

i tradisjonell stil, fordi det ikke ble oppfatta som nyskaping av søknadsbehandleren, til tross for at det var utelukkende ny musikk:

> Jeg syns jo at slåtteskaping burde bli akseptert som en ny ... som en viktig del av ... Ja for oss som har det som ..., det er jo det som er uttrykksmåten vår, da. [...] Så må vi også få lov til å leve, liksom. [...] Sett på en banjo eller bass, liksom, så får de masse støtte. Men hvis du lager ny musikk innafor gamle rammer, så er ikke det liksom ... er ikke det nyskaping. [...] Jeg husker jeg tenkte at det der var en litt rar greie. (Per Anders)

Benedicte etterlyser flere arbeidsstipender og ordninger som ikke trekker i den ene eller andre retningen: «For hvis en vil leve av dette her, så påvirker det kulturen vår [...] at det er rom for de som har lyst til å gå den ene eller andre veien».

Tradisjonen som skapende og begrensende rom

Materialet som er presentert så langt, gir et bredt grunnlag for drøfting av skapende praksiser innen sjangeren. Selv om våre informanter har en sterk indre motivasjon og et personlige behov for å lage ny musikk, så ser vi at de står midt i svært motstridende strømmer av ulike forventninger utenfra til den nyskapte musikken. Fra én kant kommer forventningene fra det overordna kunstfeltet, bransjen og de offentlige støtteordningene om å skape ny, eksperimentell kunst som bryter med tradisjoner og sprenger rammer. Fra festivalfeltet møter informantene også forventninger til nye samarbeidsprosjekter, hvor premissene allerede er bestemt ut fra festivalenes ønsker og krav om både besetning, instrumentering, tema, omfang, tekniske løsninger m.m. Fra folkemusikkmiljøet møter informantene delvis liten interesse for denne typen av nyskaping parallelt med en forventning om å mestre det tradisjonelle spelhåndverket på et høyt kunstnerisk nivå.

Så kan man spørre seg hvilken innvirkning dette kan ha for det skapende arbeidet innen folkemusikken.

En tendens i materialet er synet på tradisjonen som et skapende rom som åpner for kreative muligheter i form av personlig frihet i utformingen av det tradisjonelle materialet og tilgang til en stor musikalsk ressursbank, jamfør Susannes uttrykk «database» og Per Anders som beskriver at «det er så mange forskjellige veier å gå». Vi spekulerer på om tradisjonsmusikkens åpne form gjør at noe av uttrykksbehovet hos den enkelte musikeren blir ivaretatt også gjennom en tradisjonell tilnærming til stoffet, ved at det forventes at utøveren legger til noe av seg selv i formingen og utførelsen av musikken. Fra dette perspektivet er det ikke bare de musikalske artefaktene som sådan som tillegges verdi, men vel så mye selve måten å utøve og forholde seg til musikk på som tradisjonsmusikken representerer, og som det eksisterende, traderte materialet muliggjør. I tillegg blir det å bruke tradisjonen som en musikalsk ressursbank trukket fram av informantene som en viktig verdi for dem. Dette gjelder også i de tilfellene der det oppleves som frigjørende og viktig å gå ut av tradisjonsformatet og finne andre og åpnere kreative formater. Susanne sier at hun jobber mye med «grunnstrukturene i [sin] tradisjon» (se, delen *Nyskaping rundt folkemusikk*) og henter elementer derfra når hun komponerer. Samtidig sier hun:

> Jeg har alltid vært sjalu på de lange hardingfeleslåttene, eller de tradisjonene der du hadde den type mulighet til å grave ned i det. Jeg følte at min tradisjon der er veldig sånn korte ting. Når du setter i gang en ril, så er det ikke så mye å gå på i det emosjonelle, egentlig. Selvfølgelig er det det også, men … ja. Så det behovet for å skrive, for å få være i den tilstanden […]. Tradisjonsmusikken er noe annet, men jeg ville ha den. Jeg vil ha den med meg for det, sant. Men behovet for å likevel være i musikk som … ja, som varer litt lengre enn bare litt, eller som har mange flere aspekter i seg. (Susanne)

Det trenger altså ikke være noen motsetning mellom det å ha tradisjonsmusikken som et fundament og det å søke etter å få uttrykke emosjonelle tilstander og kreativ frihet i et videre skapende format.

Faktorer som kan framstå som begrensende på den skapende praksisen, inkluderer en usedvanlig stor respekt for tradisjonen som kvalitetsstandard og at kreativ forming av tradisjonsmateriale ikke er kompatibelt med det rådende kunstsynet og den tilhørende forståelsen av kreativitet og skapende arbeid. Når det gjelder respekten for tradisjonen, så møter vi blant informantene tanken om at det ligger noe uoppnåelig i å prøve å matche kvaliteten til det eksisterende tradisjonsmaterialet (se, delen *Nyskaping i folkemusikken*). Dette kan knyttes til forestillingen om tradisjonen som en kollektiv skapende prosess over tid (Berge & Johansson, 2014), og vi finner argumenter som at de tradisjonelle slåttene og visene er slipt og foredlet gjennom mange generasjoner av kompetente tradisjonsbærere. Dermed har uttrykket oppnådd en kvalitet som det er svært vanskelig å gjenskape. Dette er en vanlig narrativ i folkemusikkmiljøet (Omholt, 2018, s. 246). Slik sett kan de gamle, gode slåttene og visene sies å inneha en posisjon som kanon (Bohlman, 1988). Den leksikalske definisjonen av kanon er «en samling skrifter, regler eller annet som regnes som fullstendig, tilstrekkelig eller ekte» (Seim, 2019). Etymologisk (gresk) betyr det «rettesnor, målestokk». Fra dette perspektivet kan de gamle slåttene og visene forstås som både fundamentet man står på, og målestokken man kan strekke seg etter og ha som referanse når man lager noe nytt, men det oppleves ikke som noe man kan matche fullt ut. Derfor handler dette vel så mye om et slags mentalt ståsted som en konkret vurdering av kvaliteten på eget arbeid.

Nok en faktor som kan påvirke vurderingen av nytt og originalt kontra gammelt og velbrukt, er den verdiorienteringen vi kan kalle tradisjonalisme (Blom, 1993, s. 14), det at noe får særlig verdi i kraft av å representere kontinuitet og sammenheng gjennom at tradisjoner videreføres mellom generasjoner. Alle våre informanter er selv tradisjonsbærere og læremestere og en integrert del av tradisjonen, samtidig som de er nyskapende komponister i et kunstfelt preget av den moderne kunstnerrollas begreper om

individualitet og originalitet (Danbolt, 2009, s. 150). Det å inneha alle disse ulike rollene er krevende og kan tenkes å påvirke utviklingen og bredden i sjangeren, dels ved at nyskaping innen folkemusikk kan framstå som noe kontroversielt, som noe man «egentlig» ikke holder på med, og dels ved at nyskapingen fra annet hold underlegges forventninger som ikke nødvendigvis er kompatible med kunstnerens egne idealer og visjoner.

Her ligger det altså faktorer som kan synes å motvirke behovet for og investeringer i det å lage ny folkemusikk. På den ene siden kan kanskje den store respekten for tradisjonen som kvalitetsstandard påvirke eksperimenteringsviljen og mulighetsrommet for nyskaping innad i sjangeren, uten at disse faktorene er direkte til hinder for å lage ny folkemusikk. På den andre siden er komponering av helt ny musikk ikke nødvendigvis en forutsetning for å få utløp for kreativ skapertrang, da skapende praksiser under vår kategori *gjenskaping og forming* også må forstås som en kreativ prosess. Dette tankeregimet er ikke unikt for norsk folkemusikk. I mange musikksjangre, som for eksempel jazz, er det ikke nødvendigvis noen avgjørende forskjell på å skape og å utøve (Toynbee, 2000), og det finnes alternative «belønningssystemer» som sikrer at kreative investeringer blir verdsatt. Men hva skjer når et slikt tankeregime møter et annet regime som er fundert på helt andre begreper om kreativitet og skapende arbeid? Dette er et dilemma som dagens skapende folkemusikere står midt oppe i.

Avslutning: Praksis former ny praksis

Gjennom intervjumaterialet kan man spore et mangfold innenfor både forståelser av hva som er skapende arbeid, og forventninger til nyskaping og hvilke ulike roller informantene har på feltet. Informantene er både viktige tradisjonsbærere, læremestere, viktige stemmer i miljøet og stemmer som fronter sjangeren utad, samtidig som de er komponister og skapende kunstnere. Til dette hører et komplekst og delvis motstridende sett med forventninger. Det overordna kunstfeltet med festivaler, støtteordninger og bransje etterspør gjerne kunst og nyskapende arbeid

som eksperimenterer, gjør opprør og bryter med etablerte estetiske konvensjoner i sjangeren. I deler av folkemusikkmiljøet er forventningene nærmest omvendte, og man opererer med en kvalitetsstandard for nylaga folkemusikk som det kan framstå som umulig å nå opp til. På denne bakgrunnen er det verdt å repetere at informantene har et tydelig behov for å skape ny musikk. Vår empiri antyder at det mangler støtte og stimulans fra omgivelsene til å kunne benytte dette mulighetsrommet fullt ut. Slik sett kan det hevdes at det finnes et stort og uforløst potensial dersom både det overordna kunstfeltet og folkemusikkfeltet, inkludert konsert- og festivalarrangører, åpner for en bredere tolkning av hva skapende praksiser kan være. Våre informanter uttrykker delvis en frustrasjon og et savn etter å få en større forståelse fra kunstfeltet, men også fra folkemusikkmiljøet, jamfør det Susanne sier om at folk ikke helt forstår hva hun faktisk gjør (se, delen *Nyskaping rundt folkemusikk*).

I denne sammenhengen må vi også huske på at noen av de formene for skapende praksis som man kan se på folkemusikkscenen i dag, er en relativt ny foreteelse, jamfør den «kreative revolusjonen» vi antyder innledningsvis. Det er derfor grunn til å tro at dette landskapet – inkludert forestillinger om hva ny folkemusikk er og kan være – kommer til å endre seg i årene fremover. Hvordan denne endringen vil foregå, har vi ikke belegg for å påstå noe om. Derimot vil vi fremheve hvordan vi gjennom vår feltmodell med de fire kategoriene har fått fram viktige aspekter ved det å være skapende innen folkemusikken, og at denne praksisen ikke nødvendigvis resulterer i produkter som er sammenlignbare med hvordan komposisjoner og/eller arrangement forstås i andre kontekster.

På et mer overordnet konseptuelt plan er det her også viktig å anerkjenne overlappingen og gjensidigheten mellom praksisene som sådan og de forutsetningene som motiverer og former dem (Fischer-Lichte, 2008; Schechner, 2003), slik vi også beskrev innledningsvis. Dette frigjør analysen fra en ensidig søken etter faktorer og kontekstuelle forutsetninger som kan forklare den skapende praksisen og dens resultater. Mer konkret: Det blir forenklende og misvisende å utelukkende se på nye former for skapende praksis som en respons på for eksempel endrede

forventninger, estetiske idealer og kvalitetssyn og nye kunstnerroller. For vi må jo spørre oss: Hvor kommer disse forventningene og idealene fra? Med et praksisteoretisk utgangspunkt inkluderer svaret på det spørsmålet *praksisen i seg selv*. Dette gjelder praksis på alle nivåer: Hvordan ideer til musikalske løsninger ofte oppstår gjennom det å spille (for seg selv eller sammen med andre), like mye som at ideene blir realisert gjennom spilling (jamfør intervjuene); hvordan folkemusikere setter sammen og presenterer musikken sin, og hvordan møtet og dialogen mellom musiker/skaper og publikum over tid former forestillinger om hva musikken er, hva som er kvalitet, estetisk interessant, nyskapende og så videre. Fra dette perspektivet er skapende folkemusikere og deres praksis med på å forme forståelsen av hva nyskapende folkemusikk er, og hvilke kriterier den blir vurdert etter. Det normative rammeverket vil da være et produkt av den stadig pågående diskursen gjennom og rundt musikken og slik sett være konstant eksponert for forhandling. Derfor har endring også en konstituerende side. Konkret innebærer dette at kategoriene vi her har brukt i analysen av skapende praksiser: 1) gjenskaping og forming, 2) omskaping og arrangering, 3) nyskaping i folkemusikk og 4) nyskaping rundt folkemusikk, er i stadig bevegelse, og at musikk som på ett tidspunkt ligger utenfor sjangerens uttrykksrepertoar og selvforståelse, på et senere tidspunkt kan framstå som en selvfølgelig del av den.

Litteratur- og kildeliste

Arnestad, G. (2001). *«Men vi skal koma i hug at tradisjonen alltid vert oppløyst og omskapt …». Om folkemusikk og folkedans i det seinmoderne Noreg*. Norsk Kulturråd.

Berge, O. & Johansson, M. (2014). «Who Owns an Interpretation? Legal and Symbolic Ownership of Norwegian Folk Music». *Ethnomusicology, 58*(1), 30–53. https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.58.1.0030

Blacking, J. (1995). *Music, Culture, and Experience*. The University of Chicago Press.

Blom, J.-P. (1993). Hva er folkemusikk? I B. Aksdal & S. Nyhus (Red.) *Fanitullen*, Universitetsforlaget.

Bohlman, P.V. (1988). *The Study of Folk Music in the Modern World*. Indiana University press.

Danbolt, G. (2009). *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. (3. utg.). Det Norske Samlaget.

Danielsen, A. (2016). Nyskapende, sterkt og kompetent! Kvalitetsforståelser i musikkfeltet i lys av tre poulærmusikalske sjangre. I K.O. Eliassen & Ø. Prytz (Red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 104–119). Fagbokforlaget.

Feld, S. (1990). *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and song in Kaluli Expression*. University of Pennsylvania Press.

Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Taylor & Francis.

Havåg, E. (1997). *«For det er Kunst vi vil have»: Om nasjonalitet og kunst i norsk oppskrivartradisjon og folkemusikkforsking*. Norsk Forskningsråd.

Holmgren, C. (2020). The conditions for learning musical interpretation in one-to-one piano tuition in higher music education. *Nordic Research in Music Education, 1*(1), 103–131. https://doi.org/10.23865/nrme.v1.2635

Johansson, M. (2017). Paraphrase this: A note on improvisation. *Ethnomusicology Forum, 26* (1), 26–45. https://doi.org/10.1080/17411912.2017.1302810

Johansson, M. & Berge, O. (2018). Kvalitetsregimer i endring? Historiske og analytiske perspektiver på folkemusikken i samtiden. I J.F. Hovden & Ø. Prytz (Red.) *Kvalitetsforhandlinger. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Fagbokforlaget

Kolltveit, G. (2009). Norden som folkemusikalsk region. *Norsk folkemusikklags skrift, 23*, 7–33.

Kolltveit, G. (2019). Nye bevegelser i norsk folkemusikk. *Folk Och Musik*. https://doi.org/10.33343/fom.79611

McCann, A. (2001). All That Is Not Given Is Lost: Irish Traditional Music, Copyright, and Common Property. *Ethnomusicology, 45*(1), 89–106. https://doi.org/10.2307/852635

Myhren, M. (1993). Spelemenn på hardingfele. I B. Aksdal & S. Nyhus (Red.) *Fanitullen*, Universitetsforlaget.

Omholt, P.Å. (2018). Meir høgtid enn juleftan. I J.F. Hovden & Ø. Prytz (Red.) *Kvalitetsforhandlinger. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Fagbokforlaget.

Rice, T. (2017). *Modeling Ethnomusicology*. Oxford University Press.

Schechner, R. (2003). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge.

Seim, T.K. (2019, 17. juni). Kanon. *Store norske leksikon.* https://snl.no/kanon

Toynbee, J. (2000). *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. Arnold.

Versto, S. (1998). Knut Buen som nyskapar av slåttar. I E. Blikstad (Red.) *Mellom hjertes slag og felas drag – festskrift til Knut Buen*. Telemarksavisa.

Wengraf, T. (2001). *Qualitative Research Interviewing: Biographic Narratives and Semi-structured Methods*. Sage.

Åkesson, I. (2007). Med rösten som instrument. Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik. I *Svenskt visarkivs handlingar 5*. Institutionen för musikvetenskap, Uppsala universitet.

Åkesson, I. (2008). «Så varliga genom lunden med henne»: Återskapande, omskapande och nyskapande i nutida och äldre balladsång. I K. Eriksson (Red.) *Fråst och i kålle: Texter från nordiskt balladmöte*. Växjö universitet.

Grydeland, I. (2024). Blikk på øyeblikket: Eksempler på ulike arbeidsmetoder hos improviserende musikere. I A.N. Hagen, R.T. Solberg, T.U. Nærland & M.F. Duch (Red.), *Når musikken tek form: Om skapande praksisar i musikk* (s. 103–135). Fagbokforlaget.
DOI: https://doi.org/10.55669/oa491103

Blikk på øyeblikket: Eksempler på ulike arbeidsmetoder hos improviserende musikere

Ivar Grydeland

Innledning

Improvisasjon som plan a eller plan b?

Improvisasjon er en viktig bestanddel i mange musikkformer, og menneskets første musisering må nødvendigvis ha vært improvisatorisk (Bailey, 1992, 1:10–1:20). Improvisasjon er også dagligdags, noe vi gjør når plan a ryker. Når eplekaka faller i gulvet på vei ut av ovnen, improviserer vi frem en plan b der noen plukker opp kakerestene, mens andre serverer is. Improvisasjon krever spontanitet og en evne til å omstille seg. Store norske leksikons nylig justerte definisjon av begrepet lyder slik: «I dagligtale brukes ordet improvisasjon ofte om noe som er helt uforberedt og tatt på

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/

sparket. Dette er til forskjell fra hvordan ordet brukes i kunst og musikk. Der er improvisasjon et resultat av grundige forberedelser» (Alterhaug, 2021). Definisjonen skiller altså mellom den dagligdagse improviseringen, en spontan «plan b», og improvisasjon som arbeidsform innen kunst og musikk, der det spontane ofte er «plan a». For musikere som har det improvisatoriske som plan a, er det selvsagt at det å ta gode spontane kunstneriske valg krever grundige forberedelser. Denne artikkelen presenterer ulike perspektiver på forberedelse hos improviserende utøvere, og den bidrar til økt forståelse for musikalsk improvisasjon gjennom å belyse arbeidsformer som ofte er underkommunisert.

Øyeblikket

På tross av at behovet for forberedelse er åpenbart, er det likevel spontanitet, det uvisse og håndteringen av det ukjente som ofte vektlegges i omtale av musikalsk improvisasjon. I innledningen til kapittelet «VI. Improvised Musics» i *Audio Culture: Readings in Modern Music* skriver professor og forfatter Christoph Cox og professor, forfatter og komponist Daniel Warner (2004, s. 252) at «[...] improvising musicians remain distinctly committed to the risks and rewards of live performance premised only on in-the-moment decisions and interactions». Utøveren Jacques Coursil beskriver et tilsvarende standpunkt: «An improviser is a musician who has opted for the field of non-premeditation of events. The more improvisation gets away from this characteristic, as in ritualized practices or playing clichés, the less it justifies its name» (Coursil, 2008, s. 65). Ett annet eksempel som fortsatt gjengis ofte, er den amerikanske saksofonisten Steve Lacy, som polemisk sammenlikner komposisjon og improvisasjon. Han hevder at forskjellen på en improvisasjonsmusiker og en komponist er at komponisten har all verdens tid til å avgjøre hva som skal utspille seg i løpet av 15 sekunder med musikk, mens improvisasjonsmusikeren kun har 15 sekunder til rådighet (Bailey, 1992, s. 141). Musiker, komponist og produsent Jim O'Rourke skiller mellom «de som improviserer», og «de som spiller improvisert musikk», i et fortsatt relevant intervju

fra 1997: «I make a distinction [...] between people who play improvised music and people who improvise [...] I have no problem with the Evan Parker Trio. But they're not improvising. They're playing Evan Parker Trio music» (Cox, 1997, s. 34). Alle disse eksemplene mener jeg på hvert sitt vis forenkler improvisasjonsprosesser og reduserer musikken til først og fremst et *øyeblikksfenomen*. De vitner om en snever forståelse av hva improvisasjon innen musikk kan være, og bidrar til en lite formålstjenlig mystifisering av improvisasjon som arbeidsform i musikk. Ifølge den amerikanske etnomusikologen David Borgo er holdningene fortsatt gjeldende. Borgo beskriver en tendens til at definisjoner på improvisasjon er:

> [...] vague, overgeneralized, or beholden to conventional notions of musical practice. For example, improvisation is often described as composing music on the spur of the moment, or as performing music spontaneously without the aid of manuscript, sketches, or memory. Both of these definitions downplay the extensive practice an experience that seasoned improvisers bring to performance [...] (Borgo, 2017).

I iveren etter å fokusere på (friheten i) det «magiske» øyeblikket forsvinner noe av erkjennelsen og verdsettingen av *forarbeidet* og av at estetiske og praktiske valg i forarbeidet får enorme konsekvenser for hva som faktisk manifesterer seg i øyeblikket. Konsekvensen er en undervurdering av det nitide arbeidet improviserende utøvere gjennomfører mentalt og på instrumentene sine, i forkant av en konsert eller en innspilling, med musikalske ideer og konsepter, alene og i ensembler. I denne artikkelen skal jeg gi eksempler på hvordan et slikt forberedende arbeid kan arte seg, og jeg vil argumentere for hvordan og hvorfor dette arbeidet kan resultere i noe annet enn *ritualized practices or playing clichés*, slik Coursil hevder.

For å øke forståelsen for det bakenforliggende arbeidet hos utøvere i dette feltet bør vi heller følge den nederlandske musikkfilosofen Marcel Cobussens forslag om å se den improvisatoriske praksisen i lys av begrepet *dialog*, som er hentet fra den russiske litteraturforskeren og

kulturfilosofen Mikhail Bakhtin. En utøvers eller et ensembles improvisasjoner «bygger på tidligere valg og avgjørelser» (Cobussen, 2017, min oversettelse).[12] Dette kommer jeg tilbake til senere i artikkelen.

Forskning på improvisasjon

I *The Complex Dynamics of Improvisation* beskriver Borgo (2017) hvordan forskningen på musikalsk improvisasjon har utviklet seg fra å være «an art neglected in scholarship», slik etnomusikkolog Bruno Nettl (1998) hevdet ved årtusenskiftet. Etableringen av tidsskriftet *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation* i 2004 og de to bindene av *Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies* i 2016 er to av mange indikatorer på at det produseres stadig mer forskning på improvisasjon i musikk, ifølge Borgo (2017). Videre beskriver han en utvikling der forskningen har gått fra å være knyttet til spesifikke kunstdisipliner til å bli mer tverrfaglig rettet, og at vi ser en økende interesse for å studere improvisatorisk praksis fra et nevrologisk og kognitivt perspektiv. På tross av en mangfoldig forskning er det forsket lite på hvilken betydning klangfarge og ikke-lineære organisatoriske prinsipper har innenfor improvisert musikk (ibid.) Nettopp klangfarge og ikke-lineære organisatoriske prinsipper er sentrale musikalske parametere i mye av den musikken jeg omtaler i denne artikkelen. Jeg kommer tilbake til hvordan arbeid med klangfarge utspiller seg, i et senere avsnitt. I Cobussens *The Field of Musical Improvisation* (2017) ser vi viktige bidrag i arbeidet med å avmystifisere det å improvisere og å fjerne begrepet fra romantiserende fordommer. Her i Skandinavia har vi i løpet av de 12–14 siste årene sett

12 Bakhtins begreper er tidligere blitt brukt i forskning på improvisasjon i kunst, musikk og musikkterapi, blant annet hos Rustad (2018) og Stensæth (2015).

flere improviserende utøvere som tar kunstneriske doktorgrader[13] med musikalsk improvisasjon som fagfelt. Dette har bidratt til viktig og praksisnær kunnskap.

Et dynamisk felt

Noe av årsaken til at beskrivelser og definisjoner av improvisasjon er vage og generelle, slik jeg viser til i avsnittet Øyeblikket, skyldes antakelig at improvisasjon som arbeidsform arter seg svært ulikt i forskjellige stilarter og fra utøver til utøver. I sitt essay *Contemplating the Concept of Improvisation and Its History in Scholarship* spør Nettl (2013, s. 2) om det vi tar med i sekkebetegnelsen «improvisasjon», egentlig har nok til felles til å regnes som et samlende begrep. Vi kan spørre oss om vi burde kalle denne praksisen noe annet enn improvisasjon. Dette kommer jeg tilbake til senere i artikkelen.

Musikken som omtales i denne artikkelen, oppstår innenfor et felt som kanskje best kan beskrives gjennom sitt mangfold og sin flytende, irregulære formasjon, et dynamisk nettverk uten klar identitet (Cobussen, Frisk, Weijland u.å), der musikken preges av utøvernes personlige tilnærminger til blant annet instrumenter, lydobjekter, samspill, konsert som form og improvisatorisk arbeid i studio. Den store variasjonen fører til at det er vanskelig å definere dette som ett felt. Jeg velger likevel å betrakte den musikken jeg skriver om, som en del av ett og samme felt, og argumenterer videre for dette i avsnittet der jeg presenterer utvalget av informanter.

Frihet, referering og klangfarger

Jeg vil løfte frem tre aspekter jeg mener er sentrale fellesnevnere innenfor dette feltet: (intet mindre enn) *frihet*, musikkens *referering* til et «noe», og musikernes interesse for å fordype seg i instrumentenes *klangfarger*.

---

13 En beskrivelse av kunstneriske doktorgrader og kunstnerisk utviklingsarbeid kommer i et senere avsnitt.

Først *frihet*. Hva er friheten knyttet til? Fri fra hva? Fri til hva? Musikken jeg skriver om, kan ses som en videreføring av musikk som ofte blir omtalt som «fri improvisasjon» eller «fritt improvisert musikk» – en praksis som må betraktes både som en metode og som en sjanger, slik den norske improvisasjonsmusikeren og forskeren Michael F. Duch (2010) argumenterer for. Dette er altså ikke en frihet som er ensbetydende med at musikken som sådan er fri for regler. Uskrevne regler og kutyme eksisterer også innen såkalt fri improvisasjon (enten vi betrakter den som metode eller sjanger), og de kan være like strenge som i andre musikkformer. Det den skoledannende britiske gitaristen Derek Bailey (1992) karakteriserte som ikke-idiomatisk improvisert musikk, har for lengst dannet nye idiom og har blitt en sjanger. Det er likevel relevant å se nærmere på hva slags type frihet feltet er i berøring med.

Nettl (1974, s. 13) beskriver hvordan utøveres frihet utspiller seg innen ulike stilarter og sjangre, gjennom å gradere etter tetthet av referansepunkter og musikalske byggesteiner. Jeg velger å omtale slike referansepunkter og musikalske byggesteiner som «stilistiske markører». Jo høyere grad av tetthet i antall markører, jo mindre grad av frihet overlates til utøveren. I den ene enden av skalaen, med høy tetthet av stilistiske markører, finner vi improvisasjon innen barokk musikk, mens i den andre enden finner vi *taqsim* og *alap* (Cobussen, 2017, s. 93).[14] Selve begrepet fri improvisasjon impliserer høy grad av frihet, men friheten er ikke primært knyttet til fravær av stilistiske markører. Friheten er heller knyttet til at det er utøverne selv som utvikler rammer og stilistiske markører, noe å improvisere *over*, *i* og *med*.[15]

---

14 Taqsim er eksempel på improviserte melodiske åpningssekvenser i arabisk og tyrkisk klassisk musikk (Nettl, 2007), mens alap er eksempel på tilsvarende i nord-indisk klassisk musikk (Ledang, Knudsen og Haug, 2022).

15 Opprinnelsen til, (den politiske og kulturelle) motivasjonen for, likheter og ulikheter mellom amerikansk fri-jazz og europeisk fri-improvisasjon er behørig diskutert og belyst av blant andre George E. Lewis (2002 og 2004) og Alan Stanbridge (2023) og vil ikke bli diskutert i denne artikkelen.

Det andre sentrale aspektet jeg vil trekke frem, er musikkens *refererings*. Jeg mener det er hensiktsmessig å se rammeverket som improviserende utøvere utvikler, det vi improviserer *over*, *i* og *gjennom*, i lys av den amerikanske forskeren Jeff Pressings[16] begrep *referent*. «Central to improvisation is the notion of the 'referent'. The referent is an underlying formal scheme or guiding image specific to a given piece [...]» (Pressing, 1984, s. 346).[17] Referenten kan være internalisert, eller den kan være gjengitt og nedtegnet, for eksempel gjennom et notebilde. Referenten representerer «noe» å improvisere over. Pressing (ibid.) beskriver også en form for frihet, nemlig det han kaller «referent-free» improvisasjon. Oversatt til norsk snakker vi altså om referent-løs improvisasjon, eller improvisasjon uten referent. Improvisasjon hvor det med andre ord ikke finnes et «noe» å improvisere *over*, *i* og *med.* Borgo (2017, s. 1023) argumenterer for at Pressings «[...] binary between referent-based and referent-free improvisation is ultimately untenable». Jeg mener begrepet referent-løs i ytterste konsekvens er misvisende og bidrar til å underbygge noen av de mystifiserende holdningene jeg beskriver innledningsvis.

For å forstå sammenhenger og arbeidsformer i musikken som omtales i denne artikkelen, og som jeg vil beskrive ytterligere i senere avsnitt, mener jeg det er mer hensiktsmessig å utvide forståelsen av Pressings *referent* til «noe» som også kan være abstrakt, «noe» som til og med kan være i kontinuerlig endring og utvikling. Dette «noe» er en avgrensning av alle de kunstneriske valg utøveren har på sitt instrument til enhver tid, det er et «noe» som ofte (men ikke alltid) er internalisert, og som i ensemblesammenheng så vel som i soloimprovisasjon kan være både uttalt og ikke-artikulert, men det gir likevel musikalsk retning.

---

16 Pressings studier av musikalsk improvisasjon står sentralt, selv to tiår etter at han gikk bort.

17 I indisk klassisk musikk er raga et eksempel på en referent, og i bebop er standardlåten en referent.

Det at referenten også kan være gjenstand for kontinuerlig endring, gir handlingsrom, fleksibilitet og *frihet*, noe som ser ut til å være sentralt for utøvere i feltet. Det første sentrale aspektet jeg trekker frem ved feltet, *frihet*, kombineres altså med det andre aspektet jeg velger å trekke frem, *referering* til et «noe». I sin doktogradsavhandling skriver den svenske pianisten Sten Sandell dette: «Fri improviserad musik tillåter mig som musiker att kunna ändra riktning när jag vill» (Sandell, 2013, s. 186). Torben Snekkestad er saksofonist, forsker og et av intervjuobjektene i denne artikkelen. I sitt arbeid med filosof og musikkforsker Simon Høffding er de inne på det samme:

> It is the only domain where he can access all his musical ideas and references, as well as change the music's trajectory at any given time. Furthermore, free improvisation allows the characteristics of the performance space and the people in it, to radically alter the way he plays. (Høffding & Snekkestad, 2021)

Muligheten, friheten til å gå i musikalsk dialog med omgivelsene og til å endre musikalsk retning fremstår som en sentral faktor for utøvere i feltet.

Det tredje sentrale aspektet ved feltet er at utøvere ofte utfordrer konvensjonelle spilleteknikker og utvikler nye klanger i instrumentene. *Klangfarge* har altså et særlig fokus i musikken, slik jeg pekte på innledningsvis. Eksempler på dette er Torben Snekkestads *reed* trumpet[18], Sachiko Ms *tomme sampler*[19] og Toshimaru Nakamuras *no-input mixing board*[20]. Enkelte utøvere har også utviklet egne instrumenter, for

18 Trompet med saksofonmunnstykke.

19 Sachiko M bruker samplere som instrument, og hun benytter seg utelukkende av de interne test-tonene i samplerne.

20 En mikser som kun baserer seg på den interne lyden i miksebordet, uten at noen eksterne lydkilder kobles til.

eksempel den tyske utøveren Andrea Neumanns *Inside piano*[21] og Ingar Zachs *vibrerende tromme*[22]. Det er dessuten vanlig med en utstrakt bruk av objekter som viskelær, gummistrikk, elektrisk drill, treplugger eller ledningsklemmer, enten når instrumentene skal prepareres, eller som bidrag til å lage (særegne) instrumenter. I sin doktorgradsavhandling beskriver Magda Mayas nettopp denne fascinasjonen for objekter som preger musikken i feltet. Mayas viser til tekster fra en rekke utøvere der de formidler historier om slike objekter, og hvordan de får plass i deres musikk. Den tyske utøveren Ute Wassermann forteller om sin fascinasjon for fuglefløyter og andre objekter som hun bruker til å forkle og forvandle stemmen. Hun sier dette: «[...] I am interested in singing sounds which seem to be disconnected from the voice, like extreme and superhuman vocals, shimmering between electronic, animal, inorganic, and human sound qualities» (Mayas, 2019, s. 103). Utvikling av spilleteknikker og instrumenter er også en begynnelse på å skape, slik Harper formulerer det: «[...] to build an instrument is to create a musical object and thus to compose music» (Harper, 2011, s. 183). Hos skapende utøvere er veien kort fra å utvikle verktøy, teknikker og instrumenter til det å omsette lyden til et klingende bidrag i et musikkverk. Utvikling av nye instrumenter og spilleteknikker er derfor et naturlig element i praksisen i feltet.

Svært mye av den improviserte musikken som skapes innenfor dette og tilstøtende felt i dag, mener jeg utfordrer den måten Cox & Warner (2004, s. 252) samt Coursil (2008, s. 65), Lacy (som sitert i Bailey, 1992, s. 141) og O'Rourke (Cox, 1997, s. 34) omtaler og definerer improvisasjon på. Musikken som springer ut fra den såkalte Berlin-scenen fra slutten av 90-tallet, viser mange eksempler på nettopp dette. På samme tid var beslektede miljøer i London (London New Silence) og Tokyo (Onkyo) viktige

21 Inside piano består av innmaten i et piano, en spesiallaget pianoramme. Instrumentet forsterkes og manipuleres elektronisk.

22 Vibrerende høyttalere sender ulike frekvenser inn i trommen, slik at skinnet vibrerer kontinuerlig. Skinnet manipuleres med objekter for å endre klangfarge.

aktører.[23] I Norge utviklet det seg mange ulike forgreninger av improvisert musikk på tidlig 2000-tall. Vi kunne høre musikk med tydelige referanser til amerikansk frijazz, europeisk fri-improvisert musikk, improvisert musikk med linjer til folkemusikk, improvisert støymusikk og en rekke utøvere og komponister fra samtidsmusikkfeltet. Vi kunne også ofte høre utøvere fra disse ulike retningene på klubben Blå i Oslo og på festivaler som Ultima, jazzfestivalene i Kongsberg og Molde og på flere av lokalavdelingene til samtidsmusikksorganisasjonen Ny musikk. Mye av den improviserte musikken som utviklet seg i Norge, var preget av at utøverne hadde mange ulike musikalske bakgrunner. Musikere med klassisk skolering, utøvere fra samtidsmusikkfeltet, støymusikere og jazzmusikere spilte sammen og bidro til en mangfoldig og nyskapende scene der gjerne eldre og erfarne utøvere spilte sammen med unge på tvers av stilarter og estetiske skillelinjer.

Fra mitt ståsted som utøver, publikummer, lærer, forsker og plateprodusent er det tydelig at musikken som kommer ut fra dette feltet, har utviklet seg mye de siste 20 årene. Min erfaring er at arbeidsmetodene som er utgangspunkt for musikken, også har forandret seg. Hos enkelte utøvere ser vi dette i form av arbeidsmetoder som i ulik grad styrer musikken, gir den retning, for eksempel ved å avgrense og definere rammene for bestemte musikalske parametere. Samtidig er fortsatt spontanitet og intuisjon i samspillet klare forutsetninger for det improvisatoriske arbeidet (MacDonald, Wilson & Miell, 2012, s. 246).

Artikkelens formål

Artikkelen vil bidra til ny og viktig innsikt om hva improvisasjon kan være, gjennom å presentere arbeidsmetoder blant improviserende musikere som tilhører dette feltet som jeg beskriver i «Et dynamisk felt» ovenfor.

---

23 «Skoledannende» og fortsatt toneangivende musikkscener som utviklet seg i Berlin, London og Tokyo, blant annet beskrevet i boken *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene (Self-defining a Scene*) (2011).

Jeg vil vise hvordan de på ulikt vis og i ulik grad utfordrer det jeg mener er litt gammelmodige forståelser av improvisasjon som musikalsk metode. Og, som vi skal se hos enkelte skapende utøvere, fremstår ønsket om å styre musikken så spesifikt at improvisasjon kanskje ikke lenger er et egnet begrep for å omtale prosessene.

Ved å vektlegge den delen av arbeidet som foregår *før* musikken fremføres på en scene eller i et lydstudio, bidrar artikkelen til å avmystifisere hva det vil si å improvisere. Artikkelen bygger på kvalitative intervjuer, kunstnerisk utviklingsarbeid og mitt eget arbeid i feltet som utøver, forsker, plateprodusent og lærer. Jeg vil først presentere kombinasjonen av metoder, utvalg av informanter, etterfulgt av funnene og diskusjonen.

Metode

I arbeidet med artikkelen benytter jeg en kombinasjon av metoder fra kunstnerisk utviklingsarbeid og semistrukturerte kvalitative intervjuer.

Kunstnerisk utviklingsarbeid (KU) er en relativt ung tradisjon i Skandinavia og vektlegger kunnskapsutviklingen som oppstår *i* kunstnerisk praksis og *som* kunstnerisk praksis. Kunnskapen utvikles gjennom kunstnerisk praksis, ikke helt ulikt hvordan improvisasjonsmusikere lager musikk *gjennom* improvisasjon. Tradisjonen bygger på forståelsen av at «no fundamental separation exists between theory and practice in the arts» (Borgdorff, 2006, s. 13). Innenfor KU, slik det praktiseres Skandinavia og særlig i Norge, skal kunnskapsutviklingen være synlig i det kunstneriske produktet og skal ledsages av refleksjoner som peker på og dokumenterer denne kunnskapen. De semistrukturerte kvalitative intervjuene er delvis faktuelle intervjuer og delvis begrepsintervjuer (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 180).

Kombinasjonen av kvalitative intervjuer i en samfunnsvitenskapelig tradisjon og kunstnerisk utviklingsarbeid gir et sammensatt materiale med ulike kvaliteter og ulike perspektiver. De tre KU-arbeidene illustrerer kapittelets tematikk gjennom den kunstneriske disiplinens eget språk:

musikk, mens refleksjonsmaterialet er viktig informasjon for analyse. Musikken og refleksjonene i KU-arbeidene avdekker i fellesskap nyanser og lag i musikken som utfyller informasjonen jeg får gjennom intervjuene. De semistrukturerte kvalitative intervjuene gir nærhet til intervjuobjektene og deres stemmer og representerer nyanser og variasjon av ulike skapende praksiser fra norske improvisasjonsmusikere. Borgo (2017) hevder følgende: «Studying in vivo improvisation from the perspective of the performer or listener remains a challenging proposition». Og han fortsetter: «[...] and most writing on the subject remains theoretical, with much of it emanating from practicing musicians or from academics who also improvise» (Borgo, 2017, s. 1020). Det er nettopp for å møte utfordringen med å beskrive improvisasjon sett fra utøverperspektiv at jeg har valgt å kombinere ulike forskningsmetoder. Jeg mener metodeblandingen vil gi flere perspektiver som samlet sett kan gi økt forståelse.

Min bakgrunn er også et viktig premiss for artikkelen. Siden slutten av 90-tallet har jeg selv vært delaktig utøver i det improvisasjonsfeltet som artikkelen omtaler. Jeg har hatt base i Oslo-området og har holdt konserter og turnert med faste og prosjektbaserte ensembler i Europa, Nord- og Sør-Amerika, Asia og Australia. I 2000 startet jeg og slagverkeren Ingar Zach plateetiketten SOFA, som i startfasen utelukkende gav ut improvisert musikk. Zach og jeg drev etiketten sammen frem til 2010, da jeg trakk meg ut av arbeidet. Jeg har undervist i improvisasjon ved Norges musikkhøgskole siden 2003, hvor jeg også har drevet med kunstnerisk utviklingsarbeid innenfor musikalsk improvisasjon siden 2011.

Gjennom min betraktning av improviserende musikeres refleksjoner rundt egen praksis, bidrar artikkelen til økt forståelse av *improvisation from the perspective of the performer.*

Utvalg

Utvalget av informanter er kontrabassist og gambeutøver Inga Margrete Aas (1989), bosatt i Oslo, sanger Sidsel Endresen (1952), bosatt i Oslo, gitarist Kim Myhr (1981), bosatt i Oslo, saksofonist Torben Snekkestad

(1973), bosatt i Oslo etter flere år i København, samt slagverker Ingar Zach (1971), bosatt i Sør-Italia etter flere år i Madrid og Oslo.

Det har vært ett avgjørende kriterium at utvalget skulle ha omfattende utøvererfaring som improviserende musikere, fra ulike ensembler og med stor variasjon i besetning og estetisk uttrykk. Videre har det vært et kriterium at utvalget representerte en bredde i alder, utdanningsløp og utdanningsform. Jeg har vært opptatt av å finne et utvalg bestående av både personer som har eller er i ferd med å ta relevant skapende musikkfaglig høyere utdanning, og personer som har vært etablert som utøvere før det ble mulig å ta et utdanningsløp innen dette fagfeltet. Jeg har også vektlagt erfaring fra undervisning i improvisasjon. Det har likevel vært *utøvererfaringen* som har vært det mest avgjørende kriteriet for sammensetningen av utvalget. Motivasjonen for et svært begrenset utvalg av informanter lener seg på Cobussen (2017). Cobussen argumenterer for at improvisert musikk er *komplekse systemer* (Borgo, 2005) bestående av unike kombinasjoner av ulike *aktanter*: musikalske rammefaktorer, instrument, teknologi, medmusikere og spillesteder. Disse komplekse systemene lar seg best undersøke gjennom studier av det singulære: «Each case is a singular one, a complex system in which all actants present relate to one another in a very particular and unique way. That is why the FMI [Field of Musical Improvisation] Theory advocates and applies a radical empiricism» (Cobussen, 2017, s. 86).

Selv om det er store ulikheter i de estetiske uttrykkene hos intervjuobjektene i denne artikkelen, opptrer musikerne ofte på de samme scenene og festivalene, og musikken utgis ofte på de samme plateetikettene. Jeg ser linjer på tvers av de ulike praksisene hos intervjuobjektene, og jeg velger derfor å betrakte utøverne i denne artikkelen som aktører i det samme feltet innenfor improvisert musikk. Samtidig ser jeg ulikheter som jeg mener bidrar til å kaste lys over variasjonen i arbeidsformene som ligger til grunn for improvisasjon, og som på ulikt vis utfordrer den dagligdagse forståelsen av improvisasjon som jeg peker på innledningsvis.

Datainnsamling og analyse

KU-arbeidene som utgjør deler av datagrunnlaget, er gjennomført av Inga Margrete Aas, Ingar Zach, foruten mitt eget KU-arbeid fra Norges musikkhøgskole i 2022–2023 (Grydeland, Zach & Aas, 2024). I Zachs tilfelle har jeg fått tillatelse til å bruke lyd- og refleksjonsmateriale som han har utviklet gjennom sitt arbeid som ph.d.-kandidat ved Norges musikkhøgskole, mens Aas' arbeid er utviklingsarbeid knyttet til en konsert på festivalen Only Connect i Oslo. Min bestilling til Aas og Zach var refleksjonstekster eller materiale som dokumenterer kunstneriske valg i tilknytning til konkrete konserter eller innspillinger. Ordlyden i bestillingen gjenspeiler vanlige vurderingskriterier på masterstudier og doktorgradsstudier i skapende og utøvende musikkfag. Aas og Zach valgte selv hvilket kunstneriske arbeid de ønsket å knytte bidragene sine til. Jeg har også tatt med et eget KU-arbeid fra Norges musikkhøgskole, for å vektlegge KU-arbeid ytterligere i datagrunnlaget og for å blande metoder fra ulike forskningstradisjoner.

I intervjuguiden etablerte jeg et premiss for intervjuene, der jeg skilte mellom *forberedelse* og *grunnarbeid*. Med *forberedelse* mener jeg arbeid med kunstnerisk materiale som skal føre frem til en konkret konsert eller arbeid i lydstudio, mens jeg med *grunnarbeid* mener arbeid med kunstnerisk materiale som ikke nødvendigvis skal klargjøres for en konkret fremføring eller innspilling. Intervjuguiden presiserer at det ikke er gitt at dette skillet oppleves som relevant for informantene, og at det i seg selv vil være interessant informasjon. Utvalget ble spurt om hvordan de forbereder seg, hva deres *grunnarbeid* består av, samt hvordan de vektlegger *betydningen* av grunnarbeidet for sin musikk. Dessuten ble disse spørsmålene introdusert i intervjuguiden og stilt under intervjuene:

- Hvilke strategier bruker du i soloarbeid (i forberedelse og på scene / i lydstudio)? Eventuelt, hvorfor jobber du ikke solo?
- Hvilke strategier bruker du i ensemblearbeid (i forberedelse og på scene / i lydstudio)? Eventuelt, hvorfor jobber du ikke i ensemble?

- Hvilke strategier bruker du på scenen og i forberedelse til en konsert? Eventuelt, hvorfor holder du ikke konserter?
- Hvilke strategier bruker du i lydstudio og i forberedelse til en innspilling? Eventuelt, hvorfor jobber du ikke i lydstudio?
- Opplever du at arbeid i lydstudio og de mulighetene et lydstudio gir, bidrar til å flytte estetiske grenser hos deg?

Alle informantene har blitt intervjuet to ganger. I første intervjurunde stilte jeg de samme spørsmålene til alle deltakerne. Den andre intervjurunden ble brukt til individuelle oppfølgingsspørsmål.

Kunstnerisk utviklingsarbeid

Gjennom de tre kunstneriske utviklingsarbeidene søker jeg å få tilgang til og analysere kunnskapsutviklingen som viser seg i den kunstneriske praksisen og i det tilhørende refleksjonsarbeidet. Jeg lener meg både på min egen forskning og på forskningen til Aas og Zach. Hos Aas deltok jeg på en prøve i forkant av en serie med tre solokonserter. På prøven studerte hun musikalsk materiale fra tidligere konserter og presenterte ulike materialvalg for den kommende solokonsertserien. Aas har skrevet et refleksjonsskriv i etterkant av solokonsertene. Hos Zach deltok jeg i refleksjonsarbeidet ved å være kritisk lytter til de verbale refleksjonene hans. Zach gjennomførte fire gjennomlyttinger av ett innspilt verk og reflekterte muntlig over arbeidet mens lyttingen pågikk. Jeg stilte enkelte oppfølgingsspørsmål underveis i prosessen og gjorde lydopptak av lytte- og refleksjonsarbeidet.

Med utgangspunkt i egen erfaring fra feltet har jeg analysert informasjonen i KU-arbeidene i lys av informasjonen som kommer frem i intervjuene. De fire kvalitative intervjuene med Aas og Zach ble gjort både før og etter KU-arbeidene deres.

Min egen relasjon til utvalget

Jeg kjenner personene i utvalget fra før, noen av dem svært godt, blant annet i kraft av å være utøverkollegaer gjennom flere år. Jeg var dessuten biveileder for Ingar Zach i den avsluttende fasen av hans kunstneriske doktorgradsprosjekt ved Norges musikkhøgskole. Dette har gitt meg et godt bilde av hans arbeidsprosesser som skapende utøver. Det er likevel gjennom vårt lange samarbeid at jeg kjenner Zach og hans musikk best. I over 20 år har vi hatt et tett musikalsk samarbeid i en lang rekke prosjekter, og vi har mangeårige samarbeid i improvisasjonsensemblene Huntsville og Dans les arbres. Dette har gitt meg en analytisk fordel som jeg særlig har benyttet meg av i betraktningene av KU-arbeidet hans som inngår i denne artikkelen.

I intervjusituasjonene har jeg bestrebet meg på å utjevne skjevhet som følge av de ulike relasjonene jeg har til personer i utvalget. Jeg har stilt de samme opprinnelige spørsmålene til alle deltakerne, og jeg forsøkt å få oppfølgingsspørsmålene til å utdype de opprinnelige svarene. Min kjennskap om informantene og deres praksis er både en styrke og en utfordring, både i forberedelsen til intervjuene og under selve intervjuene, i bestillingen til KU-arbeidene og i analysene av materialet. Jeg mener at min forkunnskap i hovedsak er en fordel for analysene, og at dette veier tyngre enn de etiske utfordringene. Kjennskapen har gjort meg i stand til å komme raskere til kjernen av problemstillingen. Mine relasjoner til deltakerne og deres musikk fører også til at jeg lettere kan kartlegge og identifisere nyanser og variasjoner mellom praksisene som er viktig å få frem i artikkelen.

Kombinasjon av metoder

Artikkelen bidrar med et eksempel på original metodeutvikling som kombinerer fremgangsmåter fra vitenskapelig metode og kunstnerisk utviklingsarbeid. Denne metodeblandingen gir en analytisk fordel fordi jeg kan forstå praksiser som utvikles både som individuelle erfaringer hos

hver enkelt utøver og som klingende lyd. Metodeblandingen kombinerer et innsideperspektiv, utviklet gjennom min egen mangeårige praksis som utøver og gjennom KU-arbeid i dette musikkfeltet, med et utsideperspektiv der det kvalitative intervjumaterialet og KU-arbeid presenterer andre utøveres sammenliknbare praksiser.

Noe å improvisere over – noe å styre etter

Analysene av KU-arbeidene og intervjuene viser ulike metoder for å tilrettelegge for improvisasjon, både gjennom forarbeid til konkrete konserter eller innspillinger og gjennom det jeg omtaler som *grunnarbeid*. Klare rammer, estetiske mål, holdninger og ideologier styrer både selve samspillet, *samskapingen,* og den klingende lyd hos utøvere i dette feltet. Det mest interessante funnet i datamaterialet er knyttet til hvordan de ulike utøverne utvikler et «noe» som improvisasjoner graviterer rundt. Det er stor variasjon i hva innholdet og rammeverket til dette «noe» kan være, hvor fleksibelt og formelig dette «noe» er, og det er også stor variasjon i hvordan «noe» blir brukt til å styre den musikalske formen på en improvisasjon. Dette «noe» fremstår likevel som en referent for improviseringen og en helt sentral del av praksisen i feltet. Jeg vil nå presentere noen av de styringsverktøyene jeg finner mest interessante i intervjuene og KU-materialet.

Tilrettelegging

Flere av informantene forteller om en form for tilrettelegging i forkant av improvisasjonene – arbeid der de forbereder materiale, rammer, musikalske ideer, avgrensninger og selvpålagte «handicap» (Borgo, 2022, s. 174) som de improviserer over i det utøvende øyeblikket. Materialet i artikkelen viser at motivasjonen for tilrettelegging kan være ulik. Ulike motivasjonsfaktorer kan for eksempel være et ønske om å effektivisere musikalske prosesser, muliggjøre eller sikre en viss musikalsk retning eller

å ta kontroll over balansen mellom det intuitive og det kjente. Materialet i artikkelen viser både tilrettelegging i form av detaljerte rammeverk som berører konkrete musikalske parametere, og en mer abstrakt tilrettelegging. Eksempler på abstrakt tilrettelegging kan være selvpålagte handicap der man ikke skal følge sin første impuls i det utøvende øyeblikket, eller der man skal betrakte teknologien som eventuelt benyttes, som en reell menneskelig samspillspartner. Hos noen av informantene fremstår tilretteleggingen som en type grunnarbeid som foregår på øverommet, der det musikalske språket formes og videreutvikles, før det benyttes improvisatorisk i samspill.

Materialet viser også at utøverne beveger seg mellom ulike grader og former for tilrettelegging, både innad i ett og samme samspillsprosjekt og mellom ulike prosjekter.

Enkelte informanter oppgir at de forbereder et detaljert musikalsk materiale og rammeverk i forkant, og at motivasjonen for disse forberedelsene er å kunne styre musikken i en bestemt og ønsket retning i fremføringen. Hvis vi betrakter et slikt rammeverk i henhold til Nettls modell (Se «Et dynamisk felt» ovenfor), mener jeg vi har å gjøre med en form for improvisasjon med høy grad av tetthet i stilistiske markører, men som likevel åpner for spontanitet i spillet.

Områder, moduler og rammer

I sin refleksjonstekst etter de tre solokonsertene beskriver Inga Margrete Aas effekten av det hun kaller «område», på denne måten:

> Områder skal helst ha en følelse av overflod, av at det stadig dukker opp nye nyanser og muligheter. Kanskje er det egentlig ikke overflod jeg mener, men snarere at det er visse sider ved området som jeg ikke har kartlagt fullt ut og som kan by på spontane innfall og små eller store utskeielser. (Aas, 2022)

Som et eksempel på hva hun mener med «område», viser Aas en kompleks og harmonisk tvetydig akkord samt en serie med andre akkorder som hun sier kan inngå som del av det samme området. Hun viser ulike spilleteknikker for å presentere akkorden samt ulike musikalske veier inn til og ut av dette området. I intervjuene beskriver Endresen det hun kaller «moduler», som minner om Aas' beskrivelse av «områder». Endresen påpeker at hennes moduler ikke nødvendigvis er veldig detaljerte, men at det kan være koder som igangsetter ulike musikalske retninger i et musikalsk forløp.

Å balansere det intuitive og det tilrettelagte

Det at slike områder, moduler eller rammer har egenskaper som gir fleksibilitet, og som fremtvinger spontanitet, samtidig som de har evne til å styre improviseringen, ser ut til å være sentralt for flere i utvalget. Dessuten fremholder flere at en viktig side ved improvisasjon er å finne en balanse mellom det intuitive spillet og det tilrettelagte, eller tenkte:

> Jeg er jo aldri 100 % intuitiv eller spontan gjennom en konsert. Man flytter seg fra å være helt i det til å ha et metablikk [...] Det er jo kjappe mentale forflytninger, men det kan dukke opp tanker om at jeg gjerne vil at det skal skje noe annet her eller at jeg vil flytte på noe. Jeg har sånne [...] små strategier underveis, det tenker jeg er helt opplagt. Jeg har ikke noen problemer med at man fluktuerer hele tiden mellom intellekt og intuisjon. Det beste for meg er jo når det er et lykkelig ekteskap som jeg kaller det, mellom det intuitive og det cerebrale. (Endresen, 2022)

Basert på min egen erfaring med å improvisere er «god balanse» mellom det intuitive spillet og det tilrettelagte både individuelt betinget og avhengig av situasjonen. I min egen praksis veksler jeg mellom tilrettelagt og intuitivt spill fra situasjon til situasjon og fra ensemble til ensemble. Jeg

veksler mellom å forholde meg til mine egne definerte rammer og å gå bort fra dette rammeverket og heller operere i mer ukjent terreng.

Min erfaring fra uformelle samtaler med utøvere i feltet er at mange utøvere beskriver et ønske om å nullstille seg til et slags «carte blanche» før spillingen begynner. Å «[...] være helt tom i hodet før man begynner, at man bare kan bli tatt av øyeblikket og konteksten, slik at man er fullstendig til stede i det», slik Myhr beskriver i intervjuet med meg (Myhr, 2022). Intervjuene og KU-arbeidet i denne artikkelen viser at improvisasjon handler om mer enn en slik form for nullstilling, og at nullstilling i noen sammenhenger ikke engang er å foretrekke, at utøvere kan innta andre posisjoner og holdninger når de improviserer. Myhr fortsetter: «[...] [nullstilling] er ikke helt min måte å jobbe på. Jeg føler jeg har en musikalsk misjon som er viktig for meg å få ut i alle prosjektene jeg tar del i. Hva det er, er noe jeg jobber i stor grad med her [på arbeidsrommet]» (Myhr, 2022).

Effektivisering eller prosess

Myhr snakker om at han har en «misjon», noe jeg tolker som ønsker om hvilken retning musikken skal ta for et ensemble. Han beskriver at hans misjon kan strekke seg utover hans eget spill og eget musikalske språk, og at en misjon kan omfatte musikalsk form, hvordan ulike lag i musikken spiller sammen, og hvordan utøverne kontrasterer hverandre. Jeg oppfatter at denne misjonen har trekk fra Pressings referent, om enn i abstrakt versjon. Det Myhr omtaler som misjon, minner om Aas' beskrivelse av «områder» og Endresens beskrivelse av «moduler». Myhrs «misjon» er knyttet til lengre musikalske forløp, eller et ensembles praksis og eksistens som sådan. Aas' «områder» og Endresens «moduler» kan dreie seg om kortere bruddstykker i et improvisert forløp, eller teknikker og teksturer som kan benyttes i flere ulike ensembler og spillesituasjoner.

Myhr beskriver en avgrensning i ensemblets valgmuligheter i det improviserte øyeblikket, og sier at motivasjonen for dette er å skape en mer «effektiv musikk» som er fri for det som gjerne omtales som transportetapper. Såkalte transportetapper kan dreie seg om deler av et musikalsk

forløp der utøverne leter i lyd etter hverandre, eller leter etter musikalsk materiale som blir til «noe». «Noe» kan forstås som materiale som smelter sammen og blir mer enn summen av seg selv. Et «noe» som man kan referere til, slik jeg omtalte i tidligere avsnitt. KU-materialet til Aas og meg selv viser et tilsvarende ønske om å legge til rette for at musikken kommer raskere frem til «essensen», der «essens» må forstås som en subjektiv vurdering av en vellykket sammensmelting av musikalske komponenter. Som en kontrast til dette vektlegger Snekkestad i intervjuene at han er mer opptatt av selve den improvisatoriske *prosessen*. Endresen[24] oppgir det samme, og hun utdyper at hun foretrekker å høre at musikerne jobber (hardt) for å komme til en slik «essens», både i egen praksis og når hun hører på andres improvisasjoner, og at en slik arbeidsprosess med å utforme et improvisatorisk forløp, en slik forhandling av og med musikalsk materiale, kan være interessant og viktig også *som kunstnerisk uttrykk*.

Myhr fremstiller det improvisatoriske arbeidet mer som en innsamling av materiale i forkant som danner utgangspunkt for sterk styring av musikken, og han sier at musikken blir komposisjoner som kan gjenskapes. Aas snakker om motivasjonen for å forberede materiale for en solokonsert, at hun ønsker å oppnå en formmessig forutsigbarhet, og at den forutbestemte formen kan hjelpe henne til å unngå og å omgå noen av hennes vanlige valg i øyeblikket. Zach snakker om at han på lydprøve i forkant av en solokonsert gjerne avgjør hva slags materiale han vil *begynne* konserten med, men at den formmessige utviklingen etter konsertens begynnelse, improviseres frem underveis i konserten.

Materialet i artikkelen viser en rekke felles former for rammeverk som ligger til grunn for praksisen. Interessant nok virker det som om noen av metodene som er felles, eller som likner på hverandre, er ulikt motivert. Dette mener jeg underbygger behovet for den radikale empirismen som Cobussen omtaler.

---

24 I uformelle samtaler.

Musikalske avgrensninger, improvisasjon og relasjon

I denne artikkelen har det vært sentralt å forstå hvordan utøvere forbereder materiale, hva som forberedes, hva som overlates til det intuitive spillet, og hva slags former for avgrensning utøverne benytter seg av. Som nevnt har jeg erfaring som skapende utøver, og min egen praksis har vært sentral i arbeidet med artikkelen. I dette avsnittet, diskusjonen, vil jeg også se nærmere på min egen praksis og bruke også den som kilde til å forstå og beskrive improvisasjonspraksiser.

Dialogisk relasjon

Som nevnt mener jeg det er viktig for forståelsen av arbeidsformene i dette feltet at Pressings begrep *referent* også betraktes som noe abstrakt og ikke nedtegnet. Referenten kan likevel være styrende for det improvisatoriske arbeidet. Den kan for eksempel eksistere i form av et tydelig musikalsk språk og uttrykk hos en utøver, eller som en ikke-uttalt felles forståelse av estetiske rammer i et ensemble. Det er nettopp dette jeg mener vi hører hos ensembler som Evan Parker Trio, som jeg omtaler innledningsvis. Musikken er umiskjennelig deres, både fordi alle tre utøverne er toneangivende og skoledannende på hver sine instrumenter, og fordi de bygger musikken sin på en felles erfaring og utvikler den gjennom et langvarig samarbeid. Denne umiskjennelige stilen er blant annet et resultat av at ensemblet har spilt konserter sammen og utviklet materiale, en felles ballast, sammen på scenen og i lydstudio.

Fra min egen praksis med ensemblet Dans les arbres opplever jeg at vi i samarbeid har skapt ensemblets «body of work», som er i utvikling, men som også *refererer* til seg selv. I en nærmest «bakthinsk» dialogisk relasjon blir hver konsert også en forberedelse til den neste. Våre konserter står i en sterk relasjon til hverandre og i dialog *med* hverandre. Jeg opplever at vi som ensemble aksepterer denne relasjonen og er villig til å la relasjonen i stor grad bidra til å forme materialet og språket

til ensemblet.[25] I praksis betyr dette at vi kan arbeide med de samme musikalske materialtypene, de samme tonene, de samme kombinasjoner av klanger på flere konserter på rad, og at dette styrker samspillet og den musikalske nyanseringsevnen vi utvikler kollektivt. Musikken er fortsatt improvisert, og det kommer nye elementer inn i samspillet, men jeg opplever en stringens, kombinert med en lekenhet, i håndteringen av materialet, og en aksept for gjentakelser. Dette gir en spiralliknende form på konsertpraksisen, der repetisjon og variasjon mellom repetisjonene bidrar til utviklingen av et felles musikalsk språk. Våre improvisasjoner er selvrefererende, de er i interaksjon med tidligere improvisasjoner – musikalske valg som tas i øyeblikket, står i dialog med tidligere musikalske valg (Cobussen, 2017). Dette er en helt sentral, men underkommunisert egenskap ved den skapende praksisen i feltet.

Det later til at improvisasjon for mange er ensbetydende med at det hele tiden skal oppstå noe nytt, kanskje spesielt innen såkalt fri improvisasjon, at improvisasjon bærer bud om store endringer hver gang et ensemble spiller sammen, og at disse endringene og fravær av repetisjon er kvalitetskriterium. Jeg opplever at Dans les arbres, i likhet med mange andre utøvere og ensembler, forfekter en villighet til å gi avkall på store endringer og radikalt nytt materiale og snarere fordype seg i en stil, et språk, et materiale, godta små variasjoner og tendens til repetisjon for å se hva dette fokuset kan avstedkomme av nye variasjoner i musikken. I intervjuet med Torben Snekkestad er han inne på det samme i sin omtale av trioarbeidet han har gjort med den britiske bassisten Barry Guy og den spanske pianisten Agustí Fernández:

> […] den trioen tror jeg det kan nærme seg komposisjon på den måten at hvis du hørte tre konserter på rad, så ville det være en gjenkjennelighet […] Det vil ikke låte helt annerledes fra gang til

25 Dette har jeg tidligere presentert i prosjektet «Ensemble & Ensemble of Me» (Grydeland, 2015).

> gang. Du kan merke at her jobber vi i en viss sone, et visst lag med en aktivitet, struktur og en viss form som minner om noe du hørte dagen før. (Snekkestad, 2022)

Musikken er altså improvisert, men sammensettingen av de ulike musikalske rammefaktorene trioen jobber innenfor, kan være lik på flere konserter i en og samme turné. Konsertene refererer til hverandre.

Form

Verket «Vapore» (Zach, 2022) er både en del av det kunstneriske resultatet i doktorgradsprosjektet og ett av de tre KU-prosjektene i denne artikkelen. I sine refleksjoner over arbeidet med dette verket peker Zach på hvordan musikken hans får den formen den får. I det forarbeidet han gjør til en konsert eller en innspilling, foretar han grundige undersøkelser i ulike former for lydmateriale. Han beskriver en type utforsking i lyd der han leter etter nyanser og frekvenskombinasjoner som fanger hans oppmerksomhet, hele tiden med årvåkenhet for at letingen skal ta overraskende vendinger. Overraskende vendinger kan gi grobunn for nye verk, eller de kan danne grunnlag for variasjoner over tidligere improvisasjoner.

Zach reflekterer over tilstanden han er i i denne forberedelsesfasen. Når materialet og selve letingen som *tilstand* skal overføres til konsert eller lydstudio, så er det avgjørende for han at tidsbruken ivaretas. «Jeg liker å arbeide med små celler av materiale og prøver å dra ut essensen av det når jeg jobber på øverommet [...] man blir vant til å jobbe lenge med et materiale [...] hvis jeg kan holde på med dette ganske lenge, så betyr det kanskje at det [materialet] har en egenvekt [...] det er ting [i det materialet] som jeg fortsatt kan utvikle» (Zach, 2022). Zachs beskrivelse av tilstanden som ikke trenger å effektiviseres, står i kontrast til arbeidene Aas og Myhr beskriver, der nettopp formmessig forutsigbarhet og effektivisering er sentralt. På tross av denne kontrasten i arbeidsform opplever jeg at de klingende resultatene som Zach, Aas og Myhr omtaler, på hvert sitt vis kan være like «tydelige» i sin lydlige identitet, og at de hensetter meg

som lytter på en like umiddelbar måte til en «verden». En slik tydelighet og umiddelbarhet er viktige kvalitetskriterier for meg som lytter.

Hensiktsmessig kuratering

Både i intervjuene og i de kunstneriske utviklingsarbeidene kommer det frem at arbeidet med å legge til rette for overraskelser er en svært sentral del av praksisen. Tilretteleggingen foregår både *før* spillingen, som mental og praktisk forberedelse, og som en *del* av selve spillingen, som en innbakt del av den musikalske forhandlingen i øyeblikket. Det er en viktig del av praksisen å være i stand til å legge til rette for musikalske situasjoner der overraskelse kan spille med som et fruktbart element, et element som bringer musikken og musikerne videre mot ukjente musikalske terreng eller mot det «ukjente i det kjente». Det å mestre denne viktige bestanddelen av en slik skapende praksis, samtidig som de gitte estetiske preferansene ivaretas, krever en robusthet i utøvingen og kunstnerisk teft.

Rammer, musikalske ideer, avgrensninger og selvpålagte «handicap» (Borgo, 2005) kan sammenliknes med Jørgen Leths og Lars von Triers *benspenn*. I filmen *De fem benspænd* gav von Trier regissørkollega Leth *benspenn* som skulle gi karakter og retning til Leths fem gjeninnspillinger av sin egen kortfilm *Det perfekte menneske* fra 1967. Som antydet tidligere kan det umulig føres en komplett liste over arbeidsformer, rammer, handicap eller benspenn som beskrives i artikkelen. Arbeidsformene og de ulike rammeverkene er heller ikke så interessante i seg selv, det er i samspillet *mellom flere* rammer at de interessante musikalske ideene oppstår. Sammenstillingen, eller kanskje vi kan kalle det *kurateringen*, kan være både intuitiv eller en del av forberedelse og grunnarbeid. Kombinasjonen av rammeverk begrenser mulighetene for hva som kan skje i en samspillsituasjon, samtidig som det åpner for utallige muligheter hos gode utøvere.

En viktig del av praksisen består i å spørre seg hva som er en hensiktsmessig kuratering, hvor definerte og definerende rammene bør og kan være uten at utøverne males opp i et hjørne, hvor styrende og

omgripende benspennene kan være uten at de tar bort mulighetene for å skape og å forhandle med lyd i øyeblikket, og hvor lite et benspenn kan være og samtidig gi verdifull retning i en improvisasjon. Selv med et begrenset utvalg skapende musikere, som i denne artikkelen, viser resultatene stor variasjon i svarene. I min egen praksis er det også ulike svar på disse spørsmålene i de ulike ensemblene jeg er med i. Det er den erfaringsbaserte kunnskapen som utøvere opparbeider seg, kontinuerlig utvikler og foredler, som er grunnlaget når slike spørsmål skal besvares kunstnerisk. Det å beherske en slik situasjon, enten alene eller i samspill med andre, krever en ganske annen holdning enn den det skapes inntrykk av gjennom den dagligdagse forståelsen av begrepet improvisasjon som jeg presenterte innledningsvis. Det er misvisende å hevde at det tar 15 sekunder å skape 15 sekunder med improvisert musikk, selv om utøveren der og da kun har 15 sekunder til rådighet.

Skal vi kalle det noe annet?

På tross av at improvisasjon er en så fundamental del av det å musisere, opplever jeg en viss grad av skepsis til begrepet improvisasjon blant aktører i dette feltet. Årsakene til dette kan være mange og ulike. Én årsak kan være at improvisasjon er en så generell musikalsk foreteelse og dermed ikke sier noe presist om det klingende resultatet av foreteelsen. At den dagligdagse forståelsen av begrepet til en viss grad også impliserer lettvinte løsninger, er antakelig en enda viktigere årsak til misnøyen. Den dagligdagse forståelsen vier ikke detaljrikdommen i arbeidet den oppmerksomheten den fortjener. Forsøk på å benytte andre begreper for å beskrive arbeidet er en naturlig konsekvens av denne misnøyen.

Både i litteraturen, blant annet hos Cobussen (2017), og blant utøvere ser vi at Smalls begrep *musicking* benyttes for å beskrive hvordan improviserende utøvere jobber. Musicking bygger på Smalls argumentasjon om at det engelske substantivet «music» også kan være et verb: «to music» (Small, 1998, s. 9). Begrepet *komprovisasjon* (Morris, 2007) brukes for å beskrive blandingsaktivitet der både improvisasjon

og komposisjon inngår, og hos «Butch» Morris er også hans rolle som improviserende (og komponerende) dirigent helt sentral. Den tyske komponisten Sandeep Bhagwati argumenterer for en mer sammensatt forståelse av begrepet, der komposisjon og improvisasjon er to sider av samme sak: «The terms 'improvisation' and 'composition' can be useful as mental constructs but they can confuse and cloud the realities of music making mainly because they suggest that they are somehow dualistic, even antagonistic entities – where in reality they constitute points along a continuum» (Bhagwati, 2013, s. 100). Videre påpeker han at begrepet kan romme ulike delingsforhold mellom improvisasjon og komposisjon – at *komprovisasjon* kan omfatte musikkskaping med svært ulik vekting mellom komposisjon og improvisasjon (ibid). Jeg opplever at begrepet primært brukes når denne vektingen lener seg mer mot komposisjon, for eksempel ved hjelp av skisser eller avtalte koder for en improviserende dirigent, som hos saksofonist, komponist og improvisasjonsmusiker John Zorn i hans såkalte «Game pieces».

Balansen mellom kontroll og mangel på kontroll er ofte holdt frem som et viktig aspekt ved musikken på dette feltet, noe jeg mener understrekes i hvordan de selvlagede instrumentene ofte inneholder mindre kontrollerbare faktorer som mange utøvere bevisst inkorporerer. Den australske improvisasjonsmusikeren Alister Spence (2021) foreslår begrepet *The Experimental Composition Improvisation Continua Model* (ECIC) i sin omtale av musikken i dette feltet, og han peker nettopp på relasjonen mellom improvisasjon, komposisjon og såkalt eksperimentell musikk fra 50- og 60-tallet og spesielt dens spill med *tilfeldigheter*: «The ECIC model is outlined as providing a means to observe the interactions and continua between composition and improvisation on the one hand and more or less experimentally conceived music on the other». Selv om begrepet er semantisk tungt, rommer det sentrale elementer i den skapende praksisen vi snakker om i dette feltet.

Flere nyanserte blikk på øyeblikket

Snarere enn å finne nye begreper for denne komplekse aktiviteten mener jeg det er mest hensiktsmessig å fortsette å kalle arbeidsformen for improvisasjon. Det er imidlertid mye som tyder på at vi som er aktører innenfor dette feltet, kan bli tydeligere i å kommunisere hva arbeidsprosessene våre rommer. Dette er spesielt viktig i undervisning og forskning, men det er også viktig kulturpolitisk.[26] Dette kapittelet er et viktig bidrag til å belyse de skapende praksisene i improvisasjonsmusikk eksplisitt. Slik jeg har vist, består arbeidet av nyansert og detaljert kuratering av ulike musikalske rammefaktorer som inngår i et komplekst spill mellom ulike *aktanter*. Dette er en praksis som krever flere nyanserte blikk på hva som ligger til grunn for de kunstneriske valgene som tas i øyeblikket. Det er et stykke arbeid som skiller seg dramatisk fra den dagligdagse forståelsen av hva det vil si å «ta det på sparket».

Jeg har pekt på at enkelte utøvere ønsker å skape improvisert musikk som er *effektiv* og *slagkraftig*, og gir eksempler på utøvere som fokuserer på den improvisatoriske prosessen og på det uforutsette[27], og som ønsker at prosessen skal være en tydelig del av det improvisatoriske resultatet. Artikkelen løfter frem utøvere som definerer grenser for de musikalske områdene de kan bevege seg innenfor, og som lar den musikalske formen være gjenstand for forhandling i øyeblikket – forhandlinger som går mellom musikere, mellom musikere og instrumenter, mellom musikere og rommet og mellom musikere og publikum. Jeg har også vist eksempler på utøvere som legger til rette for et spill mellom kontroll og mangel på kontroll, samt eksempler på hvordan hver improvisasjon blir en

---

26 Rettighetsforvalter TONO, Norsk Komponistforening og NOPA (Norsk forening for komponister og tekstforfattere) har ulike ordninger for å verdsette improvisasjon lavere en komposisjon, eller å gi fratrekk i anbefalte honorarsatser ved bruk av improvisasjon. Det er ikke plass innenfor rammene av denne artikkelen til å argumentere for og imot en slik forskjellsbehandling.

27 Im-pro-visasjon, av latin for «uforutsett» (Alterhaug, 2021).

forberedelse til den neste – en dialogisk relasjon som sakte, men sikkert former et kunstnerisk uttrykk og en improvisatorisk praksis.

Artikkelen bidrar til økt kunnskap om hva vi kan betrakte som «grundige forberedelser» som definisjonen i Store norske leksikon peker på. Det er viktig å anerkjenne både den konkrete, målbare og målrettede forberedelsen, men også at den improviserende praksisen *i seg selv* er en «grundig forberedelse». Artikkelen bidrar til kunnskap om hvordan ulike improvisatoriske prosesser utspiller seg, om betydningen av forhåndsbestemte parametere, forhandlinger i øyeblikket og tilrettelegging og aksept for det uforutsette og uforutsigbare.

Artikkelens bidrag til økt innsikt i improvisatoriske prosesser er imidlertid begrenset. Det er sannsynlig at en større variasjon i utvalget av informanter ville gitt andre svar og bidratt til å belyse andre lag av kunnskapen som skapende utøvere er i besittelse av. En større variasjon i for eksempel alder, stilistiske preferanser, utdanning og geografisk, sosial og politisk tilknytning ville gitt bredere og annen kunnskap. Det er forsket lite på eksisterende praksis og på de kunstneriske muligheter, utfordringer og spørsmål som skapende improvisatorisk arbeid i lydstudio åpner for innenfor dette feltet. Spørsmålene i intervjuene til denne artikkelen gav interessante svar og åpnet for viktige perspektiver knyttet til forholdet mellom arbeid på scenen og i lydstudio. Det har imidlertid ikke vært plass innenfor denne artikkelens rammer til å gå dypt inn i dette. Jeg mener at vi vet for lite om forholdet mellom improvisatorisk arbeid i lydstudio og på scenen, og den eventuelle gjensidige relasjonen og overføringsverdien mellom disse arbeidsformene. Dette er et kunnskapshull som må tettes av ytterligere forskning.

Motivert av den radikale empirismen som Cobussen argumenterer for, forsøker artikkelen å avdekke vesentlig kunnskap gjennom å sammenstille informasjon fra den reflekterende utøverens granskende blikk på egen praksis, og informasjon fra kvalitative intervjuer. Denne metodemiksingen har trolig gitt andre svar enn vi ville fått gjennom de to ulike forskningstradisjonene isolert. For å kunne forstå mer inngående hva som ligger til grunn i improvisatorisk praksis, mener jeg vi trenger mer

av den kunnskapen som beskrives innenfra, fra aktørene selv. Vi trenger ikke eksempler eller modeller til etterfølgelse, vi trenger flere eksempler på radikal empirisme innen feltet. Og vi som er praktiserende utøvere, kan bidra til mer kunnskap gjennom stadig å forsøke å bli bedre til å sette ord på arbeidet vårt. Ikke for å forklare eller for å forsvare, men for å bidra til mer innsikt i alle de lagene av betraktningene som ligger til grunn for improvisatorisk praksis.

Litteratur- og kildeliste

Alterhaug, B. (2021, 6. oktober). Improvisasjon. I *Store norske leksikon.* Hentet 7. oktober 2022 fra https://snl.no/improvisasjon

Amundsen, L. (2022, 13. september). ad hoc. I *Store norske leksikon*. Hentet 7. oktober 2022 fra https://snl.no/ad_hoc

Bailey, D. (1992). *Improvisation: Its Nature and Practice in Music* (2. utg.). Da Capo Press.

Bailey, D. (Programleder). (1992, 2. februar). Passing It On [Episode i TV-serie]. I J. Marre (Produsent), *On the Edge – Improvisation in Music*. Channel 4. Hentet 7. oktober 2022 fra https://www.youtube.com/watch?v=w3aaHHMUUog

Bhagwati, S. (2013). Comprovisation–concepts and techniques. I H. Frisk & S. Östersjö (Red.), *Re) Thinking Improvisation* (s. 99–104). Malmø Academy of Music, Lund University.

Borgdorff, H. (2006). *The Debate on Research in the Arts.* Kunsthøgskolen i Bergen.

Borgo, D. (2002). Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music. *Black Music Research Journal, 22*(2), 165–188. University of Illinois Press.

Borgo, D. (2005). *Sync or Swarm: Improvising Music in a Complex Age.* The Continuum International Publishing Group Inc.

Borgo, D. (2017). The Complex Dynamics of Improvisation. I R. Bader (Red.), *Springer Handbook of Systematic Musicology* (s. 1017–1027). Springer Berlin Heidelberg.

Cobussen, M. (2017). *The Field of Musical Improvisation*. Leiden University Press

Cobussen, M., Frisk, H., Weijland, B., The Field of Musical Improvisation. Hentet 13. april 2022 fra http://musicalimprovisation.free.fr/index.php

Coursil J. (2008). Hidden principles of improvisation. I J. Zorn (Red.), *Arcana III: Musicians on Music*, (s. 58–65). Hips Road/Tzadik.

Cox, C. (1997). Jim O'Rourke. *The Wire, 165.*

Cox, C. & Warner, D. (2004). VI. Improvised Musics. Introduction. I C. Cox & D. Warner (Red.), *Audio Culture: Readings in Modern Music*, (s. 251–252). The Continuum International Publishing Group Inc.

Duch, M.F. (2010). *Free Improvisation: Method and Genre* [Doktorgradsavhandling, Norges teknisk-naturvitenskapelig universitet]. https://doi.org/10.22501/rc.110382

Grydeland, I. (2015). *Ensemble & Ensemble of Me: What I think About When I Think About Improvisation* [Doktorgradsavhandling, Norges musikkhøgskole]. https://doi.org/10.22501/nmh-ar.402959

Grydeland, I. (2015). *Stop Freeze Wait Eat* [Album]. Hubro/Grappa.

Grydeland, I., Zach, I. & Aas, I.M. (2024). Blikk på øyeblikket – tre arbeider. Hentet 08. oktober 2024 fra https://www.researchcatalogue.net/view/1631275/1631276

Harper, A. (2011). *Infinite Music: Imagining The Next Millennium Of Human Music-Making.* Zero Books.

Høffding S. & Snekkestad, T. (2021). Inner & Outer Ears – Enacting Agential Systems in Music Improvisation. I S. Ravn, S. Høffding & J. McGuirk (Red.), *Philosophy of Improvisation: Interdisciplinary Perspectives on Theory and Practice* (s. 161–182). Routledge/Taylor & Francis.

Kvale S. & Brinkmann S. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju.* (3. utg.). Gyldendal.

Ledang, O.K., Knudsen, J.S. & Haug, U. (2022, 23. februar) Musikk i India. *Store norske leksikon*. Hentet 23. november 2023 fra https://snl.no/Musikk_i_India

Lewis, G.E. (2002). Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. I *Black Music Research Journal*, *22*, 215–246.

Lewis, G.E. (2004). Afterword to «Improvised Music after 1950»: The Changing Same. I D. Fischlin & A. Heble (Red.), *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue* (s. 163–172). Weslyan University Press.

MacDonald, R., Wilson, G. & Miell, D. (2012). Improvisation as a creative process within contemporary music. I D. Hargreaves, D. Miell & R. MacDonald (Red.), *Musical imaginations: Multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception* (s. 242–255). Oxford University Press.

Mayas, M. (2019). *Orchestrating Timbre: Unfolding Processes of Timbre and Memory in Improvisational Piano Performance* [Doktorgradsavhandling]. Göteborgs universitet.

Morris, L.D. «Butch». (2007). The Science of Finding. I J. Zorn (Red.), *ARCANA II: Musicians on Music*, (s. 169–173). Hips Road/Tzadik.

Nettl, B. (1974). Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach. *The Musical Quarterly, 60*(1), 1–19.

Nettl, B. (1998). Introduction: an art neglected in scholarship? I B. Nettl & M. Russell (Red.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation* (s. 1–26). University of Chicago Press.

Nettl, B. (2007, 13. juni). Taqsīm. I *Encyclopedia Britannica*. Hentet 23. november 2023 fra https://www.britannica.com/art/taqsim

Nettl, B. (2013). Contemplating the Concept of Improvisation and Its History in Scholarship. I *MTO – a Journal of the Society for Music Theory,* 19(2). Hentet 9, oktober.2024 fra https://mtosmt.org/issues/mto.13.19.2/mto.13.19.2.nettl.html

Neumann, A., Beins, B., Kesten, C. & Nauck, G. (Red.). (2011). *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene (Self-defining a Scene)*. Wolke Verlag.

Pressing, J. (1984). Cognitive processes in improvisation. I W.R. Crozier & A.J. Chapman (Red.), *Advances in Psychology: Cognitive Processes in the Perception of Art, 19,* 345–363.

Rustad, H. (2018). Kunstnerisk vilje i spennet mellom resonans og dissonans: Ledelse i danseimprovisasjon som scenekunstpraksis. *Journal for Research in Arts and Sports Education, 2*(1), 72–85. https://doi.org/10.23865/jased.v2.1006

Sandell, S. (2013). *På insidan av tystnaden: en undersökning* [Doktorgradsavhandling]. Göteborgs universitet.

Small C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.

Spence A. (2021). The Experimental Composition Improvisation Continua Model: A Tool for Musical Analysis. I A. Schiavio (Red.), *Frontiers in Psychology, 12*. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.611536

Stanbridge, A. (2023). *Rhythm Changes: Jazz, Culture, Discourse*. Routledge.

Stensæth, K. (2015). Musical dialoguing: A perspective of Bakhtin's Dialogue on musical improvisation in asymmetric relations. *Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok 16*, 209–225.

Zach, I. (2022). *Musica liquida* [Album]. Sofa music.

Ahvenniemi, R.S. (2024). Kompositoriske strategier i lys av en imaginær opera. En undersøkelse av kritisk musikk. I A.N. Hagen, R.T. Solberg, T.U. Nærland & M.F. Duch (Red.), *Når musikken tek form: Om skapande praksisar i musikk* (s. 137–169). Fagbokforlaget.
DOI: https://doi.org/10.55669/oa491104

Kompositoriske strategier i lys av en imaginær opera. En undersøkelse av kritisk musikk

Rebecka Sofia Ahvenniemi

Ingress

I denne artikkelen ønsker jeg å fremme bevissthet om en kritisk tilnærming til musikk i komposisjon som disiplin: en «kritisk musikk». Med dette mener jeg en kompositorisk fremgangsmåte som anerkjenner at musikken aldri er helt «nøytral», men fylt med ulike kulturelle koder og konnotasjoner som komponisten etablerer dialog med i sitt arbeid. Det er ikke slik at et musikkverk *først* lages og *deretter* plasseres i en kontekst ute i samfunnet. Samfunnet er allerede til stede når musikken komponeres. Jeg vil presentere fem kompositoriske strategier som jeg har utviklet i årene 2017–2022. Gjennom disse tar jeg aktivt stilling til samfunnet i musikken og den kontakten som komponisten har med kulturen *rundt* seg og *i* seg.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/

Det å bevisstgjøre musikkens historiske og samfunnsmessige utgangspunkt er allerede en del av komposisjon som fagdisiplin. I en formell utdannelse i komposisjon lærer studenten ikke bare å sette toner sammen i et system og organisere musikalske elementer i tid, men også å reflektere over musikkens historiske utvikling, notasjonens utvikling, musikkens samfunnsmessige rolle i ulike epoker, ulike utøvertradisjoner og hvordan alt dette forholder seg til valg du som komponist tar i dag. Instrumentklangene kommuniserer for eksempel noe av den konteksten som disse lydene tilhører historisk og kulturelt sett. Lyden av en fløyte kommuniserer mye mer enn bare lyd eller tonehøyder. Gjennom en utdannelse lærer komponisten å ta stilling til de samfunnsmessige relasjonene som er til stede i musikken.

En slik bevisstgjøring resonnerer godt med formålene med min artikkel, men jeg mener at en kritisk tenkemåte kan trekkes lenger. I seminardiskusjoner på universiteter og høyskoler har jeg erfart at samtalene, til tross for fagets historiske forankring, dreier i en teknisk eller teknologisk retning, der verktøyet får mer oppmerksomhet enn tolkningsrommet rundt musikken. Diskusjonene kan for eksempel handle om avanserte spilleteknikker, mikrotonale systemer eller serielle måter å organisere toner i et system på, løsrevet fra estetiske intensjoner. Noen av grunnene til dette kan være at det er enklere å snakke om det man har rett foran seg, enten det er dataprogrammer, eller konsepter og modeller som allerede har en definert mening og klare konturer i språket. Det kan være mer utfordrende og kreve introspeksjon å sette ord på hvordan musikken relaterer seg til en kontekst og den ofte intertekstuelle meningen i musikken.

Jeg presenterer fem kompositoriske strategier. Disse har jeg navngitt som følger:

I. musikalsk denaturalisering
II. dumpster diving
III. dyrking av tvetydig skjønnhet
IV. embracing guilty pleasures
V. dyrking av syntetiske landskap: ekte versus uekte.

Med «kompositoriske strategier» mener jeg tilnærmingsmåter som sier noe overordnet om valg og benyttelse av musikalske materialer og arbeidsmåter, samt intensjonene med disse. Jeg har navngitt strategiene slik at de skal være lette å huske. På sikt ønsker jeg at de finner sin vei inn i seminardiskusjoner og eventuelt studiepensum i fag som komposisjon og lignende.

Jeg vil illustrere strategiene i sammenheng med – og i lys av – mitt arbeid med komposisjonen *Soundtrack of an Imaginary Opera* (2022), komponert i 2021. I denne musikken tematiserer jeg operatradisjonen på en kritisk måte gjennom å se tilbake i tid, komponere imitasjoner av historiske uttrykk og plassere ulike musikalske kontekster i sammenheng med hverandre. Kritisk musikk har mye til felles med spørsmål om mangfold og sosial identitet i komposisjon som fag, det vil si hvem som får sin sosiale virkelighet gjenspeilet i musikken. Jeg avklarer nærmere forholdet mellom strategiene og denne komposisjonen i kapittelet som handler om metode.

Det er også viktig å påpeke at de kompositoriske strategiene ikke er ment å skulle legge til rette for større individuell frihet i arbeidet som komponist, men heller større *ansvarlighet*. Som komponist er jeg ikke bare en aktør som lager egen musikk, men gjennom å komponere deltar jeg også i å utforme den verdenen som er til stede og reflekteres *i* musikken.

Teoretisk bakgrunn for «kritisk musikk»

Hvordan kan kunstmusikk være «kritisk»? Mens andre kunstformer – for eksempel litteratur, billedkunst og film – ser ut til å referere til noe utenfor seg selv og kunne ha et eksplisitt budskap, kan det fremstå som at kunstmusikk «bare» har sin mening i de klingende relasjonene, det vil si musikalske hendelser organisert i tid. I film, for eksempel, tok filmkritiker Laura Mulvey i bruk uttrykket «male gaze» i 1975, for å synliggjøre at estetiske idealer ikke er objektive, men ofte skapt av – og for – det mannlige blikket. Dette la til rette for en kritisk diskusjon om det visuelle språket og hvordan de visuelle språkidealene var definert. I vestlig kunstmusikk har

for eksempel komponisters sosiale bakgrunn vært oppfattet som mindre relevant for musikken. Det har sjeldnere blitt reist spørsmål om hvem som har definert standardene og idealene i komposisjon som fag. Musikk som kunstform har i større grad blitt betraktet som noe estetisk uavhengig.

Oppfatningen om den uavhengige eller «autonome» musikken vokste frem i løpet av de siste 300 årene i takt med det moderne begrepet om et musikalsk verk. Et historisk eksempel på tanken om musikkens estetiske autonomi er musikkviter Eduard Hanslicks (1825–1904) tenkning, som ofte anses å representere et formalistisk syn. Ifølge Hanslick finnes den estetiske verdien i interne relasjoner mellom ulike elementer i et verk: «[I]t is an end in itself, and it is in no way primarily a medium or material for the representation of feelings or conceptions» (1986, s. 28). I formalismens mest ekstreme variant anses musikkverket å bestå utelukkende av interne relasjoner, som er intellektuelt tilgjengelige for lytteren uavhengig av kulturell kontekst.

Tanken om det autonome musikkverket har vært definerende for hvordan kunstmusikken har blitt forstått også i senere tid. Musikolog Rose Rosengard Subotnik hevder at «[f]or almost two hundred years, Western art music has tried to secure a social guarantee of its own existence, precisely as if it were as 'self-evident' a structure as science» (1987, s. 365). Denne beskrivelsen peker på årsaken som ligger bak idealet om det selvdefinerende musikkverket: Musikken har stått i fare for å ende opp som en tjener for andre formål i samfunnet. Musikken har hatt behov for å legitimere sin eksistens i kraft av seg selv. I dag kan det være at musikkens egen verdi trues for eksempel når dens suksess blir målt i markedsverdi. I tillegg trues den når musikk betraktes utelukkende som et middel til underholdning og selvrealisering, noe som befinner seg på toppen av en behovspyramide (Ahvenniemi, 2021). I det avsluttende kapittelet drøfter jeg hva som kan skje dersom pyramiden snus opp og ned.

Fokuset på det «reint klingende» har funnet nye former i samtiden. Musikolog Mark Evan Bonds poengterer at musikalsk serialisme,[28] som ble etablert på 1920-tallet, «owed much to the premise of music as an art of pure form» (2014, s. 3). I det vi på 2020-tallet i Norge kaller for «samtidsmusikk», har man kanskje flyttet blikket fra serielle systemer til musikalske gester, teksturer og klangprosesser. Selv om kunstmusikkfeltet stadig er i utvikling og i dag praktiseres på mange måter, er mitt inntrykk at musikkens interne strukturer og bevegelser fortsatt fremheves. Dette kan heller være en disiplinær praksis enn noe som hver enkelt komponist aktivt velger å gjøre. Konsekvensen er at komposisjon fremstår som en «fri» aktivitet, der for eksempel komponistenes sosiale bakgrunn ikke anses som relevant. Det gjør det også vanskelig å diskutere for eksempel kjønn og sosial identitet som relevante aspekter i utviklingen av kunstmusikken som fagfelt.

I min kritiske tilnærmingsmåte til komposisjon anser jeg samfunnsmessige og materielle aspekter i musikken som relevante. Noe av bakgrunnen for denne tilnærmingsmåten finner jeg i kritisk teori. I for eksempel Theodor W. Adornos (1903–1969) tenkning beskrives musikkverket som en krystallisering av en historisk situasjon. Adorno anser musikken å være helt og holdent samfunnsmessig, det vil si et resultat av tidens gjeldende arbeidsmåter med musikalske materialer, teknikker, normer og muligheter. Samtidig overskrider musikken sitt materiale og peker på muligheten for det «andre». Med dette «andre» mener Adorno at musikken bryter med den formålsrasjonelle logikken som ellers preger det moderne samfunnet, noe tenkningen i seg selv også er gjennomsyret av. Adorno mener at kunstverker i seg selv er enigmatiske: De kan ikke bortforklares ut fra en mål-middel-tenkning. Dermed bryter de med den moderne

28 Musikalsk serialisme viser til musikk komponert med seriell teknikk, der komponisten organiserer musikkens elementer i rekker eller serier ut fra modeller som er definert på forhånd. Ofte anses 12-tonemusikk å være en del av den serielle tradisjonen.

tenkningens logikk.[29] Adornos tanker som jeg tar med meg til denne artikkelen, handler særlig om måter musikk er i stand til å være en plattform der motsetninger og konflikter fra samfunnet kan utfolde seg. Det at musikken ikke går opp i en «nyttetenkning», gjør at den kan synliggjøre samfunnets verdikonflikter.

Det må presiseres at ifølge Adorno er ikke kunstens kritiske potensial et resultat av komponistens egne intensjoner. Adorno skriver: «Det enkeltmenneskelige subjektet som griper inn, er knapt mer enn en grenseverdi, noe helt minimalt, som kunstverket trenger for å krystallisere seg» (Adorno, 1970, s. 292). I min forskning oppfatter jeg derimot komponistens intensjoner som relevante. Det betyr ikke at musikken skal fungere som et politisk argument for komponisten, men jeg vektlegger at komponisten bevisst etablerer dialog med konnotasjonene i ulike momenter i sin musikk.

Senere har andre tenkere, for eksempel komponist Helmut Lachenmann, videreført flere perspektiver fra Adornos kritiske teori (se for eksempel Ryan & Lachenmann, 1999). Lachenmann har snakket om blant annet musikkinstrumentets «aura», de konnotasjonene som instrumentlyder bærer med seg. Komponisten arbeider i et tolkningsrom der man går imot de umiddelbare konnotasjonene. Et eksempel er lyden av et kirkeorgel, som umiddelbart sender signalet «religion», eller lyden av et symfoniorkester, som kanskje signaliserer «høykultur» eller «seriøs musikk». I den kritiske arbeidsmåten som jeg beskriver, tas signalene i materien inn i komponistens arbeid, og drøftes kritisk av komponisten.

---

29 Adornos kritikk av den moderne tenkningen eller den «moderne rasjonaliteten» kommer mest tydelig frem i boken *Dialectic of Enlightenment*, som han ga ut sammen med Max Horkheimer i 1947. Adorno og Horkheimer tematiserer opplysningstiden som noe som fremdeles preger det moderne samfunnet. Dette innebærer en tingliggjørende holdning til virkeligheten, en mål–middel-tenkning, der ting reduseres til deres nyttefunksjoner og betraktes gjennom allerede definerte konsepter og begreper. Den moderne rasjonaliteten har i en forstand snudd mot mennesket selv.

Den kritiske skolen er bakteppet for denne artikkelen, der jeg betrakter fenomener fra et historisk og samfunnsmessig ståsted. Diskusjonene i kritisk teori har sjelden blitt tatt i betraktning i spørsmål om hvem som har definert kompositoriske tilnærmingsmåter – hvem som får sin sosiale virkelighet gjenspeilet i musikken. Strategiene som jeg diskuterer, henger sammen med spørsmålet om de delvis individuelle erfaringene, sosiale rollene og nettverkene, som danner en horisont for arbeidet til komponisten, som et sosialt og kjønnet individ.

De kompositoriske strategiene som jeg beskriver i denne artikkelen, står i hovedsak ikke i strid med arbeidsmåtene og tenkemåtene i komposisjon som fagdisiplin, slik jeg har beskrevet dette ovenfor. Men valget av materialer og fremgangsmåter følger ikke en stilistisk forståelse av for eksempel «abstrakt musikk», slik vi kjenner det som begrep fra musikkhistorien. Strategiene går blant annet ut på å utfordre hva slags materialer som er «akseptabelt» å benytte i det kompositoriske arbeidet. I tillegg flytter strategiene oppmerksomheten fra interne musikkelementer – for eksempel tonehøyder, klang eller musikalske gester – til refleksjoner som henter inn samfunnsmessige elementer i selve komponeringen. Dette utelukker ikke at jeg opererer med klang og gester i den musikken som jeg komponerer, men jeg anser musikken alltid å være fylt med ulike konnotasjoner.

Tilnærmingsmåten i strategiene innebærer ikke å ta oppgjør med musikktradisjonen gjennom å stille seg på utsiden av den. Det handler heller ikke om at komponeringen går fra objektivitet til noe mer subjektivt. Strategiene går ut på å forstå komposisjon som også tolkende arbeid. For at musikk skal kunne være «kritisk», trenger den å gi mening i henhold til en felles verden. Både enighet og uenighet kan bare utfolde seg i en felles kontekst.

Metode: Hvorfor opera? Hvorfor et musikkalbum?

I 2021 komponerte jeg musikken til *Soundtrack of an Imaginary Opera* (heretter «*Soundtrack*»). Musikken ble spilt inn som et album av åtte

musikere på Duper studio i desember 2021 og utgitt i juni 2022. *Soundtrack* ble også urfremført på konsert 10. november 2022.[30] Musikken er komponert som et partitur. Jeg har først skrevet ulike musikalske elementer for hånd og gradvis samlet disse sammen til korte, individuelle verker – jeg kaller dem for «operalåter» – og skrevet musikken inn i et notasjonsprogram. Konseptet som helhet viser til et «soundtrack» av en opera som ikke eksisterer i virkeligheten. Jeg skriver i denne artikkelen om fem operalåter: «Beauty Hurts», «Who Is Your Daddy? Who Is Your Mommy?», «Leave Life», «Nymph Cry» og «Bonus Track: Es dringen Blüten». Lengden på operalåtene er mellom to og sju minutter. *Soundtrack* har som formål å åpne opp en assosiativ verden der kjønn, sosial identitet og definisjonsmakt reflekteres i musikalsk form.

Låtene i *Soundtrack* henger ikke sammen som et narrativ, men presenteres som et «utfall» eller en konsekvens av en opera, på lignende måte som et soundtrack til en film. Operaen i seg selv er imaginær og ikke tilgjengelig for lytteren. I musikken refererer jeg til ulike historiske epoker. Jeg har i hovedsak ikke benyttet direkte sitater fra andre komponister, men komponert stilistiske etterligninger og rekonstruert historiske uttrykk. Jeg har kombinert disse med klanger og uttrykk fra samtiden. Låtene er ikke på en entydig måte resultater av ideer, det vil si noe jeg har ønsket å «si», men ideene har vokst frem under arbeidet med denne musikken, gjennom utforskning, testing og leking.

Jeg vil presentere de kompositoriske strategiene parallelt med musikalske valg som jeg har tatt i arbeidet med *Soundtrack.* Utviklingen av strategiene henger også sammen med min tidligere forskning (se bl.a. Ahvenniemi, 2021 og 2022a), som har tematisert kunstmusikkens mulighet til å ha en kritisk stemme i dagens samfunn. Det er likevel ikke slik at jeg først har utviklet et teoretisk ståsted som jeg deretter har benyttet i det kunstneriske arbeidet. Det er heller ikke omvendt, at strategiene «bare» er en oppsummering av ny innsikt fra eget arbeid som komponist. Derimot

30 Konserten var arrangert av Avgarde og fant sted på Bergen Kjøtt.

har komposisjon, akademisk forskning, undervisning og fagpolitiske verv foregått parallelt i min hverdag, og strategiene er et utfall av alle disse aktivitetene. Det ene kommer ikke tidsmessig før det andre. Mitt arbeid som komponist henger sammen med historiske og samfunnsmessige refleksjoner, og refleksjonene er stadig tett knyttet til perspektiver fra arbeidet med kunsten.

I *Soundtrack* har de tre første operalåtene noen elementer fra min 15 minutters opera *Opera Trailer. Beyoncé and Beyond*, urfremført våren 2018. Arbeidet med denne gikk i gang i 2017, og dette definerer jeg som en oppstart for min undersøkelse av «kritisk musikk», slik dette har vært til stede i mitt musikalske og akademiske arbeid.

Jeg eksemplifiserer hver strategi med lyd- og noteeksempler. Partituret er et viktig forankringspunkt for *Soundtrack*. Selv om *Soundtrack* er spilt inn som et album, er musikken komponert med formål om at den også skal fungere som en konsertfremførelse.[31] Mitt ønske om å forankre musikken i partituret kommer av hvordan prosjektet er posisjonert i tradisjonen, det vil si hvilken tradisjon jeg ønsker å etablere dialog med. *Soundtrack* får en «varig» form gjennom notasjonen. På samme måte som med Puccinis, Mozarts og Wagners operaer er min intensjon at mine noter i prinsippet skal kunne være tilgjengelig i databaser, på biblioteker og i forlag om 200 år, altså bli til en del av det «imaginære museet med musikalske verker», for å sitere filosof Lydia Goehrs boktittel (*The Imaginary Museum of Musical Works,* 1992).[32] Dette perspektivet utdyper jeg under «strategi III», der jeg sammenligner min måte å ha dialog med

31 Unntak er den siste opera-låten *Bonus Track: Es dringen Blüten*, som bare eksisterer i form av en lydfesting. Denne har i større grad sin essens som resultat av lydmiksing. Også her var et partitur et utgangspunkt, samt beskrivelser av spilleteknikker i form av tekst. Jeg hadde testet de elektroniske lydene med syntist og elgitarrist i forveien. Likevel innebærer denne opera-låten lydmiksing i vesentlig grad, for eksempel i variasjon mellom høyre og venstre utgang i stereoformat, samt det å operere med lav grad av romklang rundt instrument- og vokallydene.

32 Partituret skal utgis på Musikkforlagene i 2023.

historisk opera med det å sette opp nye statuetter ved siden av originalstatuer.

Mens jeg går inn i operatradisjonen, holder jeg visse parametere uendret: komponist, partitur og verk. Formålet er ikke å eksperimentere med det historiske verkbegrepet, eller relasjonene mellom publikum, verk, musiker og komponist. I slik forstand dreier prosjektet ikke i en eksperimentell retning (for eksempel New York-skolen), men som nevnt i forrige kapittel, i en fortolkningsmessig retning, der jeg vektlegger materielle, sosiale og politiske forutsetninger i musikken. Denne tilnærmingsmåten liker jeg også å beskrive som europeisk eller kontinental: Den har berøringspunkter med både kritisk teori og hermeneutikk som overordnede retninger.

Et videre moment som er verdt å nevne, som angår partituret, er at jeg oppfatter dette som mer enn en «kommunikator av musikalske prosesser» (Ahvenniemi, 2022b). Musikkviter Christopher Small setter spørsmålstegn ved om de historiske kategoriene er gyldige i vestlig kunstmusikk, ved å innføre begrepet «musicking» (Small, 1998). Dette er på mange måter relevant for kritikken av musikkens autonomi, noe min forskning også kritiserer, men Small omtaler komposisjon svært forenklende som «providing material for performance» (1998, s. 9). For mitt prosjekt er det viktig å fremme forståelsen av (partitur)komposisjon som også en form for «musicking»: en aktivitet som etablerer dialog med historie, samfunnet rundt, håndverk og ulike utøvertradisjoner.

Et utgangspunkt for *Soundtrack* er at jeg ikke stiller meg på utsiden av komposisjon som fagdisiplin eller den dype, historiske forankringen i dette. Mitt formål er heller å utvide den allerede reflekterende fremgangsmåten i komposisjon som fag. Dette utelukker ikke at en annen komponist kan benytte strategiene på andre måter. Men strategiene i seg selv peker ikke nødvendigvis i en eksperimentell retning, i betydningen nevnt ovenfor.

Hvorfor mener jeg at en forestilt opera i form av et komponert «soundtrack» vil være en nyttig inngang til kritisk musikk? To momenter er verdt å trekke frem. Når kjønn og sosial identitet har blitt diskutert i musikk, har oppmerksomheten ofte vært på scenisk drama, som ikke bare innebærer musikk, men ofte en handling, libretto og karakterer. Disse

elementene kan fremstå som utenom-musikalske.[33] Alternativt har det vært drøftet om interne harmoniske progresjoner kan ha feminine eller maskuline egenskaper (McClary, 1991). Disse tilnærmingsmåtene vektlegger ikke musikk som noe som i seg selv er samfunnsmessig kodet. En forestilt opera i musikalsk format uten scenografi vil kunne synliggjøre at det klingende heller aldri er helt nøytralt. For å sitere sosiolog John Shepherd er lyd aldri «uskyldig» (se «*timbral innocence*» i Shepherd, 1987, s. 161). Ulike spillemåter og sangteknikker er også meningsbærende. Relasjonene mellom drama, musikk og tekst er også til stede i musikken. Aspektene kan ikke helt skilles fra hverandre.

Også relasjonene mellom tekst og musikk blir problematisert i *Soundtrack*, i og med at jeg flytter oppmerksomheten fra meningsinnhold til kulturelle konnotasjoner i uttrykksmåter i stemmen og artikulasjoner. Vokale uttrykk er meningsbærende også når de ikke har en korrekt språklig betydning. Jeg har konstruert et eget «operaspråk», som høres ut som italiensk opera, men som ikke har et entydig meningsinnhold.

Et annet moment dreier seg om «opera» som institusjon. Når klassisk og romantisk opera oppføres av større institusjoner i dag, råder det fremdeles ofte tanker om tidløshet i hvordan forestillingene presenteres på nettsider og i programhefter. Temaer fra operaer presenteres som noe allmennmenneskelig, der karakterene og handlingene påstås å vekke følelser som berører oss på tvers av historien. Likevel er de fleste operaene skrevet og komponert av hvite, vestlige menn med en viss sosial bakgrunn, og det er vanskelig å se for seg at dette ikke skulle ha påvirkning på hvordan operaene har blitt utformet. I dag kan disse rollene tolkes på nye

33 Et eksempel på norsk opera i samtiden som har tematisert og problematisert kjønnsdynamikk, er Cecilie Ores *Adam and Eve. A Divine Comedy* (2015). Jeg mener at en samfunnskritikk i opera utfolder seg på en annen måte i scenisk drama enn i et konsertverk eller et innspilt album. I min tilnærmingsmåte har jeg mulighet til å lage en «regi» der musikken i en forstand står friere. Jeg kan for eksempel bryte opp, fragmentere og gjenta elementer uten å forholde meg til et sammenhengende narrativ. Samtidig er karakterene og uttrykkene innbakt i musikken også når dette ikke presenteres som et scenisk drama.

måter av utøvere og regissører, men de samme historiene og karakterene ligger likevel i bunnen, og det medierte språket i markedsføringen har ofte en allmennmenneskelig fremtoning.

Som nevnt i kapittelet ovenfor går jeg ikke ut fra at jeg som komponist er en «fri aktør»: Jeg er ikke fri til å definere min musikk og identitet slik jeg vil. Jeg kan ikke tre ut av den eksisterende musikken og lage min egen musikk. Jeg er selv en del av denne kulturen, og de kulturelle forestillingene er festet i min relasjon til samfunnet. Det er delvis derfor jeg ønsker å fremheve en *fortolkende* tilnærmingsmåte i mitt arbeid som komponist. Dette innebærer at jeg lager min egen musikalske regi og benytter musikalske elementer som «rekvisitt». Jeg eksperimenterer med å lage nye konstellasjoner og nye meningskonturer fra innsiden av tradisjonen. Jeg er en medaktør. Dette innebærer å anerkjenne at kulturen tilhører meg og jeg tilhører kulturen, og at jeg samtidig utforsker kulturen gjennom mitt arbeid som komponist.

Instrumentasjonen i *Soundtrack* – tre stemmer, perkusjon, synt, (el) gitar, fiolin og cello – distanserer musikken fra tradisjonelle, idiomatiske instrumentasjoner i både renessanse, klassisk og romantisk opera. Denne besetningen, som også innebærer elektroniske medium, gjør det mulig å bevege seg mellom ulike uttrykk og sjangre. Flere av sountrack-låtene henter også inn elementer fra populærmusikken. Låtene *Who Is Your Daddy? Who Is Your Mommy?* og *Nymph Cry*, innebærer elementer fra R&B-sjangeren. Sjangerkombineringen – som har til hensikt å reflektere sosiale roller i både et historisk og populærkulturelt format – vil bli forklart under strategiene.[34]

I *Soundtrack* har jeg hentet inn «vevsprøver» til komposisjonslaboratoriet fra kulturen *rundt* oss og *i* oss, i form av imitasjoner av historiske stiler,
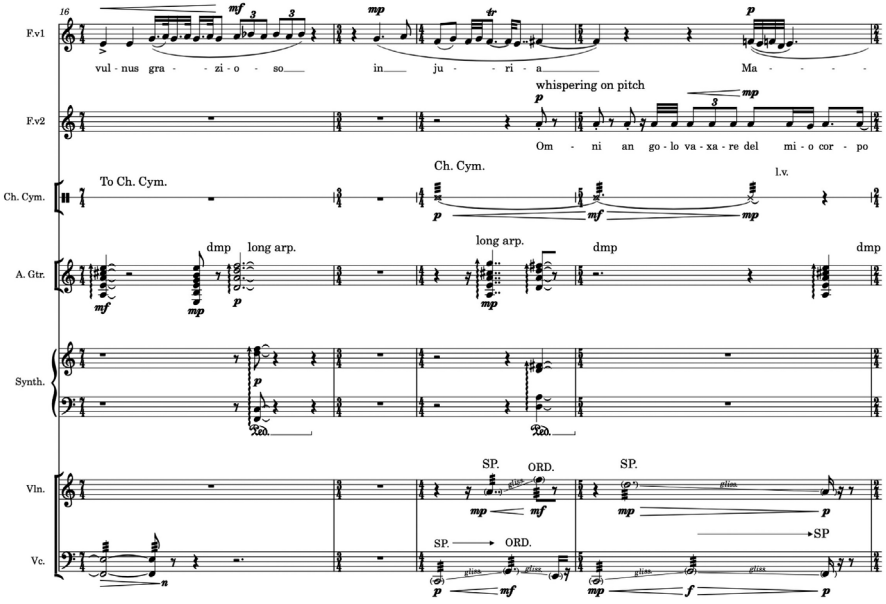
34 Slike musikk-miksturer gikk jeg i gang med i 2017–2018, da jeg komponerte miniopperaen *Opera Trailer: Beyoncé and Beyond*. Et spørsmål for arbeidet var hvem denne «divaen» var, og hvorvidt det er mulig å finne et rom for selvdefinering (Habbestad og Ahvenniemi, 2018).

men også elementer fra populærkulturen. Denne tilnærmingsmåten innebærer å si «ja» til både latterlige, deilige, provoserende og morsomme elementer i vår kultur. I analysen tar jeg utgangspunkt i måter sosiale relasjoner og maktmekanismer er innbakt i musikken på, og trekker inn kunstens relasjonelle karakter i arbeidet mitt med hensikt om å selv delta i å definere – eller i det minste reflektere – måter sosiale roller presenteres på i opera.

Soundtrack-låtene kunne også ha vært plassert annerledes under strategiene, i og med at de fleste illustrerer flere strategier samtidig. Plasseringen jeg har valgt, gjenspeiler noen av hovedtrekkene i de ulike låtene.

Strategi I: Musikalsk denaturalisering

Lydeksempel 1 – *Beauty Hurts*



Noteutdrag til *Beauty Hurts*

Den første soundtrack-låten, *Beauty Hurts*, inneholder en kritikk av måten Evrydike-karakteren blir presentert på i den italienske komponisten Claudio Monteverdis *L'Orfeo* (1607), som ofte anses å være musikkhistoriens første opera. Jeg har altså komponert meg inn i historien om Orfeus og Evrydike. I Monteverdis opera dør Evrydike av et slangebitt. Orfeus drar ned til dødsriket for å hente henne tilbake. Han får lov til dette av Hades så lenge han ikke snur seg og ser på henne før de har nådd grensen til den virkelige verden. Likevel snur Orfeus seg rett før de har nådd grensen, og hun må vende tilbake til dødsriket. I min tolkning er det delvis på grunn av sin ungdommelige lyst at han «må» se på henne. I *Beauty Hurts* har jeg valgt å tolke Evrydikes skjønnhet i sammenheng med moderne skjønnhetsidealer, og jeg overdriver disse: Evrydike forteller i det konstruerte operaspråket at hun vokser beina og sprayer huden sin med en spray som reflekterer lys. I tillegg spør hun om vi liker hennes rumpe («*assimo*» på operaspråk) i stor eller liten størrelse. Slik er hennes rolle å opprettholde sin egen skjønnhet, men det er også derfor hun må snu tilbake til underverdenen i min tolkning. I *Beauty Hurts* refererer jeg også til Beyoncés sang *Pretty Hurts* (2013), som tematiserer utseendepresset og skjønnhetsindustrien.

I *Beauty Hurts* har jeg benyttet den kompositoriske strategien jeg kaller for «musikalsk denaturalisering». Hva betyr dette? I kjønnsteori benyttes «denaturalisering» som verktøy til å avsløre skjulte meninger i språket. Filosof Judith Butler presenterer ideen om at språk er basert på ritualiserte praksiser, repetisjon av utsagn, som over tid danner normer (Butler, 1993). Butler presenterer denaturalisering som en måte å vise at konsepter ikke er naturlige, på. De har ikke sitt innhold i reint referensiell betydning. Ord og uttrykk innebærer historiske og kulturelle dimensjoner, som også gjenspeiler ulike verdier. Et eksempel på dette er når en jente blir født og man sier: «It's a girl!» Beskrivelsen er sjelden bare empirisk, men omfatter tanker om og forventninger til hva det vil si å være jente. Samtidig skjuler språket ofte sitt kulturelle opphav, og ord som «kropp», «materie», eller «biologisk kjønn» fremstår som nøytrale (Jegerstedt, 2008).

I musikalsk sammenheng bruker jeg begrepet «denaturalisering» i betydningen å avvise tanken om at musikk er nøytralt eller noe som eksisterer uavhengig av de sosiale relasjonene som gjelder til enhver tid. I *Beauty Hurts* bruker jeg «musikalsk denaturalisering» til å ta stilling til Evrydikes rolle som en vakker kvinne og selvfølgeligheten rundt denne rollen. Dette gjør jeg gjennom å gå inn i et eksisterende uttrykk og kontekstualisere dette på nye måter. Jeg har først komponert frem et assosiativt musikalsk landskap. Jeg har forsøkt å gjenskape en Monteverdi-stil, det vil si musikalske fraser som ligner på Monteverdis renessansestil. Samtidig har jeg sørget for å bryte opp den musikalske logikken. Jeg avbryter utviklingen av de harmoniske utviklingsforløpene. Jeg plasserer frasene i klanglige lydlandskap, for eksempel en truende basstromme og tremoloer spilt på gitar. Uttrykk på operaspråk setter jeg i sammenheng med fraser på engelsk. Renessansesangen presenterer jeg sammen med en stemme som hvisker i nærmikrofon på engelsk, slik at det oppstår flere lag.

Gjennom måten jeg henter inn de stilistiske referansene på, har jeg som intensjon å presentere musikk som består av ødelagte artefakter, noe som er i ferd med å gå i oppløsning. Jeg har komponert frem uttrykket som en imitasjon eller etterligning av Monteverdi-stil. Det er viktig å bemerke seg at denne musikken er nettopp en rekonstruksjon, og i den forstand ikke autentisk. Den har jo ikke sitt virkelige opphav i epoken som Monteverdi levde i. Stilregler er ofte noe som utformes etter at et stiluttrykk allerede har fått utfolde seg i en tid, og kan sammenfattes i form av hva som er «typisk» for en periode. At dette er ikke-autentisk, formidler jeg også gjennom å skape en imitasjon av en cembalo. Cembalolydene spilles på synt. I tillegg er skalaen til denne «synt-cembaloen» konstruert slik at den høres ustemt ut: Ciss benyttes som grunntone, og herfra er det konstruert en naturtoneskala. På den måten skal «synth-cembaloen» fremstå som gammel og ødelagt.
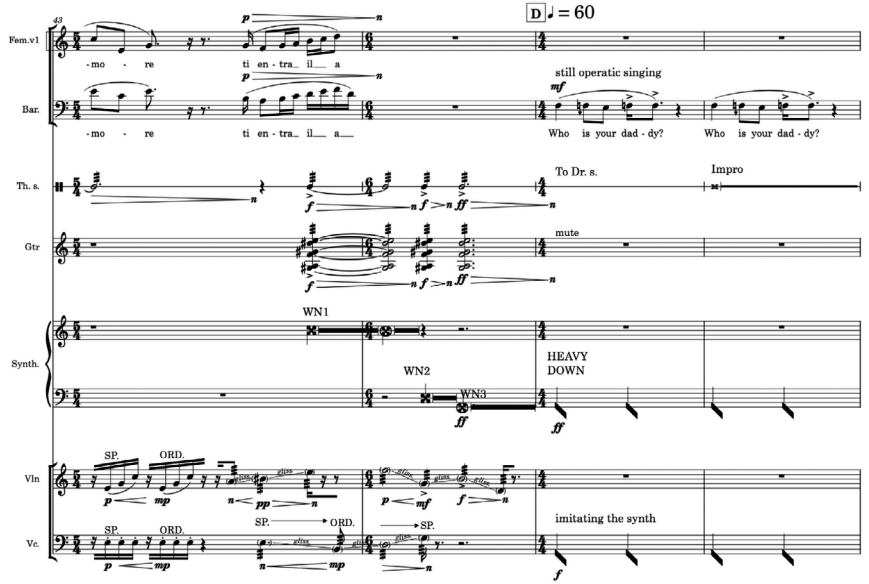
Teksten i *Beauty Hurts* er en imitasjon av noe som høres ut som italiensk opera. Lytteren skal bare nesten kunne forstå tekstfrasene, for eksempel: «Nos preferici il assimo grande, o nos preferici es piccolo?»

Dette momentet har også å gjøre med intendert tvetydighet, noe jeg tematiserer under strategi III og V.

Hensikten med «musikalsk denaturalisering» som kompositorisk strategi er å utfordre umiddelbare konnotasjoner som musikk bærer med seg: å skape dialog med disse konnotasjonene heller enn å enten blindt akseptere dem eller avvise dem. Som komponist går jeg inn i historiske materialer og finner nye måter å kontekstualisere dem på. Jeg fryser dem for eksempel i tid: Operalåtenes korte form gjør at de fungerer som vinduer til ulike øyeblikk i motsetning til å fortelle et helt narrativ. I *Soundtrack* står slik løsrivelse og kunstig rekonstruksjon sentralt som fremgangsmåter.

Strategi II: «Dumpster diving»

Lydeksempel 2 – *Who Is Your Daddy? Who Is Your Mommy?*



Noteutdrag til *Who Is Your Daddy? Who Is Your Mommy?*

Soundtrack-låten *Who Is Your Daddy? Who Is Your Mommy?* henter elementer fra en ofte heteronormativ maktdynamikk, det vil si en dynamikk som er typisk i kulturelle representasjoner av relasjonen mellom mann og kvinne. De engelske frasene i tittelen er mindre vanlige i klassisk musikktradisjon, men forekommer i populærmusikk og populærkultur. Operalåten presenterer en seksuell scene delvis på konstruert operaspråk og delvis på engelsk. Innholdet kan assosieres med en sadomasochistisk situasjon, en duo der begge partene først drikker seg fulle og deretter har sex hele natten. Det musikalske inneholder Mozart-lignende elementer, uten at de er sitater av Mozart. Litt uti soundtrack-låten endrer karakteren seg fullstendig, og låten kommer inn i en «gangster-rappete» del der en baryton først synger gjentagende «who is your daddy?» og begge damestemmene deretter «who is your mommy?». I denne soundtrack-låten er kjønnene likestilt i maktdynamikken i den forstand at begge prøver å dominere over hverandre.

Rytmen, eller «grooven», som spilles av synt, ligner på den som i Billie Eilish-låten *Bad Guy* (2019). Elementene føyes sammen gjennom «white noise». Dette har som hensikt å delvis tilsløre både opera- og rappelementene, og lage en distanse til dem. Det kan høres ut som om man beveger seg mellom radiokanaler, mens soundtrack-låten skifter mellom klassisisme og rapp.

Uttrykket «who is your daddy?» er hentet fra populærkulturen, der dette forekommer som en leken frase der mannen antyder at det er han som har kontroll. Et eksempel på dette er sitcom-serien *How I Met Your Mother* (CBS, 2005–2014), der uttrykket inngår i karakteren Barney Stinsons seksuelle maktspråk, for det meste sagt på en humoristisk måte. I TV-serien brukes også «who is your mommy?»-frasen i sesong 6, episode 6: Barney sitter og spiser is på en bar, og en dame spør ham om hun også kan få litt is. Han svarer «nei», og er ikke i stemning for å flørte. Damen sier «Someone needs to teach you how to share. Who's your mommy?» Hun viser seg å være en slags «domina», en som liker å dominere mannen seksuelt.

Mange typer sosiale sfærer kan bli hentet inn som relevante «vev-sprøver» i det kompositoriske tolkningsarbeidet. Dette er «vev» fra vår sosiale virkelighet. I mitt arbeid kan dette være sitater og parafraser fra tv-serier eller populærmusikk, noe jeg har hørt i et verk eller en poplåt, og som jeg har lyst å utforske. Deretter kan jeg «låne» dette elementet, det vil si å bruke noe lignende i min egen musikk, men i en ny kontekst. Når jeg tester elementene i min egen komposisjon, lager jeg noen ganger lydene selv på instrumenter eller vokalt, tar dem opp, og plasserer dem i sammenheng med andre materialer i et lydprogram. Slik får jeg et inntrykk av mulige kombinasjoner. Som oftest er arbeidet likevel basert på en indre forestilling av hvordan musikken blir. Jeg noterer dette inn i et partitur, og ideelt sett har jeg en workshop med musikerne underveis.

Strategien «dumpster diving»[35] fremmer synet om at fullt brukbare materialer også kan bli funnet i «søppeldunken», det vil si i materialer som kanskje bærer med seg sosialt stigma eller ikke anses å tilhøre høykulturen. Kanskje må nettopp slike antagelser utfordres dersom kunstmusikken som skapes i dag, skal bli relevant?

Det å engasjere seg musikalsk med ulike sosiale roller som allerede er til stede i vår kollektive vestlige forståelse, gjør det mulig å ha en kritisk tilnærming til sosiale aspekter i musikken. Jeg vil sitere McClary, som hevder at musikk som et sosialt organisert fenomen er «dømt til mening»: Musikkens «structures, narratives, semiotic codes, and so on are developed, negotiated, resisted, transmitted, or transformed within a completely social arena» (1991, s. 102). Et premiss i min tilnærming til «kritisk musikk» er at kritikken ikke forekommer som tilleggsmomenter til musikken, men at komponisten tar stilling til sosiale aspekter som allerede finnes i materialer og uttrykk. Et positivt utfall av dette premisset kan være en tettere relasjon mellom musikken og den sosiale verden.
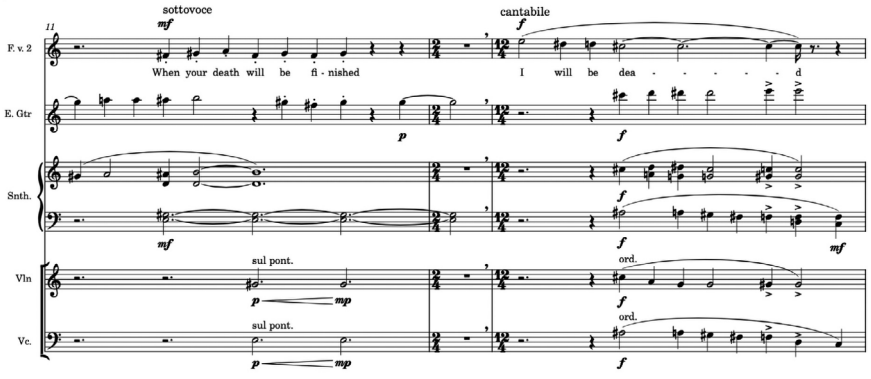
---

35 «Dumpster diving», eller søppeldykking, betyr opprinnelig å lete i kontainere for å finne anvendbare ting som har blitt kastet av andre. Ofte kan slike konteinere stå utenfor butikker, men de kan også tilhøre borettslag eller privatpersoner.

Strategien «dumpster diving» har som formål å utvide paletten med tilgjengelige muligheter. Innenfor andre kunstformer – for eksempel på et kurs i skjønnlitterær skriving – kan studentene oppmuntres til å behandle temaer som ikke er lette å tilnærme seg. Sårbarheter kan være det som gir kontaktpunkter mellom kunsten og verden og gjør kunsten interessant. På en slik måte er det private også kulturelt og samfunnsmessig, og introspeksjon kan føre til verdifulle oppdagelser som ikke bare angår en selv. På et studium i komposisjon legges det derimot mindre vekt på en slik tilnærmingsmåte. «Dumpster diving» som fremgangsmåte åpner muligheter for å engasjere seg – delvis gjennom introspeksjon – med mange ulike sfærer i samfunnet. Kanskje er skatter å finne nettopp i «søppelen», den musikken som andre ikke ønsker å tilnærme seg?

Strategi III: Dyrking av tvetydig skjønnhet

Lydeksempel 3 – *Leave Life*



Noteutdrag til *Leave Life*

I *Leave Life* iscenesetter jeg aspektet «død», som forekommer hyppig i historiske operaer. Temaet innebærer ofte en form for romantisk

kjærlighet som presenteres som gjensidig avhengighet mellom de elskede. Den ene kan ikke leve uten den andre (for eksempel tittelrollene i operaen *Tristan und Isolde* av Richard Wagner). Opera idealiserer noen ganger romantisk kjærlighet – eller kanskje blir kjærlighet gjort til noe uvirkelig når den blir romantisk? I denne soundtrack-låten har jeg løsrevet denne kjærligheten fra de romantiske fortellingene i de historiske operaenes handlinger og presenterer den som «bar» og emosjonell.

Den musikalske komposisjonen min inneholder lange, kromatiske og Wagner-lignende utviklingsforløp, der jeg ofte flytter oppmerksomheten fra den harmoniske progresjonen til klangen. Synten spiller med en myk trøorgelklang og skaper en kontekst der også fiolin, cello og elgitar deltar. Sangerne synger med en romantisk operastemme. Perkusjonisten spiller ikke i denne satsen. Formålet har vært å komponere en vakker og samtidig litt eterisk soundtrack-låt, og skjønnheten i låten skal fremstå som litt tvetydig. Dette utdyper jeg nedenfor.

Teksten er som følger: «Leave, live, life. When your death will be finished, I will be dead. You and your death seem to have nothing in common. I love you until here.» Teksten består av utvalgte utdrag fra poeten Cia Rinnes verk *Trial&Eros* (en førpublisert versjon, u.å.) samt diktsamlingen *Some Things Black* av Roubaud (1990, 1986), som Rinne har lånt disse tekstutdragene fra. Slik har teksten blitt løsrevet fra to originale sammenhenger og gått gjennom flere hender, før den har endt opp i min versjon, *Leave Life*.

En av mine intensjoner med «tvetydig skjønnhet» i denne operalåten er å presentere den kjærligheten som fremstår som gjensidig avhengig i historisk opera, på en tvetydig måte: tilsynelatende i et vakkert og naivt lys, men samtidig som noe problematisk. Kanskje er en slik forelskelse usunn eller urealistisk, mens den samtidig idealiseres i opera? Kanskje innebærer måten denne kjærligheten blir skildret på, en typisk heteronormativ maktdynamikk og stereotypiserte kjønnsroller? Den romantiske kjærligheten presenteres i vestlig kultur som en blanding av beundring for den andres skjønnhet, seksuell lyst og idealisering av motparten som person. Dette bygger kanskje på en magisk tenkning, noe man også finner

i romantiske komedier i populærkulturen.[36] Denne magien har jeg forsøkt å tolke musikalsk i *Leave Life*. Soundtrack-låten er ikke ment ironisk. Kritikken er ikke eksplisitt, den ligger heller vagt mellom linjene, hvis den er der.

Tvetydigheter er kanskje alltid til stede i opera spesielt og kunst generelt. Noe kan være vakkert og problematisk på en gang. Bør vi fjerne for eksempel Puccinis operaer fra programmene fordi synet på kvinnen kan være objektiverende? Samme spørsmål gjelder andre politiske forhold. Saken kan sammenlignes med diskusjonen om statuer: Burde problematiske statuer fjernes fra bybildet? Min tilnærmingsmåte musikalsk sett går ut på å kontekstualisere historiske operaer på nye måter i stedet for å fjerne dem fra programmene. Det er også relevant å sette opp nye statuer, eller statuetter, ved siden av originalene og synliggjøre fortellinger og sosiale relasjoner på nye måter.

En kompositorisk tilnærmingsmåte som ønsker å stå i aktiv dialog med historien, kan også beskrives som *hermeneutisk*. Vår individuelle og kulturelle bakgrunn blir bestemmende for vår måte å forstå verden på, og dette er nødvendig for at vi skal kunne erfare et musikkverk som meningsfullt i det hele tatt. Som kompositorisk strategi må komponisten ha blikk for at all musikk innehar en tvetydighet eller et tvetydig potensial, som kan gjøre musikken både skjønn og stygg, riktig og gal. Det er ikke noen løsning for komponisten å stille seg på utsiden av denne tolkningshorisonten. Da kan man ende opp med å ubevisst gjenskape gamle mønstre. I det jeg kaller for «kritisk komposisjon», ønsker jeg å fremme oppfatningen om at den sosiale verden kan drøftes og kanskje gradvis forandres i verket,

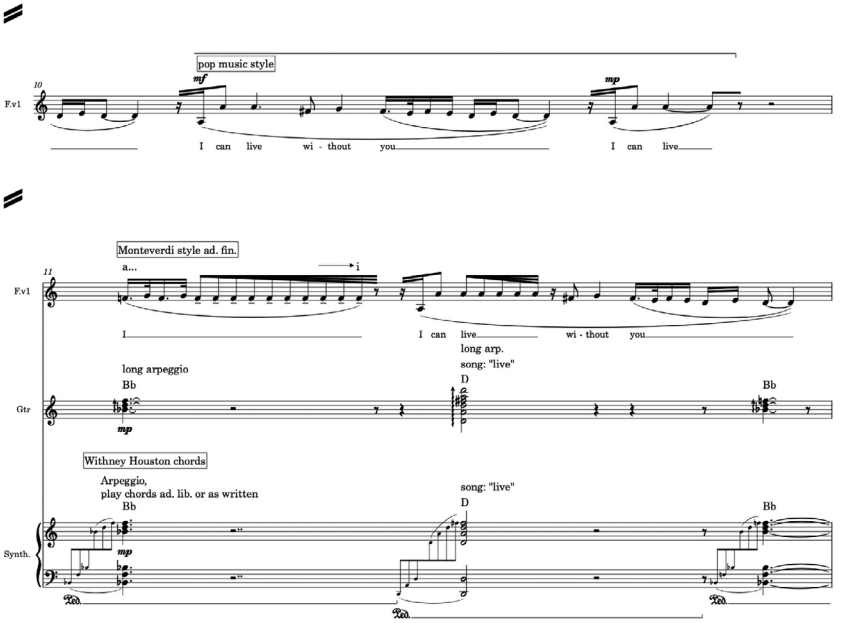
---

36 Eksempler på magisk og urealistisk kjærlighet i romantiske komedier kan være den tiltrekningen som forekommer mellom flere ulike par i filmen *Love Actually* (2003). Noe som er påfallende, er hvor fort relasjonene utvikler seg, hvor blindt karakterene følger en umiddelbar eller magisk tiltrekning til hverandre, og hvordan dette idealiseres i filmen. Forfatteren Jamie blir for eksempel forelsket i sin portugisiske husholderske Aurélia, som ikke snakker engelsk, når han ser henne ta seg av klærne for å hoppe ut i vannet og redde hans manuskript.

eller i hvert fall betraktes fra nye perspektiver. Dermed er tvetydigheter, at det ikke er entydig hva det musikalske materialet «sier», til stede i «kritisk komposisjon» som tilnærmingsmåte. Alle fem soundtrack-låter er tvetydige. Intendert tvetydighet inngår også under strategi V.

Strategi IV: «Embracing guilty pleasures»

Lydeksempel 4 – *Nymph Cry*



Noteutdrag til *Nymph Cry*

I soundtrack-låten *Nymph Cry* har jeg kombinert en truende og industriell musikalsk bakgrunn med frasen «beauty hurts» på operaspråk. Samme frase brukes også i første soundtrack-låt. Videre har jeg benyttet en frase som ofte forekommer i populærmusikk, fremført for eksempel av

sanger Mariah Carey, men her med en liten tvist: «I can live without you». Den opprinnelige frasen hos Carey er «I can't live if living is without you» (Music Box, 1993). Den andre kvinnestemmen spør videre: «Do you know where you're going to?» Intensjonen med denne låten var å iscenesette spørsmålet om hvor veien går videre herfra, for å definere den kvinnelige operakarakteren på nye måter og samtidig popartistens muligheter til å definere seg selv. Dette forklarer jeg videre nedenfor.

Jeg har valgt å kategorisere *Nymph Cry* under strategien «embracing guilty pleasures» fordi jeg i prosess med denne har brukt personlig velbehag som et kompass. I tillegg har dette føltes forbudt. Følelsen av at noe er forbudt, kommer kanskje fra en erfaring av at du ikke har lov å like det? Kanskje har du erfart situasjoner der dine preferanser har blitt snakket ned av andre rundt deg i et fagmiljø? Eller kanskje har musikken blitt «hånet» i ulike andre sammenhenger? «Guilty pleasures» i denne låten handler særlig om å bruke melismatisk og virtuos sang i to helt ulike vokale kontekster: Monteverdi-stil og R&B-sjangeren. Kombinasjonen har sitt utgangspunkt i noe jeg har hatt interesse for på et umiddelbart plan. Jeg har spurt meg selv hvorfor dette er «deilig», og hvorfor det ikke føles helt lovlig.

Først: Hvorfor mener jeg at «embracing guilty pleasures» bør få en plass i komposisjon av kunstmusikk i dag, dersom kunstmusikken skal utvikles i en «kritisk» retning?

Personlige erfaringer er ikke bare private, men også samfunnsmessige. De umiddelbare reaksjonene på musikken gjenspeiler komponistens og lytterens sosiale bakgrunn. Jeg mener at denne ikke bør avfeies som irrelevant for musikk som kunstform. Å ta det i betraktning er ikke det samme som å innta en ukritisk tilnærmingsmåte og tenke på musikk og «smak» som noe subjektivt. Når komponisten ser «innover» og observerer sine reaksjoner, ser vedkommende ofte samtidig «utover» på noe som ikke bare angår komponisten selv, men gjenspeiler den sosiale verden komponisten tilhører. Det sentrale er å ikke følge preferansene blindt, som «bare» preferanser, men tenke dypt over dem. Dette er kanskje ikke så ulikt den selvrefleksjonen som også kreves av forskere som fremstiller resultater, der fortolkende metode er avgjørende for resultatfremstillingen? Den

kompositoriske strategien «embracing guilty pleasures» tar utgangspunkt i at en privat erfaring ikke trenger å være subjektiv. Det at jeg som komponist utforsker mine personlige preferanser og reflekterer over dem i mitt arbeid, kan lede til at jeg forstår samfunnet bedre.

Viktigheten med å hente dette inn som et moment i «kritisk musikk» har også å gjøre med definisjonsmakt. Hvem har hatt tilgang til å definere musikalske idealer? Hvem har hatt tilgang til å definere idealkvinnen i opera? Hvem tjener på disse idealene? Kritisk refleksjon om dette kan avsløre maktrelasjoner som ligger bak kunstnerisk praksis, og i dette tilfellet, holdninger bak komposisjon av opera. Dersom bare noen få har deltatt i å definere operatradisjonen og musikken samtidig omtales som allmennmenneskelig eller «universell», blir det også vanskelig å forandre synet på ulike sosiale roller. Jeg har vært inne på spørsmålet om definisjonsmakt i forbindelse med første strategi, «denaturalisering».

Ordet «guilty» har relevans: Hva er det som vekker skam eller skyldfølelse? Bærer noen musikalske uttrykk med seg stigma? Er det for eksempel forbudt å like å lytte til «divaen på scenen»? Er det noe man som komponist ikke ønsker å bli assosiert med, når det gjelder ens musikalske identitet? Slike spørsmål kan avsløre holdninger som man har tatt til seg fra visse miljøer, skoler og tradisjoner, der noe kanskje har blitt definert som et uttrykk med lavere status.

For å relatere dette til *Soundtrack* drøfter jeg her sammenhenger mellom operakarakterer og fremstillingen av «pop divaen» i dag. En sanger som står på scenen og synger virtuost i en poptradisjon – for eksempel Mariah Carey, Whitney Houston eller Beyoncé, som med finpolert sangteknikk har videreutviklet vokalpraksisen i sine sjangre – fremstilles samtidig ofte i den kommersielle musikkindustrien som «sexy». Mange forbinder popmusikkartisten med de kommersielle presentasjonsformene og skjønnhetsidealene som gjelder. Et relevant spørsmål er om en «diva» som står på scenen og synger vokalt, er mindre individualistisk enn mannen med elgitar. Fremstår begge på samme måte som autentiske eller ikke-autentiske, og hvis ikke, hvorfor? Disse forestillingene er stereotypiske, og det er nettopp den stereotypien jeg ønsker å drøfte, fordi dette

også trenger seg inn i min umiddelbare oppfatning av hva som er verdifullt og tillatt, og hva slags uttrykk det er «lov» å benytte som komponist.

Det kan være utfordrende å lage statistikk over hvem som oppfattes som mest autentisk og av hvem, men det faktum at sangdivaen kan oppfattes som mindre autentisk enn mannen med elgitar i visse settinger, kan skyldes at sangeren også presenteres på bilder og på scenen som noen som oppfyller skjønnhetsidealer. «Divaen» som konsept kan også benyttes som en undertrykkende stereotypi. Antagelsen om at divaen i mindre grad definerer sin egen musikk enn gitarhelten har lite grunnlag i realiteten. For eksempel er det meste av Mariah Careys musikk egenkomponert. Hun har også flest egne låter i verden som har endt opp på toppen av Billboard. Mange av tekstene forteller om sårbare faser i hennes eget liv (Carey & Davis, 2020). Hun er altså ikke hentet inn av et markedsapparat for å oppfylle en allerede definert rolle, men har selv hatt en definerende rolle i ulike faser i produksjonene. Hun er selv aktør bak musikken sin. Men det faktum at hun også seksualiseres som utøvende artist, kan trekke oppmerksomheten bort fra musikken. Den vestlige kommersielle musikkverden har fungert slik at en kvinnelig artist ikke har så lett for å bli sett eller hørt dersom hun ikke samtidig fremstiller seg som «sexy». Det finnes naturligvis unntak fra dette, og industrien er stadig i endring, men forventningene har likevel vært delvis ulike for den kvinnelige og mannlige musikkartisten.

Det er verdt å merke seg at «divaene» som jeg henviser til i dette kapittelet, har en ikke-vestlig etnisk bakgrunn. Dette setter på spissen avstanden mellom definisjonsmakten til den «hvite, vestlige mannen» i opera og kunstmusikk, og populærkulturen, som ikke innehar samme høykulturelle status. I flere tilfeller har ulike former for populærmusikk – i dette tilfellet R&B – sitt utgangspunkt i ulike subkulturer, som har blitt trukket inn i et kommersielt musikkfelt. Det er likevel ikke innlysende i hvilken grad min personlige erfaring av «guilty pleasures» har sitt utgangspunkt med noe subkulturelt, siden musikken som har nådd mine ører, allerede har befunnet seg i en «vestlig» og kommersiell struktur.

I operalåten *Nymph Cry* sidestiller jeg en kvinnelig popdiva med karakteren Evrydike fra *Beauty Hurts*. Jeg henter disse to kontekstene

sammen. Sangstilen – overgangen fra Monteverdi-stil til en R&B-ballade – er en rød tråd. Sangstilen i disse ulike stiluttrykk og epoker ligner på hverandre, selv om plasseringen av klang er litt ulik. Den virtuost syngende divaen er til stede i begge tilfellene.

En kritisk holdning til musikk innebærer at man bruker sine reaksjoner som et «kompass» i stedet for å bare blindt følge normer for hva som er akseptabelt. McClary skriver at «one of the principal tasks of feminist music criticism would be to examine the semiotics of desire, arousal, and secular pleasure that circulate in the public sphere through music» (1991, s. 9). Å være i stand til å utføre en slik kritikk som komponist innebærer mye av det samme. Det innebærer å omfavne «guilty pleasures», det man liker og samtidig ikke helt tør å innrømme at man liker. Samtidig streber man etter refleksjon og bevissthet om hva som skaper disse preferansene.

Strategi V: Dyrking av syntetiske landskap – ekte versus uekte

Lydeksempel 5 – *Bonus Track: Es dringen Blüten*

I den siste operalåten, *Bonus Track: Es dringen Blüten*, brukes det fraser hentet fra Johann Wolfgang von Goethes dikt *Mailied*: «Es dringen blüten. Wie gläntzt die Sonne! Zu neuen Liedern und Täntzen gibst» (Goethe, 2019). Dette synges av to stemmer i klassisk stil. Vokalpartiet, som akkompagneres av fiolin og cello, refererer til klassisisme som epoke. Jeg har plassert dette midt i en jungel med elektroniske lyder og eksperimentelle instrumentteknikker.

Et formål med å plassere det klassiske elementet i midten av et kaotisk lydlandskap, der det høres ut som om noe vokser vilt, er å skape en kontrast. Min intensjon er at det klassiske partiet signaliserer at verden er i god orden, mens elementene rundt signaliserer det motsatte. Kanskje er det å spille gamle, kjente operaer og symfoniske verker om og om igjen i dag delvis basert på en streben etter trygghet? Kan det dreie seg om

klamring til noe «selvfølgelig», når Beethovens femte symfoni programmeres om og om igjen? Lydia Goehr tematiserer dette i sin kommentar om de utallige fremførelsene av Beethovens femte symfoni: «We recognize the work, if not by its name alone, then by its isolated melodies. Recognizing the melodies – ah, yes, that one! – leads us to believe the world is in good order. There will always be that opening theme» (1992, s. iii).

Musikken i *Bonus Track: Es dringen Blüten* består delvis av synt-lyder, som ligner på noe som vokser, med referanse til Nintendo-spillet *Super Mario*. En lignende lyd spilles av når spillfiguren Mario vokser i størrelse i spillet. I min komposisjon har jeg likevel transponert og forandret formen. Denne lydlige gesten tolkes også av gitar gjennom ulike «equalizers». I tillegg bidrar fiolin og cello til lydlandskapet blant annet gjennom tremoloer som spilles som glissandoer opp og ned langs strengene.

Instrumentasjonen – synt, elgitar, fiolin, cello og slagverk – som kombinerer både syntetiske og akustiske lyder muliggjør det å bevege seg mellom ulike sjangerkonvensjoner og skape lydlige overraskelser. Dette prinsippet gjelder i alle fem operalåter. Formålet har vært å muliggjøre komiske kombinasjoner og lydlandskap som også kan sies å være en form for relevant tvetydighet i den kompositoriske praksisen.

Soundtrack som helhet bygger på tvetydigheter mellom lyder og fremtoninger som er ekte og uekte, og min intensjon har vært å få lytteren til å undre seg over dette, eller i hvert fall ikke unngå at slike tvetydigheter oppstår. Cembaloen i *Beauty Hurts* kan kanskje få lytteren til å lure på om det faktisk er en ustemt cembalo, eller en «billig» synt-lyd. Om teksten i *Beauty Hurts*, *Who Is Your Daddy? Who Is Your Mommy?* og *Nymph Cry* kan en lytter undre seg over om det faktisk er italiensk eller et konstruert språk. De historiske referansene til Monteverdi-stil og Mozart-stil kan få en til å lure på om det faktisk er Monteverdi og Mozart, eller konstruerte stiluttrykk. Og i sjette operalåt kombineres altså musikalsk klassisisme med Super Mario-lyder. Populærmusikken innebærer kanskje allerede i større grad siteringspraksis av ulike uttrykk? For eksempel er den «gangstrete» bass-lyden, nevnt under *Who Is Your Daddy? Who Is Your Mommy*, som dukker opp i Billie Eilish-låten *Bad Guy,* også brukt i mange andre poplåter.

I arbeidet med *Soundtrack* har jeg også reist spørsmål om komponistidentiteten: Hvem uttrykker seg i kunsten, og hva betyr det å uttrykke seg autentisk? En slik «kritisk musikk» som jeg prøver å fremme, tillater at ulike historiske lag og klanglige referanser kombineres på nye måter. Tvetydigheten i «ekte» og «uekte» lyder, stiler og elementer er noe som bør omfavnes og reflekteres i stedet for å unngås. Dette forutsetter kanskje også en distanse fra myten om at komponisten uttrykker sitt autentiske indre i musikken, i hvert fall i naiv forstand.

Distanseringen fra en forenklet forståelse av autentisitet peker ikke i retning av å redusere mitt aktørskap som komponist. Aktørskapet viser seg også i at jeg ikke erfarer arbeidet med komponeringen gjennom strategiene som mindre tidskrevende. Det innebærer tvert imot mye forskning, eksperimentering og musikalsk utforming. Arbeidet kan foregå alene bak skrivebordet i form av pariturkomposisjon og likevel ta stilling til samfunnet. Man kan tenke seg at aktørskapet blir større når man er *bevisst* på de måtene man er påvirket på. Da står komponisten friere til å engasjere seg aktivt med ulike uttrykk.

Musikk er ikke uskyldig. Videre implikasjoner

De fem strategiene som jeg har presentert setter fokus på den sosiale virkeligheten som komponisten befinner seg i. Denne virkeligheten er til stede i komponistens måter å utvikle musikalske materialer, form og uttrykk på. Listen over kompositoriske strategier som jeg har presentert, er ikke uttømmende. Denne presentasjonen er en etappe i mitt eget virke som komponist og forsker, og jeg kommer til å arbeide videre med kritisk komposisjon, inkludert utviklingen av strategier.

Avslutningsvis vil jeg drøfte noen implikasjoner av min forskning slik jeg har lagt den frem i denne artikkelen. For det første ønsker jeg å trekke frem at jeg med «kritisk komposisjon» fremmer en forståelse av komponisten som en *ansvarlig* samfunnsaktør. Fra den kritiske komponistens ståsted finnes det ikke et «reint» rom for musikken å utfolde

seg i. Kunstmusikken er heller ikke fritatt den sosiale virkeligheten når komponisten har oppmerksomhet på klanger, gester og abstrakte lyder. Disse elementene innebærer konnotasjoner fra det samfunnsrommet der samtidsmusikk er til stede. Eksperimentelle instrumentlyder sender kanskje umiddelbart signalet «abstrakt musikk» eller «utfordrende musikk». Å erkjenne «manglende uskyld» som et utgangspunkt for arbeidet som komponist, vil kunne lede til en mer ansvarlig kompositorisk praksis. Som komponist er jeg klar over at jeg gjennom de musikalske valgene er med og utformer en faglig praksis, og på et overordnet plan også det samfunnet som er til stede *i* musikken.

For det andre henger en kritisk praksis i komposisjon tett sammen med utviklingen av mangfold i feltet, og en faglig og dynamisk utvikling av kunstmusikken. Dette perspektivet vil jeg underbygge ved å trekke inn et aspekt fra filosof Hannah Arendts (1906–1975) politiske teori, som fremstår som relevant for å relatere de kompositoriske strategiene til overordnede spørsmål om hvem som er med på å definere komposisjon som disiplin. Det gjelder Arendts syn på «tenkning» som en dialektisk aktivitet. Arendt mener at en fungerende politisk tenkning baserer seg på å utveksle ulike perspektiver. En betingelse for «politikk» er at det foregår som en felles aktivitet mellom et mangfold av mennesker. De deltagende menneskene deler en og samme verden, og individene betrakter den fra sine unike ståsteder. Et interessant moment i Arendts filosofi er hennes syn på *normalitet:* å gjenta utsagn, eller klisjeer uten videre tanke.[37] Dette hindrer ifølge Arendt politisk tenkning (Arendt, 2006 [1963]). Arendts syn på tenkning blir beskrevet av litteraturviter Jakob Norberg på følgende måte: «our 'thinking attention' to reality is always a collective enterprise

37 Når Arendt analyserer nazist Adolf Eichmanns talemåter da han blir dømt for forbrytelsene mot jøder, legger hun merke til at han verken fremstår som pervertert eller sadistisk, men fryktelig normal – så normal at han ikke er i stand til å si noe som helst på en individuell måte. Alt han sier, er gjentagelse av ting som andre har sagt. Arendt mener at hans forbrytelse ikke bare var en forbrytelse i moralsk forstand, men en forbrytelse mot den perspektivutvekslingen som er nødvendig for et politisk liv (Norberg, 2010, s. 87).

because we must turn to one another to solicit support for our novel judgments about the world» (Norberg, 2010, s. 85–86). Arendts filosofi er naturligvis skrevet i en annen periode og kontekst, men dette perspektivet mener jeg er nyttig for å forstå hvordan kritisk musikk og mangfold kan fremme en faglig utvikling av kunstmusikkfeltet. Slik jeg har vist med mine eksempler, bidrar strategiene til at komposisjon kan forekomme med større grad av tenkning som dialektisk aktivitet. Strategiene for kompositorisk praksis av kritisk musikk gir komponisten redskap eller verktøy som aktivt kan bidra til å utfordre fordommer, arbeidsmåter, mønstre og lignende i lys av og på tvers av konvensjoner og tradisjoner. Slik kan «kritisk komposisjon» bidra til å skape mangfold og kritisk bevissthet. Når diskusjonen innenfor et fagfelt blir intern og mangler ulike perspektiver, går det ut over fagets utvikling. Mangfold bør ikke etterstrebes bare fordi det er demokratisk sett riktig å slippe til flere stemmer, men fordi det er nødvendig for selve tenkningens natur. Utviklingen av komposisjon som fagfelt forutsetter at ulike perspektiver er til stede.

En tredje implikasjon av artikkelen, som peker i retningen av en ny forskning, dreier seg om plattformene hvor «kritisk musikk» presenteres. Jeg har påstått i artikkelen at kritisk musikk mulighet til å skape tettere forbindelser mellom kunstmusikken og samfunnet. Jeg sier dette med forbehold, fordi arenaen for musikken som jeg beskriver i artikkelen, er «kunstmusikk». Selv om komponisten selv skulle lage musikk som reflekterer elementer fra ulike samfunnsområder og sjangerkonvensjoner, er det ikke sikkert at musikken når lenger ut enn den antatt abstrakte kunstmusikken. I min tidligere forskning (Ahvenniemi, 2021, 2022a og 2022b) og i ulike fagpolitiske engasjement[38] har jeg vært opptatt av å tenke på samtidsmusikkens utfordringer med å ha en kritisk stemme i samfunnet,

38 Det fagpolitiske engasjementet omfatter styremedlemskap i Komponistforeningen i årene 2013–2018, styremedlemskap i Bergen Filharmoniske Orkester i årene 2016–2021, verv i tilskuddsordningen for turné og virksomhet i Kulturrådet i årene 2016–2023, verv som rådsmedlem i Kulturrådet i årene 2020–2023, samt medlemskap i TONOs tekstfaglige utvalg i årene 2022–2023.

med blikk på et delvis marginalisert nedslagsfelt. Et sentralt spørsmål som følger av denne artikkelen, er om den kritiske komponisten bør bevege seg i retning av populærmusikk, som har andre strukturer rundt seg, og som kanskje har større mulighet til å ha en direkte kontaktflate med «mannen i gata». Rose Rosengard Subotnik, som reflekterer samtidsmusikkens rolle i nyere tid, skriver: «[C]ontemporary composers probably stand to benefit [...] from putting aside their artistic heritage altogether for a while, and starting out from a popular basis of composition into which elements of their heritage might gradually be absorbed» (Subotnik, 1987, s. 391). Hennes tekst er skrevet på 80-tallet, men påstanden er fremdeles relevant i dag. Subotnik foreslår altså at komponister med fordel kunne gå over fra de marginaliserte arenaene for samtidsmusikk til de domenene som når ut til menneskene. Hun foreslår ikke at komponister går helt bort fra den europeiske kunstmusikkarven, men heller lar denne arven bli gradvis absorbert i andre musikkdomener. Dette aspektet har jeg tatt med meg i min egen videre forskning.

På overordnet plan mener jeg at kritisk komposisjon har mulighet til å skape tettere forbindelser mellom musikken og samfunnet. Filosof Richard Shusterman mener at kunst tilbyr «an invaluable tool for emancipatory critique [...] because it embodies crucial values beyond the pervasive logic of materialist profit and efficiency» (2002, s. 153). Dette tolker jeg slik at kunst samler i seg elementer fra vår tilstedeværelse i verden på en måte som andre felt ikke har tilgang til fordi mye av samfunnslogikken i dag ellers er basert på en markedslogikk. Shustermans syn har likhetstrekk med Adornos perspektiv på kunstens kritiske potensial.

Jeg har nevnt tidligere i artikkelen at musikken er i fare for å bli plassert på toppen av en behovspyramide som et område for selvrealisering og underholdning. Ved å snu dette hierarkiet opp ned kan kunsten få en rolle som et fundament: et område der mening stadig utformes og diskuteres på nye måter. Slik fungerer kunsten også som en «åpning» til noe ukjent. En kritisk musikk kan ta innover seg ulike samfunnslag og forandre konturene for ulike prinsipper og oppfatninger.

Litteratur- og kildeliste

Adorno, T.W. (1997) [1970]. *Aesthetic Theory.* Continuum, Regents of the University of Minnesota.

Adorno, T.W. & Horkheimer, M. (1972) [1947]. *Dialectic of Enlightenment*.

Ahvenniemi, R.S. (2021). *Musical Composition as Lingering Reflection. Exploring the Critical Potential of Music*. Unigrafia.

Ahvenniemi, R.S. (2022a). Overcoming the «Male Gaze» of Music. Towards Renewed Compositional Strategies. I R. Mathias (Red.), *The Routledge Handbook of Women's Work in Music* (s. 159–166). Routledge.

Ahvenniemi, R.S. (2022b). Musical Compositions and Fractures. Leaving Traces in Material, Technique, and Thought. *Nordic Journal of Aesthetics, 31*(63), s. 44–63.

Arendt, H. (2006) [1963]. *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*. Penguin Classics.

Bonds, M.E. (2014). *Absolute Music. The History of an Idea*. Oxford University Press.

Butler, J. (1993). *Bodies that Matter.* Routledge.

Davis, M.A. & Carey, M. (2020). *The Meaning of Mariah Carey.* Andy Cohen Books, Henry Holt.

Goehr, L. (2007) [1992]. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford University Press.

Goethe, J.W. von, (2019) [1815]. «Mailied» by Johann Wolfgang von Goethe, Translated and Read by David B. Gosselin. I *The Society of Classical Poets*. Hentet 27. august 2024 fra https://classicalpoets.org/2019/10/31/mailied-by-johann-wolfgang-von-goethe-translated-and-read-by-david-b-gosselin/

Habbestad, I. & Ahvenniemi, R.S. (2018, 2. mai). «You're Beyoncé!». *Ballade*.

Hanslick, E. (1986) [1891]. *On the Musically Beautiful*. Hacket Publishing Company.

Jegerstedt, K. (2008). Judith Butler. I C. Egeland & R. Gressgård. (Red.), *Kjønnsteori* s. 74–92). Gyldendal akademisk.

McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press.
Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, *16*(3), 6–18.
Norberg, J. (2010). The Political Theory of the Cliché. Hannah Arendt Reading Adolf Eichmann. *Cultural Critique, 76*, 74–97.
Ryan, D. & Lachenmann, H. (1999). Composer in Inverview: Helmut Lachenmann. *Tempo*. New Series, *210*, 20–24.
Shepherd, J. (1987). Music and male hegemony. I R. Leppert & S. McClary (Red.), *Music and Society. The Politics of Composition, performance and reception* (s. 151–172). Cambridge University Press.
Shusterman, R. (2002). *Surface and Depth. Dialectics of Criticism and Culture*. Cornell University Press.
Small, C. (1998) *Musicking, The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.
Subotnik, R.R. 1987. The Challenge of Contemporary Music. I P. Alperson (Red.), *What Is Music? An Introduction to the Philosopy of Music* (s. 359–396). The Pennsylvania State University Press.

Informasjon om *Soundtrack of an Imaginary Opera*:

Komposisjonen er støttet av Norsk kulturråd, Komponistenes Vederlagsfond, Bergen kommune og Morten Eide Pedersen Minnefond.

Musikere: Elisabeth Holmertz, vokal; Ørjan Hartveit, vokal; Martina Starr-Lassen, vokal; Ole André Farstad, gitar og elgitar; Erik Håkon Halvorsen, synt; Owen Weaver, perkusjon; Jutta Morgenstern, fiolin; Agnese Rugevica, cello.

Musikken er spilt inn på Duper Studio. Lydtekniker: Yngve Leidulv Sætre.

Lydmiks: Duper Studio og Solslottet Studio.

Albumet er utgitt på *Ravello* i juni 2022.

Borchgrevink, H. (2024). «Det er for mye interdisiplinært sirkus der ute»: Å utforske en flermedial partiturmusikk. I A.N. Hagen, R.T. Solberg, T.U. Nærland & M.F. Duch (Red.), *Når musikken tek form: Om skapande praksisar i musikk* (s. 171–203). Fagbokforlaget.
DOI: https://doi.org/10.55669/oa491105

«Det er for mye interdisiplinært sirkus der ute»: Å utforske en flermedial partiturmusikk

Hild Borchgrevink

Innledning

Rundt årtusenskiftet 1999–2000 begynner flere yngre komponister i Norge som i utgangspunktet arbeider med partiturmusikk[39], å innlemme ikke-lydlige materialer og virkemidler som video, scenetekst, sted, rom, koreografi og scenografi i musikken sin i tillegg til tradisjonelle musikalske partiturer. I samme periode utvikler også utøvere av partiturmusikk en skapende oppføringspraksis som setter eksisterende og nyskrevne partiturer inn i sceniske rammer eller åpner partiturene opp og bruker utdrag

39 Med partitur mener jeg ikke kun tradisjonell musikalsk notasjon. Jeg vil komme tilbake til en diskusjon av dette.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/

av dem som materiale i nye sceniske komposisjoner. I det følgende vil jeg foreløpig[40] kalle slike partiturmusikalske praksiser fra denne perioden i Norge for flermediale. I noen tilfeller får dette flermediale også en institusjonskritisk dimensjon ved at musikken aktivt bearbeider konsertsituasjonen, komponist- og utøverroller eller andre konvensjoner i produksjon og formidling av ny partiturmusikk som del av et flermedialt forløp.

Slike flermediale praksiser i partiturmusikk er i dag i liten grad diskutert utenfor praksisfeltet.[41] I kunstnerisk forskning er de godt synlige.[42] I den nyeste musikkhistoriske utgivelsen på norsk, *Vestens musikkhistorie* (Hovland, 2012), heter det imidlertid i kapittelet om kunstmusikk etter 1990 at «heller ikke de «yngre» komponistgenerasjonene, født etter 1970, er behandlet her» (Hovland, 2012, s. 320). Ett formål med denne artikkelen er derfor å diskutere noen eksempler på kunstmusikk skapt i Norge etter 1990, mer spesifikt flermedial partiturmusikk skapt rundt år 2000. Jeg vil argumentere for at det skjer en vending rundt årtusenskiftet i hvordan en gruppe yngre komponister og utøvere av partiturmusikk i Norge forholder seg både til partitur som funksjon og til hva de regner som musikalsk materiale. De norske kildene som utgjør grunnlaget for denne delen av teksten, er så vidt jeg vet ikke sammenstilt tidligere.

I andre del av artikkelen vil jeg undersøke to nyere eksempler på en slik flermedial partiturmusikk som jeg har observert i prøvesituasjoner før

---

40 Det foreløpige handler blant annet om at all musikk kan forstås som flermedial. Men det flermediale i norsk partiturmusikk rundt årtusenskiftet kan likevel sies å reflektere en mediesituasjon som ikke har eksistert tidligere, der internett og mobile opptaks- og avspillingsmedier for lyd og video ble allemannseie på en måte som kunne påvirke forutsetninger for å skape, innstudere og framføre musikk.

41 Et nylig unntak som diskuterer flermedialitet i samtidig kunstpraksis fra et mer akademisk perspektiv, er artikkelsamlingen *Oppløsning av det estetiske* (Finke & Solli, 2021). Den diskuterer imidlertid musikk som kunstuttrykk, men i liten grad musikk i en partiturmusikktradisjon, der hele eller deler av en gitt komposisjon er komponert av andre enn de som framfører den.

42 Se f.eks. Dæhlin (2021), Reinholdtsen (2015), Skoglund (2022), Stene (2015), Torrence (2019) og Ugelvik (2018).

de to komposisjonene ble framført offentlig første gang. De to er del av samme skapende musikalske praksis. Tanken med denne delen av teksten er å belyse sentrale betegnelser i utlysningen den svarer på, «skapende», «praksiser» og «musikk», gjennom å diskutere musikalske eksempler. For å nærme meg det skapende ville jeg undersøke partiturmusikk *før* den er blitt et ferdig verk, en innspilling eller en framføring. For å utforske praksis ville jeg sammenligne to slike komposisjoner som kunne sies å tilhøre samme skapende praksis, men som involverte ulike utøvere og framføringskontekster. Endelig ville jeg at de to komposisjonene skulle ha potensial til å utforske hva musikk kan være, noe det flermediale – at de aktivt komponerer med andre materialer og virkemidler i tillegg til musikalsk lyd – kan sies å bidra til.

Bakgrunn

Det jeg her velger å kalle flermedial partiturmusikk, er i europeisk sammenheng etter år 2000 omtalt med betegnelser som *Composed Theatre* (Rebstock & Roesner, 2012), *New Discipline* (Walshe, 2016), relasjonell (*relationale*) musikk (Lehmann, 2014), et utvidet musikkbegrep (Kreidler, 2014b) og nykonseptuell musikk (Kreidler, 2014a). De tre sistnevnte er del av en diskusjon knyttet til tyske festivaler for ny partiturmusikk om hvordan digitalisering påvirker partiturmusikk som skapende praksis. Denne debatten er ikke umiddelbart preget av enighet. Tre tidlige innlegg er utgitt i bokform med tittelen *Musik, Ästhetik, Digitalisierung: eine Kontroverse* (Kreidler et al., 2010). Diskusjonene griper inn i hverandre på tvers av språkområder. For eksempel blir den irske komponisten Jennifer Walshes manifest *New Discipline* gjenpublisert og diskutert i et eget nummer av det tyske tidsskriftet *MusikTexte i* mai 2016. Walshes manifest ble skrevet til og først publisert på nettsidene til den norske samtidsmusikkfestivalen Borealis i Bergen i 2016 (Walshe, 2016). Debatten er også interdisiplinær – flere av deltakerne har både skapende og akademisk kompetanse og bakgrunn i komposisjon, utøving, musikkvitenskap, filosofi, scenekunst eller andre fagfelt. Den amerikanske musikkviteren Andrew Chung har relativt nylig, på bakgrunn av

feltarbeid ved tyske festivaler for ny partiturmusikk og med referanse til deler av den ovennevnte debatten, utviklet betegnelsen «musikk som performativ ytring» om det han kaller konseptuelle skapende praksiser i musikk. Chung har ambisjon om å «provide analytic points of entry into music that places conceptual roadblocks before standard hermeneutic circumspection and forms of score-based analysis» (Chung, 2019, s. [0.1.5]).

Betegnelsene ovenfor overlapper ikke nødvendigvis i innhold. Det er for omfattende i et format som dette å gå detaljert inn på alle, men jeg vil komme tilbake til noen der de er relevante for musikken jeg vil diskutere.

En flermedial vending?

Flere komponister i Norge som rundt årtusenskiftet begynte å innlemme ikke-lydlige materialer og virkemidler i arbeidet sitt, hadde kort tid tidligere engasjert seg i en form for partiturmusikk som uttalt prioriterte lyd som materiale: I 1997 lanserte komposisjonsstudentene Eivind Buene, Lars Petter Hagen og Trond Reinholdtsen seg selv under navnet *generasjon kompleX* med slagordet «Etter ironien kommer alvoret». I forbindelse med en konsert på Norges musikkhøgskole (NMH) med egne verk, formulerte de et oppgjør med det de opplevde som en motstand mot musikalsk modernisme blant norske komponister. De kalte sin egen musikk for «retromodernisme», altså en slags tilbakevending til modernisme, med paradokset det innebærer. En 21 år gammel Hagen uttalte til avisen *Østlandets blad* at «[v]i tror på skjønnheten i strukturelle sammenhenger og kompleksiteten i den abstrakte tanke» (Endresen, 1997).

I vestlig kunstmusikk på 1990-tallet gir ordet «kompleks» assosiasjoner til en skapende og utøvende musikalsk praksis som ofte kalles *New Complexity*. Alternativt kan den forstås som en radikal instrumental idiomatikk (Førisdal, 2015). Dette er lydbasert partiturmusikk for tradisjonelle musikkinstrumenter, noen ganger med innslag av elektronikk, der svært høy informasjonstetthet og teknisk og fysisk utfordrende oppgaver for utøvere tvinger fram aktive og radikale valg både i innstudering og

framføring. Tanja Orning, som i likhet med Førisdal har lang erfaring fra innstudering og framføring av slik musikk, har diskutert etiske sider ved denne måten å komponere på fra et utøverperspektiv (Orning, 2015).

I siste del av fembindsverket *Norsk musikkhistorie* som kom ut i 1999, er *generasjon kompleX*, i tråd med Hagens uttalelse om skjønnheten i strukturelle sammenhenger, beskrevet som en gruppe unge komponister med «strukturorienterte og absoluttmusikalske holdninger». Det framheves også hvordan disse unge komponistene «tok konsekvensene av det mediestyrte 1990-årssamfunnet ved å la seg profilere som en gruppe i media.» (Vollsnes, 1999, s. 303). Men kort tid etter konserten i 1997 og kommentaren i *Norsk musikkhistorie* er mediesituasjonen som omgir *generasjon kompleX*, ikke lenger bare en plattform for å profilere seg som kunstner i offentligheten. Den flytter også inn i musikken som kompositorisk materiale.

Teatrale virkemidler

Rundt år 2000 programmerte jeg konserter i en frivillig drevet lokalavdeling i Oslo av foreningen Ny Musikk. Mot slutten av 2001 gjorde vi en avtale med Det Norske Solistkor om å søke tilskudd til tre nye komposisjoner for koret som de skulle framføre i Universitetets aula under Ultimafestivalen to år senere. En av de tre komponistene vi spurte om å lage musikk, var ovennevnte Trond Reinholdtsen. I søknadsskjemaet til Norsk kulturråd argumenterte vi slik for dette valget:

> NMO [Ny Musikk Oslo] ønsker å stimulere til større stilistisk eksperimentvilje i ny norsk vokalmusikk både hos utøvere og komponister gjennom bestilling av tre nye a capellaverk til 2003. (Tredje komponist er foreløpig ikke bestemt.) Trond Reinholdtsen er utdannet både sanger og komponist og vil på den måten kunne ivareta begge intensjoner. Ultimafestivalen har sagt seg interessert i å programmere de ferdige verkene på en konsert med Det norske Solistkor på festivalen i 2003 (Ny Musikk Oslo, 2001).

Utover den ovennevnte teksten og besetningen «SATB a cappella, inntil 10 minutter og inntil 12 stemmer», la søknaden i tråd med ordinær praksis ingen andre føringer for hva Reinholdtsen skulle komponere. Tilskuddet ble innvilget. Men musikken ble annerledes enn jeg så for meg da vi besluttet å spørre en sangutdannet komponist om å skrive for kor. Samtidig må intensjonen om større stilistisk eksperimentvilje sies å ha blitt oppfylt i Reinholdtsens verk *TURBAKOR – Teorier om massesamfunnet* (2003). *Turba* er latin for folkemengde. I partiturmusikk dukker ordet opp i pasjoner og oratorier, i situasjoner der koret som gruppe agerer, i motsetning til der koret reflekterer over eller kommenterer hendelser.

TURBAKOR – Teorier om massesamfunnet ble så vidt jeg vet ikke dokumentert. Ett av få offentlige spor som finnes etter denne komposisjonen, er en kritikk skrevet av Aksel Korbøl for nettavisen Ballade.no (Korbøl, 2003), her gjengitt i utdrag for å gi et inntrykk av verkets format:

> Jeg må ærlig innrømme at jeg ikke helt vet hva jeg skal mene om Trond Reinholdtsens «Nytt verk/TURBAKOR Teorier om massesamfunnet». Dette verket var alt annet e[n]n et konvensjonelt stykke musikk, det var snarere en slags multimedia-happening. Verket omhandlet, som undertittelen sier, massesamfunnet symbolisert av koret, men også konserten som fenomen. For å få fram sine poenger benyttet Reinholdtsen tekster av blant annet Emile Durkheim og Walter Benjamin resitert av to korsangere, tekster av en sosiolog ved navn Luhman[n] som ble presentert på lerretet i salen, og direkte videooverføring fra aulaens garderobe hvor komponisten selv oppholdt seg. Flere av sangerne hadde korte monologer om det å være del av Det Norske Solistkor som også ble presentert via video fra [g]arderoben, og en kort spørreundersøkelse blant korsangerne ble presentert. Reinholdtsen selv hadde også en monolog fra garderoben, og mot slutten av stykket ble salen oppfordret til å delta i allsang av Beethovens ode fra 9. symfoni. Det jeg oppfattet som litt problematisk med verket var nettopp dette mangfoldet av virkemidler. […] Samtidig hadde verket kvaliteter som jeg synes er

> prisverdige, og som jeg likte godt. Jeg har stor sans for den selvironien og lekenheten som verket formidlet, og det eide en særegen form for humoristisk virtuositet som gjorde det meget underholdende. Og mot slutten av verket hadde Reinholdtsen skrevet en korsats som til fulle viste at han mestrer å skrive for kor. Jeg syntes egentlig at hans sitater fra den romantiske korkanon i denne delen, var en vel så vellykket og subtil kommentar til korverk som fenomen som mange av virkemidlene som ble presentert tidligere.

Uavhengig av kritikerens vurderinger kan beskrivelser som dette tidfeste og dokumentere *TURBAKOR – Teorier om massesamfunnet* som det jeg hittil har kalt en flermedial komposisjon. Teksten reflekterer også hvordan en slik flermedial musikk ofte komponerer med konvensjoner i partiturmusikk som institusjon: Stykket kommenterer både konserter og korverk «som fenomen». Et rom som normalt er usynlig og privat, garderoben, blir digitalt innlemmet i den offentlige konsertsalen gjennom direkteoverført video. Komponisten har forlatt skrivepulten og deltar i framføringen med forklarende kommentarer, og det man i scenekunst kaller den fjerde vegg mellom scene og sal, blir brutt idet publikum blir forsøkt engasjert i allsang av *An die Freude*.

Flere av de sceniske virkemidlene i *TURBAKOR – Teorier om massesamfunnet*, som direktesendt digital utvidelse av scenerommet, publikumsinvolvering og fiksjonsbrudd (for eksempel aktører som står på scenen vekselvis som profesjonelt utdannede korsangere og som seg selv), var på dette tidspunktet etablerte skapende strategier i tysk samtidsteater og teatervitenskap. Slike praksiser kan ha informert Reinholdtsens arbeid. Boken *Postdramatisches Theater*, der Hans-Thies Lehmann diskuterer hvordan skapende praksiser i samtidens scenekunst desentraliserer dramatisk tekst, kom ut i 1999. Flermedial partiturmusikk kan sies å desentralisere lyd som musikalsk virkemiddel på lignende måte.

Men i offentligheten rundt partiturmusikk i Norge var slike kompositoriske framgangsmåter, og kanskje særlig musikalske «fiksjonsbrudd» i form av det ikke-virtuose, mer ukjent. *TURBAKOR – Teorier om massesamfunnet* ble anmeldt i Dagbladet av en professor i musikkvitenskap.

Han omtalte verket som «en middels dårlig russerevy med korrespondanse i et kor som kan synge, men slett ikke agere» (Wikshåland, 2003).[43]

Pseudonymer og nykonseptualisme

På konserten der *TURBAKOR – Teorier om massesamfunnet* ble framført første gang, ble også Arne Nordheims komponistpris for 2003 delt ut. Vinneren, Lars Petter Hagen, kvitterte for prisen med et to år gammelt videoverk signert den fiktive kvinnelige komponisten Nora Wjech, der Hagen er kreditert mot slutten av rulleteksten som assisterende klipper. Ved nærmere ettersyn har Hagen i dette verket komponert både musikken, komponisten og ensemblet som spiller, samt klippet filmen med assistanse fra fotografen som førte kameraet.

Selve filmen er lydløs. Den dokumenterer et angivelig første møte mellom de tre musikerne i det som skulle bli trioen POING. Vi ser dem spille sammen på instrumentene sine – saksofon, akkordeon og kontrabass. På lydsporet til den ferdige videoen høres de samme instrumentene, men musikken på lydsporet er en annen enn den vi ser bli spilt. I følge en presentasjonstekst om verket på YouTube-kontoen til en av utøverne, var det Hagen som tok initiativ til trioen som utgangspunkt for et planlagt bestillingsverk (Haltli, 2012). Filmen er fra 1999. Musikken POING spiller på lydsporet, har et partitur som også er signert Nora Wjech (Wjech, 2000) med tittelen *Lumière, espace et vertes*. Videoen er utgitt som bonusspor på POINGs CD Giants of Jazz (POING, 2003).

---

43 Jeg har ikke funnet flere kritikker av Reinholdtsens verk enn disse to. Med skapende praksiser i musikk som kontekst er det imidlertid interessant hvordan de to tekstene kan sies å forholde seg til praksis på ulike måter. Selv om de begge kritiserer det flermediale ved *TURBAKOR – teorier om massesamfunnet*, legger Dagbladet vekt på framføringen som et enkeltstående verk og avfeier det som håndverksmessig lite gjennomarbeidet. Mens flere av beskrivelsene i Ballade av hva komposisjonen gjør, av komposisjonen som praksis, er som vi skal se fortsatt relevante for Reinholdtsens kunstneriske arbeid i dag.

I forbindelse med Nordheimprisen intervjuet jeg Lars Petter Hagen for Ballade (Borchgrevink, 2003). I denne samtalen trakk jeg inn Nora Wjech og Hagens pågående arbeid med kunstneriske alias, siden han på dette tidspunktet hadde minst tre pseudonymer i offentlig omløp[44]. Hagen svarte i 2003 at pseudonymene for ham var en måte å «innlemme ikkemusikalsk mening i komposisjonen på», i motsetning til hvordan partiturmusikk slik han så det, hadde «lukket seg for annet meningsladet materiale enn det lydlige»:

> «Pseudonymene er en måte å innlemme ikkemusikalsk mening i komposisjonen på», sier Hagen. «I stedet for at det skal være målet i seg selv, vil jeg at verket skal være en port inn til et større meningskontekst som ikke bare handler om musikk. Tanken har paralleller til konseptuell billedkunst. Sammenlignet med billedkunst har musikken vært veldig tradisjonell og restriktiv når det gjelder å slippe til slike meningssammenhenger. Den har lukket seg for alt annet meningsladet materiale enn det lydlige, alt har blitt fortalt i samme modalitet og innenfor samme ramme – konserten».

Også Hagens pseudonymer kommenterer komponistroller og konvensjoner i partiturmusikk som institusjonell praksis. Å skjule seg bak fiktive kolleger kan framstå som en motsetning til Reinholdtsens sceniske tilstedeværelse i *TURBAKOR – Teorier om massesamfunnet,* men i begge tilfeller er det en performativ dimensjon og en humor i spill som kommuniserer noe annet enn slagordene til *generasjon kompleX* om alvor og kompleksitet.

---

44 Nora Wjech i 2000, Eliza Weizenbaum i 2001 og Max F. i 2002. Nora Wjech er et anagram som stokker om bokstavene i navnet til John Carew, en norsk fotballspiller fra Lørenskog. Eliza Weizenbaum refererer til chatboten ELIZA, utviklet av Joseph Weisenbaum (med s) på MITs laboratorier for kunstig intelligens på 1960-tallet. Max F. og tittelen på dennes verk, *Passage – Silence and Light Triptych*, er ifølge Hagen i bookleten til Cikadas innspilling av verket (*Harmonium Repertoire*, Lawo Records LWC1190) inspirert av en fotobok kjøpt i bokhandelen på det jødiske museet i Berlin.

Å bygge et ensemble som del av komposisjonsprosessen, er imidlertid velkjent praksis i moderne partiturmusikk – Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire* fra 1912 er et mye brukt eksempel. Når jeg i intervjuet spør Hagen om hvordan pseudonymene som prosjekt forholder seg til det postmoderne, er det tydelig at retromodernismen til *generasjon kompleX* ikke forsvinner med Nora Wjech. Han svarer slik:

> Jeg er ofte misforstått til det postmoderne … men jeg ser absolutt på meg selv som modernist. Det har med forholdet til tradisjonen å gjøre. […] Ja, jeg åpner opp materialet, men prosjektet som helhet er veldig modernistisk.

Fra sitt arbeid med pseudonymer trekker Hagen i 2003 også «paralleller til konseptuell billedkunst». En inspirasjon for Nora Wjech fra konseptuelle tradisjoner i det visuelle kunstfeltet[45] kunne være Marcel Duchamps fiktive, kvinnelige alter ego, R(r)ose Sélavy, se f.eks. (Castronuovo, 2003). Men partiturmusikk skapt forut for konseptuelle kunstpraksiser fra 1960- og 1970-tallet kan allerede tenkes som konseptuell i hvordan den forholder

45 Forstått tidsuavhengig og prinsipielt viser det konseptuelle i vestlig kunstsammenheng til skapende praksiser som vil unngå å knyttes til bestemte medier, uttrykksformer eller modaliteter. Som historisk betegnelse viser konseptkunst til bestemte skapende praksiser fra 1960- og 1970-tallet, der mange igjen er inspirert av kunstnere fra begynnelsen av 1900-tallet med Marcel Duchamps *readymades* som en sentral referanse. I likhet med de tre partiturmusikalske eksemplene ovenfor preges begge disse konseptuelle praksisene ofte av institusjonskritikk og bevissthet om publikum og visnings- eller framføringskonteksten som medskapende i verket (Rød, 2022a). Konseptkunst fra 1960- og 1970-tallet blir ofte satt opp mot ideen om en mediespesifikk modernisme i visuell kunst som rendyrker materialiteten i den visuelle kunstens medier: streken i tegning, billedflaten i maleriet, volumet i skulptur (Greenberg, 1940). En slik mediespesifikk modernisme er assosiert med kunstkritikeren Clement Greenberg, men Greenberg selv peker i referansen ovenfor tilbake til filosof, kritiker og dramaturg G.E. Lessings essay *Laocoon* fra 1766 der Lessing polemiserer mot Horats' prinsipp *ut pictura poeisis* (som maleriet, så poesien) og argumenterer for disse kunstformenes forskjellighet og utstrekning i henholdsvis rom og tid.

seg til musikalske parametre (tonehøyde, varighet, lydstyrke, klangfarge) eller til musikkens materiale og kompositoriske form som innbyrdes uavhengige (Osborne, 2002). En annen form for konseptuell partiturmusikk finnes hos en komponist som John Cage. Cages lydløse partitur *4′33″* framført av pianisten David Tudor på Woodstockfestivalen i 1952, retter publikums oppmerksomhet mot omgivelseslyd, publikums egen lydproduksjon og mot visuelle og kroppslige dimensjoner i oppføringspraksis av vestlig partiturmusikk. Tobias E. Schick argumenterer for at erfaringen av *4′33″* er både konseptuell og sanselig eller materiell (Schick, 2015).

Men det forhindrer ikke at norsk partiturmusikk i og rundt år 2000 kan være inspirert av samtidige konseptuelle strategier i det visuelle kunstfeltet. 2003 er også året da betegnelsen «nykonseptualisme» ble introdusert i norsk kunstkritikk for å beskrive arbeidet til en generasjon norske visuelle kunstnere som etablerte seg fra slutten av 1990-årene (Rød, 2022b).[46]

Digitale visuelle forløp og strategier fra tradisjonsmusikk

Flermedial musikk ble også skapt utenfor den selverklærte *generasjon kompleX*. En musikalsk praksis det er relevant å nevne som eksempel, er komponisten Øyvind Torvunds. Etter eksamen ved NMH i 2003 ble Torvund huskomponist for ensemblet Oslo Sinfonietta og komponerte her blant annet to verk med video – *Krull Quest* (2007 [2004]) for cello, elektronikk og videoanimasjon (kan også framføres på fiolin, bratsj eller hardingfele)[47] og *Foredrag om ornament* (2004) for altfløyte, klarinett,

46 Den amerikanske kunstteoretikeren Rosalind Krauss' bok *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, der hun blant annet argumenterer for at Greenbergs ideal om det rendyrket mediespesifikke er umulig, og at ingen kunstpraksis kan reduseres utelukkende til sine materielle eller mediale bestanddeler, kom i 1999.

47 https://www.nb.no/noter/produkt/krull-quest-for-cello-og-electronikk/

keyboard og videoprojeksjon[48], kort beskrevet av musikkviter Björn Gottstein (Gottstein, 2008). I *Krull Quest* følger musikken en pikselert spelemann gjennom forskjellige trinn og hindringer i en dataspillaktig animasjon[49]. I *Foredrag om ornament* blir en serie visuelle ornamenter oversatt til musikk. *Krull Quest* er gitt ut med video som bonusspor på cellist Tanja Ornings innspilling *Cellotronics* (Orning, 2005).

Flermedial, skapende utøverpraksis

Flermediale initiativer kommer også fra utøvere av partiturmusikk. I 2004 utviklet de fire utøverne i ensemblet *Ning* en forestilling med tittelen *4*, der de åpnet opp og komponerte med utdrag fra eksisterende partiturmusikk av komponister som Mauricio Kagel, John Cage og Georghes Aperghis. Mange av disse verkene arbeider i utgangspunktet med romlige, teatrale og visuelle virkemidler. I *4* blir verkene sammenstilt med de fire utøvernes egne musikalske og sceniske komposisjoner, og «forestillingens lim» er ifølge ensemblets nettside (Ning, 2004) fragmenter av Samuels Becketts teaterstykke *Quad* fra 1984, et teaterstykke «for four players, light and percussion» (Beckett, 1989), som i *4* også ble framført i sin helhet til slutt. Før *4* hadde Ning skapt konsertprosjekter der framføringer av eksisterende partiturer var satt inn i sceniske rammer (Hagerup, 2001). Men *4* er tilsynelatende det første formatet der utøverne tillater seg å åpne verkene og bruke dem «som byggeklosser for å bygge vårt eget verk; forestillingen 4» (Sveen, 2005), og å

> endre tempo og karakter, stokke om på formelementene, eller stryke deler. Dette gjelder enten verkene er skapt i samarbeid med komponisten eller bare lest fra partitur, enten de er åpne (komponisten har gitt sin uttrykkelige tillatelse til at utøveren får bestemme – forutsatt at komponisten fortsatt får æren for verket, naturligvis)

48 https://www.nb.no/noter/produkt/foredrag-om-ornament-komposisjon-for-altfloyte-klarinett-keyboard-og-powerpointpresentasjon/

49 Torvund har laget musikken, komponisten Risto Holopainen har laget animasjonen.

> eller nøyaktig notert: Fungerer ikke triolene for oss her og nå, så må de bort. Poenget er jo at selv uten trioler kan verket si noe viktig.
>
> Denne måten å forholde seg til verk på, er på ingen måte sensasjonell. Den praktiseres hver dag i teateret [...] I musikken sees det derimot fortsatt som helligbrøde å bytte trioler med sekstendeler (Sveen, 2005).

Forestillingen *4* kan sies å forskyve en tenkt arbeidsdeling mellom komposisjon og utøving. Den kan også anses som det man i engelskspråklig scenekunstpraksis kaller *devised* – en kollektiv, skapende praksis. Betegnelsen ble importert fra britiske performancetradisjoner til Skandinavia på 1990-tallet og «peker på det prosessuelle og skapende aspektet i teatret [...] I stedet for at en regissør setter opp en dramatikers tekst, arbeider hele gruppen, inkludert skuespillere og teknikere, i en kollektivt skapende prosess der alles stemmer tenkes likeverdige.» (Gladsø et al., 2015, s. 198). Forestillingen *4* er skapt av fire aktører i samarbeid og gjennom en arbeidsprosess som «i stor grad var intuitiv – vi hadde ingen veldig definert plan på forhånd» (Sveen, 2005). I essayet *The Paradox of Devised Theater on the Twenty-First Century Stage* knytter Vanessa Garcia *devising* til internett og mediesituasjonen etter årtusenskiftet:

> [D]evised theatre is theatre that begins without a script. The script gets "written" as the rehearsal process takes place through a series of improvisations and collaborations. And what results is, in my mind, the multifaceted and omnivorous child of both the Internet and age-old traditional forms like Commedia dell'arte–both fluid and pastiche (Garcia, 2013).

Fra Norge til Europa

Framveksten av en flermedial partiturmusikalsk komposisjons- og utøverpraksis rundt årtusenskiftet skjer tilsynelatende tidlig i Norge

sammenlignet med ellers i Europa. Flermedial partiturmusikk komponert i Norge blir også tidlig framført på europeiske scener. I intervjuet i anledning Nordheimprisen i 2003 forteller Lars Petter Hagen at han nylig har fått en bestilling fra *Donaueschinger Musiktage*, et verk som to år senere skulle bli komposisjonen *Norske arkiver* (2005)[50], og at festivalen spesifikt etterspurte det Hagen kaller sine «mer konseptuelle verk». Mellom 2003 og 2012 bestiller og framfører denne sentrale festivalen for ny partiturmusikk i Tyskland minst fire verk av yngre norske komponister som kan falle inn under det jeg her kaller flermedial partiturmusikk[51].

I tillegg til praksiser som *Ning*s og bestillingsverk fra internasjonale festivaler, bestiller også norske utøvere omkring årtusenskiftet nye partiturkomposisjoner som i likhet med *TURBAKOR – Teorier om massesamfunnet* i 2001 viser seg å bli flermediale. Året før *Norske arkiver* blir framført i Donaueschingen, urframfører for eksempel ensemblet asamisimasa et nytt verk av Trond Reinholdtsen på Ultimafestivalen, der tittelen indikerer at verket i tillegg til partitur for tradisjonelle instrumenter arbeider stedsspesifikt og med forhåndsinnspilt lyd og video: *In context – for gitar(er), klarinett(er) og slagverk, innspilt lyd og 9 videoklipp fra Oslo* (2004) (Ultima, 2004).[52]

Verket blir framført i et konsertprogram sammen med medialt mer tradisjonelle bestillinger.

En av disse var *Display* (2004)[53] av den tyske komponisten Johannes Kreidler (1980–), bestilt av samme ensemble. Kreidler er nevnt tidligere

---

50 For en omtale, se den tyske musikkviteren Björn Gottsteins essay i CD-heftet til innspillingen av Norske arkiver, der Gottstein beskriver hvordan komposisjonens ambivalente spill med det nasjonale gjør ham usikker (Gottstein, 2014)

51 Lars Petter Hagen: Norske Arkiver (2005), Lars Petter Hagen To Zeitblom (2011), Trond Reinholdtsen: MUSIK (2012), Øyvind Torvund Forest construction (2012), urframføringsår i parentes. Donaueschinger Musiktage ble etablert i 1921 og er organisert av Südwestdeutsche Rundfunk.

52 Ballade.no responderte også på dette stykket med en utførlig tekst (Andersson, 2004), der nesten hele kritikken diskuterer Reinholdtsens komposisjon, selv om konserten inneholdt syv andre nye eller nesten nye verk.

53 https://archive.org/details/JohannesKreidlerDisplayScore lest 12. april 2023.

i denne teksten som en sentral stemme i den tyske *Kontroverse* om digitalisering, utvidet materiale og nykonseptuell partiturmusikk rundt 2010. Komposisjonen *Display* er imidlertid ikke flermedial slik jeg bruker ordet i denne teksten, men et lydbasert partitur for klarinett, gitar og perkusjon. *Display* er komponert mens Kreidler fremdeles var student og er ikke en del av hans nåværende verkliste på nett[54]. Men året etter, i 2005, komponerer Kreidler sitt første verk med elektroniske samples, *Klavierstück 5*, (Kreidler, 2012, s. 79), et verk komponisten selv regner som det første i en poetikk han kaller *Musik mit Musik* (Kreidler, 2007) (Kreidler, 2012).[55] Poetikken reflekterer rundt musikk og medialitet, og i essayet fra 2007 trekker Kreidler blant annet linjer fra komponisten Anton Weberns orkestreringer av historisk partiturmusikk til shuffle-funksjonen på mp3-spillere og sosiologen Niklas Luhmanns argumentasjon for hvordan kunst skaper sine egne medier. Luhmann figurerer som beskrevet i kritikken på Ballade.no også i Reinholdtsens *TURBAKOR – Teorier om massesamfunnet* fra 2003.

Samtidig er Reinholdtsens, Hagens og eksempelvis Kreidlers skapende praksiser innbyrdes ulike. Der *Klavierstück 5* går i dialog med tysk etterkrigsmodernisme, lar Hagen strykeorkesteret i *Norske arkiver* (2005) gå i dialog med det nasjonale i norsk partiturmusikk og norske komponisters forhold til tysk kunstmusikktradisjon (Borchgrevink, 2006), et både historisk og ideologisk komplekst tema. Forløpet i Reinholdtsens *TURBAKOR – Teorier om massesamfunnet* blander som vi så høyt og lavt, sakralt og profant, nåtid og fortid, scene og sal og aktører forstått som individer og roller. Opptak gjort av hver enkelt korsanger med minidisc før konserten møter tysk romantisk partiturmusikk for kor og Reinholdtsens egen musikk, og komposisjonen munner ut i et sentralt historisk eksempel på en klingende partiturmusikalsk diskusjon om det flermediale: Ludwig van Beethovens niende symfoni og *Ode til gleden* fra 1824.

---

54 http://www.kreidler-net.de/english/works.htm lest 12. april 2023.

55 Gitarist og musikkforsker Anders Førisdal i asamisimasa gjorde meg oppmerksom på denne mulige utvekslingen i Oslo i 2004 mellom Reinholdtsens og Kreidlers praksiser, personlig kommunikasjon 7. mars 2023.

Flermedial partiturmusikk skapt og framført i Norge rundt årtusenskiftet er med andre ord i nær kontakt med en internasjonal scene og kan ha hatt innflytelse på tilsvarende skapende praksiser internasjonalt. Det er også stadig en aktuell skapende praksis i dag. Som nevnt innledningsvis ønsket jeg å undersøke slike komposisjoner i prøvesituasjoner før de ble framført offentlig første gang, og å sammenligne to slike prosesser i samme skapende praksis for ulike utøvere og framføringskontekster, som et innspill til hva «skapende praksiser i musikk» i dag kan være.

To nye flermediale komposisjoner

Som utgangspunkt for denne artikkelen spurte jeg derfor om jeg kunne få være til stede på prøver i forkant av to nye urframføringer signert Trond Reinholdtsen. De to skulle følge umiddelbart etter hverandre i tid. Jeg fikk lov av komponist og utøvere til dette. Ut fra hva jeg visste om komponistens praksis og om hans tidligere samarbeid med utøvere, var det sannsynlig at begge komposisjoner ville være en form for flermedial partiturmusikk. Det var også sannsynlig at de to prøveprosessene ville være litt forskjellige, dels fordi musikken er komponert til og i dialog med ulike utøvere og sammenhenger, og dels fordi det er mulig å argumentere for at de to komposisjonene hører til ulike spor og kompositoriske logikker i Reinholdtsens skapende praksis. I begge tilfeller fulgte jeg prosessene fra første prøve med komposist og musikere til og med første offentlige framføring.[56] De to stykkene ble spilt for publikum første gang henholdsvis høsten 2021 på festivalen Tonlagen i Hellerau og vinteren 2022 på Festival ECLAT i Stuttgart. Første komposisjon fikk til slutt tittelen

56 Allerede her er arbeidsprosessene i de to komposisjonene litt forskjellige. Siden alle prøver til *Followers of Ø* foregikk i Tyskland i forkant av festivalen, involverte komponisten meg i e-postdialogen med festivalen i forkant om organisering av disse prøvene. I *KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE* hadde utøverne produksjonsdialogen med festivalen. Jeg fulgte ikke denne, da den også handlet om andre komposisjoner utøverne skulle framføre under festivalen, men jeg fulgte alle prøver i Oslo samt prøver og framføring i Stuttgart.

Followers of Ø[57], den andre *KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE*. Begge er bestillingsverk, det første fra festivalen, det andre fra to utøvere, Ellen Ugelvik og Jennifer Torrence[58].

Aktørene i *Followers of Ø* er en gruppe der mange også har medvirket i Trond Reinholdtsens pågående prosjekt *Den norske Opra*, som jeg vil komme tilbake til. *KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE* ble bestilt som del av det kunstneriske forskningsprosjektet *Performing precarity* (2019–2023) ved Norges musikkhøgskole ledet av utøverne Ellen Ugelvik og Jennifer Torrence, der de med flere samarbeidspartnere bestilte og framførte ni nye komposisjoner i tillegg til en lang rekke eksisterende verk (Ugelvik et al., 2019). *Performing precarity* undersøker alternativer til mestring og virtuositet som kvaliteter i profesjonell utøving av samtidsmusikk:

> To be a contemporary music performer today is to have a deeply fragmented practice. The performer's role is no longer simply a matter of mastering her instrument and executing a score. Music practices are increasingly incorporating new instruments and technologies, methods of creating works, audience interaction and situations of interdependence between performer subjects. The performer increasingly finds herself unable to keep a sense of mastery over the performance. In other words, performing is increasingly precarious (Ugelvik et al., 2019).

---

57 Komposisjonen er en videreutvikling av Reinholdtsens verk *«To arms! To arms!» – an affirmative Oratory* som ble framført på Oslo Internasjonale Teaterfestival i 2020. I verklisten på Reinholdtsens hjemmesider står den oppført som dette, men i denne teksten vil jeg for enkelhets skyld bruke tittelen slik den stod i festivalprogrammet i Hellerau: *Followers of Ø*.

58 Utøverne i begge komposisjoner har samarbeidet med Reinholdtsen om nye verk en rekke ganger tidligere, så praksisene og samarbeidet jeg har vært vitne til, strekker seg over lengre tid enn disse to konkrete skapende prosessene.

Om metode

Min motivasjon for å følge prøveprosesser i to nye, ennå uferdige komposisjoner av samme komponist, var som nevnt å nærme meg hva skapende praksiser i flermedial partiturmusikk kan være. Umiddelbart kan Reinholdtsens to komposisjoner framstå som *composed theatre*, der «strategies, techniques and ways of thinking [that] are typical of musical composition are applied no longer just to musical material but to such extra-musical materials as movement, speech, actions, lighting or whatever you have in the realm of theatre.» (Rebstock & Roesner, 2012, s. 20). Også de to musikkviterne som står bak denne betegnelsen, argumenterer for at det kan være nødvendig å undersøke arbeidsprosesser i tillegg til selve framføringen, hvis målet er å avdekke hvordan et forløp i *composed theatre* er komponert:

> A performance may not show any typical sign of compositional strategies; yet, without applying such strategies, the composer, the director or the ensemble would not have come to the same result. This means that dealing with the field of Composed Theatre requires a consideration, not only of the performances but also of the working processes if we are to determine in what sense compositional thinking drives these processes (Rebstock & Roesner, 2012, s. 21).

Forfatterne understreker at de forstår «composition» slik ordet brukes på tysk, som *musikalsk* komposisjon, og ikke som en hvilken som helst sammenstilling av elementer. De vedgår imidlertid også at betegnelsen «musikalsk komposisjon» er vanskelig å avgrense (Rebstock & Roesner, 2012, s. 20).

Innenfor scenekunst er det å sette ord på hvordan aktører, handlinger, materialer og virkemidler på en scene kommer sammen i en prøvesituasjon, etablert som én mulig forståelse av ordet dramaturgi og en dramaturgisk praksis (Gladsø et al., 2015, s. 16–18). Implisitt i ideen om et slikt «ytre øye» eller foreløpig publikumsperspektiv ligger erkjennelser av at utvekslinger mellom aktør og betrakter i levende kunstuttrykk er en prosess som ingen av partene helt har kontroll over. Teaterviter Erika Fischer-Lichte skriver om denne prosessen at

> [t]he relationship between subject and object [is] established not as dichotomous but oscillatory. [...] These shifts make the traditional distinction between the aesthetics of production, work and reception as three distinct heuristic categories seem questionable if not obsolete (Fischer-Lichte, 2004, s. 17–18).

Min tanke om å undersøke nye, uferdige komposisjoner står i forlengelse av en slik tankegang. Under prøvene har jeg bevisst observert mer enn jeg har stilt spørsmål, for å åpne for at det som kommer sammen i mitt perspektiv, kan være andre ting enn både utøvere, komponist og jeg selv kunne forutse. Dette er også et perspektiv jeg kjenner fra egen praksis som operakritiker.

Både et dramaturgisk perspektiv og et kritikerperspektiv har likheter med det som innenfor samfunnsvitenskap kalles deltakende observasjon. Sosiolog Erwing Goffman bruker for eksempel deltakende observasjon fra delvis skjulte posisjoner for å observere sosial samhandling mellom mennesker og diskutere hvordan den regulerer selvpresentasjon (Goffman, 1959). Min observatørposisjon har vært åpen, noe som selvfølgelig kan ha påvirket hva som er blitt prøvd i rommene der jeg var til stede. Men prøveprosesser i utøvende kunstformer har flere formål enn selvpresentasjon: De medvirkende samhandler for å skape noe som oppstår mellom eller utenfor dem selv, som de både samhandler gjennom og som det ofte er et mål å framføre igjen for andre senere.

I boken *Making* (Ingold, 2013) som diskuterer skapende prosesser i antropologi, arkeologi, kunst og arkitektur, ser antropologen Tim Ingold på deltakende observasjon som samhandling mellom mennesker og materialer, noe jeg opplever som relevant både for prøvesituasjoner og skapende praksiser i flermedial partiturmusikk. Ingolds forståelse av samhandling kan også romme min interaksjon med komposisjoner og prøveprosesser jeg har observert. Ingold skiller mellom antropologi og etnografi. Han argumenterer for at mens det er etnografiens oppgave å beskrive, dokumentere og samle data, hører deltakende observasjon til i antropologi og er en utøvende interaksjon med materialer som han kaller «an art of inquiry», der formålet med deltakende observasjon *ikke* er å samle data, men å lære, å oppnå ny

innsikt som antropologen deretter kan ta med seg tilbake og bruke – ikke til å diskutere data, men forståelsesmodeller i akademia, til å «turn our sights back on the academy and, as it were, cut it down to size by revealing the limitations inherent in its own knowledge practices.» (Ingold, 2013, s. 2)

> Participant observation, however, is a practice of anthropology, not of ethnography (Hockey & Forsey 2012) [...] For participant observation is absolutely not a technique of data collection. Quite to the contrary, it is enshrined in an ontological commitment that renders the very idea of data collection unthinkable. [...]
>
> In the art of inquiry, the conduct of thought goes along with, and continually answers to, the fluxes and flows of the materials with which we work. These materials think in us, as we think through them. Here, every work is an experiment: not in the natural scientific sense of testing a preconceived hypothesis, or of engineering a confrontation between ideas 'in the head' and facts 'on the ground', but in the sense of prising an opening and following where it leads (Ingold, 2013, s. 4 og 6).[59]

Når jeg har observert prøver på de to komposisjonene nevnt ovenfor, har jeg tatt utgangspunkt i Ingolds «inquiry» og «following where it leads». Derfor er

---

59 Ingolds første eksempel på «the art of inquiry» er faktisk hentet fra partiturmusikk, men ignorerer i mine øyne det jeg vil forsøke å diskutere, kanskje nettopp fordi det er et forestilt og ikke et erfart eksempel. Som amatørcellist setter Ingold en tenkt mesterklasse med den kjente cellisten Mstislav Rostropovitsj opp mot en alternativ situasjon der han bruker celloen sin som inngangsbillett til feltsamtaler og intervjuer med Rostropovitsj og andre cellister (Ingold, 2013, s. 3). Eksempelet reflekterer skillet mellom en dokumenterende og verbalt basert etnografi og det Ingold ser som en transformerende deltakende observasjon i antropologi. Mens de neste kapitlene av *Making* bruker stor plass på å diskutere et konkret objekt som en førhistorisk steinøks, hva øksen kan ha vært brukt til og hvordan den er blitt skapt, sier eksempelet med Rostropovitsj merkelig lite om hvordan et menneske samhandler med materialiteten i en cello som instrument, eller om hvilken musikk som blir resultat av dette.

diskusjonen nedenfor ikke ment å være en uttømmende presentasjon av de to prosessene. Jeg har forsøkt å bruke min erfaring fra prøveprosessene slik Ingold foreslår, til å «turn our sights back on» det skapende, praksis og det flermediale, for så å diskutere Rebstock og Roesners begrep om *composed theatre* i lys av erfaringer fra konkrete prøveprosesser i flermedial partiturmusikk. Prøveprosessene har også gjort meg bevisst på partiturfunksjoner i de to komposisjonene som interessant å undersøke videre.

Skapende praksiser, musikk og partiturer i *The Followers of Ø*

En som har fulgt Reinholdtsens skapende praksis, kan se av tittelen *The Followers of Ø* at denne komposisjonen er del av et større prosjekt og narrativ – en «praksis i praksisen» som kan føres tilbake til 2018, kanskje helt tilbake til 2009. Mot slutten av dette året etablerte Reinholdtsen et operahus, Den norske Opra (med vilje uten *e*), i sin egen leilighet i Oslo, som kommentar til det nye operabygget som nylig hadde åpnet dørene i nabolaget.[60] Etter en serie produksjoner som det er for omfattende å komme inn på her, gikk Den norske Opra til anskaffelse av et nytt oprahus i Sverige, og samtidig gikk Opraen over til kun å produsere videofilmer. En uavsluttet serie slike filmer, alle med tittelen *Ø*[61], er fortløpende blitt

60 http://www.thenorwegianopra.no/post1.html lest 1. april 2023

61 *Ø* kan vise til språklyden ø uttalt av aktører i filmene. ∅ er også det matematiske tegnet for den tomme mengde. Som tittel kan Ø dermed tenkes å representere et negativ eller en reduksjon. Samtidig har de heldekkende maskene og kostymene i filmene et motsatt uttrykk: ekspressivt, maksimalistisk og fargerikt. *The Followers of Ø* opptrådte offentlig første gang da de reiste til Münchener Biennale sammen med tre episoder av *Ø*-filmene: http://2018.muenchener-biennale.de/en/program-2018/schedule/events/event/detail/die-muenchen-oe-trilogie-episoden-13-the-temptations-of-st-anthony-14-the-mark/ lest 1. april 2023. Dette brakte levende framføring tilbake i Den norske Opra. Men sammenlignet med de tidligere aktørene i Opraen har *The Followers* en dobbel rolle: de er også publikum (følgere). *The Followers* er også entusiastiske: De er supportere, heiagjeng, kanskje som konseptuell motstemme til negasjoner og det selverklært kritiske i det forhåndsomtalen fra München ovenfor kaller for «offisiell samtidsmusikk».

offentliggjort på internett.[62] I 2018 oppstod en gruppe fans av denne filmserien i Reinholdtsens univers, kalt *The Followers of Ø*, i praksis en gruppe aktører der mange har spilt både i Opra-forestillinger[63] og i *Ø*-filmer.

I november 2021 var jeg med *The Followers of Ø* til Tyskland, dit Trond Reinholdtsen var invitert med et bestillingsverk fra festivalen *Tonlagen* i Hellerau, og der prøvene på denne komposisjonen fant sted. I forkant av premieren var bestillingsverket beskrevet slik på festivalens nettsider:[64]

> *The Followers of Ø*
> Trond Reinholdtsen/Decoder Ensemble
> Uraufführung, Anarchistisches Musiktheater
> Erleben Sie ein ein anarchistisches Musiktheater für 8 Solist:innen, Midi-Orchester-Playback, das Decoder Ensemble, Midi-Lichtshow, Schlamm, Vulkane und Popcorn

Hvordan ble denne komposisjonen skapt? I framføringer med *The Followers of Ø* er scenografi, maske og kostyme kollektivt produsert av aktørene. *The Followers* starter alle framføringer med tomt scenerom som de samarbeider om å fylle med scenografi, som oftest konstruert av en blanding av medbrakte materialer og materialer funnet og anskaffet på spillestedet. Det siste tilfører en stedsspesifikk dimensjon.

Scenografi, maske og kostyme kan med andre ord sies å bli til i en slags kollaborativ, *devised* prosess. Men prosessen følger enkle skisser laget av komponisten – den har med andre ord også et slags partitur. Scenografien utstyres med enkle skilt malt på papp- og treplater. Også teksten på disse er planlagt av komponisten, og skiltene kan framstå som Bertolt Brecht-inspirerte forklaringer (Thomson & Sacks, 2007, s. 235) til publikum. Hvis de forstås slik, er de mer lekne og mindre didaktiske enn sine modeller, for

62 http://www.thenorwegianopra.no/ lest 1. april 2023.
63 http://www.thenorwegianopra.no/old_index.html lest 1. april 2023
64 https://www.hellerau.org/de/event/the-followers-of-oe/ hentet 19. april 2022

eksempel kan Reinholdtsens skilt være på flere språk. Også narrativet om at *The Followers* følger *Ø*-filmene rundt som en slags praksis, kan tenkes som et ekko av et episk teaterformat. Men hos Reinholdtsen har illusjonsbruddet i et slikt format en umiddelbar motstemme i masker og kostymer, som er heldekkende og fargerike og dermed fiksjonaliserer aktørene.[65]

På et tidspunkt i planleggingen av *The Followers of Ø* valgte Reinholdtsen å komponere meg inn på scenen i rollen som en ung Karl Marx. Begrunnelsen var at jeg skulle produsere teori, som jo på et vis var tilfelle (selv om Ingold kanskje ville protestert[66]). Perspektivet fra innsiden av masken og kostymet til unge Karl som jeg fikk utforme fritt, inspirert av de andre aktørenes tilsvarende, begrenset hvor mye av prøveprosessen jeg kunne observere. Men samtidig ga denne begrensningen tilgang både til kollektive skapende praksiser og til hvordan komposisjon og framføring forholder seg til hverandre i dette verket, noe jeg i utgangspunktet var nysgjerrig på.

For både lyd og bevegelse som *The Followers of Ø* og unge Karl Marx skulle utføre i scenerommet i Hellerau, var planlagt og innspilt på forhånd. Det festivalprogrammet refererer til som «Midi-Orchester-Playback», styrte showet. Dette var en to og en halv time lang forhåndsinnspilt lydfil med digital orkestermusikk, komponert og framført uten at andre enn komponisten og eventuelle kilder innspillingen siterer, har vært involvert. Filen inneholdt også sang og scenetekst, begge innspilt av komponisten. Alle aktører hadde samme (komponistens) stemme, forvridd og variert på ulike måter gjennom en slags vocoder-aktig effekt.

Publikum, kor og ensemble hørte «Midi-Orchester-Playback» over høyttalerriggen i scenerommet, og aktørene hørte den inne i maskene. Da lydfilen først hadde startet, kjørte den til den var ferdigspilt. Uansett hvor

---

65 Både skilt, heldekkende maske og kostyme og en fargerik og overskuddspreget scenografi finnes også hos scenekunstnerne Vegard Vinge og Ida Müller, som Reinholdtsen har samarbeidet med siden deres versjon av Ibsens *Gengangere* i 2007. Vinge og Müller er ikke del av Reinholdtsens *Den norske Opra*.

66 «This book [...] is not an ethnographic study, and indeed makes very little reference to ethnography at all. That does not, however, make it a work of theory» (Ingold, 2013, s. 4).

improvisert eller komponert denne midimusikken eventuelt var da den ble spilt inn, fungerer den altså strengt gjennomkomponert og irreversibelt, som et slags klingende partitur, i scenerommet. Den siste halvtimen av framføringen overtok episode 17 av *Ø* på forhåndsinnspilt video.

Parallelt med orkesterlydfilen kjørte et annet sett med lydfiler som publikum *ikke* hørte, der komponisten gav like forhåndsinnspilte, verbale instrukser til aktørene i *Followers of Ø* gjennom trådløse in-ear-mikrofoner, om hvor vi skulle være i scenerommet og hva vi skulle gjøre der. Koret og musikerne i *Ensemble Decoder* var ikke koblet på disse, men sistnevntes levende framføring av Reinholdtsens musikalske partiturer på papir var koordinert med midiorkesteret ved hjelp av stoppeklokker.

De forhåndsinnspilte verbale instruksjonene til oss på scenen var synkronisert i tid med midiorkesteret, men innenfor dette fikk hver aktør individuelle beskjeder. Måten disse ble gitt på, påvirket hvordan de kunne framføres. Unge Karl Marx kunne få varsler av typen «om to minutter skal du gå cirka tre meter ut fra posisjonen din og begynne å dele ut librettoer til publikum», pluss en løs påminnelse like før. Denne litt omtrentlige timingen skapte en serie små forskyvninger som bare jeg vet om, for mens jeg bøyde meg ned for å plukke opp flere librettoer fra en kasse, kunne «stemmen til Karl Marx» på lydfilen i scenerommet plutselig begynne å rope energisk. Enten jeg da valgte å gjøre meg ferdig eller å agere ropet noen nanosekunder for seint, forsterker det en avstand mellom hva rollefiguren min gjør og tilsynelatende i et slags digitalt innspilt partitur «sier» – en avstand som allerede finnes i hvordan kropp og stemme er skilt fra hverandre og befinner seg på forskjellige steder i rommet. Potensialet for slike små forskyvninger mellom kropp og stemme, replikker og bevegelser, finnes i hver instruksjon til hver aktør gjennom to og en halv time.

Det at «Midi-Orchester-Playback» varer så lenge, innebærer at mulighetene for å prøve hele forløpet på scenen flere ganger, er få. Det var planlagt to gjennomkjøringer, vi rakk én. Det var med andre ord ikke mulig for utøverne å huske hele forløpet, noe jeg antar er gjort med overlegg. Både dette og de omtrentlige beskjedene på øret skaper i hvert fall en levende dimensjon i det ellers svært forutbestemte forløpet som kan minne om det som skjer i en levende framføring av et ordinært papirpartitur.

Selve musikken kombinerer nykomponert og eksisterende partiturmusikk på lignende måte som i *TURBAKOR – Teorier om massesamfunnet*, men fletter dem mer sømløst sammen. En lytter skal være nokså innforstått med den historiske orkester- og oratorielitteraturen som *Followers of Ø* komponerer og går i dialog med, for å fange og plassere de musikalske sitatene. Partiturmusikk har alltid sitert annen musikk. Men denne måten å komponere direkte i og med eksisterende musikk på, unndrar seg tradisjonell musikalsk analyse, siden lydfilen ikke er offentlig tilgjengelig andre steder enn i framføringen for publikum og så lang at den overskrider en oppmerksom publikummers mulige hukommelse. Lydfilen er dermed på en fascinerende måte på samme tid et lukket og et åpent format, på en annen måte enn et tradisjonelt partitur er det.

Jeg vil foreslå å tenke på den lange, forhåndsinnspilte lydfilen med orkester, sang og scenetekst i *Followers of Ø* som en form for partitur, selv om musikken på dette digitale partituret ikke nødvendigvis har gått veien om skriftlig representasjon.

Skapende praksiser, musikk og partiturer i *KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE*

I den andre komposisjonen jeg fulgte prøveprosessen til, var posisjonen min mer et ytre øye. *KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE* ble presentert slik av Festival ECLAT i forkant av første offentlige framføring:

> Trond Reinholdtsen: KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE für Ellen, Jennifer, Notfall-Instrumente, Geister, schwebende Instrumente, Text, Regen-Samples, modernistischnostalgisch-neoklassische Revival-Videodokumentation, den Blob, verschiedene Grade von Dunkelheit und Chor (2022)[67].

67 https://www.eclat.org/konzert/performing-precarity-ii/, lest 11. november 2023

Tittelen kan forstås som en kommentar til «det nye» som valuta i ny partiturmusikk som institusjonell praksis. En annen kontekst verket er i dialog med, er det ovennevnte kunstneriske forskningsprosjektet *Performing Precarity*. Her ville utøverne «framføre nye og eksisterende verk hvor perfeksjon og presisjon – tradisjonelle indikatorer på såkalt «mesterskap» innen klassisk musikk – ikke bare er uoppnåelige, men kanskje til og med uønskede kvaliteter. Prosjektets fremførelser søker musikalsk mening i det ustabile[.]»[68]

I prøveperioden dukket det ustabile opp i en workshop der komponisten hadde med en kort tekst og instruerte Ugelvik og Torrence til å lese den høyt samtidig. Teksten var på tysk, det framtidige publikummets førstespråk, men skulle uttales langsomt og litt utydelig med utøvernes egne aksenter. Under prøven jobbet to utøvere som har spesialisert seg på presis framføring av ny partiturmusikk henholdsvis på klaver og slagverk, altså med å optimalisere hvordan de skulle lese passe uklart, umetrisk og litt ukoordinert, samtidig som de fleste ordene fortsatt skulle være mulige å forstå:

> Wir haben keine Ideen
> Wir haben keine Visionen
> Keine visionäre [...]nt[...]
> Keine Alternative zum heutigen gesellschaftliche Situation[69]
> [...]

Oppgaven krevde presisjon, improvisasjon og oppmerksom lytting, og kombinasjonen av manus og instruksjoner utgjorde en slags partiturfunksjon. Opplesningen ble deretter spilt inn. I likhet med *The Followers of Ø* skiller den forhåndsinnspilte sceneteksten i *KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE* kropp og stemme. Men der aktørene i *The Followers of*

68 https://nmh.no/forskning/prosjekter/performing-precarity, lest 1. april 2023

69 Vi har ingen ideer / Vi har ingen visjoner / Ingen visjonære [*ord jeg ikke fanget opp under prøven*] / Ingen alternativer til dagens samfunnsmesssige situasjon [...] (min overs.)

Ø fikk litt omtrentlige instrukser, befinner det omtrentlige i dette opptaket seg et annet sted: i utøvernes innspilte, men tostemte og søvnig utydelige uttale. Både det tostemte, det utydelige og det at de leser tysk med aksenter fra andre språk, plasserer også lyden av de to stemmene mellom språk og musikk.

Utøverne som har bestilt musikk for å forske på det uperfekte og ustabile i levende framføring, får med noen få unntak kun spille hovedinstrumentene sine i opptak i dette verket. I tråd med utøvernes egen erklæring om at «the performer's role is no longer simply a matter of mastering her instrument and executing a score», forviser komposisjonen levende framføring av partitur til fortid: til et video- og lydopptak gjort i Oslo en ukes tid før urframføringen, der de to utøverne framfører kompleks partiturmusikk, ovenfor betegnet som «[M]odernistischnostalgisch-neoklassische Revival-Videodokumentation». Musikken er krevende og innstudert individuelt før felles prøve. På videoen har de to utøverne hverdagsklær som indikerer en prøvesituasjon. I scenerommet i Stuttgart er de samme utøverne helt dekket av lange, hvite, lakenlignende stoff, som to spøkelser, kanskje fra den samme moderne fortiden. De hjelper hverandre både med å bevege seg og å projisere videoene på hverandres kostymer.

Jeg fulgte innspillingen av denne videoen, og da jeg hørte musikken første gang, tenkte jeg umiddelbart at den bygget på sitater. Den lød tidsbundet, og slagverk og klaver aspirerer til å være en sjanger i det 20. århundres vestlige partiturmusikk.[70] Men da jeg senere lyttet gjennom noen slike eksempler, fant jeg ikke egentlig noe som tilsvarte det jeg hadde hørt. Jeg spurte om å få se notene, som avslørte at musikken er Reinholdtsens, men komponert i en stil som *sier* «ny partiturmusikk for slagverk og klaver i en vestlig kunstmusikktradisjon». Ifølge komponisten er det også

70 Eksempelvis *Sonate for to klaver og slagverk* (1937) av Béla Bártok, *Konsert for pianoer og instrumenter* (1948) av Bruno Maderna, Karlheinz Stockhausens *Kontakte* (1959/1960), John Cages musikk for preparert piano og slagverk, George Crumbs *Makrokosmos III* (1974) eller Luciano Berios *Linea* (1973).

noen sitater der, men på lignende måte som i *Followers of Ø* er de vanskelige å fange i et scenerom uten ganske inngående auditiv kjennskap til repertoaret, og partituret er ikke utgitt eller offentlig tilgjengelig.

For et publikum på festival for ny partiturmusikk i Tyskland oppnår den klingende musikken likevel å referere til at modernismen er blitt historie, diskutere hva musikalsk stil og kompositorisk originalitet er og plukke opp spørsmålet fra tittelen om hva det er å skape noe: I hvilken grad kan musikk overhodet være ny eller gjøre noe nytt? *KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE* tillater seg i likhet med de entusiastiske *Followers* å kritisere med positivt fortegn. Når de to mumlende forhåndsinnspilte stemmene et sted i utlegningen av sin mistrøstige situasjon plutselig lar de to anonyme spøkelsene på scenen si et ettertenksomt «bu-hu», ler publikum i salen.

Diskusjon

Disse korte eksemplene på flermedialitet i *The Followers of Ø* (2021) og *KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE* (2022) viser at komposisjon og framføring av to flermediale komposisjoner skapt omtrent samtidig av samme komponist, ikke nødvendigvis foregår på samme måte, men kan følge ulike spor og kompositoriske logikker[71]. Mens jeg på kort varsel kunne agere en ung Karl Marx gitt hvordan *The Followers of Ø* er konstruert, hadde *KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE* vært umulig å gjennomføre uten Ugelviks og Torrences spesialiserte utøverkompetanse. Det forteller at betegnelsen flermedial partiturmusikk kun kan være et utgangspunkt for å diskutere *hvordan* en partiturmusikk er flermedial. I dette spørsmålet kan det som Rebstock og Roesner påpeker, hjelpe å undersøke både arbeidsprosess og framføring.

71 Komponisten omtaler selv i en nylig tekst Den norske Opra og *KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE* henholdsvis som en form for utopisk tilbaketrekning fra og en tilbakevending til «the trouble of the world», det siste motivert av *precarity* som tema og av forespørselen fra utøverne (Reinholdtsen, i trykk).

Ett resultat av mitt Ingold-inspirerte «inquiry» i disse to prøveprosessene, er en økt bevissthet om hvordan et partitur kan få nye formater og funksjoner i flermediale komposisjoner. Reinholdtsens to prosjekter inneholder en rekke funksjoner som kan forstås som partitur, men som er materielt forskjellige og fungerer på ulike måter i framføringene. Noen kan tolkes av utøvere, noen hindrer utøvere i å gjøre ting, noen er strengt synkronisert, noen helt automatisert, noen delvis sammenkoblet, andre uavhengige av hverandre. Noen er synlige for publikum, andre usynlige. Det er koreografiske partiturer, lysplaner og forhåndsinnspilt video, scenetekst og lyd. I tillegg inneholder begge komposisjoner også tradisjonelle partiturer med historisk og helt ny musikk.

For å reflektere dette mangfoldet av formater og funksjoner, vil jeg foreslå å forstå partiturmusikk uavhengig av partiturets materialitet, kanskje som all musikk der hele eller deler av musikken i praksis er komponert av andre enn de som framfører den.

Slike partiturfunksjoner bidrar også i mine øyne til at Rebstock og Roesners beskrivelser av skapende prosesser i *composed theatre* ikke nødvendigvis kan overføres til noen av komposisjonene jeg har diskutert i denne teksten. Der Rebstock og Roesner slår fast at «Composed Theatre [...] very often is devised theatre, or at least works against hierarchical norms and with a more collective approach», har skapende prosesser i komposisjonene jeg har diskutert, ofte partiturfunksjoner som regulerer kollektive prosesser. Partiturene kan være svært forskjellige og komme på ulike tidspunkt i arbeidet. I Nora Wjechs *Lumière, espace et vertes* blir filmen tilsynelatende spilt inn først og fungerer delvis som partitur, delvis som materiale for partituret som deretter blir innspilt som lydsporet. Hos Reinholdtsen kan partiturer ta form som alt fra teksten på et skilt til en to timer lang gjennomkomponert lydfil eller et videoopptak der utøvere framfører partiturmusikk.

Der Rebstock og Roesner forstår *composed theatre* som en interdisiplinær tilnærming («Composed Theatre is something that may be said to exist between art forms, so an interdisciplinary approach is required to describe and account for it» (Rebstock & Roesner, 2012, s. 19)), melder

biografiteksten om Trond Reinholdtsen som ble publisert på nettsidene til Festival ECLAT i Stuttgart at «Es gibt zu viel interdisziplinären Zirkus da draußen» – det er for mye interdisiplinært sirkus der ute – en påstand jeg har lånt som tittel på denne artikkelen[72].

Denne påstanden er ikke bare retorisk eller ironisk. For det flermediale i *Followers of Ø* og *KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE* påvirker sammen med praksisene de er skapt gjennom, direkte hvordan det er mulig å «praktisere» disse komposisjonene – både hvordan de kan framføres, oppleves som publikum og forskes på. Dette kan sies å gjelde all musikk. Men en mer presis forståelse av partiturfunksjoner i flermediale kompositoriske forløp kan bidra til å presisere det flermediale gjennom å diskutere *hvordan* en gitt flermedial komposisjon eller skapende praksis forholder seg til et medium eller til disiplinære skillelinjer.

Litteratur- og kildeliste

Andersson, M. (2004). *Ultima: Om årsak, virkning og røde klovneneser*. https://www.ballade.no/kunstmusikk/ultima-om-arsak-virkning-og-rode-klovneneser/

Beckett, S. (1989). *Collected shorter plays* (Repr). Faber & Faber.

Borchgrevink, H. (2003). Identitet og semantikk fra Ski. Ballade.no. https://www.ballade.no/kunstmusikk/identitet-og-semantikk-fra-ski/

Borchgrevink, H. (2006). Hagens arkiver. Ballade.no. https://www.ballade.no/kunstmusikk/hagens-arkiver/

Castronuovo, A. (2003). Rrose Sélavy and the Erotic Gnosis. *tout-fait*, *2*(5). https://toutfait.com/issues/volume2/issue_5/articles/castronuovo/castronuovo.html

72 Denne biografitekstens manifestlignende form antyder at den selv kan leses som et partitur eller en flermedial komposisjon.

Chung, A.J. (2019). What is Musical Meaning? Theorizing Music as Performative Utterance. *Music Theory Online*, *25*(1). https://doi.org/10.30535/mto.25.1.2

Dæhlin, E. (2021). *Minne som materiale*. https://www.researchcatalogue.net/profile/show-exposition?exposition=1007403

Endresen, O. (1997, 18. februar). Til kamp for 90-tallets kunstmusikk. *Østlandets blad*.

Finke, S. & Solli, M. (Red.). (2021). *Oppløsningen av det estetiske*. Universitetsforlaget. https://www.universitetsforlaget.no/opplosningen-av-det-estetiske-1

Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp.

Førisdal, A. (2015). Radically idiomatic instrumental practice in works by Brian Ferneyhough. I E.E. Guldbrandsen & J. Johnson (Red.), *Transformations of Musical Modernism* (s. 279–298). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9781316411766.016

Garcia, V. (2013). The Paradox of Devised Theater on the Twenty-First Century Stage. *Howl Round*. https://howlround.com/paradox-devised-theater-twenty-first-century-stage

Gladsø, S., Gjervan, E.K., Hovik, L. & Skagen, A. (2015). *Dramaturgi: Forestillinger om teater*. Universitetsforlaget.

Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Anchor Books.

Gottstein, B. (2008). *Periperhie ohne Zentrum – Zur Musik von Øyvind Torvund*. MIC Music Information Centre Norway.

Gottstein, B. (2014). De antikke fragmenters storhet. Ballade.no. https://www.ballade.no/kunstmusikk/de-antikke-fragmenters-storhet/

Greenberg, C. (1940). Towards a New Laocoon. *Partisan Review*, *July-August 1940*, 296–310.

Hagerup, B. (2001). Sjarmerende fløyt. *Morgenbladet*. https://sceneweb.no/nb/multimedia/142848

Haltli, F. (2012). *Kommentar til en versjon av Lumière, espace et vertes publisert på Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=qd-e52KwGgo

Hovland, E. (Red.). (2012). *Vestens musikkhistorie: Fra 1600 til vår tid*. Cappelen Damm akademisk.

Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203559055
Korbøl, A. (2003, 13. oktober). En mangfoldig og flott konsertopplevelse. Ballade.no. https://www.ballade.no/kunstmusikk/det-norske-solistkor-en-mangfoldig-og-flott-konsertopplevelse/
Kreidler, J. (2007). Musik mit Musik. *Positionen*, *72*.
Kreidler, J. (2012). *Musik mit Musik: Texte 2005–2011*. Wolke.
Kreidler, J. (2014a). Das Neue am Neuen Konzeptualismus. *Neue Zeitschrift für Musik*, *1*.
Kreidler, J. (2014b). Der Erweiterte Musikbegriff. I *Katalog zu den Donaueschinger Musiktagen 2014*. Donaueschinger Musiktage.
Kreidler, J., Lehmann, H. & Mahnkopf, C.-S. (2010). *Musik, Ästhetik, Digitalisierung: Eine Kontroverse* (Erstausg). Wolke.
Lehmann, H. (2014). Ästhetischer Gehalt im Wiederstreit von Absoluter und Relationaler Musik. *Neue Zeitschrift für Musik*, *1*, 1–10.
Ning. (2004). *4*.
Ny Musikk Oslo. (2001). *Søknad om finansiering av bestillingsverk*. Norsk kulturråd 01/5020.
Orning, T. (2005). *Cellotronics*. Albedo.
Orning, T. (2015). The ethics of performance practice in complex music after 1945. I E.E. Guldbrandsen & J. Johnson (Red.), *Transformations of Musical Modernism* (s. 299–318). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9781316411766.017
Osborne, P. (Red.). (2002). *Conceptual art*. Phaidon.
POING. (2003). *Giants of Jazz* [CD]. Albedo.
Rebstock, M. & Roesner, D. (2012). *Composed theatre: Aesthetics, practices, processes*. Intellect.
Reinholdtsen, T. (2015). *There will be no critical reflection*. http://hdl.handle.net/11250/2359176
Reinholdtsen, T. (under publisering). Some few ideas and perspectives on «KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE»
Rød, A. (2022a). *Konseptkunst*. https://snl.no/konseptkunst
Rød, A. (2022b). *Nykonseptualisme*. https://snl.no/nykonseptualisme

Schick, T. (2015). Konzept und ästhetische Erfahrung – Strategien konzeptueller Musik. Zu John Cage, Peter Ablinger, Trond Reinholdtsen und Johannes Kreidler. *Seiltanz Beiträge zur Musik der Gegenwart*, *11*, 13–27.

Skoglund, L.A. (2022). *The Theatre of Words set to Music*. https://www.researchcatalogue.net/profile/show-exposition?exposition=1437676

Stene, H. (2015). Towards a Post-Percussive Practice. *Music & Practice*, *2*. https://doi.org/10.32063/0204

Sveen, A.S. (2005). NING: Utøvermakt og personlig musikk. *Parergon*. https://www.ningensemble.com/artikkel_parergon.html

Thomson, P. & Sacks, G. (Red.). (2007). *The Cambridge companion to Brecht* (2. utg.). Cambridge University Press.

Torrence, J. (2019). *Percussion<>Theatre: A body in between*. https://www.researchcatalogue.net/view/533313/534335

Ugelvik, E. (2018). *The soloist in contemporary piano concerti*. https://www.researchcatalogue.net/view/31172/306688

Ugelvik, E. (2019). *Performing Precarity*. https://www.researchcatalogue.net/view/1040522/1054989

Ultima. (2004). *Ultima 2004 – nyhetsbrev 2*. Ultima Oslo Contemporary Music Festival. https://www.yumpu.com/no/document/view/20533384/ultima1pdf-scenekunstno

Vollsnes, A.O. (Red.). (1999). *Norges musikkhistorie*. Aschehoug.

Walshe, J. (2016). The New Discipline. *MusikTexte*, *249*.

Wikshåland, S. (2003, 10. desember). Koret som bærer tradisjonen. *Dagbladet*, 57.

Wjech, N. (2000). *Lumière, espace et vertes – For Saxophone, Accordeon and Double Bass*. https://www.nb.no/noter/produkt/lumiere-espace-et-vertes-for-saxophone-accordeon-and-double-bass/

Samskaping og kollektive prosessar

Hellqvist, K. (2024). *Solastalgia* – Toward new collaborative models in an interdisciplinary context. I A.N. Hagen, R.T. Solberg, T.U. Nærland & M.F. Duch (Red.), *Når musikken tek form: Om skapande praksisar i musikk* (s. 207–238). Fagbokforlaget.
DOI: https://doi.org/10.55669/oa491106

Solastalgia – Toward new collaborative models in an interdisciplinary context

Karin Hellqvist

Introduction

Questioning habitual patterns of work

As a violin student in the Western art music tradition, I am particularly interested in contemporary classical music. I consider my practice to be collaborative, and closely connected to the compositional process of living composers. However, as time passes, I question the actual amount of collaboration taking place. Composers are usually just a phone-call away, and yet, work models repeatedly follow the same pattern of division – the composer composes, I practise, details may be negotiated – and the work is premiered.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/

Music philosopher Lydia Goehr frames my experiences of this separated work division with historical context. According to Goehr, the regulative *work-concept* emerged as a consequence of several decades of societal changes from the 1770s onwards (Goehr, 1994, p. 206). Under the influence of the conditions of other art forms, the importance of the musical *work* now came to be increasingly emphasised over its *performance* – a move, as Goehr phrases as, «away from seeing music as a means to seeing it as an end» (Goehr, 1994, p. 206). As composers were liberated from their service to extra-musical institutions and increasingly seen to be independent creators with autonomy to pursue their own careers, they attained a new status. The establishment of this work-concept fuelled the development of ownership and copyright laws in the field of music, and the copyright of musical works was transferred from publishing houses to the composers themselves. Those changes also affected the composer–performer–work ecosystem. Goehr describes how performers developed an increasing *fidelity* to the composers and their work, captured by the concept of *Werktreue*. The ideal of *Werktreue* «emerged to capture the new relation between work and performance as well as that between performer and composer. Performances and their performers became subservient to works and their composers» (Goehr, 1994, p. 231).

Even though the contemporary music I perform is written in a different context from that in which the ideal of *Werktreue* emerged, the respect for the work and the composer still affects my practice today. Consequently, beyond being consulted at the level of detail, I have rarely participated in compositional processes and have never been acknowledged as a co-creator. Having studied in the conservatoire tradition and performed on the international contemporary music scene, I now seek to challenge this work division and further enrich the compositional process with the knowledge I have gained as a performer. I want to make works idiomatic and personal by being involved in compositional work. However, those wishes are sometimes in conflict with the conventional division of labour in the field – with the fidelity toward the musical work that the concept of *Werktreue* captures.

Point of departure

This artistic research exposition shares the insights I gained during the collaborative compositional process of creating the violin, electronics and video work *Solastalgia*, co-created by composer Carola Bauckholt, video artist Eric Lanz and myself, Karin Hellqvist, as violinist. *Solastalgia* is created as a part of my artistic research PhD at the Norwegian Academy of Music in Oslo, where I investigate how I can expand my creative identity by being active in artistic co-creation. *Solastalgia* is a site of research as well as a standalone artwork, and it is presented in contexts outside the research field, at festivals for contemporary music, as well as reflected upon in research publications.

Our point of departure is a *commission* – my proposal to Carola to co-create a violin work for me. In this case, few premises apply, other than to share the compositional process and to leave it open for research. At the time of which I am articulating this proposal, I am still not familiar with the concept of *Werktreue*. However, I wish to challenge its manifestation as I experience it in my practice, which is no small thing to ask. I am respectful of the fact that, in our field, my commission suggests developing new work methods – something I will discuss further. If my intention is realised, this will be a unique artistic and collaborative experience for me, and possibly also for Carola.

Apart from the collaborative aspects, my commission encompasses few other premises. The use of technology, the thematic concept of the piece and plans for its premiere are left open, as well as the idea to involve Eric Lanz, which forms later on. Given our friendship – established through previous work together in ensemble settings and on *Doppelbelichtung* (Bauckholt, 2016) for violin and electronics – it was always likely that I would have commissioned a new work from Carola at some point. However, as we will see, the context of artistic research offers resources that enable a process very different from the one with which I am familiar.

Solastalgia's co-creators

The reflections shared here are my own. However, *Solastalgia* is a collective endeavour among three co-creators. Carola Bauckholt is a leading composer on the international scene. She holds a professorship of composition at the Anton Bruckner Privatuniversität in Linz, alongside providing compositional work for prominent ensembles of contemporary music and directing the music section of Akademie der Künste in Berlin. Her compositions often blur boundaries between the visual arts, musical theatre and concert music. She does not participate as a performer in her works herself.

Video artist Eric Lanz is professor of video and photographic art in Saarbrücken. His work concentrates on the perception of matter and its transformation through longtime observation. Eric's quiet sequences often focus on the emerging or disappearing of forms, extending the visual experience to impressions of tactility or musicality.

I, violinist Karin Hellqvist, am an international performer, both as a soloist and with ensembles for contemporary music. During the period 2018 to 2024, I am an artistic research fellow at the Norwegian Academy of Music. *Solastalgia* is one of the first collaboratively composed works in my repertoire, as well as one of just a few on Carola's list of works. The research process and this exposition is undertaken and published with the consent of Carola and Eric.

Concepts and research context

The performative turn in the 1990s marks a paradigmatic shift in the social sciences. In research on musical performance, the relations between performer, composer and musical work have been increasingly problematised. One emerging model for categorising interactions between performer and composer is musicologist Alan Taylor's topology of working relationships (Taylor, 2020). For Taylor, the concepts of *imagination* and *evaluation* of artistic ideas play a central role in understanding the level of

involvement of the artists. *Imaginative* processes represent the generation of creative ideas, while *evaluative* processes refer to the decision-making connected to them. By asking whether imaginative and evaluative processes are shared, Taylor categorises processes as either *hierarchical*, *co-operative*, *consultative* or *collaborative*.

		Types of shared imaginative working Is the evaluation of ideas shared?	
		No	Yes
Is the imagination of ideas shared?	No	**Hierarchical working** People imagine ideas for separate parts of the project. One person evaluates them.	**Co-operative working** People imagine ideas for separate parts of the project. Evaluation is shared and equal.
	Yes	**Consultative working** People imagine ideas for the same part of the project. One person evaluates them.	**Collaborative working** People share imagining and evaluating ideas as equals.

↗ **Figure 1** Types of shared imaginative working (Taylor, 2020, p. 4).

Composer Sam Hayden and Professor Luke Windsor have written about shared work in their article 'Collaboration and the composer: Case studies from the end of the 20th Century' (Hayden & Windsor, 2007). They build on the research of organisational theorists Chris Argyris and Donald Schön (1974), who outline two types of interactions among individuals. In *Type I* interactions, individuals carry a fixed and defensive view of their professional role, while in *Type II* interactions, individuals are able to question habitual patterns and ideas about their role. Using this model in the domain of musical composition, Hayden and Windsor (2007, p. 30), describe how a *Type I* interaction between composer and performer

can unfold. Creativity is tacitly agreed to be located in the domain of the composer, while the performer's role is concerned with technical aspects. This reasoning is at play in Taylor's *hierarchical* type of shared work, where imaginative and evaluative processes are located in the domain of the composer. A *Type II* behaviour, on the other hand, allows the parties to question assumptions about such restrictions in their relation and behaviour. They are able to develop new interactive pathways.

Vera John-Steiner, professor of Linguistics and Educational Psychology, has written extensively about the nature of collaborative work. She argues that «shared vision and purpose of the partners, their talent and perseverance, and their timing» (John-Steiner, 2000, p. 9) are important when developing collaborative work. Shared engagement she describes as the collaboration's «emotional scaffolding», creating a «safety zone in which support and criticism are practiced» (John-Steiner, 2000, p. 8). She further discusses the requirements for shared work to produce novel and groundbreaking results, arguing that a changing rhythm of interaction, «shifting between periods of interdependence and independence» (John-Steiner, 2000, p. 8), is not only beneficial to the quality of the work, but is in fact critical to the survival of the collaboration.

Within the field of artistic research, performers and composers search for new ways of collaborating, defining shared work and problematising the ontology of the musical work. Researcher and percussionist Jennifer Torrence (Torrence, 2018) argues that the perspective of the performer is often overlooked in frameworks aiming to study collaborative work in music. Torrence thus designs a scale on which her involvement as a performer ranges from *interpreter* to *adviser* to the co-creating *deviser* and uses it to analyse shared compositional processes. Another body of research on a performance practice centred around collaborative work is the writings of guitarist Stefan Östersjö. In his PhD thesis *SHUT UP 'N' PLAY! Negotiating the musical work* (Östersjö, 2008) insight is given into the mechanisms behind the creation of new guitar works. Östersjö proposes a model in which not only composer and performer, but multiple agents, interact to create the identity of the musical work. Furthermore, in

collaboration with composer-performer Henrik Frisk, Östersjö has also conducted research into their composer–performer interactions as a way of laying the foundations for a new work created for both guitar and computer (Frisk & Östersjö, 2006).

Researcher and clarinettist Heather Roche (2011) has explored collaborative work with a number of composers, noticing the ways that the *trust* developed between the participants. And how this is key to a successful collaboration. Performer and composer Halla Steinunn Stefansdottir investigates the socio-cultural aspects of agency in the processual work of a performer, composer and curator. Stefansdottir describes how agencies in the technological, non-human and human environments affect and shape her work (Stefansdottir, 2023).

My own artistic research builds on the work of the musicians mentioned above, who research how collaborative work within their own practices and the field of contemporary Western art music can be analysed and developed. I aim to contribute to reducing a knowledge gap in the field by highlighting the performer's contributions. A concept I have developed that runs as a thread through my research is that of the *artistic palette*. My artistic palette comprises the *agency* and *creativity* I use in creative processes as a performer. In my research, I have explored the artistic palette as a multidimensional concept, comprising the skills and abilities – what I have termed *skillabilities* – in an embodied, contextual, relational and intuitive dimension. The skillabilities of the artistic palette include concrete skills such as use of audio technology and violin technique, but also abstract abilities as communicative skills, imagination and decision making. The artistic palette is dynamic – it is re-constructed to adapt to the experiences, relations and materials I encounter.

During the work on *Solastalgia*, my explorations of *technology* as a compositional tool and method will play an especially important role in the compositional process. Those explorations demonstrate how I add new creative skills and abilities to my artistic palette, highlighting the contributions I make as a performer and co-creator. Embedded in the work on *Solastalgia* is my personal journey of exploring the concept of the artistic

palette. By unfolding this process, I aim to show how performer agency and creativity are constructed, negotiated and developed.

The term «solastalgia» was coined by Glenn Albrecht, former professor at Murdoch University, «to fill a gap in our language of Earth-related emotions where people experience a deep form of existential distress when directly confronted by unwelcome change in their loved home environment» (Albrecht, 2017, p. 292). As we will see, the framework of eco-anxiety around which our work will be structured is not explicitly articulated from the beginning. Rather, it emerges as a point of connection that will affect work methods and dialogue.

Research methods and questions

In Parts I and II below, I describe some of the work methods and materials created during the composition of *Solastalgia*. These methods are connected to collaborative composition, and, as I will illustrate, they have been constructed as our creative work proceeds. Describing, analysing and contextualising my involvement in the artistic process is further a part of my artistic research methodology. In my research publications on this project, I aim to articulate aspects of the project that cannot be grasped merely by listening to *Solastalgia* or even reading an analysis of the work. Here, I want to share artistic and reflective materials from *within* our collaborative process. This material would otherwise lie hidden and inaccessible as a resource of knowledge production on creative practices. My explication of this collaborative process draws on audio excerpts, dialogue transcribed from recorded conversations, email conversation, and artistic-reflective videos created by Eric Lanz from documentary video materials, as well as written reflections.

The research questions I address are:

- What ways of working emerge as *solastalgia* is addressed through collaborative composition?

- How does the collaborative compositional process affect our previously established roles as composer and performer?
- What function does my artistic palette have in the construction of *Solastalgia*?

Solastalgia is financially supported by the Swedish Arts Grants Committee and created within the Norwegian Artistic Research Programme. It is partly developed at Studio für Elektroakustische Musik der Akademie der Künste, Berlin and Experimentalstudio des SWR Freiburg. It was premiered at *rainy days* Luxembourg, November 2022 and Wittener Tage für Neue Kammermusik, April 2023. *Solastalgia* is published by Edition Peters.

Part I: Layers of embodied knowledge

Starting: new ways to communicate in a separated reality

In Parts I–II of this exposition, the artistic work on *Solastalgia* unfolds somewhat chronologically, from initial idea to finished work. Our work begins not with a specific musical idea, but rather with a continuation of our previous work together. Remembering that I suggested that we explore birdsong in *Doppelbelichtung* (Bauckholt, 2016), Carola asks me to propose an idea. Since we are separated by the pandemic, I consider ways to begin our exchange. With a budding interest in working with Reaper software, which makes the recording and editing of audio materials possible, I record various sounds at home, arranging them in a collage. Carola comments:

> What do you think, like a warm up: I send you a sound and you improvise and send it back to me. Vice versa, you send me a recorded sound and I'll write some music or react to that? (Carola in email of November 2020)

Carola sends me a recording of the sound made by melting ice, captured with a microphone inside the ice. I reply with a sound file I created with several layers of violin recordings, composed as an audio collage, without the original sound of the ice in it. Those layers of violin recordings together form a sonic landscape leaving both the sound world of the ice and the violin behind.
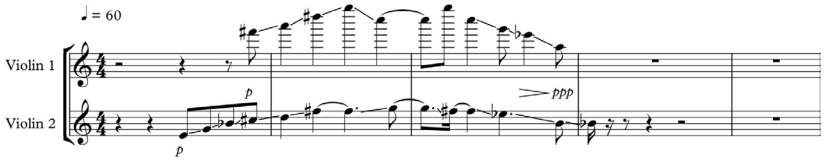
Audio 1

↗ **Audio 1** Violin mapping of melting ice.

Methods of mapping the ice

Excited by the result, I keep making recordings inspired by different audio sources of ice, sending them to Carola. I view those different multi-layered recordings as *mappings*. Just as a map is not a picture of a place but rather a representation of it, my intention is not to *copy* the original sound of the ice, but rather to reflect its characteristics using the sounds of the violin. In this evolving practice, I search for ways to channel my embodied reactions to the ice into a new sonic structure through the violin. I am closing my eyes, listening and being together with the ice. With headphones on, I do not always hear what sound I produce within the complex ice sonorities. However, not hearing myself becomes a way of accessing embodied reaction patterns without being influenced by the sound I produce on the violin. By repeatedly collecting layers of reactions, I explore how embodied performance patterns are expressed through my instrument. Thus, in addition to creating a reflection of the ice, this mapping process makes my embodied knowledge accessible while at the same time expanding the artistic palette with new abilities. I record layer upon layer and mute the previously recorded tracks to stay with the original sound for each new take.

With each new audio sample of ice, I develop my abilities of mapping in my practice – by refining my recording skills, trying out new approaches, altering playing techniques and learning from my experiences. I find that different sources of ice call for different playing techniques. For friction and resistance, I turn to bowing techniques of over-pressure and slow bow speed. I use tools, such as my kitchen potato brush, to create sounds that neither fingers nor bow can create. Sometimes, pitched materials appear, as in the singing of ice when it moves during temperature shifts. Intuitively, I search on the fingerboard for clusters of pitches that create the right harmonic spectrum. After having covered different sonic parameters, the thrilling moment comes when I press mute on the original track and listen to the violin recordings combined. Some mappings reach their final version after one attempt, while other times recordings keep circulating between Carola and me. On one occasion, Carola hears a specific melody in a recording of ice. She notates it, whereupon I record it on top of the previous material. As seen in Figure 2, accompanying the audio example of mapped Arctic ice, a glimpse of musical notation enters our collaboration.



↗ **Figure 2** Noted melody.

Audio 2

↗ **Audio 2** Arctic ice notated melody.

My mapping process is further captured in Eric Lanz's Video 1, below, created by footage from my mapping sessions.

Video 1

↗ **Video 1** Karin's practice.

Carola suggests that the mappings have given our work its conceptual framework, and we begin to discuss climate change and the concept of «solastalgia».

> Thanks to your improvisations, we're already with the new piece. I'm grateful that you have explicitly taken our project to another level – climate change. Could the ice shout SOS? (Carola, email, January 2021)

I wanted to share something I came across:

> 'On board the Sunrise, a young German member of the ship's crew, Carola Rackete, told me about "solastalgia", the term coined by the philosopher Glenn Albrecht to describe the pre-emptive sense of loss that people feel when witnessing natural beauty in this era of environmental destruction' (Watts 2020). It resonated with me, as a possible theme for the piece. Solastalgia could be a beautiful title. One concept of the work could be only using violin sounds to give a voice to the disappearing ice, a *solastalgic mourning* (Karin, email to Carola, January 2021)

Discussions around eco-anxiety and the potential and responsibility that artistic activities have in creating a sustainable society will now come to influence the process. For me, it becomes a shared space for processing the fear and guilt I experience being a human in the Anthropocene.

At this point, Carola suggests bringing video artist Eric Lanz into our collaboration. She has been interested in including Eric's visual language in her work for some time, and it turns out that Eric is keen to address

feelings of eco-anxiety in his work too. I am immediately drawn into the visual landscapes of Eric's works.



↗ **Figure 3** Field recording.

In Freiburg, where Carola lives, the winter is worryingly warm. But on a freezing -20°C day in Stockholm, I record my steps on the snow-crusted ice of a nearby lake and map it.

Audio 3

↗ **Audio 3** Steps on snow.

My violin matches the high-pitched ice sonorities well, but some recordings capture lower registers. I therefore experiment with thicker *octave strings*, allowing the violin to sound an octave below its standard range. They soon become central in several mappings thanks to their hollow, friction-rich sound and overtone spectrum, as in the mapping in Audio 4.

Audio 4

↗ **Audio 4** Underwater.

My expanded practice: empowerment and agency

Carola encourages me to take the first steps toward articulating the overarching artistic and sonic concept of the work – toward addressing eco-anxiety through my mappings of the ice. Consequently, I am active both in developing work methods and initiating the conceptual framework: its relation to Albrecht's concept of solastalgia and to the Arctic ice. Thus, according to Taylor's (2020) model, I have been active in the *imaginative phase* – a phase that in my previous practice has been the full responsibility of the composer.

Our physical separation creates a need to develop new working methods, and the impossibility of physically meeting up is one of the reasons that the usual division of tasks is redrawn. The ability to record and

edit materials provides the opportunity to be creative and playful with my own palette of sounds. Sending a mapping to Carola, a small artwork in itself, feels different from sending one single recording. I am now composing sonic building blocks for the piece with materials derived from my mapping exercises. My discoveries of how involved in the compositional process I can be empowers me and influences the whole work.

During this explorative phase, the skills and abilities of my artistic palette develops to access my embodied knowledge. My different playing techniques, reactions, sonic preferences, ways of listening and intuitive decision-making connect me to embodied resources providing the creative process with material and structure. The artistic palette expands with my emerging practice and my communication with Carola.

Part II: Dialogue and decision making in collaborative work

Constructing the timeline of *Solastalgia*

In August 2021, Carola and I meet in person for the first time on this project to work on *Solastalgia* together in the Studio für Elektroakustische Musik at Akademie der Künste in Berlin. After two years of developing materials separately, it feels special. We have created a catalogue of mappings, developed the concept of the work and begun expanding it into an interdisciplinary context. Now it's time to construct the form of the work. As agreed, Carola has started to draft an overarching structure in her audio software, while my computer holds the separate sound files and the ability to edit them.

I notice that we are involved in a process of experimentation and evaluation, zooming in and out between detail and form. We make decisions about the order of sounds, whether they reoccur or co-exist, and how long they should be. Tracks pass back and forth between our computers. I learn from Carola, and I sense that this is reciprocal, she is also learning from me. Through our dialogue, the work begins to take form.

C: The blowing toward the end is a bit loud.
K: Yes, it's too present and too human somehow. Should we change the levels within the original track? I can do it quite easily here.
C: Yeah, and the action of blowing and whistling into the violin can be something that's also done live.

I experience this as a journey into the core compositional process of the work, a part of the work's life-cycle that I've never participated in before. My sense of ownership of *Solastalgia* intensifies as both the imaginative and the evaluative phases of the work are shared.

Eric Lanz has captured our interactions in documentary footage from our work sessions in Berlin (Video 2).

Video 2

↗ **Video 2** Workshop in Berlin.

Safe space and uncertainty

Through the way we interact and exchange feedback, I feel included, involved and active. I perceive generosity and openness from Carola, and I notice the way she always listens to and considers my ideas. Her encouraging attitude, and my courage to accept her invitation, allows a *safe space* to emerge – one of listening, including, asking and holding space.

However, for me, developing the *form* of a piece is an unexplored territory. The other side of this work, that of the attention and optimisation of *detail* in a given context, is what I pay close attention to in my performance practice. When immersed in detailed practising, I neglect the evaluation of form – as it is located in the domain of the composer. Is my limited experience of composing narratives in sound affecting my ability to formulate ideas regarding the form development of *Solastalgia*?

C: Do you have the feeling that the tension is good here?
K: That's why I asked you, I'm not sure, and it's difficult because now I know it. I was a bit worried it's too long, but I'm not sure. It's also different to be in a concert space with the performer and the visuals, perhaps it's okay, but I will listen again. 10 minutes is quite long, after 4.5 minutes, that's when it starts to become a bit static. Maybe it's enough with 3 minutes building up?
C: So, you would shorten the beginning?
K: I think so. The beginning is quite the same, then the texture starts to change as more abstract materials enters.

In form-related conversations, I notice uncertainty in my language. Words as *perhaps*, *maybe* and open-ended questions suggest I hesitate and hope for Carola to express her thoughts first. I doubt my decisions and become self-conscious. However, by continuing to seek my opinion, Carola not only gives me space to enter the discussion, she actively encourages me to do so, and she gives my opinions equal consideration to her own. Instead of simply taking decisions herself when I am in doubt, she helps me navigate my uncertainty, and when my suggestions propel the work onwards, she acknowledges it.

K: I like the idea of hearing a single violin in the beginning, and then building the layers, sensing the transformation into a mass of sound. If starting in this mass of sound, you might not know it's a violin.
C: It's true, you are right. I think so too, starting live and smoothly adding layers.
K: It's a nice opening of the piece, just the acoustic violin playing. We could match so I play the same pitch as the tape that grows out of nowhere.

The performer's perspective in the compositional process

In my previous performance practice, I've collected knowledge connected to the study-process of works, of performance situations and experiences of different technical and performative solutions. Through my discussions with Carola, my perspective as a performer enters the compositional process at an early stage, as I make suggestions related to the concept of the work and the performance. My suggestions are conceptual, evaluative and compositional and affect our common compositional decisions. As Carola takes part in this dialogue, compositional and performative processes are combined, as seen in our dialogue below.

C: It would be easy to have this input of the water on the pre-recorded material. It would be even nicer live, but is this difficult timing-wise?
K: It could be possible with a stopwatch.
C: Or if we put a small sign on the tape for you?
K: It will be possible to coordinate. With a stopwatch and if I see the video, I can follow when it happens.
C: Maybe we can have both a stopwatch and timing impulses for you? It's a good idea that you have a stopwatch.
K: In the end we might not have a score in the traditional sense. Perhaps just a stopwatch and notes.

Solastalgia expanding

Winter turns to spring and our process keeps unfolding online. Eric sends us pictures of crystalised islands of salt on a dark surface and we can follow his process from the video footage of his studio. I'm thrilled to see *Solastalgia* expanding into an interdisciplinary format. Eric's careful listening to our sound files also becomes a valuable source of feedback. The different interdisciplinary, technical, compositional and performative aspects of *Solastalgia* are becoming intertwined.

> The interesting thing with the structure of the pieces you sent – although I find the pure violin almost more exciting – is the *wave-like shape*. I could imagine working with successive layers. Deposits of paint or salty water on the same surface. (Eric Lanz, email, February 2021)

Video 3

↗ **Video 3** Eric's practice.

Elasticity and fixture: making space for performance

A performance of *Solastalgia* will include pre-recorded sound, video and a live violin part. One aspect of the work we discuss is the relation between a potentially elastic live performance and the fixed media of the video-audio part. Hardly anything in *Solastalgia* has yet been notated – the closest to a score we are at this point is the audio timeline in ProTools software. We discuss how the solo violin part will relate to the fixed media, and whether improvisation might give this relationship an elastic character.

E: In the end, the live performance will not be exact, some interpretations stay, yeah?

K: It depends. If we want to keep it open, we can, but it can also be fixed blocks of music, following the video.

C: We'll have pre-recorded electronics, and somebody will start those samples. If they're on the video file, is it possible to have a sequence running while starting another from the video?

E: Yes, as soon as there's an audio timeframe, I can place it in the program to match or counterpoint the time.

The light situation onstage also needs to be negotiated, as the video requires darkness. How then will a potential score be

readable? Our conversation brings expertise and wishes from our respective fields together. As seen in our dialogue, technical aspects come to affect artistic decisions, and vice versa.

C: Your works, Eric, are always so well presented. But a screen in a concert hall …

E: Yes, we'll depend on the space. To have a good picture you need some darkness where the projection is.

C: The question is, if we have a score?

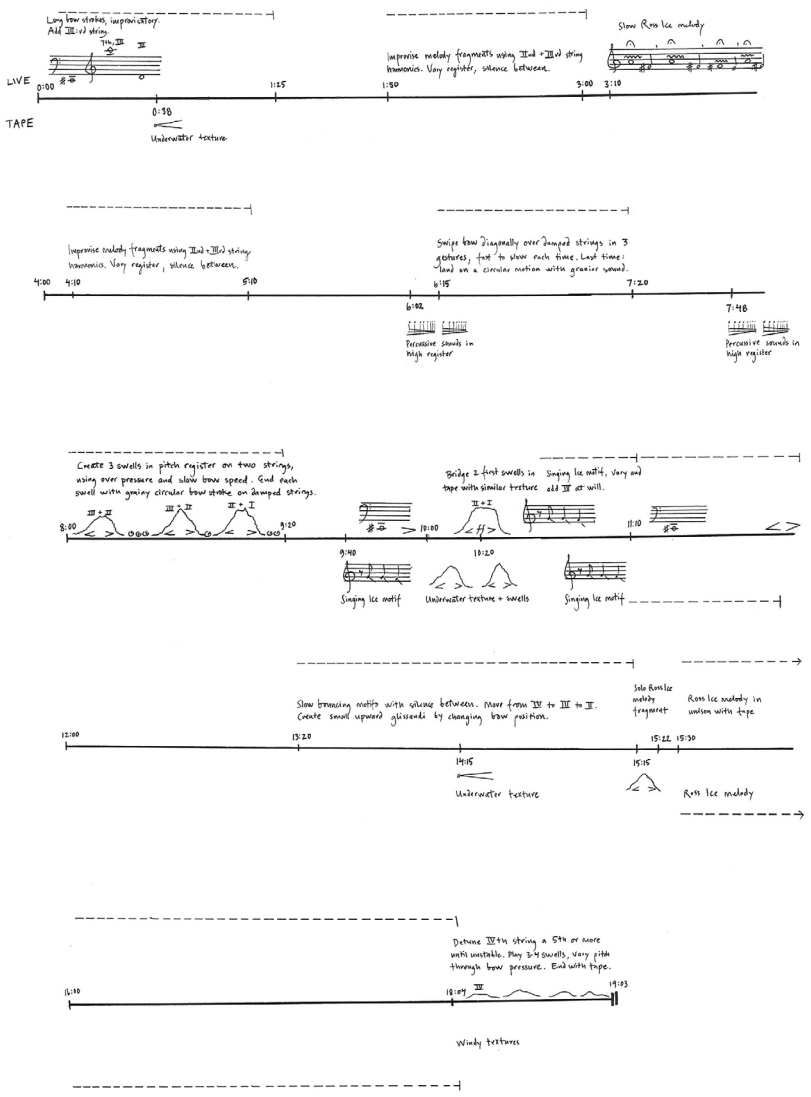
K: This material has an improvisational character, so I don't think I need to read a score to be on time.

Carola, Eric and I all bring our personal perspectives into practical and artistic discussions. Aspects of *Solastalgia* are being negotiated, and for me, as a performer, this offers new learning opportunities. I'm not used to being compositionally or creatively active in an interdisciplinary compositional process, collectively imagining and evaluating materials. Doing so widens my perspective into an expanded understanding of the whole work. My specific performer's knowledge thus becomes a resource when collectively developing *Solastalgia*.

A score of *Solastalgia*

Traditional musical notation has not yet fully entered our creative process. In my practice, the score is generally the main site of communication with the composer. Now, the status of the score is challenged. The live violin part of *Solastalgia* is created during a three-day workshop at Studio für Elektroakustische Musik der Akademie der Künste Berlin in November 2022, just a couple of weeks before the premiere of the work will take place. The collaborative procedure of creating the solo violin part, however, is not covered in this article.

After premiering *Solastalgia*, Carola and I agree that I will make a first sketch of the score, describing the violin techniques I have used in the semi-improvised solo violin part. Since I do not use notational



↗ **Figure 4** Score draft of Solastalgia.

software, I create a hand-written graphic score, organised on a timeline with occasional elements of pitch notation. When sketching the score of *Solastalgia*, I notice how I want to keep instructions in the score open for interpretation, emphasising the focus on a free, semi-improvised performance. I want the score to leave space for the personal interpretation of any performer who might want to perform the work. My aim with the score is not to be prescriptive, but to leave room for the performer to react to the pre-recorded sounds. I am thrilled that the score of *Solastalgia* was not created until *after* the premiere. I feel as if the piece primarily exists in my performance and in our shared process, rather than in the score. Instead, the score serves the role of an *aide mémoire* for the performance and a gate for others to start to engage with the piece. I sense an unusual distance from it – quite the opposite from my more usual feeling of a bond with and loyalty to the scores of solo works.

Discussion

Types of shared work

Analysing my previous practice according to Taylor's types of shared work (Figure 1) I see how it largely falls into the *hierarchical* category, where imaginative processes are rarely shared, and the evaluation of ideas are located in the composer's domain.

What ways of working have we developed in our collaboration on *Solastalgia*? Initially, work unfolded in enforced physical separation. I engaged in my emerging *mapping* practice, with Carola as a feedback partner, injecting the process with suggestions and encouraging dialogue. In the *imaginative part* of this phase, I occasionally took the more active part, by using my artistic palette to access embodied knowledge. However, this process was constantly fuelled by our dialogue and our shared search for materials. *Evaluation* was not a key focus. Rather, attention was directed to the *production of materials*, and when changes were needed,

I experienced their evaluation as collective. Thus, I see the first part of the work on *Solastalgia* as having an overall *collaborative* nature, although I produced the larger share of the materials. At times, our interactions fell into the category of *co-operative work*, where I produced materials, but the evaluation process was shared.

I am aware of how the level of interaction between me and Carola fluctuated – at times tying us closely together between periods of individual work – and how this brought fluency and variation to our process, in line with the ideas of John-Steiner's observation regarding the importance of a shifting rhythm of interaction (John-Steiner, 2000, p. 8).

In Part II, we met in Berlin. The audio parts were already created, but the timeline and dramaturgy were not yet laid out. In this phase, *evaluation* was at the core of the process, and in my experience, it was shared between us, manifesting as an example of *collaborative* work. Dialogue and openness allowed a sharing of evaluative and imaginative processes.

Later in Part II, the work took on an interdisciplinary character and was again conducted online. During discussions, expertise from our respective fields was brought into the emerging collective artistic knowledge. Initiatives were being taken by all participants and were discussed in the group. Evaluation of ideas became a process of negotiation, in which decision-making was directed to understanding the particular circumstances of an issue in order to find solutions.

Some highly specialist aspects were, however, difficult to develop in a fully collaborative way, especially with the limitations on face-to-face work imposed by the pandemic. Carola and I could not be involved in the practical development of Eric's work, not only because of the physical separation, and because of the limits of our knowledge, as Eric's work manifests in a different medium. The different artistic languages reduced the opportunities for a fully shared process. However, that gap between our artistic languages did not stop us from creating an integrated artwork. The interdisciplinary nature of the work gave rise to multiple perspectives on the process. I found that discussions mainly unfolded in a *collaborative* way, by sharing the imaginative and evaluative aspects of the process. For

the practical production of the interdisciplinary artwork though, aspects of *co-operative* work are present.

Scrutinising how the work unfolded, I see how both *co-operative* and *collaborative* processes have co-existed in a fluctuating manner. By finding the most efficient work method at a certain time, we found the level of involvement most suitable for our task and circumstances. Further, the analysis shows that it is possible to develop certain types of collaborative work in physical separation. Perhaps this example can inspire collaborating performers and composers to develop methods of shared work that do not involve travelling for each work session.

Safe space

A significant difference between the compositional process of *Solastalgia* and the usual division of labour in the composition of Western classical art music, is my involvement as a performer. What has made it possible to change my involvement from the usual place in a *hierarchical* process into one that is *co-operative* and *collaborative*?

Drawing on the ideas of John-Steiner (2000, pp. 8–9) concerning the importance of a *safe space* for a collaboration to develop, I see our interest and concern for the ice in *Solastalgia* as our *shared vision*. In addition, the friendship between Carola and myself is the *emotional scaffolding* of this collaboration. In our case, working together on *Doppelbelichtung* (2016) acted as a fruitful warm-up where we built trust and got to know each other and our respective practices. Before embarking on a collaborative journey, participants might want to reflect on their shared vision and emotional scaffolding. A «warm-up project» may be something for others to consider before attempting to develop fully collaborative work.

Our collaboration has offered a space where opinions can be shared and habitual task division negotiated. By entering the territory of the composer, I have expanded my knowledge and practice, with Carola's demonstrated trust in me as a supporting framework. John-Steiner calls

this *human plasticity* – «an opportunity for growth through mutual appropriation of complementary skills, attitudes, working methods, and beliefs» (John-Steiner, 2000, p. 8). During the work on *Solastalgia*, I entered new domains of knowledge, empowered to do so by the *safe space* we shared. This article has described *my* perspective on the knowledge I have developed, and I can only speculate about the knowledge Carola has taken away from it. However, John-Steiner's view on the *mutual* appropriation of skills should be a useful focus for aspiring collaborators – how the benefits of *human plasticity* can develop in fully collaborative work.

In light of the types of interactions that Argyris and Schön (1974) describe, I see creative space open for me in our work through Carola's ability to challenge her privileges as a composer. Her *Type II* behaviour allows us to question the idea of the composer leading the creative process. Even by just asking me to suggest a starting point for the work, Carola set assumptions about our previous work division aside. To me, this is a way of practising a generous *Type II* attitude – giving up the privilege of having sole permission to generate ideas in favour of inclusion and collectiveness. I have used Argyris and Schön's model to analyse our interactions in retrospect, but I believe this could be a useful tool for others to implement and discuss throughout the duration of their work.

This article describes our collaborative work as rather uncomplicated. However, I am aware that shared creative processes might not always be so straightforward. The difficulties I experienced during the work on *Solastalgia* were centred mainly around doubting my own abilities. Entering new creative as well as philosophical domains was daunting at times, and I believe that it is the *safe space* we created that turned this doubt into an opportunity for me to challenge my view of my abilities and grow with the task of co-composition.

Loyalty, responsibility and ownership

As I have described, new collaborative practices linked to the compositional process of contemporary classical music are evolving. However, in

my experience, explicitly shared legal ownership between composer and performer is still rare. Carola suggests that *Solastalgia* is a co-composition, and she communicates this to festivals as well as to her publisher. On several occasions we have had to explain that the work is not written *for* me, but by the two of us together. To me, how Carola communicates our shared work further strengthens our established safe space. I experience how we challenge the conventional way of communicating a work's authorship *and* ownership, a consequence of breaking with the conventional task division of performer and composer.

One of the regulating aspects of *Werktreue* is that of the performer's creativity being controlled through their *loyalty* to the work and composer. When I myself am one of the composers, the focus of this loyalty changes. It is transformed into a new form of loyalty and responsibility that is instead directed toward the collaborative work and the safe space developed between Carola and me. The fact that no score was produced until after the work was premiered further changes how loyalty is practised. My relation to Carola becomes based on our equal sharing of process and material rather than on my unswerving loyalty to her composition. There is room for negotiation and dialogue instead of the mutual expectation of me as a performer to follow instructions in the score. Additionally, I notice the way *performative aspects* of the work develop into a shared concern for us both, as they become an important part of the compositional process through discussions after performances and revisions of the live violin part. So, just as my role is expanded to include participation in the compositional work on *Solastalgia*, Carola is also involved into the performative aspects of the work, further blurring line between «composer» and «performer». Furthermore, when performing *Solastalgia* on stage, new factors are at stake – I am responsible not only for my performance of someone else's work, but for the work itself. I experience mixed feelings of increased vulnerability but also empowerment.

The fact that *Solastalgia* is a shared product affects how the piece is legally registered. Carola and I register shared ownership in our respective music rights organisations for composers, GEMA (Gesellschaft für

musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte) and STIM (Svenska Tonsättares Internationella Musikbyrå). Eric's video is a standalone artwork and rights for it are registered separately from the music. A new experience for me is that, with shared legal ownership, performance royalties from when the piece is performed are shared. With my registration in STIM, I become a composer in the legal meaning and in relation to other performers who might want to perform *Solastalgia*. Will their relation toward the score be different knowing that it is partly created by a performer? Does a score created by a performer emphasise different things than one by a composer? Such thoughts could be interesting paths for further reflection.

Collaboration as transcendence

As John-Steiner suggests (2000, p. 188) collaborative work can «transcend the constraints of biology, of time, of habit, and achieve a fuller self, beyond the limitations and the talents of the isolated individual». During the period of our collaboration, I experienced *Solastalgia* as larger than the sum of our individual contributions. Through my analysis of transcribed dialogue and by tracing the origin of artistic materials, I discover how our contributions intertwined and hybridised along the way. I notice that we consciously transcended the constraints of *habit* during the process. At the outset, Carola was informed about my PhD project and my aim to explore collaborative composition. Agreeing to work with me while the artistic process was being exposed to documentation was generous of her – a willingness to publicly transcend habits and well-known territory.

On top of this, I can see how the constraints of *physical place* were transcended through the use of communicative technology while separated during the pandemic. And I further realise that I also transcended my own established practice, with the expansion of my performer's role representing a step toward an achieving of a fuller creative self. I entered the work with Carola aspiring to challenge the separated work division between

performer and composer. Those conventional practices might be separated but nevertheless dependent upon each other. Thus, the transcendence that followed is something I could not have created alone. I have been fortunate to work with an artist who is not afraid of reviewing and transforming her practice, thereby allowing space for me to transform mine.

Artistic palette

In the course of the evolving work on *Solastalgia*, the artistic palette emerged as both a concept and an artistic resource. Exploring the artistic palette became a process of reflection around my creativity and agency as a performer. In Part I, I saw how my embodied knowledge was communicated through my ability to create sonic materials through technological means. I developed skills and abilities connected to the use of technology for construction, communication and co-creation. Using my digital audio workstation and my violin as tools for construction, sharing artistic discussions online with communicative technology, using software to organise artistic components and searching for playing techniques on the violin are examples of the expanding abilities of my artistic palette.

When we met in Berlin, the use of audio technology became a tool for co-creation. And for the merging of the audio and video parts of the work, crafting with technology enabled artistic dialogue between the layers of the work, allowing for elasticity in the relation between fixed materials and live performance. In Part II, my artistic contributions were acknowledged in the compositional process, and my performer's role was empowered as I participated in shared artistic work. As I engaged in creative dialogue I used my artistic palette to communicate knowledge built on past performances and concert situations, the relation to space, audience and notation.

Just as I could see Carola reviewing her role as a composer, my process of conceptualising the artistic palette was important in my understanding of how my creativity stretches beyond the works I perform, and what it can bring to an artistic situation. Engaging with the artistic palette

has opened a space for me to view my agency and creativity in new ways. Beyond *Solastalgia*, those experiences have increased my trust in my capacity as a co-creator. I now enter new creative processes with a greater understanding, trust and curiosity in my own abilities, and I am more likely to push projects in the direction of co-creation than I was. The one-way work mode of my previous experience does not seem to offer the same opportunities for growth and knowledge exchange as processes that allow me to engage and develop my artistic palette further.

In the introduction, I situated my practice in a growing field of artistic research concerned with the development of new collaborative practices. It is my hope that others can draw inspiration from the concept of the artistic palette to further develop understanding of their own creative abilities. Can other artists use the artistic palette as a means of understanding and enhancing collaborative work, as Carola and I did? As a performer, I would be especially happy to see if the artistic palette can help other performers in their processes of developing agency and creativity in their practices. I believe this can challenge the work division between performers and composers in the field of contemporary music and thus contribute to the creation of more spaces for knowledge exchange between its participants. By looking at my creativity through the lens of the artistic palette, I have felt free to challenge myself to develop an expanded practice. I would be interested to see if it could be the same for others too.

Resources

Solastalgia has been created as a part of my PhD project at the Norwegian Academy of Music. This has allowed for resources that would be difficult to reconstruct or source outside of an institutional framework. The wide time-frame and the economic support has allowed for *process-based* rather than *result-oriented* work. I see our work as a result of optimal circumstances in which co-creation was planned for from the start. The qualitative process-based work has been as important for me as the resultant artwork, quite differently from my result-oriented practice

outside of the institution. Outside of the institutional framework, I have previously experienced how aspiring collaborators meet structural challenges such as the fact that commission fees are conventionally directed to the composer alone. However, those structures are being negotiated, for example through the Norwegian Arts Council's grant, *Komposisjon og produksjon av musikk* (Norsk Kulturråd, 2022). Creating *Solastalgia* has been resource dependent, but it has raised my awareness of how collaboration can generate transcendence with the right resources.

Accepting environmental grief

For me, *Solastalgia* has been important on several levels. Aside from growing empowerment, involvement and agency, the connection it has enabled between me and the Arctic ice has a significant impact on both my practice and my eco-anxiety. When mapping the ice, I felt close to it, despite the geographical distance. Being immersed in its captivating sound-world, and aware of the alarming situation, placed a weight on my shoulders. I wanted to escape, unwilling to accept the ecological disruption that is upon us – or what it will leave us with. Awareness of the dystopian situation combined with the beauty that rests in the ice is difficult to face. However, being immersed in our creative process has at the same time made me move toward an acceptance of my solastalgia. I have experienced how I can comment on present-day issues through art, strengthening my trust in the work potential of artists to move thought and catalyse change. Thus, living with *Solastalgia* generates a complex concoction of grief, acceptance and empowerment. I suffer, and at the same time, I'm empowered not to escape, and I let solastalgia guide me in life's decisions.

Video 4

↗ **Video 4** Live documentation of *Solastalgia.*

References

Albrecht, G. (2017). Solastalgia and the new mourning. In A. Cunsolo & K. Landman (Eds.) *Mourning nature: Hope at the heart of ecological loss & grief* (pp. 292–315). McGill-Queeen's University Press.

Argyris, C. & Schön, D. (1974). *Theory in practice: Increasing professional effectiveness*. Jossey-Bass.

Bauckholt, C. (2016). *Doppelbelichtung*. Sheet music. Thürmchen.

Frisk, H. & Östersjö, S. (2006). Negotiating the musical work: An empirical study. Paper presented at *International Computer Music Conference*, ICMC, New Orleans.

Goehr, L. (1994). *Imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music.* Oxford University Press.

Hayden, S. & Windsor, L. (2007). Collaboration and the composer: Case studies from the end of the 20th century. *Tempo*, *61*(240), 28–39.

John-Steiner, V. (2000). *Creative Collaboration*. Oxford University Press.

Norsk Kulturråd. (2022). *Støtteordning*. https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/komposisjon-og-produksjon-av-musikk

Roche, H. (2011) *Dialogue and collaboration in the creation of new works for clarinet*. [Doctoral thesis, University of Huddersfield]. https://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/17512

Stefansdottir, H.S. (2023). *HÉR! An exploration of artistic agency*. [Doctoral Thesis (artistic)]. Lund University.

Taylor, A. (2020). *A way of analysing collaborative practice in musical composition: Seven case studies*. http://at.orpheusweb.co.uk/ataylor/?page=research&category=1

Torrence. J. (2018). *Rethinking the performer: Towards a devising performance practice*. Norwegian Academy of Music. https://doi.org/10.22501/vis.391025

Watts, J. (2020, April 9). *The sound of icebergs melting: My journey into the Antarctic.* The Guardian. www.theguardian.com/world/ng-interactive/2020/apr/09/sound-of-icebergs-melting-journey-into-antarctic-jonathan-watts-greenpeace

Östersjö, S. (2008). *SHUT UP 'N' PLAY! Negotiating the musical work*. Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Lund University. https://www.lu.se/lup/publication/759bb8db-ccf3-4e9c-8d7d-dea74fcc3f28

Nystabakk, S. (2024). ~~VERK~~ vs. NETTVERK? Om å forstå musikk på nye måter i lys av historisk praksis. I A.N. Hagen, R.T. Solberg, T.U. Nærland & M.F. Duch (Red.), *Når musikken tek form: Om skapande praksisar i musikk* (s. 239–275). Fagbokforlaget.
DOI: https://doi.org/10.55669/oa491107

~~VERK~~ vs. NETTVERK? Om å forstå musikk på nye måter i lys av historisk praksis

Solmund Nystabakk

Perhaps not all music is to be thought about in terms of works.
Lydia Goehr (2007, s. 31)

Innledning

Dette kapittelet handler om hva musikkstykker kan være, *annet enn verk*, om utøveren som (med)skapende kunstner, og om meningsdannelsen i musikkframførelser som kollektiv og flertydig prosess. Jeg utforsker *nettverk*, *samskaping* og *intertekstualitet*, både som verktøy for å forstå historisk og nåtidig musikkpraksis og som kreative ressurser i utøvende arbeid.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/

Teksten er en del av forskningsprosjektet *DOWLAND COMPLETE: ~~Verk~~*[73] *vs. nettverk*, som tar for seg sanger og luttstykker av den engelske komponisten John Dowland (1563–1626).

Jeg som skriver dette, er utøvende musiker og forsker i feltet kunstnerisk utviklingsarbeid, på engelsk kjent som *artistic research* eller *practice-as-research*. Et grunnpremiss for fagfeltet er at forskningen foregår *i* og *gjennom* kunstnerisk praksis, i motsetning til for eksempel forskning *på* eller *om* praksis (Nelson, 2013, s. 8–10). Min praksis som luttspiller (og til dels som sanger) faller innenfor fagfeltet historisk informert oppføringspraksis (også kjent som HIP – Historically Informed Performance). Jeg forholder meg imidlertid til dette feltet i tråd med Jostein Gundersens (2017) definisjon, det vil som «en kunstnerisk prosess hvor deler av beslutningstakingen er basert på tolkninger av et utvalg av historiske kilder». Min utøverpraksis utgjør den primære tilgangen til både prosjektrepertoaret og de foreliggende problemstillingene og konseptene. Vesentlig for selve formuleringen av de samme problemstillingene og konseptene er min interesse for samspillet mellom musikkfilosofi og utøvende praksis og hvordan disse områdene kan berike hverandre.

Prosjektets metodologi bygger på premisset at filosofiske konsepter og teorier ikke bare informerer og artikulerer kunstnerisk praksis, men at selve praksisen kan være åsted og medium for artikulering og utforsking av konsepter og teori. Øvinger og konsertframføringer, programmeringsarbeid (inklusive tilhørende bakgrunnsstudier), dokumentasjon og skriving (hvor det utøvende arbeidet og tankene rundt det omsettes i verbal form) er alle både åsteder for forskningen og resultater av den. Denne teksten er altså som nevnt *en del* av prosjektet, snarere enn en sammenfatning av hele forskningsresultatet. Slik blir det vi tradisjonelt forstår som avgrensede områder

73 Gjennomstrekingen i ~~*Verk*~~ refererer til Heidegger, Derrida og Deleuze og til deres bruk av dette grepet som filosofisk verktøy. Ved at man stryker ordet i stedet for å slette det, blir både slettelsen og det slettede ordet stående, samtidig som tomrommet, eller snarere spørsmålet om hva som skal erstatte det slettede ordet, blir artikulert.

– praksis og teori, utøving og analyse – flettet sammen i en (ut)forskende praksis hvor de ulike bestanddelene belyser hverandre gjensidig. Samspillet mellom forskjellige kunnskapspraksiser er avgjørende både for hvilke ideer og sammenhenger som kan artikuleres, og for hvordan disse kommer til uttrykk.

Problemet med verket

I den klassiske musikktradisjonen er verk-konseptet så innarbeidet at det nærmest framstår som en naturlov, som musikkens *naturlige* værensform; det er gjennom sin normalitet blitt nesten usynlig. Musikkfilosofen Lydia Goehr hevdet imidlertid allerede tidlig på 1990-tallet i *The Imaginary Museum of Musical Works* at verk-konseptet er historisk betinget, og at det først var rundt år 1800 at det begynte å regulere praksis på den måten som vi kjenner i dag. Siden den gang har det formet klassisk musikkpraksis i så stor grad at også det meste av musikken fra tiden før 1800 i dag også forstås og behandles som *verk* (Goehr, 2007). Den klassiske musikkulturens betoning av verkets autonomi og transcendentale kunstneriske verdi har blant annet tilslørt den nære sammenhengen mellom musikkstykker og deres funksjon og kontekst, og tilsynelatende hindret forskere og musikere i å ta inn over seg mange innsikter fra tilgrensende fagfelt som performance-studier, filosofi og sosiologi. Dette har i betydelig grad vært motivert av ideologien om musikken som en frigjort kunstform hvis primære funksjon er estetisk opplevelse – eller *kontemplasjon* for å si det med musikkestetikkens gudfar Eduard Hanslick (1891/1986) – hvor det å underordne seg en eller annen «utenom-musikalsk» funksjon vil begrense musikkens uavhengighet og dermed dens kunstneriske verdi.[74] Slik sett er den klassiske musikkulturens selvforståelse preget av et slags konseptuelt etterslep, idet den i stor grad bygger på tankegods

74 Jamfør den lett nedsettende bruken av begrepet *bruksmusikk* blant mange av kunstmusikkens forkjempere.

og ideologi fra 1800-tallet. Det trengs derfor andre, og gjerne uvante, begreper for å avdekke blindsoner i form av «regler for irrelevans», det vil si antagelsene som rår i et bestemt felt, om hva som har noe å si, og hva som ikke har det (Cook, 2013, s. 249).

Historisk informert oppføringspraksis (HIP) anvender tidsriktige instrumenter og historisk kildemateriale i utøving av eldre repertoar i den vestlige kunstmusikktradisjonen.[75] Bevegelsen blomstret opp som en motkultur til den rådende «moderne» estetikken og framføringspraksisen i etterkrigstiden og ble etter hvert et betydelig segment i det klassiske musikkmarkedet. Selv om dette fagfeltet har lagt stor vekt på musikkstykkenes opprinnelige framføringskontekst, har begrunnelsen for dette hovedsakelig vært den samme som i den klassiske musikktradisjonen for øvrig (Cook, 2013): Ved å kjenne framføringskonteksten vil man bedre kunne forstå komponistens intensjoner,[76] altså det vesentlige i *verket*. Hvis vi antar at Lydia Goehrs analyse stemmer, det vil si at selve verk-konseptet ikke begynte å regulere praksis før rundt 1800, er det imidlertid et spørsmål som melder seg:

> HVIS VI IKKE SKAL TENKE PÅ MUSIKKSTYKKER FRA FØR 1800 SOM *VERK*, **HVA SKAL VI TENKE PÅ DEM SOM DA?**

Dette spørsmålet danner utgangspunktet for prosjektet *DOWLAND COMPLETE: ~~Verk~~ vs. nettverk.* Problemet med verk-konseptet i dette kapittelet er imidlertid ikke først og fremst av ontologisk art, det vil si hva musikken *er* eller *ikke er*. Mitt hovedanliggende er snarere at ideologien om troskap til verket og komponistens intensjoner (*Werktreue*, se Goehr, 2007, kapittel 9) bagatelliserer utøvernes part i den kunstneriske

75 Først tok tidligmusikkbevegelsen først og fremst for seg musikk fra middelalderen, renessansen og barokken, men etter hvert har tilnærmingen blitt anvendt også på klassisk, romantisk og sågar tidlig moderne repertoar.

76 Mange har påpekt urimeligheten i å anta at komponistens intensjoner kan legges til grunn, i og med at disse i beste fall kan kjennes på svært ufullstendig grunnlag. Se Cook, 2013, s. 14.

meningsdannelsen som knytter seg til et musikkstykke. Ved å definere utøverne bare som formidlere av et kunstnerisk innhold som er skapt av noen andre (komponisten), tilkjenner man ikke utøverne noen egen *skapende agens*. For å nyansere dette bildet vil jeg vise eksempler på hvordan musikkstykker og -framføringer historisk har blitt til gjennom *samskapende* prosesser mellom flere delaktige parter, samt hvordan slike historiske eksempler kan brukes som modeller for kreativt utøvende arbeid.

Spørsmålet om verk-konseptets betydning får fremdeles – 30 år etter at Lydia Goehrs avhandling kom ut – påfallende lite oppmerksomhet blant tidligmusikkutøvere. Flere forskere har riktignok diskutert problematikken[77] i forbindelse med HIP, men det kan se ut som praksis på feltet stadig støtter seg på ideologiene som er knyttet til verk-konseptet, i en slik grad at det hele havner i en slags konseptuell blindsone. Til sammenligning har samtidsmusikkfeltet de senere årene sett langt flere forskningsprosjekter som tar opp utøveragens og samskapende praksiser mellom komponist og utøver(e) i skaping og framføring av nye verk, som indikasjon på at den snevre definisjonen av utøverrollen i den klassiske musikktradisjonen ikke er dekkende for det som i dag foregår på feltet.[78] Den svenske gitaristen Stefan Östersjö viser i sin avhandling *Shut Up'n'Play* (2008) hvordan et musikkverk ikke kategorisk kan skilles fra framføringen, men snarere utgjør et felt – *The Field of the Musical Work* – hvor et antall agenter (komponist, utøver, instrument, notasjon, teknologi med flere) gjensidig påvirker hverandre. For meg er det viktigste i Östersjös tilnærming den åpningen av perspektivet han oppnår ved å anerkjenne nettopp samspillet mellom de forskjellige agentene som inngår i tilblivelsen av ny musikk.

Et nylig forskningsbidrag fra tidligmusikkfeltet er cembalisten Mark Edwards' avhandling fra 2021, som skisserer improvisasjonspraksis i fransk 1600-tallsrepertoar som alternativ til en verkorientert musikkforståelse. Det

77 Se Butt, 2002; Butt, 2005; Cook, 2013.

78 Se Orning, 2014; Torrence, 2019 og Habbestad, 2021 samt Karin Hellqvists pågående PhD-prosjekt *Reversed Output*.

som for meg svekker Edwards' prosjekt, er at han på den ene siden problematiserer verk-konseptet, men på den andre siden holder fast på antagelsen om at det først og fremst er det historiske bevismaterialet (*evidence*) som er avgjørende for det klingende resultatet i nåtiden. Han forholder seg dermed til et bare delvis oppdatert konseptuelt rammeverk, tilsynelatende uten å ville revidere det epistemologiske grunnlaget for det han kaller HIP-som-metode.

Definisjonen av HIP som «en kunstnerisk prosess hvor deler av beslutningstakingen er basert på tolkninger av et utvalg av historiske kilder» (Gundersen, 2017), impliserer imidlertid både at det finnes *andre* deler av den kunstneriske beslutningstakingen som *ikke* er basert på historiske kilder, og at utvelgelsen av historiske kilder i seg selv er en beslutning som er med på å forme det videre arbeidet. Jeg mener at diskursen omkring HIP må åpne opp for disse *andre* delene, det vil si det vi anvender i tillegg til, eller snarere *sammen med*, det historiske kildematerialet og våre historisk informerte praksiser.[79]

Fra Verk til nettverk

> *...it matters what ideas we use to think other ideas with*.
>
> Marilyn Strathern, sitert i Donna Haraway, *Staying With The Trouble* (2016, s. 12).[80]

I Det Norske Akademis Ordbok defineres et kunstverk som «(gjenstand eller annet uttrykk) laget av en kunstner» (Kunstverk, u.å.). (Legg merke til formuleringen «*en* kunstner,» som avslører antagelsen om én enerådende

79 Jeg har skrevet mer utførlig om dette i Nystabakk, 2020.

80 Med utgangspunkt i henholdsvis antropologi og vitenskapsstudier / feministisk teori understreker både Strathern og Haraway at fortellingene vi bruker for å beskrive virkeligheten er med på å skape de strukturene og sammenhengene de beskriver. På denne måten har verk-konseptet så vel som fortellingene om komponistgeniene og deres verk formet kollektive oppfatninger om musikkens vesen.

opphavsperson. Mer om dette straks.) Et *nettverk* defineres på sin side som en «gruppe, samling av ting, enheter, fenomener som er koblet sammen, forbundet med hverandre» (Nettverk, u.å.). Gjennom en omskriving fra verk til nettverk flytter vi fokus fra det enkelte musikkstykket og dets innhold til *sammenhengene* stykket står i. Ved å åpne perspektivet for forbindelser og sammenhenger viser nettverksbegrepet vei utenom og forbi verk-konseptet. Det som ser ut som et enkelt ordspill, gir altså tilgang til et annet konsept, et nytt redskap til å tenke med.

Så langt har vi altså byttet ut *verket*, inklusive dets autonomi og transcendentale mening, med *nettverket* som samlebetegnelse på de sammenhengene et musikkstykke veves inn i, både i dets tilblivelse og i ulike framføringer. Mens verk-konseptet impliserer en forståelse av komponisten som enerådende opphavsperson til musikkstykkets meningsinnhold, vil jeg vise eksempler på hvordan dette meningsinnholdet blir til gjennom samhandling mellom en rekke ulike parter som ofte er atskilt i både tid og rom. Den musikalske[81] meningsdannelsen må altså forstås som *samskapende* prosess, hvor både komponist(er), utøver(e) og publikum deltar. Når det dreier seg om eldre musikk, lever de involverte partene i denne prosessen ikke samtidig, men yter sine respektive bidrag fra ulike tider i historien. Derfor formulerer jeg denne sammenhengen som et *transhistorisk* nettverk. Det er fra dette utgangspunktet at jeg, i egenskap av utøver, utforsker nettopp *nettverk* som alternativ til *verk*, både for å belyse det aktuelle repertoaret på nye måter og for å utvikle min kunstneriske praksis i tilknytning til dette. Det avgjørende her er altså ikke å komme fram til en ontologisk definisjon av et bestemt historisk repertoar, men snarere å utforske hvordan det å problematisere og re-konseptualisere vår tilvente forståelse av musikken, og språkbruken om den, kan åpne veier til ny praksis og forståelse.

Bruken av nettverksbegrepet i denne sammenhengen har tre nivåer. For det første bruker jeg en enkel forståelse av nettverk i tråd med

81 Med musikalsk mener jeg her ikke «iboende i musikken», men snarere «gjennom involvering i musikk som aktivitet», jf. Christopher Smalls (1998) begrep *musicking*.

ordbokdefinisjonen ovenfor, for å beskrive sammenhenger mellom personer eller musikkstykker som står i forbindelse med hverandre. For det andre utforsker jeg både nettverkskonseptet og forskjellige konkrete nettverk som kreative ressurser i mitt kunstneriske utviklingsarbeid, hvor konserter, og programmeringen av disse, utgjør både åsted og medium – ikke ulikt et laboratorium. Et eksempel er konsertprogrammet DOWLAND COMPLETE vol. II – *Flow My Teares*, hvor jeg tar utgangspunkt i intertekstuelle og sosiale forbindelser både i sammensetningen av programmet (makronivå) og i utarbeidelsen av egne versjoner av enkelte stykker, ned til det konkrete toneinnholdet (mikronivå). Det bør nevnes at disse grepene først og fremst er å anse som teknikker eller metoder for å skape sammenheng og form i materialet sett fra mitt ståsted – som utøver og *medskaper*. Det avgjørende er altså ikke hvor mye av dette som oppfattes av publikum underveis i en framføring,[82] men snarere at metodene som beskrives her, kan bli nyttige for andre utøvere (som kunstneriske grep) og forskere (som metode).

Begrepet intertekstualitet har sin opprinnelse i Julia Kristevas *Word, Dialogue and Novel* (1966) (se Kristeva & Moi, 1986) og peker på hvordan meningen i enhver tekst ikke er statisk eller definitiv, men dannes i relasjon til andre tekster. Intertekstualitet forekommer både som villet referanse fra opphavspersonens side i form av sitat, allusjon, parafrase og så videre, og som forbindelse oppfattet fra leserens posisjon (Roozen, 2015). På samme måte som for litterære tekster er meningsdannelsen i musikkstykker også dynamisk og foranderlig, den er historisk og kontekstuelt betinget. Derfor kan intertekstualitet både brukes analytisk til å identifisere sammenhenger mellom eksisterende musikkstykker, og kreativt til å skape samme type forbindelser ved hjelp av innskutte sitater på steder hvor de ikke finnes fra før. Jeg redegjør nærmere for dette i eget avsnitt nedenfor.

---

82 Gitt den store variasjonen i fortrolighet med så vel historisk materiale som musikalsk-tematiske referanser som finnes i nesten ethvert konsertpublikum, kan man ikke forutsette at bestemte kunstneriske grep – det være seg fra komponist eller utøver – utløser en bestemt respons hos publikum. Slike grep utgjør snarere *latente muligheter* for tilhøreren, som deltar med sine egne erfaringer og preferanser som medskaper av opplevelsen.

For det tredje utforsker jeg Bruno Latours *aktør-nettverksteori*[83] (ANT) som redskap for å forstå og beskrive musikalsk praksis. En bærende idé i ANT er at nettverk dannes mellom både levende og ikke-levende aktører. Eksempelvis består nettverket som dannes rundt framføringen av et bestemt musikkstykke, av

- personer (komponist, utøvere, publikum, arrangører, eventuelle kritikere og andre)
- gjenstander (noter, instrumenter, rekvisita og så videre)
- steder (bosted, -region og -land, spillested og så videre)
- utøverens praksis som situert kunnskap innenfor bestemte sammenhenger (i mitt tilfelle HIP og kunstnerisk utviklingsarbeid)
- andre abstrakte aktører som økonomi, ideologi, personlige og kollektive preferanser, lokalt kulturliv og så videre.

Den nevnte samskapende prosessen er altså ikke forbeholdt menneskelige aktører. Materielle omstendigheter og tilgjengelig teknologi er aktører som i like avgjørende grad påvirker musikalsk praksis og resultat, i tillegg til å inngå i ulike andre nettverk. Et opplagt eksempel er noter, som i denne sammenhengen spiller en nøkkelrolle som bindeledd mellom historisk og nåtidig praksis, mellom døde og levende menneskelige agenter, altså musikere. Notene viser imidlertid ikke bare hva som skal synges og spilles, de kan også fortelle om samspillmessige og romlige konfigurasjoner og inneholde forskjellige spor av sosial og musikalsk praksis. Hvilket notemateriale man bruker (for eksempel faksimiler av manuskripter, 1600-tallstrykk eller moderne noteutgaver av den samme musikken), har betydning for hvilken informasjon som er tilgjengelig under musiseringen, og for hvor

83 Se Latour, B. (2007). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Latour er for meg vesentlig ikke bare på grunn av sin formulering av aktør-nettverksteorien, men også, eller kanskje særlig, på grunn av sin skarpe analyse og radikale revisjon av vante begreper, en tilnærming som også har et urealisert potensial i musikkforskningen.

enkel eller krevende selve notelesingen blir for musikerne. Disse valgene påvirkes derfor både av musikernes kompetanse, vaner og preferanser samt produksjonsforhold som prøvetid og honorar (hvor mye arbeid må man legge ned i å tilegne seg materialet?). Som jeg straks vil komme inn på, har de gamle notenes form og format også direkte innvirkning på deres muligheter for overlevering og overlevelse gjennom historisk tid, og følgelig på hvorvidt vi har tilgang til dem i det hele tatt.

Dowlands nettverk

John Dowland (1563–1626) var en av Englands tidlige internasjonale stjerner på musikkfeltet. Musikken hans ble kopiert og spredt i utallige håndskrifter over hele Europa, og han fikk utgitt en mengde musikk i trykte notebøker. Dowlands første luttsangbok fra 1597 ble trykt i hele seks opplag i komponistens levetid, som den eneste i sitt slag. At så mye av Dowlands musikk kom ut på trykk, var en direkte medvirkende årsak til at han i moderne tid har blitt *kanonisert*[84] som en av sin tids komponistgenier. (Ettersom trykte bøker finnes i større antall, er det ganske enkelt større sjanser for at minst ett eksemplar blir bevart. Trykte noter er i tillegg gjerne lettere å lese enn håndskrifter og kan dermed lettere tas i bruk av senere generasjoner.) Det later faktisk til at ettertiden har gitt Dowland mer udelt anerkjennelse enn hva som tilkom ham i hans egen livstid, i alle fall i hjemlandet.[85] Vi kan i alle tilfeller slå fast at Dowland nå har en plass i den klassiske musikkens parnass, om enn et par trinn under Bach, Mozart og Beethoven på rangstigen, og at han dermed implisitt er definert og autorisert som en produsent av *verk*.

I tillegg til den image- og karrierebyggende virkningen som sangbokutgivelsene hadde som salgssuksess blant den bemidlede og

84 Se Bruce Haynes' (2007) diskusjon av dette fenomenet i *The End of Early Music*, s. 5–6.

85 Dowland mislyktes gjentatte ganger i å få en post som hofflutenist i England, før han endelig fikk jobben i 1612 (Gibson, 2007).

musikkinteresserte middelklassen, knyttet Dowland seg gjennom disse publikasjonene tettere til et bestemt nettverk som også hadde avgjørende betydning for hans posisjon og framgang. Tekstene til luttsangene hans er nemlig, i den grad dikterne er kjent, i hovedsak skrevet av adelsmenn som virket ved hoffet (Gibson, 2013), som var selve navet i Londons kultur- og samfunnsliv på denne tiden. Ved å tonesette de adelige dikternes[86] tekster kunne Dowland øke sin gunst blant dem enkeltvis og samtidig posisjonere seg i forhold til hendelser og maktallianser ved hoffet. Det som overfladisk sett er et samskapende arbeid mellom to parter – dikteren A og komponisten B – er egentlig en serie aktiviteter (diktning, tonesetting og notasjon, framføring, dedikasjon, trykking og markedsføring med mer) som vever seg inn i et nettverk som ikke kan defineres som «kreativt» eller «sosialt» i og for seg, ettersom disse områdene slik vi tradisjonelt forstår dem, griper fullstendig inn i hverandre.[87] Hvis vi tar Latour på ordet og forsøker å følge de forbindelsene som danner seg mellom aktørene i nettverket, vil denne typen deling i kategorier som *kreativ* og *sosial* falle bort som overflødig. Det vesentlige er selve forbindelsene og hvordan disse oppstår og mangfoldiggjøres gjennom aktørenes virkning. Utøving av tidligmusikk er et eksempel på en praksis som muliggjør en tilkobling til, og reaktivering av, historiske nettverk. Både avdøde komponister og de mediene som musikken deres blir overlevert og framført i (noter, instrumenter og så videre), blir aktører i nye nettverkskonfigurasjoner sammen med levende utøvere, musikkforskere, konsertarrangører, spille- og tolkningstradisjoner, strengemakere, publikum, akustikkforhold – listen slutter ikke med det første. Poenget er imidlertid ikke at alt henger sammen

86 Hovedårsaken til at så mange av sangtekstene har ukjent opphavsperson, er at diktning og annen kunstnerisk produksjon ble betraktet som arbeid. Da det ikke sømmet seg for adelen å arbeide, men snarere å utvikle og uttrykke ens dannelse gjennom ymse aktiviteter og ferdigheter, ville man heller enn å identifiseres med sine arbeider sørge for at de ble offentliggjort anonymt.

87 Studier av kreativitet som nedfelt i, og avhengig av, sosiale sammenhenger og relasjoner, finnes blant annet i Montuori & Purser, 1995; Csikszentmihalyi & Sawyer, 2014; Glăveanu, 2014; Eisler, Donnelly & Montuori, 2016; samt Elisondo, 2016.

med alt, og jeg mener heller ikke å si at komponisten ikke som regel har hatt en bestemt mening med et musikkstykke, som utøverens oppgave til dels består i å fortolke og leve seg inn i. Det vesentlige er at vi ved å erkjenne den mangfoldigheten av *aktører* som påvirker meningsdannelsen i en musikkframførelse, åpner opp for å se denne meningsdannelsen ikke som foreskrevet og definitiv, men som pågående prosess eller forhandling.

DOWLAND COMPLETE – materialet

DOWLAND COMPLETE er et prosjekt som jeg startet i 2019 med sopran Berit Norbakken, først i form av åpne duo-prøver som en del av mitt ph.d.-prosjekt *Singing with the lute*. Etter hvert har prosjektet tatt form som en serie av konserter og innspillinger med samtlige av Dowlands luttsanger og solostykker for lutt.[88] I konsertserien veksler programmeringen mellom luttsangbøkene i sin helhet (én per konsert) på den ene siden og friere former hvor repertoaret kontekstualiseres på ulike måter, både ved å blande sanger fra ulike kilder og ved å trekke inn musikk av andre komponister og fra andre sammenhenger. Diskusjonen i dette kapittelet knytter seg til to konsertprogram i serien framført i perioden september–november 2021:

- Vol. II: *Flow My Teares* (4 sangstemmer og lutt)
- Vol. III: *Solus cum sola* (solo lutt og stemme).

I det følgende vil jeg vise hvordan jeg i de to konsertprogrammene artikulerer og utforsker verkproblematikken, nettverkskonseptet og samskapingsaspekter ved så vel repertoarets historiske opprinnelse som programmenes nåtidige sammensetning og framførelser. Videre vil jeg

88 Arbeidet med serien har vevd seg inn i, og er betinget av, et mangfoldig flettverk av konseptuelt og utøvende arbeid, forskning, kulturbyråkrati og finansieringsinstanser, pandemi, private økonomiske og arbeidslivsmessige hensyn og så videre.

trekke fram to luttstykker som eksempler på intertekstualitet både som kreativ metode og som premiss for en (trans)historisk musikalsk diskurs.

Vol. II – *Flow My Teares*

Flow My Teares er John Dowlands mest kjente sang, og dens nærmest ikoniske popularitet i samtiden vises blant annet i de mange komposisjonene av andre komponister som siterer eller parafraserer den (Holman, 1999, s. 36). Slik sangen i det første trykte arrangementet fra år 1600 er tatt opp og nedarvet innenfor den klassiske musikktradisjonen (inklusive HIP), er det vanskelig å tenke seg bort fra den vante forståelsen av den som *verk*, og etter min mening desto større grunn til å undersøke hva *annet* den kan være.

Det er imidlertid ikke bare stykkets opprinnelse lenge før år 1800 som svekker *Flow My Teares'* forbindelse til verk-konseptet. Stykket ble opprinnelig komponert som solostykke for lutt under tittelen *Lachrimæ pavan*[89] og dernest satt til teksten.[90] Den type forhold mellom tekst og tonesetting som vi er vant til fra klassisk vokalmusikk, ligger altså ingenlunde til grunn for komposisjonen, all den tid musikken først ble til uten tekst. Det er snarere snakk om en akkumulering av kunstnerisk mening som startet med Dowlands omarbeidelse av luttstykket *Lachrimæ* til sangen *Flow My Teares*, hvorpå denne i sin tur skapte resonanser i form av tallrike andre stykker, både av Dowlands samtidige kolleger og senere komponister.[91]

Jeg har valgt å bygge videre på nettopp disse «resonansene» i konsertprogrammet DOWLAND COMPLETE vol. II – *Flow My Teares*. Her kontekstualiseres luttsangen *Flow My Teares* som navet i et dobbelt nettverk: på den ene siden en intertekstuell vev av musikkstykker, hvor flertallet siterer én og samme komposisjon, og samtlige står i en intertekstuell relasjon til flere andre stykker i programmet; på den andre siden et profesjonelt og sosialt

89 Pavan er en langsom dans i todelt takt som var populær på 1500-tallet (Brown, 2001).

90 Se for eksempel Holman, 1999 og Hogwood, 2005.

91 Av komponister som har bygget på Dowlands musikk i nyere tid, er Benjamin Britten (*Nocturnal Op. 60*, 1963) og Thomas Adès (*Darknesse Visible*, 1992) blant de mest kjente.

nettverk av historiske komponister, som kjente, eller i det minste kjente til, hverandre. For dem var behandlingen av dette ene musikkstykket en naturlig del av den musikalske diskursen de var involvert i som yrkesutøvere. Det sosiale nettverket kan ytterligere utvides med de av tekstforfatterne som er kjent, de fleste av dem tilknyttet det engelske hoffet. Enkelte av sangene knytter seg også til bestemte personrelasjoner og hendelser og utgjør dermed knutepunkter hvor musikalsk-motiviske[92] og profesjonelt-sosiale forbindelser er flettet inn i en videre sosial og historisk sammenheng.

> Et eksempel er Dowlands tonesettinger av dikt av den driftige og karismatiske sir Robert Devereaux, jarl av Essex, som hadde et nært forhold til dronning Elizabeth fram til han falt i unåde og ble dømt til døden ved halshugging for forræderi. Sangtekstene, som kommenterer Essex' og dronningens forhold, har den forsmådde elskeren som jeg-forteller, og Dowland posisjonerer seg dermed som sympatisør med Essex. Det forekommer også en subtil men megetsigende referanse til dette forholdet i Robert Dowlands publikasjon
>
> *A Varietie of Lute Lessons* (1610), hvor to galliarder[93] som er tilegnet henholdsvis dronning Elizabeth og Essex, er trykt på motstående sider i midtoppslaget, slik at de to «forenes» når man slår boken sammen.[94]

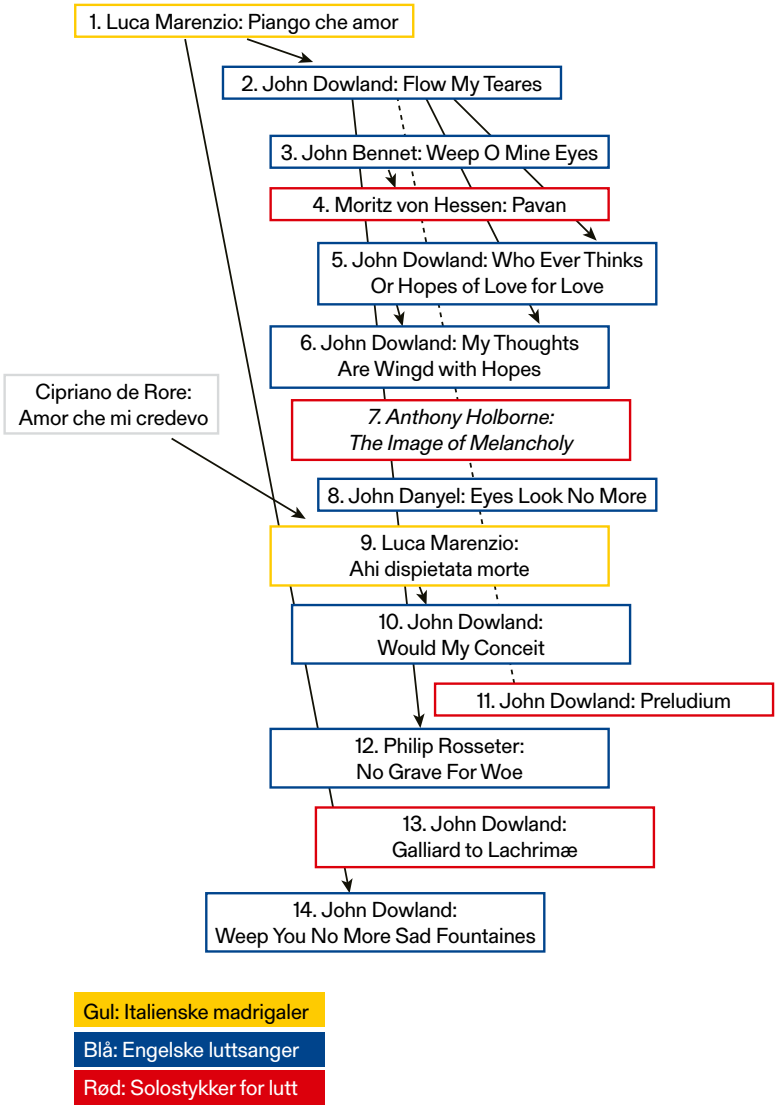
I sammensetningen av konsertprogrammet DOWLAND COMPLETE vol. II – *Flow My Teares* lar jeg det diskursive aspektet og de intertekstuelle forbindelsene bli viktigere enn de respektive komponistenes (antatte) intensjoner for hvert enkelt musikkstykke som *verk*. Denne figuren viser de motiviske forbindelsene mellom stykkene jeg tok med i programmet:

---

92 Et motiv er en gjenkjennbar tonegruppe eller fragment av et tema eller en melodi og kan eksempelvis brukes i kompositorisk arbeid eller som sitat.

93 Galliard er en energisk dans i tredelt takt, som var populær på 1500-tallet. Den ble gjerne innledet med den langsommere pavanen (Britannica, 2018). Galliarden er blant de hyppigst forekommende dansetypene i luttrepertoaret fra denne tiden.

94 Pat O'Brien, personlig kommunikasjon, 2013.



↗ **Bilde 1** Motiviske forbindelser i konsertprogrammet DOWLAND COMPLETE vol. II – Flow My Teares.

Stykkene deler seg i to hovedkategorier etter hvilken form for intertekst de representerer. Den ene knytter seg til sangen *Flow My Teares* gjennom direkte referanse i form av sitat: Stykkene av John Bennet, Moritz von Hessen, John Danyel og Philip Rosseter samt Dowlands egen *Lachrimæ Galliard* hører til denne kategorien. Den andre baserer seg på løsere, og trolig utilsiktet, motivisk slektskap: Dowlands *Who Ever Thinks …* og *My Thoughts Are Wingd With Hope* åpner med henholdsvis første og andre halvdel av *Flow My Teares*-temaet. Selv om de er i forskjellig takt- og toneart, syntes jeg likevel de to sangene i denne rekkefølgen kjentes logisk og riktig – kanskje rent intuitivt, men kanskje like gjerne fordi jeg i så stor grad hadde innstilt min egen bevissthet og mitt gehør på nettopp denne slags forbindelser. Holbornes *Image of Melancholy*, hvor «tåremotivet»[95] forekommer i parallelltonearten C-dur, står i en – filologisk sett – uavklart posisjon i forhold til *Flow My Teares*. Det er nemlig usikkert hvilket stykke som ble skrevet først, altså hvem som eventuelt siterer hvem, men både pavane-formen, melankolien som overskrift og tåremotivets prominens gjør interteksten tydelig nok.

Referanser som disse blir i beste fall subtile, i verste fall umerkelige, uten at dette er bestemmende for hvorvidt musikkframførelsen blir vellykket; framføringssituasjonen er i alle tilfeller en hybrid av individuell og kollektiv[96] opplevelse, hvor fornemmelser av mening og sammenheng ikke forutsetter noen avklaring omkring *hva* som skaper dem.[97] De intertekstuelle forbindelsene er slik sett først og fremst et verktøy i mitt *medskapende* arbeid med stykkene, et verktøy som påvirker både utvelgelsen av stykker, formen på programmet og, i flere tilfeller, selve framføringen av stykkene (se avsnittet om programmet *Solus cum sola* nedenfor).

Noen av stykkene faller imidlertid utenfor de to hovedkategoriene: Luca Marenzios madrigal *Piango che amor* (1588) kan ha inspirert

95 Melodien i *Flow My Teares* åpner med tonene a-g-f-e, altså en trinnvis fallende sekvens, som antas å vise til fallende tårer (Holman, 1999, s. 40).

96 Musikken oppfattes gjennom individuelle sanseinntrykk, men er samtidig en opplevelse vi deler med andre – så vel utøvere som publikum.

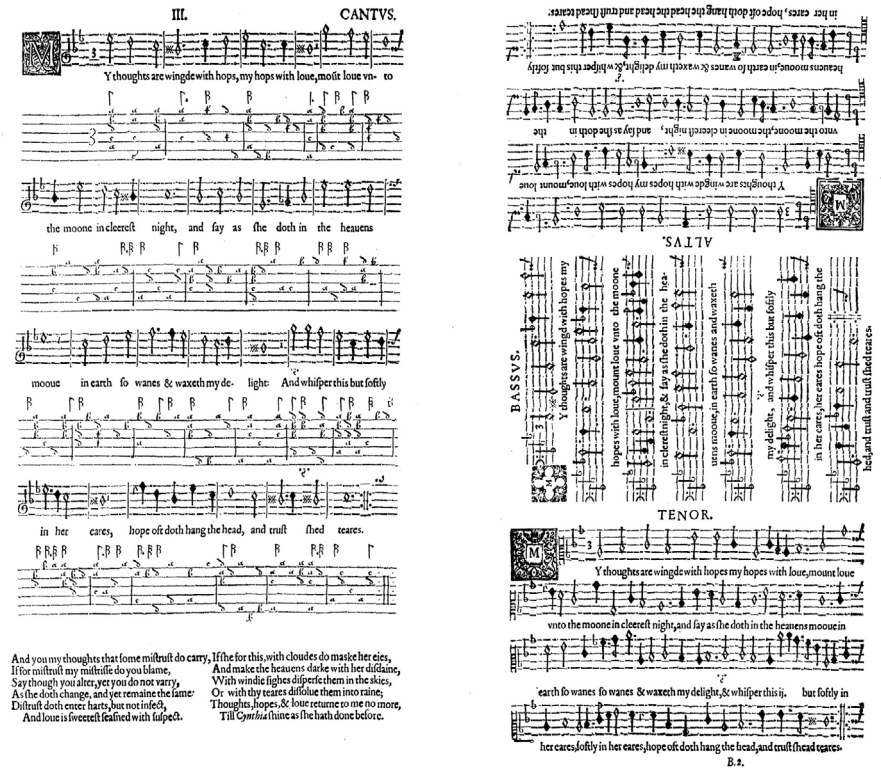
97 Se blant andre Vickhoff, 2008.

Dowlands stykke (Andrico, 2011) og slutter i alle tilfeller med det samme tåremotivet som *Flow My Teares* åpner med.[98] For å understreke forbindelsen mellom dem, men også for å artikulere muligheten for at *Flow My Teares* ikke bare siteres, men også selv siterer på lignende måte, satte jeg disse to stykkene etter hverandre i starten av programmet. En annen og mer åpenbar intertekst forekommer mellom et senere avsnitt hos Marenzio og Dowlands refreng i sangen *Weep You No More, Sad Fountains* (1603). Med disse to sangene som henholdsvis første og siste stykke rammer jeg inn programmet og viser dermed både til relasjonen mellom Dowland og hans forbilde Marenzio og til det poetiske strekket fra åpningsordet «*piango*» («jeg gråter») til det siste «*sleeping*», fra gråten som åpningstrope i dette «melankolimaraton» av et program til søvnen som trøst og forløsning.

I den konteksten som selve konsertprogrammet danner, setter jeg sangen *Flow My Teares* i noe som etterligner den ikoniske posisjonen stykket hadde som gangbar musikalsk referanse i samtiden. Å erkjenne tapet av den historiske referanserammen betyr nemlig ikke å forsake muligheten til å skape lignende referensialitet ved hjelp av det jeg vil kalle en *kontekstuell omtolkning* eller transposisjon (se Nystabakk, 2020). Dette innebærer at man snarere enn å etterstrebe størst mulig nærhet til en historisk framføringssituasjon tar utgangspunkt i forbindelsene mellom musikken og dens opprinnelige kontekst for å skape en analogi i form av (nye) forbindelser til den aktuelle, nåtidige konteksten.

Denne tilnærmingen kommer også til uttrykk i selve konsertens regi, hvor åpningssettet framføres med de fire medvirkende sittende rundt et bord. Dowlands sangbøker er nemlig trykt slik at den åpne boken viser de fire stemmene *cantus*, *altus*, *tenor* og *bassus* i hver sin retning på siden, slik at man kan lese dem fra én og samme bok når man sitter sammen rundt et bord og boken ligger åpen midt på bordet:

98 Peter Holman (1999) argumenterer imidlertid for Marenzios seksstemmige madrigal *Parto da voi, mio sole* som modell for tåremotivet hos Dowland.



↗ **Bilde 2** *My Thoughts Are Wingd With Hopes* fra John Dowlands *The First Booke of Songes or Ayres* (1597).

Dette formatet forutsetter altså en gruppe bestående av fire eller fem personer (avhengig av om luttsstemmen spilles av én av sangerne) for at alle stemmene skal kunne framføres. På denne tiden, nesten tre hundre år før lydopptaket ble oppfunnet, var denne situasjonen – at utøvere og tilhørere var de samme personene – snarere regelen enn unntaket. De trykte luttsangbøkene fra perioden ble utgitt først og fremst til hjemlig benyttelse blant dem som hadde midler til å kjøpe disse sangbøkene, samt ferdigheter og dannelse til å bruke dem. Det interessante med denne

framføringssituasjonen er imidlertid ikke først og fremst at den er historisk, men at den artikulerer, og forutsetter, at framføringen først og fremst er en sosial aktivitet, og at musikken blant annet er et medium for mellommenneskelig samhandling.

Det å være deltagende utøver blir i denne situasjonen fullstendig avgjørende fordi det utgjør selve tilgangen til fenomenet jeg undersøker: musikk som nettverk og sosial praksis. Praksisen blir åsted for utforskingen av et historisk eksempel på en form for samhandling som er annerledes enn den vi er vant med fra klassiske konserter. Fra min trippelposisjon som programkurator, utøver og forsker betrakter jeg også hvordan de sosiale og intertekstuelle nettverkene som artikuleres i konsertprogrammet, og de midlertidige sosiale nettverkene som oppstår i konserten – mellom utøverne, og mellom utøvere og publikum – speiler hverandre.



↗ **Bilde 3** Solmund Nystabakk, Sunniva Eliassen, Sigmund Lahn og Berit Norbakken. Fra en konsert i Nordavindshagen, Brøstadbotn 4. november 2021.

Ved å ta utgangspunkt i den private, hjemlige musiseringsformen, for etter hvert å gå over til en mer tradisjonell sceneplan hvor utøverne henvender seg direkte til publikum i salen, skapte jeg en analogi til den reisen dette repertoaret har foretatt fra hjemlig musisering tidlig på 1600-tallet til konsertframførelser i vår egen tid. Det er også interessant å spore sangene tilbake til deres opprinnelse *før* de endte opp i den bemidlede middelklassens hender i form av luttsangbøker. Som nevnt stammer de fleste av sangtekstene fra hoffet. Hvis vi så trekker en linje fra tekstenes opprinnelse i hoffets halvoffentlige sfære via «produksjonsleddet» med komponister, skrivere og trykkere, og videre til den private sfæren hvor de så ble framført, ser vi hvordan disse nettverkene veves sammen, og hvordan den linjen fra anonym tekst til privat framføring danner et slags negativ til linjen fra trykt musikk til nåtidig konsertframføring.

Vol. III – *Solus cum sola*

Solus cum sola er et soloprogram bestående av luttstykker og luttsanger av John Dowland. En framtredende egenskap ved luttrepertoaret fra denne perioden er at mange stykker eksisterer i flere versjoner som innbyrdes er forskjellige med hensyn til melodiske og rytmiske variasjoner, toneart og så videre. Også i luttsangrepertoaret finnes mange eksempler på slike varianter, noe som tydelig indikerer at musikkstykker ikke nødvendigvis skulle gjengis med den nøyaktighet som verk-kulturen senere kom til å betone.

Noen varianter av samme stykke stammer fra én og samme komponist, andre varianter er anonyme, mens andre igjen er én musikers «signaturvariant» av et bestemt stykke. Variasjonen og mangfoldet av nedskrevne versjoner er kanskje ikke først og fremst en indikasjon på musikkstykkenes ustabile struktur, men snarere et spor av en utøverdominert musikktradisjon – en tradisjon hvor *diskursiviteten* og den gjensidige

påvirkningen blant de involverte musikerne var et bærende element, så vel i utøvende praksis som i skriftlig form.[99]

Med *Solus cum sola* er målet å utforske nettopp denne diskursiviteten, både gjennom å artikulere intertekstuelle forbindelser som beskrevet ovenfor, og gjennom å skape egne variasjoner og varianter. Som *medskaper* snarere enn *formidler* trer jeg inn i et kreativt nettverk som omfatter flere historiske aktører som gjensidig har påvirket hverandre, og idet jeg lar meg påvirke av *dem*, blir også *jeg* en avgjørende faktor for den nåtidige manifestasjonen av deres kreative arbeid. Min direkte involvering blir en tilgang til de avdøde komponistenes nettverk, som gjennom konkrete framføringer flettes inn i nåtiden og nåtidige nettverk. På denne måten tas den (midlertidig) forgangne diskursen opp og fortsettes, med en ytterligere akkumulasjon av uttrykksvarianter og kunstnerisk mening som mulig resultat. Fordi jeg yter mitt bidrag til diskursen som utøver, skiller jeg meg fra de nevnte komponistene Benjamin Britten og Thomas Adès, som begge bruker Dowland i sin musikk (se fotnote 13 ovenfor). Mens Britten og Adès forholder seg til Dowlands stykker som *verk*, forholder jeg meg til sammenhengen Dowland virket i, som en utøverdrevet tradisjon, og jeg søker å utvikle en praksis snarere enn nye verk.[100]

I det følgende vil jeg se nærmere på noen av stykkene i programmet og utdype bruken av intertekstualitetskonseptet ytterligere.
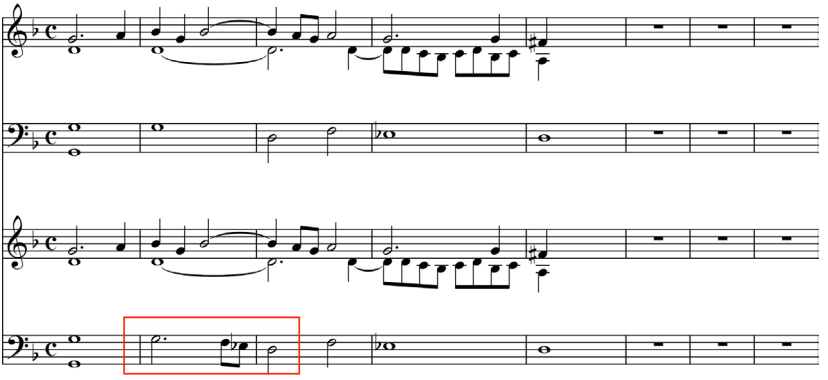
---

99 Diskursivitet viser her til hvordan musikkstykker og -framførelser kan vise til noe annet, eksempelvis et annet stykke. I den kanoniserte klassiske tradisjonen er det først og fremste partituret som er åsted for en tilsvarende diskursivitet, i tråd med den etter hvert dominerende oppfatningen av musikk som tekst (se diskusjon i Cook, 2013, kapittel 1).

100 John Potters innspilling fra 1999 med *The Dowland Project* (ECM 1697) er et eksempel på en ytterligere variant, nemlig forsøket på å skape et nåtidig uttrykk i Dowlands musikk ved å kombinere historiske instrumenter og improviserende jazzmusikere. Tora Augestad og Music For A While (2012) har gjort cover-versjoner av Dowland som plasserer seg i denne tradisjonen, men med en langt løsere forbindelse til HIP-feltet.

Preludium

John Dowlands *Preludium* fra Board-manuskriptet (ca. 1620) representerer i seg selv et paradoks i form av et nedskrevet stykke i en hovedsakelig improvisert genre, faktisk det eneste i sitt slag som er bevart fra Dowlands hånd. I begge de to konsertprogrammene har jeg brukt stykket som forspill til Rosseters luttsang *No Grave For Woe*, hvor luttstemmen i åpningstakten siterer «tåremotivet» i Dowlands *Flow My Teares*. Preludiet har på sin side ikke noe åpenbart slektskap med disse sangene, så for å knytte det tettere til dem, og derved konsolidere stykkets plass i programmets helhet, har jeg satt inn enkelte sitater fra *Flow My Teares*. Eksempelet nedenfor viser hvordan tåremotivet er satt inn i basstemmen i takt 2 i min versjon:



↗ **Figur 1** John Dowland: *Preludium*, takt 1 – 5, original og versjon med *Flow My Teares*-sitat i basstemmen.

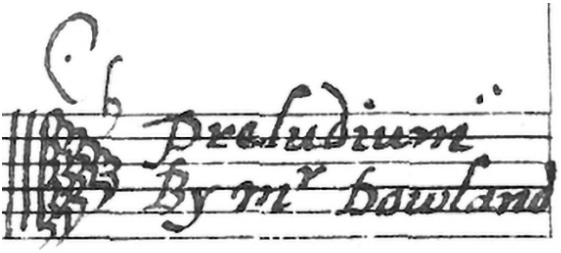
Dette eksempelet viser hvordan min framføring av preludiet, som innenfor tolkningstradisjonen omkring Dowlands luttmusikk behandles som et verk, tar andre kunstneriske hensyn enn å realisere den antatte intensjonen som komponisten har artikulert i den nedskrevne versjonen. For det første griper jeg tak i preludiets grunnleggende funksjon: et forspill, som

navnet tilsier. Det er derfor mer vesentlig for meg at det står i forbindelse med sangen det introduserer, enn at det gjengis slik det er nedskrevet i det historiske kildematerialet. Videre står preludiet i en spesifikk sammenheng i et konsertprogram sammen med andre musikkstykker. Ved å gripe inn i stykkets tonestruktur i form av sitat, som vist ovenfor, legger jeg til mer av samme type intertekstualitet som hele programmet bygger på. Det intertekstuelle nettverket gjør seg altså gjeldende både som overordnet konsept og i form av konkrete motiviske sitater ulike steder i programmet.

Kan så den nye versjonen med rette kalles «Dowland: *Preludium*»? Hvordan redegjør vi for den samskapingen som finner sted, og hvordan skal jeg som utøver benevne min egen rolle? Andelen toner jeg legger til eller endrer i stykket, er jo svært beskjeden, men likevel avgjørende ettersom referansen til *Flow My Teares* ikke finnes i stykket fra før, annet enn som latent mulighet i og med det nedadgående kvartintervallet; fordi intervallet rammer inn «tåremotivet», blir det en slags trigger for improvisert variasjon. Jeg skaper altså med disse sitatene akkurat det som artikulerer og berettiger stykkets plass i sammenhengen, og blir på denne måten ikke bare en utøver som framfører, men en *medskaper* av stykket slik det framstår som klingende musikk. Slik trer jeg også inn i det kreative nettverket som omfatter historiske aktører – komponistene – som gjensidig har påvirket hverandre. Idet jeg involverer meg som *aktør*, blir også *jeg* avgjørende for den nåtidige manifestasjonen av deres kreative arbeid.

Nicholas Cook (2013) skriver om partituret som «sosialt skript» og refererer til flere eksempler på at kammermusikk sammenlignes med en samtale eller diskusjon mellom flere parter. I mitt tilfelle foregår samtalen ikke i form av samspill i realtid. I stedet blir partituret, eller rettere sagt *tabulaturet*, åsted for en *transhistorisk* diskurs mellom musikere som refererer til, og siterer hverandre. Ved dette grepet flytter jeg fokuset i den (såkalte) historiske oppføringspraksisen fra *tekst* til *intertekstualitet* og fra *klingende resultat* til *praksis*. Spørsmålet blir ikke hvordan Dowlands *Preludium* klinger, og hva som er dets iboende mening, men snarere hvordan det kan brukes som materiale og formes ut fra en beslutning om hvilken

funksjon det skal ha. I denne forstand handler det mindre om preludiets innhold som musikkstykke og mer om hvordan man i det hele tatt lager et preludium.



↗ **Bilde 4** Utsnitt fra Margaret Board-manuskriptet (ca. 1620), s. 61.

Musikalsk intertekstualitet

Selve begrepet intertekstualitet er i musikksammenheng nøytralt i så liten grad at det trenger en avklaring her. Innenfor musikkvitenskapen har forståelsen av musikk primært som tekst (i form av partitur) vært så selvsagt til at den uten videre ble overført til lydopptak etter hvert som musikkforskningen begynte å befatte seg med disse. Det vil si, man videreførte de gamle, tekstorienterte analysemetodene på det nye materialet – fra partitur til innspilt musikk (Cook, 2013, s. 26). Den samme tekstorienterte musikkforståelsen har også vært en viktig bestanddel i verk-konseptet (ofte identifiseres partituret som manifestasjon av et musikkverk like gjerne som en framførelse) og *Werktreue*-ideologien. Derfor må den tekstorienterte musikkforståelsen sees som en del av problematikken omkring disse, som jeg har nevnt ovenfor.

Da poststrukturalismen fra slutten av 1960-tallet utvidet tekstbegrepet til å gjelde mange ulike uttrykk utover litterære tekster (blant andre film, musikk og visuell kunst), var konsekvensen nærmest det stikk

motsatte, nemlig en «oppløsning av teksten som en sammenhengende og selvstendig meningsenhet» (Alfaro, 1996, s. 268). Vi trenger bare å bytte ut «teksten» med «verket» for å se hvorfor intertekstualitet er høyst relevant som alternativ til en verkorientert musikkforståelse. Her er det særlig relevant å se på Roland Barthes' og Julia Kristevas ideer om at teksten er et møtested mellom opphavsperson og «leser» og et flettverk (nettverk) av eksisterende tekster, kulturer og så videre (se Barthes, 1977 og Kristeva & Moi, 1986). For på samme måte som enhver lesbar tekst forutsetter og refererer til språk, kommunikasjonskultur og en historie av tidligere tekster, er musikken nedfelt i og sammenflettet med sin egen spesifikke kontekst.

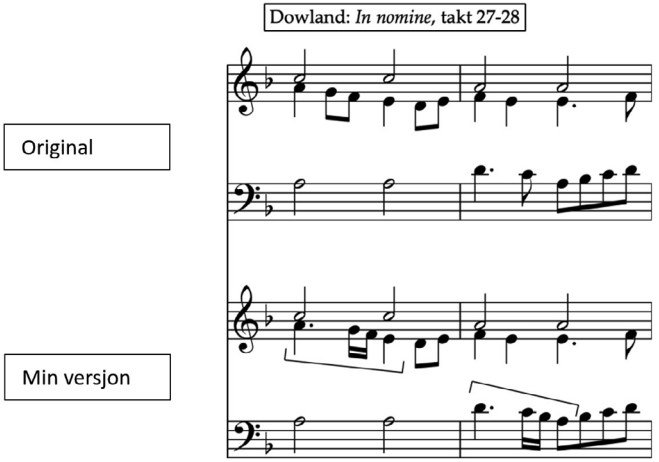
Selv om teoretiseringen av intertekstualitet er av nyere dato, har selve fenomenet dype historiske røtter, også i musikken. Den tidlige flerstemmige musikken baserte seg i hovedsak direkte på eksisterende «tekster» i form av *cantus firmus*-melodier fra det gregorianske kirkesangrepertoaret. Kirkemusikken generelt formelig bugner av intertekstuelle referanser både i tone og tekst, hvor den tilgrunnliggende hovedteksten – Bibelen – sammen med tradisjonens kontinuitet utgjør et stabilt rammeverk. En annen framtredende intertekstuell tradisjon er *contrafacta*, hvor ny tekst settes til en eksisterende sang. Slike finnes blant annet i rikelig monn fra reformasjonstiden, da nye salmer ble diktet til populære melodier for å gjøre dem lettere tilgjengelig for folk.

Farwell

I soloprogrammet *Solus cum sola* forekommer et luttstykke som på en fascinerende måte viser hvordan kirkemusikktradisjonen har vært grobunn for nye intertekstuelle nettverk. Det siste stykket i programmet er Dowlands *Farwell*, hans eneste *In nomine*, en genre som i sin helhet er intertekstuelt basert. Det dreier seg om en type flerstemmige instrumentalstykker som benytter toppstemmen fra avsnittet *In nomine Domini* fra

Benedictus-leddet i John Taveners messe over *Gloria Tibi Trinitas* som *cantus firmus*[101]. Her er det altså flere lag:

1. Tavener tok først den gregorianske melodien Gloria Tibi Trinitas.
2. Denne melodien ble grunnlaget for Taveners messe.
3. «In nomine Domini»-avsnittet i denne messen ble først brukt som instrumentalstykke.
4. Dette avsnittet ble så videreført i form av nye flerstemmige cantus firmus-komposisjoner (Dowlands In nomine er et eksempel på dette.)
5. Da jeg tok opp igjen programmet Solus cum sola etter å ha begynt praksisen med å sitere Flow My Teares-temaet i andre stykker, fant jeg også i In nomine et sted hvor muligheten bød seg. Slik la jeg til et femte lag i det intertekstuelle flettverket:



↗ **Figur 2** John Dowland: In nomine / Farwell, takt 27 – 28.

101 Cantus firmus er en melodi som er gitt på forhånd (cantus prius factus), og som danner utgangspunkt for en flerstemmig komposisjon (Ruud, 2020).

Den historiske *intertekstuelle* diskursen blir altså både inspirasjon og metode i min omgang med materialet.

Aktør-nettverksteori

Jeg har så langt anvendt og beskrevet «enkle» nettverk i den alminnelige forståelsen av begrepet: personer eller ting innenfor én og samme kategori (komponister, musikkstykker og så videre) som står i forbindelse med hverandre. Jeg har skissert måter som slike nettverk kan brukes på i utøvende arbeid, både som bakgrunn og inspirasjon, som konseptuell ramme og som formgivende element i konkrete musikkframførelser. Vi kan si at det først og fremst handler om analogier og oversettinger mellom personnettverk og intertekstuelle nettverk som fletter seg inn i hverandre. Disse nettverkene kan videre forstås i lys av *aktør-nettverksteori* (ANT), hvis fremste representant er den franske vitenskapssosiologen Bruno Latour. Sitt navn til tross er ANT snarere en metode enn en teori, og «nettverket er et konsept […], et verktøy for å hjelpe å beskrive noe, ikke hva som blir beskrevet» (Latour, 2007, s. 131). Dette kan synes selvmotsigende med tanke på mine beskrivelser av nettverksmodeller hittil, men som vi skal se, kan aktør-nettverksteorien anvendes til å undersøke nettopp de problemstillingene det dreier seg om her.

I sin introduksjon til ANT kritiserer Latour den tradisjonelle sosiologiens omgang med hovedbegreper som *sosial* og *samfunn*, som ifølge Latour har blitt brukt til å formulere årsaker til alle mulige ting, mens disse begrepene i virkeligheten selv er nettopp det som trenger å forklares. Ved hjelp av disse samlebegrepene har man altså kategorisert og generalisert bort så store deler av det samfunnsvitenskapene egentlig burde sette seg fore å forklare, at Latour ser et behov for å sette både begrepet og hele det sosiale rammeverket sammen på nytt, slik han antyder allerede i tittelen til boken *Reassembling the Social*.

Et slående trekk ved ANTs kritikk av den tradisjonelle sosiologien er at den synes å passe som hånd i hanske på den tradisjonelle

musikkvitenskapen. Ved hjelp av formuleringer og begreper som *musikalsk*, *verket*, *komponistens intensjon*, *uttrykk*, *tolkning* og *formidling* foregir man å ha avklart en rekke anliggender som de fleste i feltet er fortrolige med, men som ingen av disse begrepene egentlig kommer i nærheten av å forklare. I ordet *musikalsk* legger vi bestemte kvaliteter, jamfør det at man beskriver en person eller en framføring som særlig musikalsk, men uten å spesifisere hva dette består i. *Verket* tillegges på samme måte bestemte egenskaper som autoritativt forbilde for dets framføring(er) og knyttes rutinemessig til formuleringer omkring *komponistens intensjon*, som aller mest fortoner seg som en form for buktaling hvor det som kommer til uttrykk, har mer med talerens intensjoner å gjøre enn med komponistens. Spørsmålet om hva det er som foregår når en musikkframføring kommer i stand, forblir i alle tilfeller like ubesvart som spørsmålet om hva som får samfunnet til å henge sammen for det Latour kaller «sosial-sosiologien» [*sociology of the social*], altså den tradisjonelle samfunnsvitenskapen (Latour, 2007, s. 9). Det som skal til, ifølge Latour, er å la *aktørene* komme til orde, det vil si *alt som gjør en forskjell gjennom å skape forbindelser* [*associations*], altså å beskrive virkningene av disse forbindelsene mellom aktørene i nettverket. Agens er i denne sammenhengen ikke forbeholdt menneskelige aktører, men fordeler seg blant alle enheter som øver en virkning i sammenhengen.

Denne åpningen av perspektivet minner om Christopher Smalls (1998) begrep *musicking*, med den forskjellen at Small bare tar inn menneskelige aktører i sin definisjon. Hvis vi klarer å utvide, eller «sette sammen på nytt»[102].begrepet *musikalsk verk* på samme måte som Latour gjør med *sosial*, kan vi kanskje komme nærmere en sannferdig beskrivelse av det som er et av musikkens mest fascinerende særtrekk, nemlig det mangfoldet av ideer, personer, assosiasjoner, former, stemninger og klanger den samler i seg, og som i musikken får en form og sammenheng som vi kan oppfatte og respondere på. Altså kan musikken som kollektivitet og

102 Latour bruker begrepet *reassembling*.

handling – som verbet *musicking* indikerer – sees i enda videre forstand enn det Christopher Small legger til grunn, «gitt at vi med kollektiv ikke mener en handling utført av enhetlige sosiale krefter, men, derimot, en handling som samler forskjellige typer krefter vevd sammen *fordi* de er forskjellige» (Latour, s. 74., min oversettelse).[103]

En ANT-fortelling om et musikkstykke

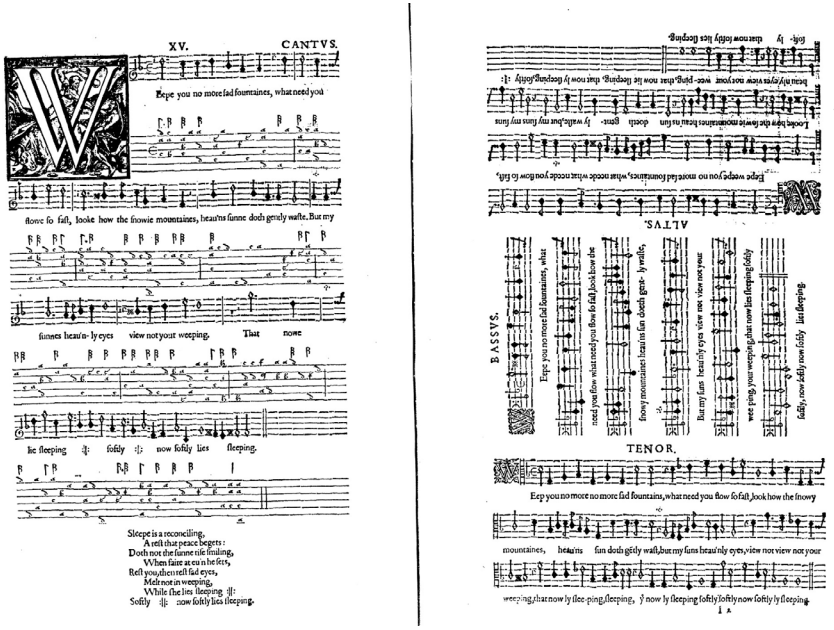
«Kanskje ikke all musikk skal tenkes på som verk», foreslår Lydia Goehr (2007, s. 31) i sitatet jeg innledet med. Jeg foreslår at vi tenker på dem som *nettverk*, i den forstand som Latour legger til grunn for sin aktør-nettverksteori. Så i stedet for å ta utgangspunkt i en definisjon av hva et musikkverk er, skal jeg i tråd med ANT se på «hvilke aktiviteter som konstruerer et nettverk» (Krieger & Belliger, 2014, s. 91), i dette tilfellet en bestemt luttsang fra den blir skapt, til den manifesterer seg i en konkret framførelse i Nord-Norge i november 2021. For hvert punkt på den antydede tidslinjen skimter vi forgreninger til andre mulige nettverk, men la oss nå holde fast ved de aktørene som gjør en umiddelbar forskjell ved å skape forbindelsene som får nettopp dette nettverket til å strekke seg fra sin dunkle begynnelse til et observasjonspunkt, en ontologisk mellomtidsstasjon, i vår tid.

Aller først, en gang i eller før år 1603, har en person diktet en tekst som sannsynligvis refererer til dronning Elizabeth Is bortgang samme år, en annen (John Dowland, som også kan være diktets opphavsmann) har tonesatt den og skrevet den ned, en tredje (Peter Short som stedfortreder for Thomas Adams) har trykket den for utgivelse ved hjelp av minst én trykksetter og trolig øvrig trykkeripersonale, hvorpå resultatet foreligger

103 «Provided of course that by collective we don't mean an action carried out by homogeneous social forces, but, on the contrary, an action that collects different types of forces woven together because they are different».

i form av Dowlands *The Third and Last Booke of Songs or Aires* (1603). For korthetens skyld hopper vi over noen ledd, men kan slå fast at kopier av sangboken ble bevart gjennom århundrene, og i nyere tid er gjort tilgjengelig som PDF-dokument på internett. (Foruten å forutsette et mylder av teknologiske nyvinninger, betyr dette at minst én person har skannet et eksemplar av den faktiske boken hvor den aktuelle luttsangen finnes, og gjort filen tilgjengelig). Idet jeg laster den ned og leser den, trer jeg inn i nettverket med alle de hittil nevnte aktørene, som hver i seg selv utgjør nettverk som igjen er koblet, og kan koble seg, til andre. Sangen, som jeg har begynt å tilegne meg ved å lese et faksimiletrykk i PDF-format, skriver jeg siden ut på papir og tar den med til øvelse med mine medmusikere, hvor den klingende manifestasjonen av den oppstår gjennom en kollektiv prosess som innbefatter så vel musisering som verbale forhandlinger og avklaringer. Det må nevnes at det omtalte faksimiletrykket, som nå foreligger i håndgripelig form på papir, i dette tilfellet ikke er den eneste noteversjonen i bruk, ettersom ikke alle er vant til – eller foretrekker – å lese fra slike. Derfor må ytterligere én aktivitet redegjøres for, nemlig transkripsjonen av det opprinnelige notetrykket til moderne notasjon, som gjør at selv den skriftlige manifestasjonen av musikkstykket det dreier seg om, *ikke er enkel og entydig i én og samme framføringskontekst*. Ideen om partituret som nøkkel til verkets essens faller dermed på sin egen urimelighet; verkkonseptet strekker ikke til for å beskrive verken musikkstykket eller vår realisering av det i praksis.

Hvorom allting er, vi – mine kolleger og jeg – øver på stykket og setter det i sammenheng blant andre stykker, og inn fra siden kommer, best som det er, et omkringliggende nettverk i form av konsertprogrammet som er en del av konsertserien og forskningsprosjektet, begge med finansiering fra Norsk Kulturråd, men til ulike formål, og jeg skulle gjerne latt det ligge om det ikke var for at også disse aktivitetene kobler seg til nettverket *ved å gjøre en forskjell*. Og vi er enda ikke kommet til konserten …



↗ **Bilde 5** John Dowland: Weepe You No More, Sad Fountaines (fra The Third And Last Booke of Songs or Aires, 1603).

Konklusjon

Jeg har i dette kapittelet diskutert hvordan begreper som nettverk, intertekstualitet og diskursivitet kan beskrive forbindelser og relasjoner i og omkring musikken, og hvordan disse kan brukes kreativt i utøvende arbeid. Inspirert av Latours omdefinering av det sosiale har jeg prøvd å skissere hvordan vi kan utvide definisjonen av det musikalske ved å gripe fatt i nettopp *forbindelsene* som et vesentlig aspekt ikke bare ved musikalsk praksis og materiale i og for seg, men også ved forholdet mellom disse to nivåene. Musikalsk praksis og materiale er flettet sammen på måter som gjør at de ikke kan skilles kategorisk fra hverandre, men snarere knytter seg til, og

løser seg fra, hverandre og utallige andre aktører, i stadig skiftende nettverk. Som utøver har man en spesiell form for tilgang til disse nettverkene, både ved å kunne sette forskjellige (eksisterende eller historiske) nettverk i dynamisk samspill med hverandre, og ved selv å koble seg på disse nettverkene gjennom kunstnerisk, samskapende inngripen. Artikulert på denne måten blir det klart at utøvende musikkpraksis ikke kan sammenfattes i begreper som *tolkning* og *formidling*. Men med tanke på hvor sterkt disse konseptene står i den klassiske tradisjonen, er det trolig først og fremst utøverne selv som må beskrive og artikulere hva som skjer, *hva vi gjør* i og med og omkring musikken[104]. Slik kan vi utvikle musikkforskningens språk og omfang, og – enda viktigere – anerkjenne og anskueliggjøre musikkens forbindelser med andre deler av virkeligheten.

Ideologien som knytter seg til det musikalske *verket* og genikulten omkring vår klassiske komponistkanon, har lenge holdt utøverne fanget i en spøkelsesaktig eksistens hvor ens høyeste kunstneriske mål er selvutslettelse (Cook, 2013, s. 15; se også Ayerst, 2021). Ved å se nærmere på historisk praksis har vi imidlertid tilgang til alternative konsepter, som vil kunne nyansere våre oppfatninger av tidligere tiders musikk og revitalisere vår tilnærming til den etablerte klassiske tradisjonen. Et av de viktigste aspektene ved historiske praksiser innenfor den vestlige kunstmusikken er i så måte utøvernes medskapende rolle og den kunstneriske agens som denne rollen innebærer. Dette er på ingen måte nytt innen musikkforskningen, men implikasjonene av den tilgjengelige kunnskapen om historisk musikkpraksis har enda påfallende liten innvirkning på våre samtidige utøverpraksiser, inklusive historisk informert oppføringspraksis (HIP). Mitt bidrag her er for det første å anskueliggjøre dette misforholdet og for det andre å artikulere en tilnærming som utfordrer etablerte oppfatninger om musikk og oppføringspraksis før og nå. Det dynamiske forholdet mellom praksis og begreper er en viktig metodologisk ressurs i min forskning; begrepene brukes ikke bare til å beskrive fenomener og praksis, jeg gjør

104 Se (Lydia Goehr, 2017).

den utøvende praksisen til åsted for prøving og undersøkelse av begrepenes betydning og gyldighet.

Dette kapittelets relevans er slik sett ikke bundet til sjanger eller tematikk, selv om noen av problematikkene er særlig aktuelle for arbeid med historisk repertoar.

Lydia Goehr har vist at verk-konseptet og den omkringliggende ideologien regulerer klassisk musikkpraksis på et så grunnleggende plan at de er blitt usynlige og fortoner seg som egenskaper ved selve musikken snarere enn måter å oppfatte den på. Å endre praksis, altså måten vi *gjør* musikk på, er en nøkkel til å forstå musikken på nye måter. HIP-feltet, hvis hovedanliggende er oppføringspraksis, men som fortsatt hviler tungt på en filologisk forskningstradisjon, trenger mer forskning som drives *gjennom* praksis – altså kunstnerisk utviklingsarbeid. Jeg har vist til eksisterende forskning, eksempelvis på utøveragens fra samtidsmusikkfeltet, og innen musikkfilosofi og samfunnsvitenskap, som et vesentlig tilfang av konsepter og teori for utøvende forskere. Heller enn å antyde mulige tematikker for ny forskning på grunnlag av mitt arbeid her, vil jeg understreke viktigheten av å problematisere selve *den epistemologiske situasjonen* vi setter oss i når vi arbeider med historiske musikkpraksiser.

Vi bør foreta en kritisk undersøkelse av vår egen begrepsbruk, av konseptene som ligger til grunn for denne begrepsbruken, og av sammenhengene mellom ideer, språk og praksis. En slik undersøkelse har potensial både for utviklingen av klassisk musikkutøving som kunstnerisk disiplin og for den etter hvert sårt tiltrengte fornyelsen av musikkutdanningene. For sistnevnte er det viktig å merke seg at diskursen i stor grad har dreid seg om endringene i musikklivet som arbeidsmarked, og om de utfordringene dette fører med seg for både musikere og utdanningsinstitusjoner. Jeg vil imidlertid hevde at et like viktig spørsmål er hvilke verdier og virkelighetsoppfatninger som ligger til grunn for, manifesterer seg i og videreføres gjennom musikalsk praksis. Mitt syn er at den klassiske musikkens nedarvede ideologier i altfor liten grad samsvarer med hvordan vi i dag praktiserer og forstår musikk, musikkens rolle i samfunnet, og menneskenes plass i musikken.

Litteratur- og kildeliste

Alfaro, M.J.M. (1996). Intertextuality: origins and development of the concept. *Atlantis*, *18*(1/2), 268–285. http://www.jstor.org/stable/41054827

Andrico, R. (2011, 9. februar). *Dowland, Marenzio and Lachrimae.* Unquiet Thoughts. https://mignarda.wordpress.com/2011/02/09/dowland-marenzio-and-lachrimae/

Augestad, T. & Music For A While. (2012). *Graces That Refrain*. CD. Grappa (GRCD4705)

Ayerst, J. (2021). Are Classical Musicians Excluded from Improvisation? Cultural Hegemony and the Effects of Ideology on Musicians' Attitudes Towards Improvisation. *Contemporary Music Review*, *40*(4), 440–452. https://doi.org/10.1080/07494467.2021.2001945

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2018, 2. april). Galliard. *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/art/galliard-dance

Brown, A. (2001). Pavan. I S. Sadie & J. Tyrell (Red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2. utg.). Macmillan Publishers.

Butt, J. (2002). *Playing With History – The Historical Approach to Musical Performance.* Cambridge University Press.

Butt, J. (2005). The seventeenth-century musical «work». I T. Carter & J. Butt (Red.), *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music* (The Cambridge History of Music, s. 27–54). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CHOL9780521792738.003

Cook, N. (2013). *Beyond The Score: Music As Performance.* Oxford University Press.

Csikszentmihalyi, M. & Sawyer, K. (2014). Creative Insight: The Social Dimension of a Solitary Moment. I M. Csikszentmihalyi, *The Systems Model of Creativity* (s. 73–98). Springer.

Dowland, J. (1597). *The First Booke of Songes or Ayres*. Peter Short.

Dowland, J. (1600). *The Second Booke of Songs or Ayres*. Thomas Este / Thomas Morley.

Dowland, J. (1603). *The Third And Last Booke of Songs or Aires*. Peter Short / Thomas Adams.

Edwards, M.T.C. (2021). *Moving early music: Improvisation and the work-concept in seventeenth-century French keyboard performance*. https://hdl.handle.net/1887/138943

Eisler, R., Donnelly, G. & Montuori, A. (2016). Creativity, Society, and Gender: Contextualizing and Redefining Creativity. *Interdisciplinary Journal of Partnership Studies*, *3*(2). https://pubs.lib.umn.edu/index.php/ijps/article/view/130/124

Elisondo, R. (2016). Creativity is always a social process. *Creativity: Theories–Research-Applications*, *3*(2), 194–210. https://doi.org/10.1515/ctra-2016-0013

Gibson, K. (2013). John Dowland and the Elizabethan courtier poets. *Early Music, 41*(2), 239–253.

Glăveanu, V. (2014a). *Distributed Creativity: Thinking Outside the Box of the Creative Individual*. Springer Briefs.

Goehr, L. (1992/2007). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Clarendon Press.

Goehr, L. (2017). [Aeon Video] *Music is Not Mysterious.* [Video] YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=YUkOTdRYSSU&t=5s

Gundersen, J. (2017). *Essay on the relation between Historically Informed Performance and Artistic Research*. Research Catalogue-eksposisjon. https://www.academia.edu/124585880/Essay_on_the_relation_between_Historically_Informed_Performance_and_Artistic_Research?source=swp_share

Habbestad, B. (2022). *Chasing the Collaborative: Critical Studies of Performer Agency in Modern Flute Music* [Doktorgradsavhandling, Norges Musikkhøgskole]. https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/handle/11250/3024509

Hanslick, E. (1891/1986). *On the musically beautiful: A contribution towards the revision of the aesthetics of music*. Hackett Publishing.

Haraway, D.J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press.

Haynes, B. (2007). *The End of Early Music: a period performer's history of music for the twenty-first century*. Oxford University Press.

Hogwood, C. (2005). Forord til *Dowland: Keyboard music*. Edition HH. Hentet 2. oktober 2022 fra http://www.editionhh.co.uk/hh74pref.htm

Holman, P. (1999). *Dowland: Lachrimae (1604)* (Cambridge Music Handbooks). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511605666

Krieger, D.J. & Belliger, A. (2014). *Interpreting Networks – Hermeneutics, Actor-Network Theory and New Media*. Transcript Verlag.

Kristeva, J. & Moi, T. (Red.) (1986). *The Kristeva Reader*. Columbia University Press.

Kunstverk. (u.å.). I *Det Norske Akademis ordbok. Det Norske Akademi for Språk og Litteratur*. Hentet 7. oktober 2024 fra https://naob.no/ordbok/kunstverk

Latour, B. (2007). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press, USA.

Marenzio, L. (1588). *Il primo libro di madrigali a quattro, cinque e sei voci.* Giacomo Vincenti

Montuori A. & Purser, R. (1995). Deconstructing the Lone Genius Myth: Toward a Contextual View of Creativity. *Journal of Humanistic Psychology*, *35*(3), 69–112.

Nelson, R. (2013). *Practice as Research in the Arts – Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Palgrave MacMillan.

Nettverk. (u.å.). I *Det Norske Akademis Ordbok. Det Norske Akademi for Språk og Litteratur.* Hentet 7. oktober 2024 fra https://naob.no/ordbok/nettverk

Nystabakk, S. (2020). *Singing with the lute – In search of new tools in lute song performance*. PhD-refleksjon. https://www.researchcatalogue.net/view/687266/687267

Orning, T. (2014). *The polyphonic performer. A study of performance practice in music for solo cello by Morton Feldman, Helmut*

Lachenmann, Klaus K. Hübler and Simon Steen-Andersen. NMH-publikasjoner 2014:4.

Piekut, B. (2014). Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques. *Twentieth-Century Music, 11*, 191–215. https://doi.org/10.1017/S147857221400005X

Potter, J.& The Dowland Project (1999). *John dowland: in darkness let me dwell*. CD (ECM 1697)

Roozen, K. (2015). Texts Get Their Meaning from Other Texts. *Naming What We Know: Threshold Concepts of Writing Studies* (s. 44–47). Utah State University Press.

Ruud, E. (2020, 19. august). Cantus firmus. *Store norske leksikon*. https://snl.no/cantus_firmus

Small, C. (1998). Musicking: The Meanings of Performing and Listening. Wesleyan University Press.

Torrence, J. (2019). *Percussion Theatre: a body in between*. PhD reflection. https://www.researchcatalogue.net/view/533313/534335

Vickhoff, B. (2008). *A Perspective Theory of Music Perception and Emotion* [Doktorgradsavhandling, Göteborgs Universitet]. https://gupea.ub.gu.se/bitstream/handle/2077/9604/gupea_2077_9604_2%20.pdf?sequence=2

Östersjö, S. (2008). *Shut up'n'play! negotiating the musical work*. [Doktorgradsavhandling (artistic)]. Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Lund University.

Thelle, N.J.W. & Wærstad, B.I. (2024). Co-Creative Spaces: Maskinen som musikalsk medskaper. I A.N. Hagen, R.T. Solberg, T.U. Nærland & M.F. Duch (Red.), *Når musikken tek form: Om skapande praksisar i musikk* (s. 277–311). Fagbokforlaget.
DOI: https://doi.org/10.55669/oa491108

Co-Creative Spaces: Maskinen som musikalsk medskaper

Notto J.W. Thelle og Bernt Isak Wærstad

Introduksjon

Historiske dokumenter og arkeologiske funn kan bevitne at teknologi gjennom tidene har blitt brukt av mennesker til å skape nye musikalske uttrykksformer. Det eldste musikkinstrumentet som er funnet, er en 40 000 år gammel beinfløyte med fem fingerhull (Conard et al., 2009). Vi vet ikke hvilke melodier som ble spilt på den, men vi kan forestille oss fascinasjonen som utspilte seg første gang lydene ble hørt. Det europeiske renessansemenneskets økende kunnskap om fysikk og befatning med mekanikk banet veien for barokkmusikkens polyfoniske og tonale kvantesprang, med tangentinstrumenter som orgel og piano som de største teknologiske pådriverne. Elektrisitet ga oss elektronisk avantgarde, rock, techno og mye mer. Siden 1990-tallet har digital teknologi revolusjonert

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/

hele produksjons- og distribusjonskjeden i musikk, fra utøverens første ytring til lytterens siste klikk. Musikken – både estetikken og kulturen – endrer seg stadig.

I en slik sammenheng er det nærmest en selvfølge at musikalsk eksperimentering med kunstig intelligens vil føre til hittil uante former for musikk. *Co-Creative Spaces* er både et forskningsprosjekt og et kunstnerisk utviklingsprosjekt, som har tatt utgangspunkt i dette premisset og fulgt fire musikere gjennom et seks måneder lang musikalsk samarbeid som resulterte i to konsertfremføringer. Musikerne skapte ny musikk gjennom samspill med hverandre og med virtuelle medspillere basert på kunstig intelligens. Vi omtaler disse virtuelle medspillerne som «musikkagenter», definert som algoritmiske enheter som helt eller delvis utfører kreative musikkoppgaver (Tatar & Pasquier, 2018). Musikkagentene i Co-Creative Spaces ble skapt ved å bruke maskinlæring på tidligere opptak av musikerne som improviserte med hverandre, slik at agentene kunne tilegne seg stilen til musikerne i gruppen. Både maskinlæring og kunstig intelligens vil forklares nærmere under delkapittelet «Relevante forskningsområder». Fordi maskinlæring nødvendigvis baserer seg på en overforenkling av virkeligheten – den programmeres i denne sammenhengen til å «utvinne» enkelte aspekter i musikken den trenes opp på – kan agentenes gjengivelse av musikerne variere fra gjenkjennelig til fremmed. Å spille sammen med slike musikkagenter blir en kreativ øvelse i seg selv og kan gi utløp for helt nye ideer og innfallsvinkler. Co-Creative Spaces tar derfor utgangspunkt i følgende forskningsspørsmål: *Hva skjer med musikalsk samskaping når kunstig intelligens inngår i det kreative kretsløpet?*

Til tross for at eksperimentering med kunstig intelligens (KI) i musikk ikke er nytt, finnes det relativt lite forskning på hvordan selve den kreative prosessen påvirkes av å skifte perspektiv og la maskinen opptre som en samskapende part i musikken. I senere tid har allment tilgjengelige KI-baserte teknologier innen bilde, tekst og programmeringskode nådd et

nivå der maskinen kan fungere som en kreativ medskaper.[105] Utviklingen skjer ikke uten kontroverser,[106] og det er liten tvil om at også musikkfeltet bør belage seg på store omveltninger. Co-Creative Spaces er derfor et innspill i en kulturpolitisk bevisstgjøringsprosess som vi mener er tidsriktig og nødvendig.

Utover fokuset på teknologiens rolle i den kreative prosessen har Co-Creative Spaces en tverrkulturell dimensjon, i og med at de involverte musikerne kommer fra land med ulike musikktradisjoner (Norge og Kenya). Prosjektet retter derfor i tillegg et kritisk blikk på kulturelle tilbøyeligheter både i teknologien og hos musikerne selv. Dette er et perspektiv som har blitt stadig viktigere i fora innen musikk og teknologi – felt som fremdeles domineres av menn fra Vesten (Born & Devine, 2016).

Om prosjektet

Prosjektgruppen i Co-Creative Spaces har bestått av musikerne Morten Qvenild (piano og elektronikk), Gyrid Nordal Kaldestad (vokal og elektronikk), Bernt Isak Wærstad (el-gitar og elektronikk), Labdi Ommes (vokal og orutu[107]) og prosjektleder Notto Thelle. Tre av musikerne (Qvenild, Kaldestad og Wærstad) er etablerte som profesjonelt utøvende og skapende musikere i det norske musikkmiljøet. Ommes er en kenyansk musiker og låtskriver

105 Bilde: Programmer som DALL-E 2, Midjourney og Stable Diffusion gjør det enkelt for alle å skape nye bilder basert på tekstbeskrivelser.
Tekst: Språkklienten ChatGPT, som drives av språkmodellene GPT3 og GPT4, kan svare på komplekse spørsmål, produsere lange og tilsynelatende veloverveide argumentrekker, skrive dikt og evaluere og omskrive tekst.
Programmering: GitHub Copilot kan automatisk generere programmeringskode basert på overordnede beskrivelser.

106 Det pågår f.eks. rettssak mot GitHub Copilot som anklages for å bruke åndsverk til å programmerere uten kildehenvisning: https://www.wired.com/story/this-copyright-lawsuit-could-shape-the-future-of-generative-ai

107 Orutu er et tradisjonelt kenyansk strengeinstrument med kun én streng.

med base i Nairobi, men har gjennom musikksamarbeid med Wærstad vært involvert i flere prosjekter i Norge de siste årene. Programvaren brukt i Co-Creative Spaces ble utviklet av Thelle og Wærstad. Thelle har i tillegg hatt en rolle på utsiden av musikksamarbeidet som musikkvitenskapelig forsker og har i analysen av empirien forsøkt å opprettholde et utenfraperspektiv i den grad det er praktisk mulig. Som programvareutvikler har han likevel vært delaktig i det kunstneriske prosjektet.

Prosjektperioden varte fra september 2021 til mai 2022. Forskningen som presenteres i denne artikkelen, er hovedsakelig basert på to femdagers workshoper, der musikerne spilte og skapte musikk sammen med musikkagentene. Parallelt med denne kreative prosessen utførte vi ti fokusgruppesamtaler med alle workshopdeltakerne – en for hver workshopdag. Thelle modererte samtalene og gjorde lydopptak. Transkripsjonene av fokusgruppesamtalene utgjør en vesentlig del av det empiriske materialet som analyseres i denne artikkelen. Gjennom en analyse av musikernes *tolkningsrepertoarer* viser denne artikkelen hvordan musikerne vipper mellom tradisjonelle og nye forståelser av musikk, kreativitet og kultur under påvirkning av teknologiens dobbeltrolle som verktøy og medskaper. Bruken av tolkningsrepertoarer som analysegrunnlag er fundert i diskursanalyse og gir innsikt i hvordan språk konstruerer virkeligheten til dem som utfører språkhandlinger. Vi kommer nærmere inn på tolkningsrepertoarer i metodedelen av denne artikkelen.

Thelle, Qvenild og Wærstad har i tidligere prosjekter utviklet programvare og eksperimentert med ulike former for musikalsk samskaping mellom menneske og maskin. I sin doktorgradsavhandling stilte Thelle (2022) spørsmålet om hvordan musikkagenter kan hjelpe skapende musikere i den tidlige prosjektfasen, der man gjerne kun har en grunnleggende idé som man ønsker å eksperimentere med i samspill med en musikalsk motpart. En interaktiv musikkagent ble utviklet som ledd i å besvare forskningsspørsmålet. Qvenild var en av partene i prosjektet Goodbye Intuition (Grydeland et al., 2020), der de deltakende musikerne improviserte sammen en maskin som samlet på opptak av de deltakende musikerne, og som kunne spille tilbake korte utdrag fra disse opptakene

i nye samspill. Wærstad (2020) eksperimenterte med kunstig intelligens og maskinlæring i et prosjekt motivert av et ønske om større motstand og respons fra digitale musikkinstrumenter. Fokuset ble rettet mot kommunikasjon – en dialog mellom utøver og instrument – snarere enn kontroll.

Erfaringene, kunnskapen og verktøyene fra disse prosjektene ble konsolidert i en ny programvare utviklet spesielt for Co-Creative Spaces. Det vies ikke mye plass i denne artikkelen til en teknisk beskrivelse av hvordan denne programvaren fungerer, vi nøyer oss med en svært overordnet beskrivelse. Prosjektets fire musikere gjorde en mengde opptak av at de improviserte med hverandre, og musikkagenter ble fortløpende trent opp basert på den stadig voksende mengden med opptak. Maskinlæringsmodellene fant rytmiske, spektrale, melodiske, harmoniske og formmessige mønstre i det innspilte materialet, som deretter kunne organiseres i et slags digitalt kartoteksystem bestående av tusenvis av små lydfragmenter. Det bør understrekes at maskinlæringsprosessen baserte seg på hver musikers materiale i isolasjon. Det ble ikke forsøkt å lage modeller for hvordan musikerne responderte på hverandre, da dette ble vurdert som urealistisk innenfor prosjektets begrensede tidsramme.

De ferdig trente musikkagentene kan rekombinere disse lydfragmentene på utallige måter, og det rekombinerte materialet fremstår som maskinens tolkning av «musikaliteten» til de ulike musikerne. Resultatet er selvsagt farget av denne avspillingsteknikken og gir tidvis et collageaktig preg sammenlignet med kildematerialet. Enkelt forklart er dette sampling på mikronivå, der lydfragmentene har lengder som varierer fra noen hundredels sekunder opptil et par sekunder. Musikkagentene «lytter» til de menneskelige musikerne og responderer med det rekombinerte materialet i henhold til prinsipper som varierer mellom ren etterligning, kontrasterende fraser og en selvstendig og initiativtakende atferd som er mer uavhengig av hva agenten hører. Disse prinsippene omtales som *konvergerende* og *divergerende* i Thelles (2022) doktorgradsavhandling og er basert på en mengde studier av hvordan musikere innen ulike sjangre improviserer sammen ved å veksle mellom å følge og lede i samspillet. En mer dyptgående beskrivelse av algoritmene som utgjør hoveddelen av

disse musikkagentene, kan leses i andre publikasjoner (Thelle & Pasquier, 2021; Thelle, 2022). I Co-Creative Spaces ble introduksjonen av musikkagentene som medspillere starten på en kreativ prosess der menneske og maskin påvirket hverandre i en gjensidig runddans.

Med dette utgangspunktet for en samskapingsprosess erkjenner vi at verken teknologien eller prosjektdeltakerne er nøytrale, og at svaret på vårt forskningsspørsmål i stor grad avhenger av hvordan teknologien er utformet, og hvem det er som bruker den. Tankesett og holdninger kodes inn i produktene og kan komme til nye uttrykk ved bruk. Et eksempel på hvordan dette kan slå negativt ut, er funn som viser at ansiktsgjenkjenning fungerer dårligere på unge svarte kvinner enn middelaldrende hvite menn, noe som kan hevdes å avdekke en systematisk rasisme i utvalget av datasett som algoritmene trenes opp med (Buolamwini & Gebru, 2018). Samtidig er det ikke et mål for musikken å være nøytral. Snarere tvert imot – det er personlige ytringer. Mange av tilbøyelighetene som kodes inn i programvaren er derfor ønsket, siden det er nettopp i personlige uttrykk at estetikken manifesteres. Vi har forsøkt å balansere disse to perspektivene gjennom dialog og bevisstgjøring. Her spiller den sammensatte gruppen i Co-Creative Spaces en viktig rolle.

Ommes spesialiserer seg i kenyansk tradisjonsmusikk, men har også lang erfaring med sjangeroverskridende samarbeidsprosjekter. I duoen Unganisha[108] har hun og Wærstad etablert et samarbeid utenfor deres vante felt, som fokuserer på samskaping på kryss av kulturer og tradisjoner. Ommes sin rolle er derfor essensiell for å gi denne kunstneriske utforskningen perspektiver fra en annen kultur, som ikke er forankret i inngående kunnskap om teknologien som brukes. Kaldestad har også en viktig rolle i et mangfoldsperspektiv. Som komponist og utøvende musiker arbeider hun med musikk knyttet til teknologi i et felt som fremdeles er svært mannsdominert. Hun har i tillegg arbeidet med flere prosjekter innen scenekunst, noe som har formet hennes tenkemåte rundt hva

108 http://unganisha.art

musikk og lydlige uttrykk kan være. I kombinasjon med Qvenilds svært varierte musikkbakgrunn[109] og de tidligere nevnte utviklingsprosjektene til Wærstad, Qvenild og Thelle har sammensetningen av prosjektdeltakerne i Co-Creative Spaces ivaretatt en balanse mellom teknologisk utvikling og mangfoldig kunstnerisk utforskning. Grensegangene mellom ulike former for musikkskaping i et flerkulturelt perspektiv og oppdaterte innfallsvinkler til musikkskaping har blitt stående sentralt.

Relevante forskningsområder

Forskning på og med musikkagenter kombinerer kunnskap fra mange ulike forskningsfelt. Her gir vi en rask introduksjon til sentrale konsepter som er relevante for Co-Creative Spaces. Vi plasserer disse i en historisk kontekst og argumenterer for hvordan vi plasserer oss selv i disse tradisjonene.

Kunstig intelligens og maskinlæring

Begrepene «kunstig intelligens» og «maskinlæring» brukes ofte synonymt i populærkulturen. Selv om det er mye overlapp, er det ulike konsepter. Innen kunstig intelligens brukes datamaskiner til å skape enheter med tilsynelatende intelligent atferd eller beslutningsevne (Russell & Norvig, 2010). Maskinlæring er et utvalg av metoder for programmering der datamaskinen «lærer» gjennom datasett med eksempler i stedet for å bli gitt eksplisitte kommandoer. Ettersom læring og tilpasningsevne ofte vurderes som elementært i intelligent atferd, er modeller basert på

109 I tillegg til egen solokarriere har Qvenild deltatt i flere band og rundt 100 albumutgivelser, med blant andre In the Country, The National Bank, Solveig Slettahjell, Slomo Quintet, Susanne Sundfør, Arve Henriksen, Thomas Dybdahl, Martin Hagfors, Ingrid Olava, The Budding Rose, Marit Larsen, Nils Petter Molvær, Shining, Jaga Jazzist, Trinity og Susanna and the Magical Orchestra.

maskinlæring ofte en integrert del av algoritmene i ulike produkter som omtales som kunstig intelligens.

I denne artikkelen benyttes begrepet kunstig intelligens (KI) på et generelt nivå for å beskrive kapasiteten til musikkagentene. Maskinlæringsbegrepet brukes når det helt konkret er snakk om algoritmiske modeller som er trent opp på datamateriale, som i de fleste tilfeller i denne artikkelen dreier seg om modeller for å skape nye lydsammensetninger basert på tidligere utvalgte musikkinnspillinger.

Musikkagenter

Musisering med maskiner har en lang historie som strekker seg flere århundrer tilbake til forsøk med mekaniske musikkautomater (Koetsier, 2001). Et tidlig eksempel på et elektronisk interaktivt musikksystem er *CEMS* (Coordinated Electronic Music Studio), som ble bygget i 1969. Grunnleggeren Joel Chadabe beskrev å spille med dette systemet som å «konversere med en klok venn som aldri er kjedelig, men alltid responsiv» (Chadabe, 1997, s. 287). På 1970-tallet utforsket The League of Automatic Composers det å koble sammen spillende datamaskiner og holdt en serie med konserter der de «lot nettverket spille» (Brown & Bischoff, 2002).

Siden dette har det blitt publisert forskning tilknyttet et hundretalls musikkagenter eller akkompagneringssystemer (Tatar & Pasquier, 2018). Av de bedre kjente, og som vi ønsker å trekke frem som spesielt relevant, er George Lewis sitt improvisasjonssystem *Voyager*, som han utviklet mot slutten av 1980-tallet (Lewis, 2000). I en rekke publikasjoner (Roads, 1985; Lewis, 2000, 2017) beskriver Lewis at han aldri har vært interessert i et system som bare spiller av seg selv – han ønsker å musisere sammen med det som en duett med seg selv på trombone. I motsetning til de fleste andre musikkagenter som ble laget på denne tiden, blir Voyager fremdeles brukt over 30 år senere. Fra et teknologiperspektiv er algoritmene i Voyager overraskende elementære, men de muliggjør et høyt kompleksitetsnivå med mange kontrasterende lag som kjennetegner Lewis' musikerskap. Sentralt i Lewis sin musikkfilosofi er konseptet «multidominans»,

som han setter opp som en motsetning til den vestlige estetikken som ofte handler om la en dramaturgisk forgrunn dominere over bakgrunnselementer (Lewis, 2000). I mye afrikansk musikk er det derimot mange diskursive lag i musikken: multirytmer og parallelle melodier som ikke harmonerer i henhold til den vestlige kunstmusikkens prinsipper. Lewis mener den eurosentriske musikkutdanningen ikke setter sine studenter i stand til å oppfatte multidominante rytmiske og melodiske elementer som annet enn støy eller kaos. Multidominans fordrer en inkluderende holdning til stemmene som bidrar til kollektivet, der musikken vokser frem fra samspillet. Det kan være at Lewis sitt fokus på musikksamspillet mellom menneske og maskin og dens sosiale og kulturelle nedslagsfelt, snarere enn på teknologien i seg selv, er forklaringen på Voyager-prosjektets vedvarende relevans. Et slikt fokus har vi også ønsket å kultivere i Co-Creative Spaces.

Et annet eksempel på tidligere arbeid som er relevant for Co-Creative Spaces, er bruken av den såkalte *Factor Oracle*-algoritmen (Allauzen et al., 1999) til musikalske formål. Factor Oracle ble opprinnelig utviklet for å gjenkjenne repeterende mønstre i tekst, men musikkforskere ved IRCAM[110] oppdaget at algoritmen har stor overføringsverdi til sekvenserte musikkhendelser på notenivå. Algoritmen kan dermed brukes til å skape variasjoner av musikalske forløp som den fores med, og ivareta «stilen» i originalforløpet tilsvarende det musikere ofte gjerne gjør når de varierer over et gitt tema. En lang rekke utviklere av interaktive musikksystemer har tatt i bruk Factor Oracle-prinsippet for å gjenskape stilistiske variasjoner av det maskinen har «hørt» tidligere (f.eks. Assayag et al., 2006; Dubnov et al., 2011; Surges & Dubnov, 2013; Bonnasse-Gahot, 2014; Tatar & Pasquier, 2017). Musikkagentene som ble brukt i Co-Creative Spaces, bruker også en variant av Factor Oracle i noen av responstypene sine.

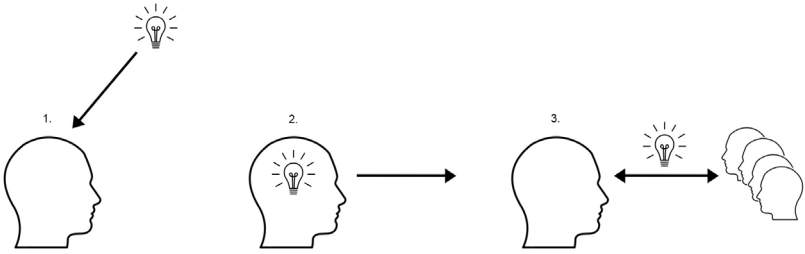
110 Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique er et verdensledende forskningsinstitutt for musikk og lyd og et senter for elektronisk musikk i Paris.

Kreativitet som sosialt fenomen

Faglitteraturen rundt kreativitet har en overveldende vestlig dominans, noe som gjør det utfordrende å behandle temaet fra et objektivt perspektiv. En del av litteraturen tyder imidlertid på at synet på kreativitet i Vesten historisk sett har vært mer preget av individualistiske påvirkninger enn i mange andre verdensdeler, som i større grad har vært kollektivt orienterte (f.eks. Marriott, 1976; Mpofu et al., 2006; Preiss & Strasser, 2006). Fra dette vestlige perspektivet har menneskets syn på kreativitet gått gjennom store forandringer gjennom historien. Det ble lenge sett på noe som tildeles enkeltmennesker av noe spirituelt eller guddommelig. Musene i antikkens Hellas er et eksempel på dette «utenfra og inn»-synet (Dacey, 2011). Disse ble i Middelalderen erstattet av en kristen gud som kunne gi «gudommelig inspirasjon» (Albert & Runco, 1999). Et stort ontologisk skifte skjedde i opplysningstiden med individualismens fremvekst, da det å være kreativ snudde om til noe «innenfra og ut». Kreativitet ble til en begavelse som spesielle mennesker er født med, og som kan deles ut til verden (Albert & Runco, 1999). Ideen om «det kreative geniet» har sitt opphav fra denne tiden og har fremdeles mye innflytelse i dagens diskurs rundt intellektuell eiendom.

I de senere tiårene har fokuset på kreativitet som en individuell kapasitet blitt utfordret av stemmer som hevder at kreativitet er et fenomen som oppstår i samhandlingen mellom flere agenter så vel som i relasjon til det bredere sosiokulturelle miljøet som agentene opererer i (van der Schyff et al., 2018). Ifølge Csikszentmihalyi (1996) innebærer det sosiale aspektet ved kreativitet en evalueringsprosess som skjer innenfor det domenet som ideene unnfanges i:

> There is no way to know whether a thought is new except with reference to some standards, and there is no way to tell whether it is valuable until it passes social evaluation. Therefore, creativity does not happen inside people's heads, but in the interaction between a person's thoughts and a sociocultural context. It is a systemic rather than an individual phenomenon. (s. 11)



↗ **Figur 1** Kreativitet som inspirert (1), individuelt (2) og sosiokulturelt (3).

Ifølge kreativitetssynet som fremmes av Csikszentmihalyi, er individet like fullt opphavet for ideer, men kreativiteten fullendes gjennom en sosial evalueringsprosess. Et ganske annet sosialt aspekt er den typen kreativitet som oppstår i grupper av mennesker, og som ikke kan forstås ved å studere psykologien til enkeltindivider i gruppen – den oppstår som en følge av gruppedynamikken. Sawyer (1999) refererer til dette som «fremvoksende nyskaping» (*emergent novelty*). Bown (2014) fremholder at en slik kollektiv dynamikk er iboende i kunstnerisk atferd. Ideer kan oppstå, ikke fordi individer tenker på dem, men gjennom et virvar av interaksjoner. Slike spontane former for nyskaping kan ha strukturelle egenskaper relatert til prosessen som skapte dem (Bown, 2014), og kan inkludere interaksjoner med andre mennesker og med instrumenter og verktøy. Et slikt kreativitetssyn innebærer en mulighet for å være kreativ sammen med ikke-menneskelige aktører, som for eksempel datamaskiner.

I likhet med perspektivene fra forrige avsnitt er Co-Creative Spaces også tuftet på ideen om at kreativitet er et fenomen som oppstår i relasjoner – ikke isolert i mennesker, men mellom mennesker og deres omgivelser. Det oppstår «kreative rom» der ideer trer frem som en effekt av samhandling – mellom musiker og instrument, mellom hånd, blyant og papir, mellom samarbeidende mennesker og mellom mennesker og maskiner. Å skape er å oppdage potensialene som disse rommene tilbyr, og å foredle dem.

Maskinen som en kreativ aktør

Ikke overraskende finnes det ulike holdninger til kreativitet også i felt som utvikler og forsker på digitale systemer for kreativt arbeid. For eksempel bruker feltet *human-computer interaction* gjerne begrepet *creativity support tools* for å beskrive digitale verktøy laget for å understøtte menneskelig kreativitet (Shneiderman et al., 2006). KI-feltet fokuserer derimot på *computational creativity* – systemer som genererer artefakter som vurderes som kreative av mennesker (Colton & Wiggins, 2012). *Co-creativity* er foreslått som begrep for kombinasjonen av disse to ytterpunktene og beskriver fenomenet som oppstår i kollaborative sammenhenger der både mennesker og maskiner bidrar til en prosess eller et produkt som anses som kreativt (Jordanous, 2017). Det er dette kreativitetsbegrepet vi tar i bruk i Co-Creative Spaces. I denne konteksten anses musikkagenten som en samarbeidspartner – altså ikke bare et verktøy, men heller ikke en autonom skaper. Maskinen plasseres i en interaktiv sløyfe med mennesket, der begge har kapasiteten til å påvirke hverandres oppførsel (Deterding et al., 2017). Instrumenter og teknologi er tenkt som aktører i et samskapende nettverk.

Ideen om at ikke-menneskelige enheter, og til og med objekter, har «aktørskap» (fra engelsk: *agency*), fremheves av flere retninger innenfor sosiologi og filosofi, blant annet i aktør-nettverksteori (Latour, 2005), kybernetikk (Pickering, 2010), nyere aktivitetsteori (Kaptelinin & Nardi, 2006) og agent-realisme (Barad, 2007). Disse har til felles at de promoterer et systemperspektiv der menneskelig handling inngår som en del av en større helhet, og der det ikke alltid er menneskelige intensjoner som driver handlingen.

I Co-Creative Spaces har det ikke vært et uttalt poeng å hevde at noen av disse rammeverkene er mer «riktig» enn andre. I tråd med den diskursteoretiske ideen om tolkningsrepertoarer, som vi legger til grunn i vår analyse, er det heller viktig å understreke at det er mulig – og kanskje vanlig – å skifte mellom ulike måter å oppfatte virkeligheten på. Det er for eksempel ikke uvanlig for musikere å beskrive opplevelser hvor

«instrumentet snakker til meg», eller at man er i «dialog med» ting som man i andre omstendigheter ikke vil hevde har noen form for bevissthet eller intensjon. Det å tilskrive aktørskap til ikke-menneskelige gjenstander og fenomener er noe de fleste mennesker kan kjenne seg igjen i, og det kan være en forenkling å bortforklare det som metaforisk språkbruk.

Metode

Det gikk over et år fra prosjektet startet opp til de avsluttende konsertene. Det har vært omfattende korrespondanse internt i prosjektgruppen på e-post og i sosiale medieplattformer, og utviklingsarbeidet med programvaren har pågått i flere perioder både før og mellom workshopene, der hoveddelen av den kunstneriske utviklingen fant sted. Alt dette har selvsagt vært viktig for fremdriften av Co-Creative Spaces som helhet, mens selve forskningsstudien som presenteres i denne artikkelen, har hatt et mye spissere fokus. Datamaterialet som utgjør det empiriske grunnlaget for analysen, er transkripsjoner av til sammen ti fokusgruppesamtaler mellom musikerne og hovedforfatteren, der sistnevnte, Notto Thelle, har vært moderator for samtalene. Fokusgruppesamtalene varte mellom 20 og 40 minutter og ble utført hver dag i sammenheng med de to femdagers workshopene. Den første workshopuken markerte prosjektets start i desember 2021. På denne første workshopen var det tre musikere (Qvenild, Ommes og Wærstad) som deltok – Kaldestad kom inn som en samarbeidspart i prosjektets andre halvdel. Den andre workshopen ble gjennomført i mai 2022 med alle de fire musikerne til stede.

Fokusgrupper har blitt en utbredt metode for sosial forskning de siste tiårene (Kvale & Brinkmann, 2015). Sammenlignet med den mer direkte intervjustilen man får i en-til-en-samtaler, gjennomføres fokusgrupper som modererte samtaler. Hovedformålet er å skape et trygt miljø der personlige og motstridende synspunkter kan komme til uttrykk (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 150). Kvale og Brinkmann hevder at fokusgrupper kan fungere godt for utforskende studier der forskeren ønsker å avdekke

ulike synspunkter i et nytt domene. Den kollektive samhandlingsdynamikken mellom mennesker med forskjellig bakgrunn og syn kan fremkalle «mer spontane uttrykksfulle og emosjonelle synspunkter enn i individuelle, ofte mer kognitive, intervjuer» (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 150).

Ettersom fokusgruppene kun utgjorde en brøkdel av dialogen som fant sted mellom musikerne og forskeren i løpet av prosjektperioden, kommer en del av dataene fra temaer som ble diskutert utenfor fokusgruppene. Andre deler av dataene består av spontane refleksjoner. Tematikken for fokusgruppene var løst definert på forhånd og kunne enkelte dager være sterkt førende for samtalen. Andre dager kunne det forhåndsdefinerte temaet bli omformulert, for eksempel som ledd i en evalueringsprosess der det originale temaet viste seg å ha mistet sin relevans. Kombinasjonen av førende tematikk og spontane dreininger i samtalene ga et variert datagrunnlag som ivaretok både de forskningsmessige og de kunstneriske perspektivene.

Det musikalske materialet som ble tatt opp og brukt som grunnlag for opplæring av musikkagentene, var basert på fri improvisasjon. Ingenting var komponert i forkant av prosjektet, og den resulterende musikken som ble fremført i konsertformatet, var også basert på improvisasjon innenfor forhåndsdefinerte rammer. Ettersom fokuset for forskningsspørsmålet har vært musikernes opplevelser av samskapingsprosessen, har det ikke blitt gjort noen analyser av det musikalske materialet.

I analysen av transkripsjonene av fokusgruppesamtalene har vi fokusert på hvordan musikerne har ordlagt seg når de omtaler det musikalske samarbeidet etter hvert som musikkagentene ble introdusert som kreative partnere i samskapingen. Den diskursanalytiske retningen som bruker *tolkningsrepertoarer* som analytiske bestanddeler, ser på språkets konstruerende funksjon hos individer (Gilbert & Mulkay, 1984; Potter & Wetherell, 1987). Der tradisjonell sosialpsykologi i større eller mindre grad går ut fra at individer har *én* personlighet og *ett* sammenhengende verdensbilde, kan man med tolkningsrepertoarer studere hvordan mennesker tilpasser språket – bevisst eller ubevisst – avhengig av sosial kontekst, hvordan man ønsker å fremstå, og hva man akter å stå for i ulike

sammenhenger. Man skaper og gjenskaper seg selv hver gang man ordlegger seg i ulike sammenhenger. Gilbert og Mulkays (1984) studie av vitenskapelig diskurs avslørte for eksempel at vitenskapspersoner gjennomgående bruker to motstridende og funksjonelt forskjellige forklaringsmodeller på sitt arbeid i vitenskapelige publikasjoner kontra i intervjuer. I publikasjoner brukte de et såkalt *empiricist repertoire,* hvor de fremstilte seg selv som objektive og metodebaserte og fremhevet at ny teori kommer som resultat av møysommelig arbeid med eksperimenter. I intervjuer fremhevet de ved hjelp av et *contingent repertoire* en langt mer subjektiv og intuisjonsbasert tilnærming til sitt arbeid, hvor det fremstod at utvikling av metode er en konsekvens av deres egne forestillingsevner. Et tolkningsrepertoar kan slik ses på som en ressurs som skaper en midlertidig konstruksjon av virkeligheten til den som snakker – det er det uuttalte «det alle vet» (Seymour-Smith et al., 2002).

Med tanke på teknologiens dobbeltrolle som verktøy og partner i Co-Creative Spaces har vi vurdert tolkningsrepertoarer som en fruktbar metode for å utforske hva musikerne tar for gitt i sine refleksjoner rundt samskaping, aktørskap, lytting og interkulturelt samarbeid, og for å undersøke om disse holdningene ville endre seg etter hvert som musikkagentene ble mer innlemmet i den kreative prosessen. I analyseprosessen har Thelle gjennomgått transkripsjonene og kodet dataene i henhold til en rekke potensielle tolkningsrepertoarer. Med grunnlag i forskningsspørsmålet om hvilken innflytelse kunstig intelligens kan ha på musikkskapingsprosessen, var det spesielt skjæringspunktet mellom ulike måter å forstå teknologiens aktørskap, kreativt aktørskap og musikalsk samhandling som ble førende i analysearbeidet. De tolkningsrepertoarene som ble stående igjen, var de som Thelle vurderte som sterkest forankret i deltakernes egne formuleringer, og omtales i resultat- og diskusjonsdelene av artikkelen. Analysen har vært *abduktiv* (Tavory & Timmermans, 2014) ved at Thelle i utgangspunktet søkte etter tolkningsrepertoarer med grunnlag i teoretiske forståelser, men også stilte seg åpen for å la datamaterialet komme med overraskende innfallsvinkler som kunne lede til ny eller supplerende teori.

I forskning er det vanlig at et forskningsspørsmål er utgangspunktet for en studie. Deretter designes metoden for studiet, og når det er gjort, rekrutteres eventuelle deltakere til studien på objektivt grunnlag. Co-Creative Spaces begynte derimot fra et kunstnerisk og subjektivt ståsted ved at utvalget, det vil si de fire musikerne, og Thelle diskuterte problemstillingen sammen og deretter designet studien. Prosjektet har derfor startet som et kunstnerisk utviklingsprosjekt, samtidig som Thelle har etterstrebet en mer utenforstående rolle i tråd med kravene til objektivitet som stilles til forskning innenfor samfunnsvitenskapene. Det er likevel utvilsomt et svært personlig prosjekt, og Thelles forskerrolle har også en sterk tilknytning til kunstnerisk praksis.

Disse nære relasjonene mellom forskningsspørsmål og kunstnerisk praksis kan gi blindsoner i det forskningsmessige arbeidet som det i praksis er umulig å fristille seg fra. Thelles rolle er likevel et forsøk på å ta et steg tilbake, ved at han ikke har vært deltakende musiker i prosjektet. Selv om det er et personlig prosjekt, vil problemstillingen og innsiktene dette prosjektet gir, være relevant i et bredere perspektiv. Prosjektet er et bidrag i diskursen rundt teknologiutvikling, hvor kunstig intelligens og maskinlæring står sentralt og finner sin plass, ikke bare i musikkfeltet, men i samfunnet generelt.

Musikerne har samtykket til å stå frem med fullt navn i denne publikasjonen. Personopplysningene og dataene fra fokusgruppesamtalene har derfor blitt lagret på samme sted ettersom anonymisering ikke har vært et nødvendig steg i prosessen. For øvrig har vi fulgt Norsk senter for forskningsdata (NSD) sine retningslinjer for sikker oppbevaring av personopplysninger.

Resultat

Vi har identifisert noen tolkningsrepertoarer i det transkriberte datamaterialet som tydeliggjør hvordan musikerne balanserer mellom ulike og dels motstridende måter å tolke teknologiens aktørskap i sammenheng med

musikkskapende praksis på. Vi presenterer repertoarene som motsetningsforhold der musikerne kan sies å stå i spagater mellom forskjellige tolkninger av musikk, teknologi og kreativitet. Den ene motsetningsforholdet har vi vært inne på flere ganger allerede, nemlig forståelsen av *maskinen som verktøy* versus *maskinen som medskaper*. Videre analyserer vi en tilnærming i diskursen der *musikk som objekt* står i et motsetningsforhold til *musikk som prosess*.

Maskinen som verktøy eller maskinen som medskaper

Det er tydelig at Co-Creative Spaces startet med en tydelig agenda. Allerede i tittelen antydes det at maskinen kan ses på som en medskaper. Det er imidlertid langt fra sikkert at en intensjon om at det er slik det *kan være*, medfører at det er dette synet musikerne faktisk har til enhver tid. Fokusgruppene avslørte et ganske komplekst forhold mellom disse de to ulike tolkningsrepertoarene som representerer agenten som enten verktøy eller medskaper. Etter et samspill med Ommes den første workshopdagen (desember 2021) påpekte for eksempel Qvenild at han følte at det ville være galt av ham å avbryte samspillet for å hente seg en kaffe, mens det hadde vært greit hvis det hadde vært en maskin. I samspill med en menneskelig musiker påpekte han at det ville føles uetisk med et avbrudd – noe som vitner om en grunnleggende forskjell mellom holdningen til agenten som medskaper og holdningen til mennesker som medskaper. Etter hvert som musikkagentene ble trent opp og introdusert i samspillene over de neste dagene, ble det kommentert at de manglet en «dramaturgisk sans». Det ble diskusjoner rundt hvordan man kan få musikkagentene til «å holde kjeft» og ikke være så pågående hele tiden. Samtidig fortalte musikerne at de forsøkte å forstå hvordan musikkagentene responderte ved å prøve mange ulike ting og provosere frem responser, som om de var forsøkskaniner. Dette er åpenbart ikke en type sjargong musikere ville ha brukt i omtale av andre menneskelige medmusikere. Språket her kommer fra verktøyrepertoaret – det ligger en forventning om at maskinen skal tie eller tjene. Dobbeltpremisset om å ville ha maskinen som medskaper og

å kunne ta avgjørelser om hvordan en medskaper skal oppføre seg, har en paradoksal kjerne som vi vender tilbake til senere i diskusjonen.

Det skjedde en markant endring i den grunnleggende holdningen i løpet av workshopens første uke. Allerede på den andre dagen kommenterte Qvenild at «kanskje *vi* også må holde mer kjeft og gi plass til [musikkagenten]». Etter et samspill mellom Wærstad, Ommes og en musikkagent, basert på Ommes sin vokal på den tredje dagen, poengterte Wærstad at han følte at han hadde beveget seg fra en analytisk holdning til musikkagenten til å bli mer opptatt av å følge en flyt uten å prøve å forstå hva maskinen gjør. Han opplevde denne holdningsendringen som en bevegelse mot en mer intuisjonsbasert type samspill som han kjenner igjen fra samspill med mennesker. Han illustrerte dette ved å si at han ikke «prøver å forstå hvordan hjernen til Morten fungerer» når de spiller sammen. Ommes hadde en tilsvarende opplevelse av en gradvis aksept av musikkagentens bidrag, men fortalte at det var litt som «å snakke med et barn», fordi hun kjente at mye av byrden med å føre dialogen falt på henne. Ettersom det ikke var nok tid i workshopene til å gjøre annet enn små justeringer i programvaren, var det en påfallende tendens fra starten at det var menneskene som tilpasset seg.

Det skjedde et slags gjennombrudd den fjerde dagen da Qvenild spilte en improvisasjon sammen med en musikkagent trent opp på Wærstads materiale fra de foregående dagene (Lenke 1). Alle var enige om at det hørtes ut som et samspill der den musikalske påvirkningen var gjensidig. Qvenild kommenterte at det kjentes som et vendepunkt for ham, fordi han opplevde en balanse mellom sitt eget spill og det som musikkagenten bidro med. Taktikken hans hadde vært å spille mye mindre selv og å la musikkagenten komme mer til. Wærstad beskrev dette som å tre tilbake og «gi små frø til maskinen». På grunnlag av dette vellykkede samspillet utviklet det seg en konsensus om «ikke gi maskinen så mye» og «gi rom til maskinen», og disse prinsippene ble formgivende både for den videre programvareutviklingen og for hvordan samspillet ble lagt opp i den andre workshopuken et halvt år senere.

Lenke 1

↗ **Lenke 1** Opptak av samspill mellom Qvenild og en musikkagent basert på Wærstad.

Det var først i den fem måneder lange perioden mellom de to workshopukene at Thelle og Wærstad fikk nok tid til å implementere endringer i programvaren basert på kommentarer fra musikerne i den første workshopuken. Musikkagentene opplevdes blant annet å være litt utålmodige ved at de byttet mellom lede- og følgeprinsippene for fort, og at overgangene mellom segmentene kunne være brå. Det ble programmert inn algoritmer som sørget for mykere overganger og noe lengre sekvenser som kunne oppleves som mer dvelende.

Den oppdaterte programvaren som ble introdusert tidlig i den andre workshopuken (mai 2022), presenterte musikerne for et uventet problem. Utbedringene gjorde det vanskeligere å høre forskjellene mellom musikerne og musikkagentene – spesielt i samspill der alle spilte sammen. Maskinens etterligninger av menneskene var blitt noen grader mer troverdige. I flere tilfeller måtte musikerne se på hva de andre gjorde, for å sjekke om det var dem de hørte, eller om det var lyd fra datamaskinen – kontrasten mellom menneske og maskin var noen ganger ikke stor nok til å merke den. Det ble derfor diskutert om musikkagentene skulle utstyres med noe visuelt som lys eller mekaniske objekter slik at det ble tydelig når de spilte. Muligheten for å gi musikkagentene mer særegne lyder ble også eksperimentert med, uten at det ble implementert noen ideelle løsninger for dette i den begrensede tidsrammen for workshopuken. Det ble i stedet bestemt at samspillet kunne foregå i ulike «konstellasjoner». En musikkagent kunne spille med én, to eller tre av musikerne av gangen, men når en musikers «digitale dobbeltgjenger» ble introdusert inn i samspillet, skulle denne musikeren holde tilbake eller midlertidig fratre fra samspillet. Rekkefølgen på disse konstellasjonene kunne avtales i forkant av hvert samspill slik at man visste «hvem» maskinen var.

Qvenild hadde øvd en del med den tidligere versjonen av programvaren i oppløpet til den andre workshopuken og hadde blitt vant til de

litt hakkete og bråe responsene som kunne sette ham litt ut. Han hadde lært seg å sette pris på denne interaksjonsformen. Han lurte på om ikke musikkagenten nå hadde blitt «for høflig», og savnet litt aggresjon i responsene slik det hadde blitt. På bakgrunn av denne og lignende kommentarer fra de andre musikerne ble det programmert inn en mulighet for at musikkagenten plutselig kunne gjøre noen drastiske og tilfeldige brudd fra tid til annen. Musikerne opplevde at denne tilleggsfunksjonen tilførte en spenning de satte pris på. Det er påfallende at det i prosjektets sluttfase var snakk om å få maskinen til å bli mer aggressiv og uforutsigbar, mens dette var mindre ønsket i startfasen. Ønsket om å la seg provosere og settes ut av maskinen står i kontrast til hvordan musikerne beskrev at de forsøkte å utforske maskinens responser ved å «prøve masse ting» i prosjektets startfase. De gikk fra å ville påvirke til å ønske å bli påvirket. Slik det fremkommer i transkripsjonen av samtalene, kan denne endringen tyde på at musikerne hentet mer fra medskaperrepertoaret enn verktøyrepertoaret etter hvert som prosjektet utviklet seg. Det hadde i det minste blitt en jevnere balanse mellom de to repertoarene ved prosjektets avslutning.

Musikk som objekt eller musikk som prosess

Det andre paret med tolkningsrepertoarer vi har valgt å fokusere på, er forholdet mellom å konseptualisere musikk som objekt og musikk som prosess. Ideen om musikk som objekt er blitt så vanlig i vårt samfunn at det er lett å overse at dette ikke er en vanlig ide sett i historisk sammenheng. Språket vårt er gjennomsyret av musikk-som-objekt-repertoaret. Vi snakker om musikk*stykker*, musikalsk *form* og musikalske *verk* som om det er konkrete fysiske strukturer. Musikkteoretikeren Patricia Carpenter (1967) poengterte at dette er et avvikende musikksyn som har oppstått i vestlig kultur i løpet av de siste to århundrene. I et større historisk og kulturelt perspektiv er musikk derimot noe man gjør som en del av aktiviteter, som for eksempel dans, ritualer, barneoppdragelse og selvutfoldelse. Dette er noe også musikkforskeren Christopher Small (1998) tar til orde

for når han hevder at musikk bør omtales som noe man gjør, *musicking*, fremfor noe som er.

Et interessant utgangspunkt for Co-Creative Spaces var at alle fire musikerne utforsker grenseområdene for feltene de opererer innen, men at de trekkes mellom ulike kulturidealer på forskjellige måter. De tre norske musikerne (Qvenild, Wærstad og Kaldestad) er alle involverte i fri improvisasjon, som på mange måter etterstreber et musikk-som-prosess-ideal og motsetter seg ideen om musikk som objekt. Samtidig er de også forankret i objektparadigmet, de er komponister og er registrerte i TONO som opphavspersoner for sine verk som utgis som musikkprodukter. På sin side tar Ommes sitt musikalske utgangspunkt i tradisjonell Luo-musikk fra Kenya og innlemmer det i sin pop-orienterte låtskriving. Dette er et grep som er gjenkjennelig også i Norge med populariseringen av folkemusikk – en kommodifisering av tradisjonell bruksmusikk som skaper en avstand mellom musikken og aktivitetene som skapte den. Transkripsjonene av fokusgruppesamtalene er rike på eksempler på spenningsforholdet mellom objekt- og prosessrepertoarene. Vi ser her spesielt på hvordan inkluderingen av musikkagentene påvirket dette spenningsforholdet.

En underliggende føring i Co-Creative Spaces var målet om at prosjektet skulle munne ut i et musikalsk verk. Det ble blant annet søkt om og innvilget midler fra Norsk kulturråd til et bestillingsverk som skulle basere seg på oppsamlet materiale fra workshopene. Fokusgruppediskusjonene hadde av denne grunn en slags todeling mellom tanken om musikkskapingen som improvisert frem gjennom samspill med musikkagentene (musikkprosesser) og tanken om at samspillet med musikkagentene skulle bidra til å skape musikalsk *form* (musikkobjekter). Formbegrepet ble benyttet av de tre norske musikerne i påfallende større grad enn Ommes. Det virket som om Qvenild var bevisst på dette, og han lurte tidlig på om han «[satt] fast i [s]itt gamle jeg» da han spurte Ommes om hun er vant med å tenke på form eller dramaturgiske elementer som crescendoer i musikken fra hennes kultur. Til dette svarte hun at Luo-musikk gjerne har et aktivitetsformål. Det finnes musikkstiler knyttet til ulike ritualer som

må fremføres på bestemte måter, for eksempel jamrende og langsomt i begravelser (*sigweya*), høyt tempo og lange fortellinger til dans (*ohangla*) eller høylytt og rytmisk til selvhyllest (*pakruok*). Fellesnevneren for disse musikkstilene er at musikken ofte er sirkulær og repeterende. Wærstad sammenlignet dette med annen folkemusikk og urmusikk som også gjerne knyttes til ritualer og gjøremål i hverdagen: «Ofte er ikke begynnelsen og slutten så viktig, mens vi er veldig opptatte av hvordan en sang begynner og slutter.» Ommes synes noe av det som har vært spennende i Unganisha-samarbeidet med Wærstad, er at hun har blitt innviet i strukturell tenkning: «Det er en veldig kul ting å nå tenke på en overgang og refreng og pre-refreng og alle disse tingene. Våre sanger før var egentlig bare én greie hele veien gjennom.»

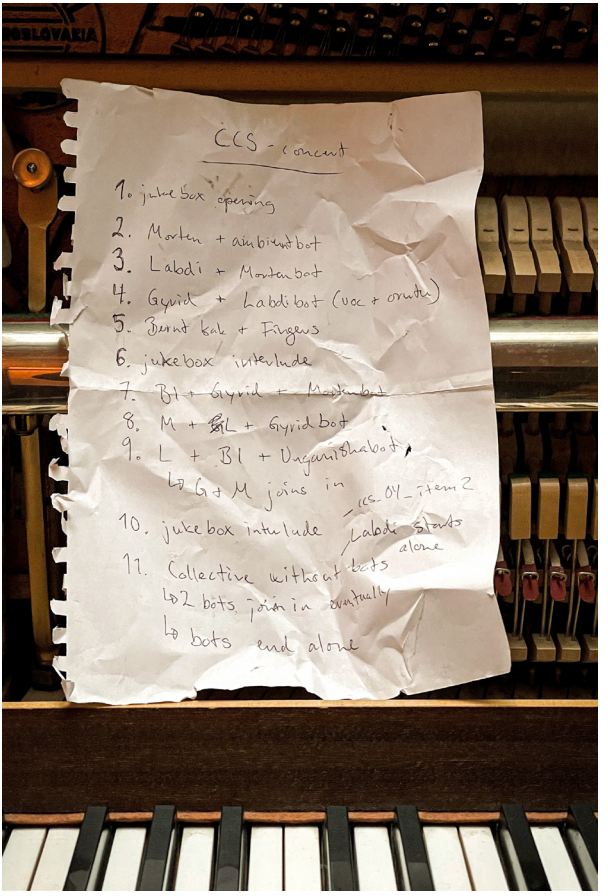
Ommes hadde liten erfaring med fri improvisasjon før Co-Creative Spaces. Hun fortalte at hun er vant til å skape melodier og rytmer som er repeterende, i tråd med beskrivelsene over. Det var en tilvenningsprosess for henne å spille både med de tre andre musikerne og med musikkagentene, hvor estetikken i stor grad baserte seg på progresjon i stedet for repetisjon. Hun gikk inn for å tilegne seg en, for henne, helt ny tilnærming til musikkskaping. Hun stilte mange spørsmål om hva som utgjør en god og dårlig improvisasjon, og ble overrasket over å høre om hvor mange uskrevne regler det finnes i fri improvisasjon. Qvenild satte dette på spissen ved å ramse opp disse «reglene» på en ironisk måte: «Du kan ikke spille akkorder, og du kan ikke spille rytmer. Og hvis du spiller en melodi, må du passe på å unngå dur og moll». De norske musikerne bemerket flere ganger på humoristiske måter at det man kaller fri improvisasjon, ikke er så fritt.

På sin side fortalte Ommes at det kostet henne mye energi å bli vant til både musikkagentene og improvisasjon, men at det skjedde en modningsprosess. På den andre workshopen i prosjektets avslutningsfase var hun langt mer komfortabel med begge deler. Samtidig bemerket de andre musikerne at hennes evne til å tilpasse seg dem kan ha gått på bekostning av det interkulturelle aspektet ved prosjektet – hun la til seg estetikken til de andre i gruppen i langt større grad enn motsatt. Den særegne

kenyanske vokalstilen som musikerne hadde hørt eksempler på i Unganisha – duoen hennes med Wærstad – var mindre til stede enn de andre musikerne hadde forventet. I stedet eksperimenterte hun med andre vokale uttrykk og utforsket et spekter med lyder i munnhulen som klikking og smatting – hun var på en oppdagelsesreise som førte henne til uttrykk som ikke er så uvanlige i vestlige improvisasjonskretser. Qvenild påpekte at Ommes hadde vært i mindretall både kulturelt og sjangermessig, og lurte på om dette hadde skapt en asymmetri hvor hennes egen musikkbakgrunn ikke hadde kommet godt nok frem. Selv om hun forsikret om at hun ikke hadde følt det slik, kom musikerne til en enighet om at det kunne gjøres både teknologiske og metodologiske grep for å bedre ivareta den kenyanske innflytelsen i gruppen. For eksempel hadde musikkagentene en tendens til å disfavorisere repetisjon og rytmisk groove, noe som allerede er nevnt som grunnpilarer i den tradisjonelle Luo-musikken og andre danseorienterte sjangre som er Ommes' «hjemmebane». Kaldestad poengterte dessuten at mangelen på repetisjon paradoksalt nok kan oppleves ensformig. Beslutningsparameterne i musikkagentene ble derfor justert slik at de kunne ha mer repeterende responser. Selv om dette kun førte til små endringer i responsen, bidro den kollektive bevisstheten om denne kulturelle tilbøyeligheten i teknologien til at gruppen utviklet metoder for å omgå disse begrensningene, som å la Ommes i større grad lede an med tematikk i hennes egen stil.

Mot slutten av prosjektet gikk musikerne mer vekk fra å snakke om at musikkagentene skulle skape musikalsk form. Denne utviklingen skjedde i sammenheng med det tidligere omtalte fremvoksende ønsket om å gi mer rom til maskinen. Fokuset skiftet over til å kuratere konstellasjoner for samspill mellom musikerne og musikkagentene. Til konsertene var «partituret» en detaljert oversikt over ulike menneske–maskin-duoer, -trioer og tutti samspill. Det var med andre ord ikke planlagt nøyaktig *hva* som skulle spilles, men *hva slags samspill* som skulle skje, og i hvilken rekkefølge. Med en gang ideen om konstellasjoner kom inn som et retningsgivende prinsipp, handlet det ikke lenger om å lage «et stykke» musikk. Det handlet snarere om å dele samspillet inn i forskjellige typer aktiviteter. Valg av

musikkagent (hvilken musiker den var basert på) og konstellasjonene av samskapende aktører ble det som ga hendelsesforløpet. Når musikerne snakket om konstellasjoner i stedet for form, var diskursen over i musikk-som-prosess-tolkningsrepertoaret.



↗ **Figur 2** Planen for rekkefølgen av ulike menneske–maskin-samspill. Foto: Bernt Isak Wærstad.

Lenke 2

↗ **Lenke 2** Videoopptak av den siste konserten i Co-Creative Spaces.

Diskusjon

Analysen av tolkningsrepertoarene som musikerne benyttet seg av i fokusgruppene, viser at inkluderingen av kunstig intelligens i den samskapende prosessen førte til nye innsikter. Det var en betydelig prosess for musikerne å venne seg til maskinen og akseptere maskinen som medskaper, selv når dette var et premiss for selve prosjektet. Musikkagentene ble omtalt i ordelag som avslørte et verktøyrepertoar, men gjennom gjentakende samspill endret holdningene seg. Som følge av holdningsendringen ble også samspillet og hele den samskapende prosessen endret. Oppmerksomheten rundt eventuelle kulturelle tilbøyeligheter i teknologien og hos musikerne satte i gang en bevisstgjøringsprosess som også påvirket den kreative prosessen. Vi diskuterer her implikasjonene av disse innsiktene for forskningsspørsmålet formulert i introduksjonen: Hva skjer med musikalsk samskaping når kunstig intelligens slik inngår i det kreative kretsløpet, og hvordan påvirkes samarbeidet av eventuelle kulturelle tilbøyeligheter iboende i teknologien og hos musikerne selv?

Det er noe paradoksalt i ønsket om å designe en medskaper. Muligheten til å kunne påvirke hvordan en medskaper skal oppføre seg og ta avgjørelser, gjør det svært lett å underkjenne bidragene den kommer med. Vi som mennesker har makten til å implementere teknologiske løsninger i maskinen på det vi umiddelbart opplever som «umusikalske» bidrag. Mellom mennesker er det annerledes. I den grad man prøver å «fikse» sine medspillere, skjer det på et mye mer abstrahert nivå, hvor det er essensielt å følge sosiale koder og kommunisere godt for å ikke tråkke noen på tærne. Selv om det ikke er uvanlig at musikkgrupper har en person som inntar en lederrolle, er det likevel begrenset hvor mye denne personen kan

kontrollere de andre musikerne. Før eller senere må musikernes bidrag aksepteres for hva de er, hvis ikke vil gruppedynamikken bryte sammen. Når man både designer og spiller med musikkagenter, kan imidlertid prosessen med å finne teknologiske løsninger på musikalske problemer gå så langt at det aldri utvikler seg til et reelt samspill. Hvis man alltid tenker at man kan endre maskinen, blir den værende et verktøy og aldri en medskaper. Som i mellommenneskelig samspill er det essensielt at man på et eller annet tidspunkt også aksepterer maskinens bidrag for hva det er. Dette mener vi skjedde i løpet av prosjektperioden i Co-Creative Spaces. Vendepunktet skjedde den fjerde workshopdagen, da Qvenild pekte ut veien fra å tenke på musikkagenten som noe som kan *spilles med* (verktøyrepertoaret), til noe som kan *spille med* (medspillerrepertoaret). At det ble Qvenild som fant denne nøkkelen, er kanskje ikke tilfeldig. Han er godt kjent med problematikken med menneske–maskin-samarbeid fra tidligere prosjekter, samtidig som han i akkurat dette prosjektet hadde lite direkte befatning med teknologiutviklingen. Han følte seg kanskje fristilt fra å måtte tenke så mye på teknologien og kunne gi seg hen til samspillet.

Et hovedfunn i prosjektet er derfor at musikerne gikk gjennom et fokusskifte og ble bevisste på å endre seg selv mer enn maskinen. Det ble mindre snakk om å gjøre maskinen «bra nok» og at den skulle føye seg, og mer snakk om «hvordan den kan endre meg». Musikernes gradvise aksept av estetikken til musikkagentene som genuine kunstneriske bidrag gjorde det mulig å gi musikkagentenes kreative aktørskap mer rom. Dette bidro til en forbedring av både de individuelle performative opplevelsene og det kombinerte resultatet av samspillet. Dette funnet kan knyttes til filosofen Bruce Ellis Bensons (2003) konsept om en «other». Han hevder: «Musical dialog only occurs when each partner *both* holds the others in tension – that is, holds the other accountable – *and* feels the tension of accountability exerted by the other» (Benson, 2003, s. 171). Mens teknologier historisk sett har blitt sett på som verktøy for menneskelig kreativitet, skaper dette nyere perspektivet en forventning om at de menneskelige deltakerne erkjenner teknologi som en «other», som i filosofen Hans-Georg Gadamers (1997) ord «bryter inn i min egosentrisme og gir meg noe å forstå» (s. 46).

Svaret på spørsmålet om hva som skjer med den samskapende prosessen når kunstig intelligens inngår i det kreative kretsløpet, er med andre ord avhengig av flere faktorer. Holdningsendringen som musikerne i Co-Creative Spaces gikk gjennom, viser at det ikke er gitt at maskinen kan oppleves som en medskaper. Det er først når de menneskelige musikerne er åpne for å tilskrive musikkagentene kreativt aktørskap at en dialog kan ta form og interessante nye spor kan oppdages. Riktignok kan det virke som musikkagentene, for å være troverdige, bør utvise en form for autonomitet som gjør dem *forskjellige nok fra menneskene*. Da musikkagentene ble for like de andre musikerne, forsvant også noe av spenningen i samspillet.

Det skjedde tilsynelatende en holdningsendring blant musikerne også med hensyn til det andre paret med tolkningsrepertoarer – *musikk som objekt* kontra *musikk som prosess*. Spesielt de norske prosjektdeltakerne brukte strukturelle begreper som «form» og «verk» når de snakket om den skapende prosessen, noe som vitner om at de var tilbøyelige til å se på musikk som objekt til tross for at de i sin improvisasjonspraksis aktivt forsøker å tilegne seg et mer prosessorientert syn. En erkjennelse rundt dette kom frem i en utveksling mellom Qvenild og Ommes i en av de senere fokusgruppene. Ommes brukte eksempler fra tradisjonell kenyansk musikkultur som demonstrerte at musikk er *noe man gjør* som del av aktiviteter – altså ikke et objekt, men en prosess.

Det at musikerne kom fra land med svært forskjellige musikkulturer, skapte en forventning om at man ville kunne oppdage tilfeller der musikalske kvaliteter som blir tatt for gitt av en kultur, ikke nødvendigvis gjelder for andre. Ved å identifisere slike kulturelle tilbøyeligheter var tanken at man kunne sørge for at disse tilbøyelighetene ikke manifesteres i teknologien i for stor grad. Mye kommersiell musikkprogramvare tar for eksempel utgangspunkt i fire fjerdedelstakt og det vestlige tempererte kromatiske tolvtonesystemet, noe som har blitt påpekt som problematisk fra et dekolonialiseringsperspektiv (Faber, 2021). I samspillet mellom musikerne ble imidlertid de kulturelle variasjonene ikke like tydelige og uttalte som forventet. Ommes' tidligere nevnte evne til å tilpasse seg en ny musikalsk

kontekst kan ha vært en av grunnene til dette. Hun gled ganske fort inn i de øvrige musikernes improvisasjonsestetikk og nevnte flere ganger hvor gøy hun syntes det var å eksperimentere med nye uttrykk. At denne eksperimenteringen skulle tone ned det som oppleves som særpreget i hennes egen musikkultur – hennes bidrag var rett og slett tilpasset konteksten – var noe som de andre musikerne nok ikke hadde forutsett. Det viste seg at den improvisatoriske tilnærmingen til samspill var en sterkere kulturell tilbøyelighet enn først antatt.

Qvenilds poeng om at Ommes var i kulturelt mindretall, førte til en annen viktig innsikt, om at en balanse måtte skapes med påførte virkemidler. Denne innsikten sammenfalt med erkjennelsen om at musikkagentene kanskje ikke nødvendigvis må «skape form» Musikkagentene ble justert til å bli mer gjentakende – om ikke rytmiske – og musikerne måtte innføre noen regler om å la Ommes lede an nok til at hennes «kulturelle signatur» fikk nok plass. Det at musikkagentene i utgangspunktet ikke registrerte rytme og groove i noen særlig grad, er et godt eksempel på hvordan algoritmer kan reprodusere kulturell asymmetri, noe som har vært dokumentert i mange teknologifelt (Buolamwini & Gebru, 2018; Noble, 2018; Benjamin, 2019; Costanza-Chock, 2020; D'Ignazio & Klein, 2020; Bender et al., 2021). Det er på sin plass å påpeke at utviklerteamet Thelle og Wærstad (som for øvrig også er forfattere av denne artikkelen) ikke var spesielt mangfoldig, og at spørsmålet om kulturelle tilbøyeligheter i teknologien viste seg å være betimelig. Musikkagentenes måter å tolke musikernes stil og samspill på tydeliggjorde Thelle og Wærstads estetiske preferanser, men avslørte også at disse preferansene kan komme i konflikt med den musikalske praksisen til de som spiller med dem. Da det viste seg at en slik uoverensstemmelse gikk på bekostning av egenarten til Ommes, nettopp fordi hun var så tilpasningsdyktig, ble det gjort grep for å redusere denne asymmetrien.

Analysen av tolkningsrepertoarene *musikk som objekt* og *musikk som prosess* tyder på at de kulturelle tilbøyelighetene i musikkagentene speiler tilbøyelighetene i Thelle og Wærstads estetiske preferanser. I utvidet forstand kan det sies at dette representerer det «vestlige»

musikksynet på musikk som et strukturelt konsept, og at musikkagentene var utviklet med tanke på *å lage noe* snarere enn *å gjøre noe*. Gjennom fokusgruppene vendte musikerne seg gradvis fra form-tankegangen til å tenke grupperinger for aktiviteter. I så henseende hentet de i større grad taktikker fra musikk-som-prosess-tolkningsrepertoaret mot slutten av prosjektet, som ble avsluttet med konserter der fremføringen ikke var strukturerte musikalske forløp, men turbasert musisering og samspill i konstellasjoner. Musikken som ble fremført på konsertene, var dermed ikke «objekter», men snarere hva komponisten John Cage (2009) beskriver som «occasions for experience».

Konklusjon

Co-Creative Spaces har vært et kombinert forskningsprosjekt og et kunstnerisk utviklingsprosjekt der målet var å undersøke hva som skjer med musikalsk samskaping når kunstig intelligens tas med som en kreativ medspiller. I tillegg ville vi undersøke teknologiens og musikernes kulturelle tilbøyeligheter. Ti fokusgruppesamtaler fordelt utover ti workshopdager utgjorde det empiriske materialet, og de fire musikernes tolkningsrepertoarer ble analysert fra et diskursanalytisk perspektiv. Det er viktig å understreke at dette er et metodevalg som avgrenser prosjektet og innsiktene det kan gi. Vi kunne for eksempel gått mer i dybden for å evaluere selve teknologien og i hvilken grad prosjektet lyktes fra et rent teknisk perspektiv, men dette vurderte vi som for stort for denne artikkelen og dessuten ikke direkte relevant for bokens formål. Det hadde også vært interessant med en teoretisk analyse av hvordan musikksamspillet utviklet seg i løpet av workshopene. Igjen mener vi at dette ville ha blitt for ambisiøst gitt prosjektets begrensede omfang. Vi håper å kunne starte opp oppfølgere av Co-Creative Spaces med et større fokus på disse temaene. Fordelen med bruk av fokusgrupper og diskursanalyse i denne omgangen var at det gjorde det enkelt å holde søkelyset på hvordan musikerne opplevde at den kreative samskapingen ble påvirket av musikkagentene.

Hovedfunnet i denne studien har vært at maskinen kan være en musikalsk medskaper, men det fordrer at mennesket er forberedt på å tilpasse seg teknologiens estetikk og ikke bare forsøker å skape teknologien i sitt eget bilde. Musikerne i Co-Creative Spaces viste gjennom innsikter om å spille mindre og gi musikkagentene mer plass at det å treffe en balanse mellom å se på maskinen som verktøy og å se på den som medskaper kan gi musikkskapingen nye retninger som er annerledes enn samspill mellom mennesker. Det er når man tar aktørskapet til maskinen på alvor, at det samskapende rommet mellom mennesker og maskiner åpner seg, og dette kan gi verdifulle nye innfallsvinkler til musikalsk samskaping på generelt grunnlag. Kreativitet oppstår i et fravær av full kontroll. Den trer frem når egen vilje avstemmes med hva omgivelsene byr på, og fører til overraskelser. Musikkagentene er ikke speilbilder av menneskene. De er noe eget som musikerne lærte seg å ta på alvor. De manifesterer også holdningene til de som utvikler dem, og samskaping med agentene viste seg å være en konstruktiv måte å la seg utfordre til å akseptere alternative perspektiver.

Co-Creative Spaces er et tydelig eksempel på at kunstig intelligente teknologier og maskinlæring kan føre til nye former for skapende praksiser i musikk. Det viser også med all tydelighet at teknologiutvikling er en del av den skapende prosessen. I stedet for å frykte at maskinene skal ta over musikken, er det kanskje bedre å by dem opp til en samskapende dans.

Litteratur- og kildeliste

Albert, R.S. & Runco, M.A. (1999). A history of research on creativity. I R.J. Sternberg (Red.), *Handbook of creativity* (s. 16–31). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511807916.004

Allauzen, C., Crochemore, M. & Raffinot, M. (1999). Factor Oracle: A new structure for pattern matching. I J. Pavelka, G. Tel & M. Bartošek (Red.), SOFSEM'99: *Theory and practice of informatics* (s. 295–310). Springer. https://doi.org/10.1007/3-540-47849-3_18

Assayag, G., Bloch, G., Chemillier, M., Cont, A. & Dubnov, S. (2006). *OMAX brothers: A dynamic topology of agents for improvisation learning*. [Paperpresentasjon]. AMCMM '06: Proceedings of the 1st ACM Workshop on Audio and Music Computing Multimedia, Santa Barbara, CA, USA (s. 125–132). https://doi.org/10.1145/1178723.1178742

Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press Books. https://doi.org/10.1215/9780822388128

Bender, E.M., Gebru, T., McMillan-Major, A. & Shmitchell, S. (2021). *On the Dangers of Stochastic Parrots: Can Language Models Be Too Big?* [Paperpresentasjon]. FAccT '21: Proceedings of the 2021 ACM Conference on Fairness, Accountability, and Transparency (s. 610–623). https://doi.org/https://doi.org/10.1145/3442188.3445922

Benjamin, R. (2019). *Race after technology: Abolitionist tools for the new jim code*. Polity.

Benson, B.E. (2003). *The Improvisation of Musical Dialogue*. Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511615924

Bonnasse-Gahot, L. (2014). *An update on the SOMax project*. [Internrapport]. IRCAM.

Born, G. & Devine, K. (2016). Gender, Creativity and Education in Digital Musics and Sound Art. *Contemporary Music Review*, *35*(1), 1–20. https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1177255

Bown, O. (2014). *Empirically grounding the evaluation of creative systems: Incorporating interaction design*. [Paperpresentasjon]. Proceedings of the Fifth International Conference on Computational Creativity, Ljubljana, Slovenia (s. 112–119). http://computationalcreativity.net/iccc2014/proceedings/proceedings-pdf/

Brown, C. & Bischoff, J. (2002*). Indigenous to the net: Early network music bands in the San Francisco Bay area*. Crossfade. http://crossfade.walkerart.org/brownbischoff/index.html

Buolamwini, J. & Gebru, T. (2018). *Gender Shades: Intersectional Accuracy Disparities in Commercial Gender Classification*.

[Paperpresentasjon]. 1st Conference on Fairness, Accountability and Transparency, Proceedings of Machine Learning Research. https://proceedings.mlr.press/v81/buolamwini18a.html

Cage, J. (2009). Composition as process: Indeterminacy. I C. Cox & D. Warner (Red.), *Audio cultures: Readings in modern music*. The Continuum International Publishing Group.

Carpenter, P. (1967). The musical object. *Current Musicology*, (5), 56–87. https://doi.org/10.7916/cm.v0i5.3685

Chadabe, J. (1997). *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music*. Prentice Hall.

Colton, S. & Wiggins, G.A. (2012). *Computational creativity: the final frontier?* [Paperpresentasjon]. 20th European Conference on Artificial Intelligence, Montpellier, France.

Conard, N.J., Malina, M. & Münzel, S.C. (2009). New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany. *Nature*, *460*(7256), 737–740. https://doi.org/10.1038/nature08169

Costanza-Chock, S. (2020). *Design justice: Community-led practices to build the worlds we need*. MIT Press.

Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention.* Harper Collins.

D'Ignazio, C. & Klein, L.F. (2020). *Data feminism*. MIT Press.

Dacey, J.S. (2011). Historical Conceptions of Creativity. I M.A. Runco & S.R. Pritzker (Red.), *Encyclopedia of Creativity* (2. utg.). Academic Press.

Deterding, S., Hook, J., Fiebrink, R., Gillies, M., Gow, J., Akten, M., Smith, G.C., Liapis, A. & Compton, K. (2017). *Mixed-initiative creative interfaces*. [Paperpresentasjon]. CHI Conference Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems, Denver, CO, USA (s. 628–635). https://doi.org/10.1145/3027063.3027072

Dubnov, S., Assayag, G. & Cont, A. (2011). *Audio Oracle analysis of musical information rate*. [Paperpresentasjon]. Proceedings of 2011 IEEE Fifth International Conference on Semantic Computing, Palo Alto, CA, USA (s. 567–571). https://doi.org/10.1109/ICSC.2011.106

Faber, T. (2021). *Decolonizing Electronic Music Starts With Its Software*. Hentet 13. september 2022 fra https://pitchfork.com/thepitch/decolonizing-electronic-music-starts-with-its-software/

Gadamer, H.-G. (1997). Reflections on My Philosophical Journey. I L.E. Hahn (Red.), *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Open Court.

Gilbert, G.N. & Mulkay, M. (1984). *Opening Pandora's Box a Sociological Analysis of Scientists' Discourse* (Vol. 175). CUP Archive.

Grydeland, I., Neumann, A., Qvenild, M., Endresen, S., Frisk, H. & Pollen, B.O. (2020). *Goodbye intuition*. https://www.researchcatalogue.net/view/974962/974963

Jordanous, A. (2017). *Co-creativity and perceptions of computational agents in co-creativity*. [Paperpresentasjon]. Proceedings of the Eighth International Conference on Computational Creativity, Atlanta, Georgia, USA (s. 159–166). https://kar.kent.ac.uk/61658/

Kaptelinin, V. & Nardi, B.A. (2006). *Acting with Technology: Activity Theory and Interaction Design*. The MIT Press.

Koetsier, T. (2001). On the prehistory of programmable machines: musical automata, looms, calculators. *Mechanism and Machine Theory*, *36*(5), 589–603. https://doi.org/10.1016/S0094-114X(01)00005-2

Kvale, S. & Brinkmann, S. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju* (3. utg.). Gyldendal Akademisk.

Latour, B. (2005). *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press.

Lewis, G.E. (2000). Too Many Notes: Computers, Complexity and Culture in "Voyager". *Leonardo Music Journal*, *10*, 33–39. http://www.jstor.org/stable/1513376

Lewis, G.E. (2017). From Network Bands to Ubiquitous Computing: Rich Gold and the Social Aesthetics of Interactivity. I G. Born, E. Lewis & W. Straw (Red.), *Improvisation and Social Aesthetics*. Duke University Press. https://doi.org/10.1215/9780822374015-005

Marriott, M. (1976). *Hindu transactions: diversity without dualism*. University of Chicago, Committee on Southern Asian Studies.

Mpofu, E., Myambo, K., Mogaji, A.A., Mashego, T.-A. & Khaleefa, O.H. (2006). African Perspectives on Creativity. I J.C. Kaufman & R.J. Sternberg (Red.), *The International Handbook of Creativity* (s. 456–489). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511818240.016

Noble, S.U. (2018). *Algorithms of oppression: How search engines reinforce racism*. University Press.

Pickering, A. (2010). *The Cybernetic Brain: Sketches of Another Future*. University of Chicago Press.

Potter, J. & Wetherell, M. (1987). *Discourse and social psychology: Beyond attitudes and behaviour*. Sage Publishing.

Preiss, D.D. & Strasser, K. (2006). Creativity in Latin America: Views from Psychology, Humanities, and the Arts. I J.C. Kaufman & R.J. Sternberg (Red.), *The International Handbook of Creativity* (s. 39–67). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511818240.003

Roads, C. (1985). *Composers and the Computer*. Kaufmann.

Russell, S.J. & Norvig, P. (2010). *Artificial Intelligence: A Modern Approach* (3. utg., Red.). Pearson Education Limited.

Sawyer, R.K. (1999). The emergence of creativity. *Philosophical Psychology*, *12*(4), 447–469. https://doi.org/10.1080/095150899105684

Seymour-Smith, S., Wetherell, M. & Phoenix, A. (2002). «My Wife Ordered Me to Come!»: A Discursive Analysis of Doctors' and Nurses' Accounts of Men's Use of General Practitioners. *Journal of Health Psychology*, *7*(3), 253–267. https://doi.org/10.1177/1359105302007003220

Shneiderman, B., Fischer, G., Czerwinski, M., Resnick, M., Myers, B., Candy, L., Edmonds, E., Eisenberg, M., Giaccardi, E., Hewett, T., Jennings, P., Kules, B., Nakakoji, K., Nunamaker, J., Pausch, R., Selker, T., Sylvan, E. & Terry, M. (2006). Creativity Support Tools: Report From a U.S. National Science Foundation Sponsored Workshop. *International Journal of Human-Computer Interaction*, *20*(2), 61–77. https://doi.org/10.1207/s15327590ijhc2002_1

Small, C. (1998). *Musicking: the meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.

Surges, G. & Dubnov, S. (2013). *Feature selection and composition using PyOracle*. [Workshop paper]. 2nd International Workshop on Musical Metacreation (MUME 2013), Boston, MA, USA (s. 144–121). https://doi.org/10.1609/aiide.v9i5.12653

Tatar, K. & Pasquier, P. (2017). *MASOM: A musical agent architecture based on selforganizing maps, affective computing, and variable markov models*. [Paperpresentasjon]. 5th international workshop on musical metacreation (MUME 2017), Atlanta, GA, USA.

Tatar, K. & Pasquier, P. (2018). Musical agents: A typology and state of the art towards Musical Metacreation. *Journal of New Music Research*, *48*(1), 56–105. https://doi.org/10.1080/09298215.2018.1511736

Tavory, I. & Timmermans, S. (2014). *Abductive analysis: Theorizing qualitative research*. The University of Chicago Press.

Thelle, N.J.W. (2022). *Mixed-initiative music making: Collective agency in interactive music systems* [PhD, The Norwegian Acedemy of Music].

Thelle, N.J.W. & Pasquier, P. (2021). *Spire Muse: A Virtual Musical Partner for Creative Brainstorming.* [Paperpresentasjon]. New Interfaces for Musical Expression (NIME 2021), Shanghai, China. https://doi.org/10.21428/92fbeb44.84c0b364

van der Schyff, D., Schiavio, A., Walton, A., Velardo, V. & Chemero, A. (2018). Musical creativity and the embodied mind: Exploring the possibilities of 4E cognition and dynamical systems theory. *Music & Science, 1*. https://doi.org/10.1177/2059204318792319

Wærstad, B.I. (2020). *Instrument design using machine learning and artificial intelligence.* [Paperpresentasjon]. International Conference on Live Interfaces, Trondheim, Norway. https://doi.org/10.5281/zenodo.3932927

Molde, A. (2024). «Den linja der er vaska ut»: Konvergens mellom låtskriving og produksjon i popmusikk. I A.N. Hagen, R.T. Solberg, T.U. Nærland & M.F. Duch (Red.), *Når musikken tek form: Om skapande praksisar i musikk* (s. 313–342). Fagbokforlaget.
DOI: https://doi.org/10.55669/oa491109

«Den linja der er vaska ut»: Konvergens mellom låtskriving og produksjon i popmusikk

Audun Molde

Innledning

I moderne produksjon av popmusikk kan skillelinja mellom skriving av en sang og innspilling av sangen framstå som uklar. Denne artikkelen undersøker prosesser der roller overlapper, i skapende praksiser hvor kollektive arbeidsmetoder og bruk av digitale verktøy står sentralt. Den undersøker låtskriverens og musikkprodusentens roller, hva disse yrkesgruppene skaper, og hvordan dette er i endring. Et utgangspunkt for studien er hvordan låtskriving og produksjon i moderne, digital produksjon av popmusikk i stor grad kan foregå som parallelle handlinger. Det foregår ofte i et arbeidsfellesskap med flere personer i et musikkstudio, med en digital arbeidsstasjon som et felles hovedverktøy. En slik

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/

Digital Audio Workstation (DAW) er kjernen i et moderne studio, en avansert programvare for innspilling, skaping, redigering og produksjon av lyd. Selv om også fysiske instrumenter brukes i mange studioer, brukes de i kombinasjon med lydskapingen i en DAW. En DAW kan i praksis fungere både som et innspillingsformat for produsenten, et komposisjonsverktøy for låtskriveren og et musikkinstrument for utøveren. Kreativ utvikling av verk og innspilling kan være en sømløs arbeidsprosess, med overlappende arbeidsmetoder og verktøy. Det endelige, musikalske resultatet blir dokumentert som en ferdig mastret lydfil på en harddisk. De tradisjonelle skillene som finnes mellom låtskriving og produksjon, mellom verk og innspilling og mellom låtskriverens og musikkprodusentens roller, blir uklare. Det er likevel nødvendig å forholde seg til dem, blant annet på grunn av de etablerte kategoriene innen musikkrettigheter.

Når skillelinja mellom låtskriving og produksjon framstår som uklar for mange som arbeider i bransjen, utgjør den en mulig «blindsone» (TONO, 2019). I den norske musikkutredningen *Hva nå* (Eidsvold-Tøien et al., 2019) er produsenten ikke omtalt som skapende kunstner, og i Kulturdirektoratets årlige rapporter *Kunst i tall* (Røed et al., 2021; Stampe et al., 2022) omtales ikke produsentrollen i det hele tatt, heller ikke i forbindelse med verdikjeden. Dette speiler trolig en tradisjonell forståelse av et skille mellom låtskriver og produsent der låtskriveren tas til inntekt for en skapende innsats, mens produsenten bistår med tekniske og praktiske funksjoner knyttet til innspillingen av det skapte verket.

Musikkbransjen inndeles gjerne i tre hovedområder: innspilt musikk, konserter og publishing (Hesmondhalgh, 2013; Tschmuck, 2017; Wikström, 2020). Denne studien omhandler praksiser knyttet til innspilt popmusikk (Molde, 2018, s. 10) og publishing, med søkelys på profesjonene musikkprodusent og låtskriver og hva disse skaper, og hvordan rollene og begrepene er i endring. Vi kan derfor overordnet skille mellom tidligere tiders produsentrolle (typisk en produsent for en artist på vegne av plateselskap, som spiller inn eksisterende sanger) og en mer moderne produsentrolle (typisk en produsent som er involvert i låtskriving, og som skaper musikk sammen med for eksempel topliner eller rapper).

Tilsvarende gjelder for låtskriverrollen, hvor både arbeidsmetoder og verksforståelse er i endring. Dette omtaler jeg overordnet i denne artikkelen som henholdsvis en «tradisjonell» og en «moderne» forståelse av rollene. De moderne rollene representerer en sammenblanding og en konvergens mellom tidligere tiders mer adskilte og klart definerte roller. Disse praksisene er tema for studien, når jeg stiller følgende spørsmål: *Hva er låtskriving, og hva er produksjon innenfor skapende praksiser i innspilt popmusikk?*

Låtskriving og verk, produksjon og innspilling: En tradisjonell forståelse

Vi skal ta utgangspunkt i hvordan rollene og begrepene blir forstått, og hvordan dette er i endring. Både opphavsretten og musikkbransjens organisering og strukturer gjenspeiler en tradisjonell forståelse hvor innspilt musikk blir sett på som to ulike fenomener: Musikken foreligger som et verk i seg selv, når verket er skrevet.[111] Deretter kan verket framføres av utøvere på en scene eller lydfestes gjennom en innspilling. Praksisene som er knyttet til skapingen av musikken, og praksisene som er knyttet til gjengivelsen og lydfestingen av den, er adskilt som serielle handlinger, med ulike rettigheter og verksidentiteter: En sang er, med andre ord, noe annet enn en framføring eller innspilling av en sang (Rogers, 2022, s. 11; Herstand, 2023, s. 489). Semantisk viser uttrykket innspilt musikk – *recorded music* – til en forståelse av at musikk er noe som allerede eksisterer, før den deretter blir innspilt. Ordet låtskriving (*songwriting)* viser til at en sang er noe man skriver, dens egenskaper kan representeres skriftlig. Selskaper som arbeider med låtskriveres verker, kalles forlag, på engelsk *publishers*. Slik bruk av begreper fra litteraturen og bokbransjen

111 Åndsverkloven, med internasjonalt juridisk grunnlag for verket i Bernkonvensjonen (1885) og for innspillingen i Romakonvensjonen (1961).

vitner om de historiske røttene for musikkforlagenes virksomhet, nemlig å utgi skriftlige representasjoner av klingende musikk, gjennom partiturer, noter og sangbøker.

Ordet *songwriter* oversettes med både låtskriver og sangskriver, og det brukes både om komponist og sangtekstforfatter. Tekst og melodi kan skrives ned med bokstaver og notasjon, og de har verksbeskyttelse. Det kan være annerledes i andre sjangre, men i popmusikkens norskspråklige terminologi er «sang» og «låt» et språklig skille som vi ikke finner tilsvarende i engelsk. I denne artikkelen bruker jeg «sang», med unntak av sitater og det innarbeidede begrepet «låtskriving/-skriver».[112]

En musikkprodusent i tradisjonell forstand planlegger og gjennomfører innspilling av utøvende kunstneres framføring av låtskrivernes verk. Produsenten har ansvar for innspilling og lydproduksjon. Profesjonen innebærer helt grunnleggende å være prosjektleder, produsenten sørger for at budsjett og tidsfrister holdes, booker medvirkende og har ansvar for godkjennelser og rettighetsklareringer og for å ferdigstille og levere det endelige produktet. Musikkprodusentens posisjon og innflytelse har imidlertid endret og utvidet seg gradvis siden 1960-tallet, da produsenten i popmusikk også begynte å bli anerkjent som en skapende aktør (Burgess, 2014; Cunningham, 1998; Molde, 2018; Moorefield, 2005; Stanley, 2013).

Låtskriving og verk, produksjon og innspilling: En moderne forståelse

En viktig bakgrunn for problemstillingen i denne artikkelen er utviklingen innen digitalt produksjonsutstyr. Digitalisering i musikkproduksjon begynte på slutten av 1970-tallet (Molde, 2018), og flere DAW-er som

112 Det norske ordet «låt» kan implisere et lydlig uttrykk i motsetning til noe som har blitt skrevet, men en uttømmende diskusjon om sang/låt vil føre for langt her.

brukes profesjonelt i dag, ble lansert i sine første versjoner som programvare rundt 1990. Rundt årtusenskiftet kom det store teknologiskiftet hvor analoge eller digitale lydbånd ble erstattet av *harddisc recording* som bransjestandard i profesjonell musikkproduksjon, og man begynte å spille inn med en datamaskin med DAW som programvare. Dette fikk vidtrekkende konsekvenser. Produsent og professor Susan Rogers (2022: 50) sammenligner gjennombruddet for DAW-produksjon med fotografiets påvirkning på billedkunsten på 1800-tallet; det transformerte produksjon fra å lydfeste akustiske, realistiske lyder til å utvikle abstrakte, virtuelle lydlandskap. Man gikk fra et ideal der teknologien hadde til hensikt å gjengi lyd, til et produksjonsideal der teknologien også har estetisk potensial. Professor Patrik Wikström (2020, s. 127) hevder i tråd med dette at musikkprodusenten er en av de profesjonene som har blitt mest fundamentalt redefinert i tiårene etter at musikkindustrien startet på den digitale æraen.

Nødvendigheten av, og logikken i, å skille mellom verk og innspilling er enkel å forstå når utøvere framfører eller spiller inn musikk som noen fra før har komponert, eller når de lager coverversjoner og remikser. I moderne produksjon av popmusikk blir imidlertid paradigmet om skillet mellom verk og innspilling utfordret. Dette impliserer forståelsen av verkbegrepet og hvorvidt verket også omfatter elementer som tidligere ble sett på som innspillingens domene. Populærmusikkforskeren Richard Middleton (2000) har argumentert for hvordan skriftlig representasjon (symboler som noter og bokstaver) kommer til kort når musikalske parametere som sound og groove er viktige elementer, da disse representeres auditivt, gjennom framføringen eller innspillingen. Middleton beskriver videre hvordan musikken skapes i kollektive prosesser gjennom muntlig kommunikasjon, hvor notasjon og noterbare parametere har begrenset betydning både for skapelsesprosessen og for opplevelsen av det ferdige resultatet:

> Popular music pieces can only rarely and in heavily qualified ways be attributed to a single author: a composer. More commonly, their

> production is a collaborative process, which may involve lyricists, songwriters, singers, instrumentalists, arrangers, orchestrators, producers, engineers, set designers, video directors and more. Transmission of these pieces between musicians is as much – and often more – through aural and oral channels as it is through scores; notation is rare today, and even when used is, and has been, generally no more than a sketch, an outline, a starting-point, or else an attempt to approximate what has already been achieved, in performance or recording studio, through non-literate methods (Middleton, 2000, s. 59).

Komponist, produsent og professor Simon Zagorski-Thomas diskuterer også begrensningene i den tradisjonelle verksforståelsen når han skriver at det er «[...] a fundamental difference between recorded sound and musical notation, in that a recording is a representation of a performance while notation provides a set of instructions for how to create one» (2014, s. 21). I sin bok med undertittelen *How the Record Shapes the Song* skriver professor William Moylan om hvordan innspillingen former sangen, og han diskuterer forholdet mellom de to begrepene innspilling og sang. Moylan definerer i utgangspunktet en sang slik: «It includes the words, melody, chord changes, arrangement and structural design. It is the musical work that does not include the performance. [...] All that is critical to its identity could be contained in a lead sheet» (Moylan, 2020, s. 2). Når Moylan på denne måten knytter sangen til parametere som kan representeres skriftlig, gjenspeiler det en tradisjonell verksforståelse med røtter i notasjon og partiturmusikk – slik Middleton stiller kritiske spørsmål ved. Men så sier Moylan videre at komposisjon, utøving og produksjon i dag har blitt så tett forbundet, at «the record comes to represent the definitive version of the song [...] (in as much as the two can be separated) [...] the correct version of the song» (2020, s. 10–11). Parentesen indikerer et viktig forbehold omkring selve skillet, som også er kjernen i denne artikkelens problemstilling. Musikeren, produsenten og akademikeren Richard J. Burgess problematiserer også verkbegrepet og skillet

mellom innspilling og sang når han skriver at «writing and production have become increasingly inseparable» (Zagorski-Thomas et al., 2020, s. 108–109), og han beskriver dette som en fundamental endring gjennom «the merging of songwriting and production roles» (Zagorski-Thomas et al., 2020, s. 108–109).

Opphavsrettjuristen Peter M. Thall (2016, s. 138) beskriver en moderne produsentrolle som bidrar til å skape det kunstneriske produktet like mye som det artisten eller låtskriveren gjør. Derfor, hevder Thall, ligger ikke den opplevde essensen av verket bare i sangtekst og melodi, men også i produksjonen (2016, s. 229). Thall hevder at dette har blitt en ny norm som vil skape usikkerhet og konflikter de nærmeste årene, når det gjelder opphavsrett og andeler i verket. I en innspilt popsang er utvilsomt sangtekst og melodi viktige for lytternes opplevelse. Men samtidig er popsangen et sonisk og rytmisk kulturuttrykk, noe også musikkviter og professor Joe Bennett argumenterer for i artikkelen *Songwriting, Digital Audio Workstations, and the Internet*: «Popular song is arguably now more of a timbral and production language than ever before, and DAW production is clearly a large part of why listeners like a particular recording» (Bennett, 2018, s. 27).

Forskningslitteraturen påpeker en interessant dynamikk i feltet, når det gjelder både verkbegrepet og rolleforståelsen. Tidligere var låtskriverens kunstneriske innsats primært *music and lyrics*, musikk og sangtekst, men i dag er det stor variasjon i hvordan ulike låtskrivere velger å jobbe helhetlig eller spesialisere seg. Uttrykket *topliner* beskriver låtskrivere som har hovedansvar for å skape melodilinje og sangtekst, som skal synges av en vokalist. En moderne produsent kan samarbeide med en topliner eller en rapper og skape musikk gjennom akkordprogresjoner og annet tonalt, melodisk og rytmisk materiale, både vokalt og instrumentalt. Ikke minst er programmering, lydvalg og rytmisk produksjon viktig for det kunstneriske uttrykket. Dermed blir den moderne produsenten hva vi kan kalle en *writer/producer* eller «komponistprodusent», gjennom at de tradisjonelle rollene overlapper hverandre.

I dag har produsenter og låtskrivere tilgang på store mengder programvare, virtuell studioteknologi (*plugins*, soft-synther), nedlastbare

sample-banker og andre kilder til lyder, samples og beats. Disse verktøyene er sentrale i lydproduksjon med et DAW-program på en laptop og danner grunnlag for en rekke nye praksiser innen musikkproduksjon. Når det gjelder feltets interne terminologi, er det nyttig å vite at et ord som «spor» kan ha flere betydninger: I musikkprodusentens terminologi er et spor ett av lydsporene i en flersporsproduksjon, mens det i bestemt form – *tracket* – også blir brukt om en ferdig lydproduksjon unntatt *topline* (hovedvokal med sangtekst og melodi). I denne siste betydningen kan tracket også kalles «instrumentalen». I andre tilfeller kan tracket bli omtalt som *beaten*, for eksempel i groove-baserte sjangre som EDM og hip-hop. En rapper kan for eksempel legge vokal på ferdig beat/track/instrumental, hvor produsenten har laget alt unntatt rapperens vokale bidrag.

Noen låtskrivere og produsenter er artister selv, mens noen skriver og produserer for andre artister. De kan jobbe alene, sammen med faste partnere eller i varierende samarbeidskonstellasjoner (*co-writes*, *collabs*). I samskrivingssesjoner (*sessions*) i studio, hvor låter skapes i kollektive kreative prosesser, må prosentandeler til eierskap i verket defineres eller forhandles med de øvrige bidragsyterne og leveres i verksanmeldelsen til TONO (eller tilsvarende vederlagsorganisasjon). I mange tilfeller kan kollektive låtskrivingsprosesser resultere i en nokså lang liste av krediterte navn.[113]

En generasjon av *writer/producers*: skrive, produsere eller lage musikk?

Forskningslitteraturen påpeker noen dilemmaer som oppstår gjennom sammenblandingen av de to tidligere adskilte områdene låtskriving og

113 En av informantene, Halvor Folstad, illustrerte dette i vårt intervju gjennom en detaljert beskrivelse av prosessen som førte fram til at han ble kreditert som én av 12 låtskrivere på Alan Walkers og Ava Max' internasjonale hit «Alone Pt. II», uten at han noensinne hadde møtt de to.

produksjon, blant annet det at digital musikkproduksjon utfordrer verkbegrepet i popmusikken. Men det kan også observeres en friksjon innenfor bransjens egne diskurser: I Midia Research' rapport *Rebalancing the song economy* tar bransjeanalytikeren Mark Mulligan opp konvergensen mellom låtskriverrollen og produsentrollen. Han påpeker at «writing and production are fusing» (Mulligan et al., 2021, s. 12), og argumenterer for at dette har med både teknologi og arbeidsprosesser å gjøre:

> As music production technologies have become more central to both the songwriting process and to the formation of the final recorded work, there has been a growing fusion of the role of production with writing. This has led to a growing body of superstar writer-producers. This is extending to a broader community of songwriters with the proliferation of affordable music production software and hardware (Mulligan et al., 2021, s. 12).

En teknokulturell bakgrunn for denne utviklingen er at en generasjon låtskrivere og produsenter som i dag bruker DAW-er profesjonelt, vokste opp med musikkprogrammer som Fruityloops (1998) og GarageBand (2004). Disse ligner på profesjonelle DAW-er, men er tilrettelagt for kreativ bruk uten store forkunnskaper. De senket derfor terskelen for en lekende utforskning av digital musikkproduksjon til hjemmebruk (Molde, 2021, s. 142). Her er prosessen med å skrive og produsere så integrert at distinksjonen virker irrelevant: Å *lage* musikk er å skrive og produsere samtidig. Dette bryter radikalt med den tradisjonelle oppfatningen av låtskriver og musikkprodusent som har vært rådende før digitaliseringen.

Likevel må også den moderne komponistprodusenten forholde seg til de to rollene som separate: Det tradisjonelle skillet mellom verk og innspilling er fundamentalt som premiss for forståelsen av verksidentitet, kunstneres roller, inntektsstrømmer og opphavsrett. Dette innebærer i norsk sammenheng for eksempel at en låtskriver skriver sanger, har et musikkforlag (*publisher*) som profesjonell partner, har registrert sine rettigheter i verket og mottar vederlagsinntekter fra TONO for bruken

av verket (Åndsverkloven § 3). Disse rettighetene følger verket når det lisensieres og brukes i alle formater og medier, i innspillinger, ved tekstoversettelser, i samples, i arrangementer for orkestre eller kor, i sceniske oppsetninger, i filmer, i reklame, i spillindustrien og så videre. Låtskriving som yrke kan være økonomisk uforutsigbart: Mange sanger blir fort glemt, mens andre kan få både kunstnerisk, sosiokulturell og økonomisk langvarig verdi. En sang som treffer (en *hit*) et bredt publikum, kan derfor generere betydelige inntekter over lang tid, gjennom ulike plattformer og mediekanaler. Internasjonalt ser vi mange eksempler på at «the song economy» (Mulligan, 2021) er omfattende og voksende. Låtskriveren som skaper og eier verket, har opphavsrett som knytter seg til all bruk av det, men eier ikke framføringene eller innspillingene av det.

Når det gjelder musikkprodusenten, har hun innenfor det profesjonelle markedet i utgangspunktet to typer inntekt: Først et avtalt honorar fra oppdragsgiver (plateselskap/mastereier), som er prosjektbasert. Deretter er det en potensiell inntekt gjennom royalties som produsenten får fra mastereier, og som regnes i andeler av salg og strømming av produksjonen. Imidlertid arbeider mange moderne komponistprodusenter også med å lage tracks og beats uten forskuddsbetaling eller royalty-avtaler. De tar risiko gjennom å initiere og utvikle egne prosjekter, eksempelvis i samarbeid med en topliner eller en rapper, uten å ha eksternt oppdrag fra et plateselskap.

Den som finansierer og eier innspillingen, eier masterrettighetene, men ikke rettighetene til verket. I de tilfeller hvor produsenten også krediteres som låtskriver, gir dette også rettigheter i selve verket, ikke bare i den spesifikke innspillingen. Prosentandeler avtales med de øvrige bidragsyterne og leveres i verksanmeldelsen til TONO (eller tilsvarende organisasjon). Dersom produsenten også er registrert som utøver i innspillingen, vil hun dessuten ha rett til vederlag for dette (nærstående rettigheter, Åndsverkloven § 16). Dette forhandles og spesifiseres i verksanmeldelsen til Gramo (2022) (eller tilsvarende organisasjon). En slik overlapp av roller gir med andre ord produsenten tilgang til flere ulike inntektsstrømmer.

Vi skal videre i denne artikkelen se hvordan låtskrivere og produsenter selv forholder seg konvergensen mellom låtskriving og produksjon. For å utforske problemstillingen har jeg intervjuet sju norske produsenter og låtskrivere som alle er på høyt, profesjonelt nivå. Artikkelen utforsker praksis, men for å forstå skapende praksis må man også forstå begrepene. Derfor vil jeg også diskutere begreper i lys av intervjuene. Både i forskningslitteratur og i bransjerapporter har det de senere år vært stor oppmerksomhet omkring digitalisering av musikkbransjen, særlig når det gjelder forretningsmodeller, økonomi, distribusjon og konsum. Imidlertid har det ikke vært mange studier av dynamikken mellom låtskriving og produksjon i popmusikk, basert på intervjuer med skaperne selv som metodisk inngang, slik denne artikkelen gjør. Temaet er i liten grad forsket på eller diskutert utenfor rommene hvor arbeidet foregår. Studien kan derfor bidra til ny kunnskap om hvordan popmusikk skapes, og hvordan de skapende prosessene kan forstås.

Metode: dybdeintervjuer med sju norske låtskrivere og produsenter

Denne artikkelen bygger på empiriske data som er samlet inn gjennom fem kvalitative dybdeintervjuer med sju norske låtskrivere og produsenter. Alle intervjuene ble foretatt gjennom avtalt personlig møte i informantenes eget studio/arbeidsmiljø, fra februar til april 2022, og intervjuene varte mellom 80 og 120 minutter. Det ble gjort lydopptak av intervjuene, og lydopptakene ble transkribert. Alle informantene deltar under fullt navn og er behandlet etter forskningsetiske retningslinjer gjennom godkjenning i NSD – Norsk senter for forskningsdata (ref.168939). Jeg har ikke etterspurt forretningssensitiv eller konfidensiell informasjon. Intervjuene gir unik informasjon som er deskriptiv og erfaringsbasert, informantene uttaler seg fra sine egne kunstneriske ståsteder om egne praksiser og arbeidsprosesser. Målet med denne metoden er å forsøke å forstå fenomener ut fra aktørenes egne perspektiver og subjektive erfaring (Kvale & Brinkmann, 2018, s. 45).

Intervjuene var semistrukturerte med utgangspunkt i en intervjuguide som informantene fikk på forhånd, men hadde likevel en åpen form hvor informantenes tanker om tematikken fikk lede an. Ut fra intervjuguiden snakket informantene om følgende temaer: Hvordan bruker de DAW, og hvordan legger verktøyet føringer for arbeidsprosessene? Når de er kreditert som både låtskriver og produsent, hvordan tenker de om distinksjonen mellom disse? Hvor slutter låtskrivingen, og hvor starter produksjonen, og hvor er det konvergens eller uklarhet? Hva mener de om verkbegrepet og skillet mellom en sang og en innspilling? Hvordan vurderer og forhandler de hvem som har eierskap i en låt, og hvilke elementer som tilhører låtskrivingen eller produksjonen?

Informantene ble valgt fordi de alle arbeider både som låtskrivere og som produsenter, de er i tillegg utøvere, men ikke primært artister. Som *writer/producers* eller komponistprodusenter er de dermed representative for praksisene som denne artikkelen utforsker, og de har meritter på høyt faglig og kommersielt nivå innen sitt felt. De bruker ulike DAW-er som til sammen er representative for bransjestandarden. De er rekruttert ved personlig henvendelse ved at de har fått presentert problemstillingen og vist betydelig faglig interesse for å kunne bidra til studien.

Utvalget er rekruttert med en viss spredning i alder og geografi. Det omfatter en kvinne og en person med samisk bakgrunn, og det kan innvendes at mangfold og kjønnsbalanse kunne vært annerledes. Både Halvor Folstad (f. 1989) og Lars Kristian Rosness (f. 1995) har Oslo som arbeidssted. Den yngste informanten er Peder Niilas Tårnesvik (f. 1996) fra Sápmi og Bergen. Disse tre representerer en generasjon som har vokst opp med DAW-er. Begge låtskriver- og produsent-teamene har litt lengre erfaring i bransjen. Det ene teamet er brødrene Kent Sundberg (f. 1984) og Cato Sundberg (f. 1981), med Drammen som arbeidssted. Det andre er Anne Judith Wik (f. 1978) og Ronny Svendsen (f. 1969), som jobber i låtskriver- og produksjonsselskapet Dsign Music med Trondheim som arbeidssted, men med et betydelig internasjonalt nedslagsfelt. Jeg omtaler teamene med én stemme i analysene, uten å skille på personnivå. (Mer utfyllende informasjon om informantene ligger i vedlegget til artikkelen.)

Ut fra de fem intervjuene vil jeg i det følgende presentere sentrale temaer i problemstillingen om forholdet mellom låtskriving og produksjon. Jeg redegjør først for informantenes omtale av arbeidsmetoder og bruk av teknologiske verktøy, før jeg diskuterer tre hoveddimensjoner i analysen: rolleforståelse, verksforståelse og opphavsrettslig praksis. Avslutningsvis diskuterer jeg funnene i lys av litteraturen og de teoretiske aspektene jeg har presentert tidligere i artikkelen.

Arbeidsmetoder og verktøy

Informantene bruker enten Logic X Pro, Cubase, ProTools eller Ableton Live som programvare. Disse er ledende DAW-er for profesjonell bruk, både i Norge og internasjonalt. Tårnesvik beskriver Ableton som et samlende «festepunkt for alt jeg jobber med». De andre informantene deler denne oppfatningen om de DAW-ene de bruker. Wik og Svendsen fastslår dette: «Alt foregår jo der. Absolutt alt.» Rosness sier følgende: «For meg så er DAW-en det viktigste verktøyet som låtskriver. Jeg sitter ikke med penn og papir». Alle bruker også MIDI-keyboard som verktøy for programmering og innspilling i DAW.

Selv om en DAW kan beskrives som et virtuelt studio, arbeider informantene i fysiske studiorom hvor de også har mikrofoner og akustiske og elektriske instrumenter. I tillegg til å programmere behersker og bruker de fysiske gitarer og tangentinstrumenter, som også i ulik grad brukes som verktøy i låtskrivingsprosessen. Sundberg-brødrene har en stor samling gitarer og tangentinstrumenter i studio og anslår at disse er omtrent like mye brukt som virtuelle instrumenter / *plugins*, fordi de liker hybriden mellom det programmerte og det organiske (Sundberg og Sundberg). De bruker Cubase aktivt som komposisjonsverktøy gjennom metoder som å klippe opp spor med melodiske idéer eller vokal og la programmet plassere dem tilfeldig for å høre om det kommer interessante resultater som de kan bruke videre. Tårnesvik jobber med lignende teknikker, som han kaller «generative virkemidler», hvor han bruker Ableton som både

låtskriver, utøver og produsent i hva han beskriver som en helt sømløs arbeidsflyt.

En DAW har, i likhet med andre verktøy, sine muligheter og sine begrensninger. Det ligger føringer i programutviklernes forståelse av musikk og av kreative prosesser. Ulike faktorer kan være visuelt design, tekniske løsninger, lagringskapasitet og språk. Hvordan opplever informantene at DAW-teknologien preger måten de skriver og produserer musikk på? Legger teknologien med sine muligheter og begrensninger føringer for den kreative prosessen? Kan vi snakke om musikk laget på DAW-er nærmest som en egen komposisjonsform? Informantene mener at selv om DAW-er har hva vi kan kalle idiomatiske trekk, er det langt mer et spørsmål om øving, erfaring og ambisjonsnivå hvordan og hvor selvstendig man anvender teknologien. Ulike DAW-er har ulike muligheter, for eksempel mener Folstad at det er lettere å realisere idéer raskt i Ableton Live enn i ProTools. Svendsen og Wik forklarer hvordan Fruityloops' visuelle presentasjon av sequensere kan være styrende for prosessen, på en helt annen måte enn når de arbeider i ProTools. Tårnesvik mener at det å beherske en DAW er sammenlignbart med prosessen med å lære å spille et (fysisk) instrument. Det er en styrke ved en DAW at den kan gjøre det lett å komme i gang gjennom ulike forhåndsinnstillinger (*presets*), men på et profesjonelt nivå må man tilpasse den sine egne formål og «bryte ned de tingene» (Tårnesvik). Sundberg, som har brukt Cubase i 20 år, erfarer at enkelte DAW-er legger mer føringer enn andre, og at de kan høre dette på resultatet fordi det fort blir mye looper og programmeringer, noe de selv prøver å unngå. Særlig gjelder dette Fruityloops og Ableton Live. Folstad har ikke brukt Abletons egne synthlyder på flere år, men har i stedet samplet lyder, kjøpt lyder og utviklet sine egne standardoppsett og lyder (*defaults*). Med erfaring kan man lære å forholde seg til en DAW omtrent som til et blankt ark:

> Man kan ganske lett høre at en som ikke har lagd så mye musikk før i en DAW, lager eller følger ganske slavisk Logic- eller Ableton Tutorial-verden, at de ender opp med å lage ganske lik musikk. Men

> når man vokser opp musikalsk og gjerne blir klokere musikalsk, så ender det opp med at det er et blankt papir som man kan skrive hva man vil i (Folstad).

Rosness er sikker på at begrensninger i hans egne ferdigheter er en større faktor for resultatet enn begrensningene som ligger i Logic. Han mener også at det er en utfordring at ferdigkjøpte lydpakker som Splice gir ganske generiske og likelydende produksjoner, og argumenterer for verdien av å bruke mest mulig egenutviklede lyder og innstillinger.

DAW har påvirket arbeidsmetodene i stor grad. Wik og Svendsen, som har lengst erfaring av informantene og har opplevd disse endringene, trekker spesielt fram såkalte låtskrivingscamper som eksempel. Dette er samlinger hvor produsenter og låtskrivere samles for å jobbe i grupper og utvikle låter, gjerne ut fra en spesifikk bestilling og med en kort tidsfrist. De begynte med dette i 2009: «Det hadde vært fryktelig vanskelig å arrangere en moderne låtskrivercamp sånn som det var før» (Wik og Svendsen). De forklarer dette med flyten mellom rollene i den moderne DAW-baserte måten å jobbe på: «Den er ny. Og den er muliggjort av teknologien.»

Oppsummerende ser vi at informantene bruker DAW-er i alle de tre funksjonene som ble presentert innledningsvis, både som innspillingsformat, komposisjonsverktøy og musikkinstrument. Videre ser vi at det å mestre en DAW godt krever tid og erfaring – helt på linje med andre verktøy og instrumenter.

Rolleforståelse: Er det låtskriving, eller er det produksjon?

Hvis vi tar utgangspunkt i en rendyrket, tradisjonell produsentrolle, beskriver informantene dette som en tjeneste som produsenten forventes å yte gjennom å forstå og formidle artistens intensjoner, å tilpasse seg artisten og de andre i teamet og å ta ansvar for å kunne gjennomføre og

ferdigstille. De legger også vekt på den kreative lederrollen, det å vite hvordan du skal bruke talentet som er rundt deg, å være godt forberedt for å kunne komme med referanser og forslag som tar prosessen videre, og å være en god lytter, både til menneskene og til musikken. Produsenten skal ha evnen til å gjenkjenne «når det liksom er noe der, en x-faktor, et hook», sier Sundberg.

Ifølge Folstad er en god produsent «en som klarer å formidle låtas mening gjennom produksjonen, og støtte opp under … Altså når jeg sier låta, så mener jeg tanken, ideen, hva man vil formidle, stemning, følelse. Underbygge låtskrivinga, rett og slett» (Folstad). Han ser på den tradisjonelle produsentrollen mer som en støttefunksjon hvor låtskriveren er en skapende kunstner, og «derfor syns jeg det er litt vanskelig å skulle bare produsere» (Folstad). Her kommer overlappingen med låtskriving inn som et viktig element i overgangen til den moderne produsentrollen som informantene representerer. Dette artikuleres svært tydelig hos Sundberg-brødrene, som er utpregede *writer/producers* og aldri produserer uten også å være med som låtskrivere: «Vi tenker at det er begge deler hele tida» (Sundberg og Sundberg). Det samme sier Wik og Svendsen, som mener at en moderne produsent er en «jack of all trades» som skal ha god innsikt i alle deler av prosessen – og her inkluderer de låtskriving. Folstad karakteriserer seg selv som «låtskriver-basert låtskriver-produsent», med en arbeidsmetode som låtskriver som tilsier at han også produserer. En tilsvarende sjonglering med begrepene gjør Rosness når han bruker formuleringen «produsent-produsent» om den tradisjonelle rollen. Den er imidlertid av liten interesse for ham:

> Det er jo det som er spennende, derfor jeg er interessert i det her da; for produsentyrket også har jo endret seg enormt, ikke sant. Det at jeg sitter foran DAW-en […] og jeg spiller gjerne en del av pianoet, at jeg legger trommene og gjør de tingene, det gjør jo at låtskriving og produsering plutselig kanskje liksom fusjoneres litt da, til en viss grad (Rosness).

I oppfatningen av hvilke arbeidsprosesser som kan kalles låtskriving eller produksjon, mener alle informantene at det er av stor betydning hvordan en låtskrivings-sesjon i studio rent praktisk foregår, ikke minst rekkefølgen på hendelser i den skapende prosessen. Dersom prosessen starter fra null, forventes det at alle som etter avtale er til stede i rommet, bidrar aktivt, og alle idéer som presenteres, vil kunne lede til nye idéer, i en kollektiv prosess hvor det til slutt kan være vanskelig å gå etter i sømmene hvem som spesifikt bidro til hva, eller hva som ledet til hva. Hvor slutter låtskrivingen, og hvor starter produksjonen? Det er ikke lett å vite. Sundberg bruker ordet å «forme», som omfatter begge deler: «Når vi former en låt, så gjør vi det i det fellesskapet, det er en dynamikk med de som er i det rommet, og for vår del så er det nesten utelukkende sånn låtene blir til» (Sundberg og Sundberg). Dette mener de skaper et godt arbeidsklima i en sesjon, hvor kreative idéer kan få fritt spillerom og lede til nye idéer, og hvor de beste idéene får gjennomslag uavhengig av hvem som initierer dem. Både Folstad og Sundberg poengterer hvordan en melodi kan inspireres og utvikles nettopp gjennom at den jobbes med i et konkret, gitt lydbilde, og at DAW derfor er et godt verktøy i melodiskaping. Arbeidsflyt og musikalske handlinger går på kryss og tvers av låtskriving eller produksjon:

> Men hvis du skrur litt lyd på en melodi sånn at den låter litt annerledes, så kan det lede til en annen melodi, på en måte. For hvis man har et sound, så blir det dratt i andre retninger enn om du hadde sittet med en gitar og vokal. Så jeg tenker det at sånn tradisjonell låtskriving hvor du plystrer en melodi, den forsvinner mer og mer (Sundberg og Sundberg).

Hvis prosessen derimot starter med at en artist eller låtskriver kommer til studio med en demo eller en mer eller mindre ferdig sangtekst, melodi og akkordrekke, er det lettere å skille mellom låtskriving og produksjon fordi de i større grad blir serielle handlinger. «Alt handler om hva utgangspunktet er», sier Rosness. Når noen skriver *topline* på et forhåndslaget

track, er også dette serielle handlinger, og da vil informantene som regel se på tracket ikke bare som produksjon, men også som noe som bør ha låtskriverkreditering. Tracket legger nemlig vesentlige premisser for hva som kan legges til og ikke, som Folstad forklarer:

> Hva kom først, det er spørsmålet. Hvis jeg lager en instrumental som jeg syns er veldig bra og som er skapt fra null, og så sender jeg den til noen andre som skriver tekst og melodi oppå der, da føler jeg at det er 50/50, fordi tracket kom først, og det er utgangspunktet for resten. Men hvis man får track og vokal og så produserer det på en ny måte, da bare krydrer man kaka (Folstad).

Sundberg mener at slikt må vurderes ut fra hvert enkelt tilfelle, men i utgangspunktet bør en *trackmaker* ha mellom en tredjedel og halvparten av låtskriverkrediteringen: «Låtskriving er tekst, melodi, kanskje akkorder, og alt med tracks det må man diskutere med tanke på hvor viktig er det for den låta du har». Hvis noen legger på en veldig fin synth som er «veldig viktig for låta, da ville vi sagt at her må du ha litt låtskriving/TONO, for dette løfta låten veldig» (Sundberg og Sundberg). Det vil si at bidraget bør kvalifisere til rettigheter i verket. Dette eksemplifiserer hvordan forhandlinger skjer ut fra hvert enkelt tilfelle, ut fra partenes musikkfaglige forståelse og vurdering. Rekkefølge i arbeidsprosessen og hvilket materiale som allerede foreligger i starten av prosessen, er viktig for slike vurderinger om eierskap til rettigheter.

Verksforståelse: Er det en sang, eller er det en innspilling?

Informantene forholder seg til verk og innspilling som to rettighetsområder, selv om de flyter sammen i deres eget arbeid. Det neste steget i analysen er derfor å forsøke å forstå hvordan låtskriverne og produsentene forholder seg til selve verkbegrepet. Helt overordnet tar alle informantene

utgangspunkt i en tradisjonell, etablert forståelse av hvilke bestanddeler som konstituerer en sang; de nevner sangtekst og tonale elementer som melodi og akkordrekke, vokalt eller instrumentalt. Eksempelvis blir det å endre lyd på en melodisk linje omtalt som produksjon. Det blir låtskriving først når man også endrer på linja tonalt og strukturelt. Noen nevner også rytme og riff som en del av låtskrivingen. De er enige om at melodiutvikling uten tvil er låtskriving, men de er mer usikre på i hvilken grad utvikling av sound, rytmikk og groove er låtskriving – selv med DAW som verktøy. Og det er bemerkelsesverdig at alle informantene i intervjuene bruker lang tid på å tenke og bruker ord som «grenseland», «vanskelig», «glir over», «flytende», «føler», «gråsone» og «knotete» når vi konkretiserer slike eksempler. «Det er vanskelig. Det er diskusjon, det der», sier Sundberg. Flere understreker at en klar distinksjon mellom sang og innspilling var mye enklere før: «Definisjonen faller på en måte litt fra hverandre, når du tenker på digital produksjon som låtskriving» (Tårnesvik). Arbeidsprosessen og bruken av DAW medfører at låtskrivingsfasen og produksjonsfasen oftest foregår helt samtidig, forklarer Wik og Svendsen og sier at «den linja der er vaska ut.» De ser på problematiseringen av distinksjonen mellom verk og innspilling som veldig interessant, for «på en måte så høres det forelda ut, i hvert fall når jeg ser på hvordan hverdagen min er der det der går hånd i hånd, veldig, hele veien» (Wik og Svendsen). De gir mange eksempler fra sitt arbeid hvor de mener at sound-elementet er «helt bærende for hele uttrykket i låta»:

> Soundet er selvsagt en helt integrert del av låtskrivinga [...] Det skillet mellom lydfesting og låtskriving. Det kjenner jeg meg ikke igjen i, i det hele tatt. I min hverdag – det er sikkert folk som tenker helt annerledes, og som opplever det på en annen måte. Men i min hverdag så ser jeg ikke forskjellen på noe av det her, det flyter sammen (Wik og Svendsen).

De eksemplifiserer videre denne sammenflyten av kategorier og begreper når de bemerker at de har vært Grammy-nominert til både Song of the

Year og Record of the Year (Grammy, 2022) – uten helt å forstå hva som er forskjellen, og hvorfor dette er to ulike kategorier.

Alle informantene bruker begrepet «sound» som et nærmest altomfattende begrep for de soniske kvalitetene ved en produksjon. Dette henger sammen med den historiske og teknologiske utviklingen, noe brødrene Sundberg er opptatt av: De ser på sound som et essensielt element i sin egen musikk, for «vi lever ikke i 1960 lenger, heller. […] Tida forandrer seg, ikke sant. Før så kunne du plystre en melodi fra 200 meters avstand, og så hadde du 100 prosent publishing. Sånn var det før! Det mener jeg er altfor gammeldags å si i dag, da» (Sundberg og Sundberg). Her setter de på spissen en tradisjonell forståelse av hva en sang kan være, adskilt fra produksjon. Samtidig anerkjenner de eksistensen og verdien av hva de kaller «en klassisk låt» med kompositoriske elementer som skal kunne fungere godt med bare sang og piano eller kassegitar, som kan skrives på papir og eksistere helt uten digital produksjonsteknologi. Denne tradisjonelle verksforståelsen er relevant også i en del popmusikk som skrives i dag, men de ser på dette verkbegrepet som gammeldags i kontekst av sitt eget arbeid: De mener at «tracket er veldig ofte minst like viktig for låta. Det kommer veldig an på låta». En nyansert forståelse av sjangerforskjeller og stilistiske normer spiller altså en viktig rolle her. Folstad har som låtskriver langt på vei et estetisk ideal som anerkjenner «en klassisk låt», men opplever likevel at «det går veldig hånd i hånd, det å produsere og skrive». Her utdyper han med et bilde: «Og da blir det som røttene på et tre som bare ender opp sånn … hvilken av disse grenene er låta, og hvilke er produksjonen?» (Folstad). Folstad ser på masteren (lydfestingen) som sitt «partitur» som låtskriver. Dette gir en logisk grunn til å spørre om hvorfor ikke produksjonskvaliteter i sound eller groove da vil være en del av komposisjonen? «Den er vrien», sier Folstad. Han henviser ikke til sitt eget verkbegrep, men til musikkbransjens økonomiske strukturer: «Det bunner kanskje ut i at man må skille på det av økonomiske grunner. Det er så innrøkt at man alltid får betalt for produksjon, men ikke får betalt der og da for låtskriving, og så har hjernen alltid tenkt at det er to» (Folstad). Det vil si to ulike rettighetsområder og inntektsstrømmer.

Opphavsrettslig praksis: Hvem eier hva, og skal ha betalt for hva?

Den tredje hoveddimensjonen er opphavsrettslig praksis. Informantene viser til at økonomi og opphavsrett legger premisser for både rolleforståelsen og verksforståelsen. Som Folstads utsagn ovenfor tydelig eksemplifiserer: Her må de forholde seg til bransjens «innrøkte» strukturer og organisering, til Åndsverkloven og praktiseringen av denne gjennom organisasjoner som Gramo og TONO. Det er forskjell på låtskriveres og produsenters plassering i bransjens strukturer, hvilke organisasjoner de forholder seg til, og hvordan de tjener penger på arbeidet sitt. Når rollene i deres egne skapende praksiser konvergerer, kreves det kunnskap og bevissthet rundt dette fra aktørene.

Informantenes erfaring er at i den form for musikkskaping som denne artikkelen utforsker, har det blitt en etablert praksis å dele låtskriverrettigheter mellom de som deltar i en låtskrivings-sesjon, uansett bidrag, med mindre noe annet er avtalt. Dette inkluderer dermed også produsenten, og her snakker de om produksjon (eller track/beat) som et spesifikt element som vektes i låtskrivingen. Med produksjon mener de praktisk talt alt utenom sangtekst og melodiske og tematiske elementer, altså at produsenten har skapt groove, riffs, hooks, akkordrekker, sound og så videre. Følgelig vil informantene, ut fra sin rolleforståelse og musikkforståelse, også kreditere slike elementer som en del av verket. Når eksempelvis rytmisk produksjon og groove ikke har verksbeskyttelse i tradisjonell opphavsrettslig praksis, men er en del av nærstående rettigheter, blir dette et dilemma som må løses når produsenter innenfor groove-baserte sjangre arbeider som beatmakere: «I trap og hip hop, for eksempel, er kanskje beats verdt veldig mye, kanskje 50 prosent av publishing, dette er litt sjangeravhengig, beats har større verdi i hip hop» (Rosness). Det vil altså være variasjoner i vektingen: I noen tilfeller vil produksjonen kunne krediteres som 50 prosent av sangen, sangtekst som 25 og melodi som 25. I andre tilfeller kan melodi utgjøre 50 prosent, mens sangtekst er 25 og produksjon er 25.

Rosness omtaler den beskrevne praksisen om å dele rettigheter som en «gentlemen's agreement» i bransjen. Det kan komme mer omfattende

diskusjoner og forhandlinger dersom noen har med seg et forarbeid og derfor vil ha større andeler, eller (sjeldnere) dersom en person ut fra sin «markedsverdi» eller posisjon i feltet forventer eller krever en kreditering. Dersom lydfiler sendes mellom ulike studioer og flere bidrar uten å jobbe fysisk sammen i samme sesjon, vil det komme en slik fordelingsdiskusjon når sluttresultatet er klart. Rent praktisk vil forhandlingene ofte foregå mellom bidragsyternes representanter i management og forlag.

I den grad de to rollene skilles, bemerker flere av informantene at en rendyrket rolle som produsent omfatter mye tid med for- og etterarbeid, ikke minst fordi produsenten også kan ha en teknikerfunksjon. Rollen som låtskriver utøves mer i øyeblikket. Dette forklarer eller rettferdiggjør også hvorfor produsenten som regel mottar honorar i en profesjonell kontekst, i motsetning til låtskriveren: «Produsenten har jo latterlig mye mer jobb enn *toplineren* som er der i to dager og drar. Vi sitter der i måneder etterpå med låta, ikke sant» (Sundberg og Sundberg). Wik og Svendsen uttrykker det samme:

> En *topliner* kan gjøre tre ganger flere låter i året enn en produsent kan gjøre. Jeg har forarbeid, etterarbeid, og hvis et plateselskap plukker opp låten, har jeg alt ansvar for at alt bli levert og alt er i orden. Og det er ganske tidkrevende. Som produsent må jeg si at det er rettferdig (Wik og Svendsen).

I rollen som låtskriver er man imidlertid avhengig av eventuelle framtidige inntekter fra bruk av sangen; låtskriveren får ikke honorar for å utføre arbeidet sitt, slik produsenten i mange tilfeller gjør – og slik både en session-musiker og en tekniker gjør.

Oppsummering: rolleforståelse, verksforståelse og bransjestrukturer

Som inngang til en oppsummerende diskusjon kan vi fastslå at alle informantene mener at det foregår en konvergens mellom låtskriving og

produksjon, og at dette problematiserer en skillelinje mellom sang og innspilling. De gir uttrykk for at problemstillingen belyser en viktig og lite kartlagt side ved musikken i dag, et område hvor begrepsbruk og praksis har blitt endret gjennom de siste 10–20 årene. En konvergens mellom sang og innspilling har sammenheng med hvordan man arbeider med digital teknologi i alle ledd av skapelsesprosessen, gjennom parallelle handlinger i kollektive prosesser.

Informantene utrykker autonomi og faglig selvtillit i sitt forhold til arbeidsverktøyene de bruker. Det er ikke slik at en DAW legger føringer for *hvordan* de skriver og produserer, tvert imot gir det dem nye og flere kreative valgmuligheter. Det sentrale ser ut til å være *at* de skriver og produserer med samme verktøy. Dette medfører i seg selv en dynamikk: Tradisjonelle produksjonsaspekter kommer inn i låtskrivingsprosessen på et tidligere tidspunkt enn hva som var tilfelle før DAW ble vanlig, noe som medvirker til å integrere dem som en del av det å skape sangen. DAW representerer et nytt paradigme gjennom å tilrettelegge for å integrere rollene som produsent, låtskriver og utøver i ett felles digitalt verktøy, i en sømløs prosess. Dette har bidratt til å utvikle og endre produsentens rolle i det skapende arbeidet, slik Wikström (2020) påpeker. I Mulligans (2021) og Burgess' (Zagorski-Thomas et al., 2020) observasjoner av at roller fusjoneres, foregår i stor grad dette ved at produsenten også blir låtskriver – og i tillegg også ofte utøver.

Er det begrepene som har endret seg, eller blir begrepene anvendt på måter som tilpasses en ny praksis? Mye kan tyde på det siste, for informantene er enige om at det er mulig å skille mellom låtskriving og produksjon i den tradisjonelle betydningen, på flere måter er det også hensiktsmessig – det er «grener på et tre», i Folstads metafor. Men disse grenene vokser tett sammen, og pragmatiske løsninger og «gentleman's agreement» kan tyde på at begrepsapparatet ikke favner praksis tilstrekkelig godt. Den rådende akademiske forståelsen er neppe helt tilstrekkelig for å gripe forholdet mellom låtskriver og produsent, forholdet mellom innspilling og produksjon av popmusikk. Informantene påpeker flere dilemmaer, reflekterer over dem, utdyper sine erfaringer og skisserer løsninger. Vi kan løfte fram dette

gjennom tre hovedfunn, som er knyttet til de tre hoveddimensjonene: rolleforståelse, verksforståelse og opphavsrettslig praksis.

Først ser vi at informantene nærmest tar for gitt at rollene som låtskriver og produsent konvergerer i den moderne rollen som komponist-produsenter. Informantene er nøye med å presisere dersom de oppfatter det de gjør, som kun det ene eller det andre. Sundberg-brødrenes praktiske forståelse av å «forme» musikken har en gjenklang av Moylan (2020) sin teoretiske diskusjon om å «shape the song», hvor Moylan også snakker om å forme sangen som et sonisk produkt, heller enn om å skrive. For generasjonen som har vokst opp med enkel tilgang på programvare for musikkskaping, er det å skrive og produsere naturlig integrert: Både Folstad og Tårnesvik trekker fram at GarageBand var startpunktet da de var yngre, hvor de intuitivt lærte å lage musikk gjennom å skrive og produsere samtidig i én prosess. I sitt profesjonelle arbeid vet de også at det ikke alltid fungerer slik. Informantene skiller i denne sammenhengen mellom parallelle og serielle handlinger i arbeidsprosessen. De ser også enkelte sjangerforskjeller.

Den andre dimensjonen, verksforståelse, avspeiler den første. Når Wik og Svendsen problematiserer skillet mellom låtskriving og produksjon, artikulerer de dette tydelig: «Det er ikke før den er innspilt, at det er ekte, at det er en sang. Det er når det er lydfesta, at det er et produkt» (Wik og Svendsen). Dette er i tråd med Herstands argumentasjon for å se på den tradisjonelle forståelsen av verket som en «underliggende komposisjon» (Herstand, 2023, s. 116), et utgangspunkt for det kunstneriske sluttproduktet: den innspilte sangen. Samtidig forholder informantene seg pragmatisk og bevisst til en tradisjonell oppfatning av hva en sang er, i liten grad påvirket av teknologisk utvikling. Dette er, av årsaker vi har diskutert, vanlig i bransjen (Rogers, 2022, s. 11; s. 172; Herstand, 2023, s. 123). Dette er kanskje et musikkvitenskapelig paradoks, ettersom informantene også er samstemte om at innovasjoner i rytmisk produksjon, sound og soniske kvaliteter har stor betydning for den kunstneriske signaturen og kommersielle appellen til DAW-produsert popmusikk. Når sangen i økende grad har blitt et *lydlig* uttrykk, slik blant andre Middleton

(2000), Bennett (2018) og Burgess (Zagorski-Thomas et al., 2020) argumenterer for, hvorfor skal ikke skapingen av lyden også kunne være en del av verket? Funnene i denne studien er i tråd med Thalls (2016) argument for å se på tracket/beaten som en del av sangen: Informantene viser en skapende praksis hvor de utvider den tradisjonelle verksforståelsen med en moderne forståelse hvor også digital produksjon inngår naturlig.

Denne sammenblandingen av låtskriving og produksjon som den moderne komponistprodusenten representerer, medfører, som vi har sett, dilemmaer som ligger i den tredje dimensjonen: opphavsrettslig praksis. Det kan hende, slik Folstad sier, at den tradisjonelle verksforståelsen henger mer sammen med bransjens etablerte økonomiske strukturer enn med kunstneriske og musikkfaglige vurderinger. Handlingsrommet til å tilpasse dette til en moderne forståelse ligger i partenes avtalefrihet, og dermed kreves det musikkfaglig dømmekraft og forhandlingstyngde: De involverte må forhandle ut fra sin forståelse av hva som gir en innspilt sang sin karakter og kunstneriske signatur, og hvilke bidrag til sluttresultatet som kvalifiserer til ulike rettigheter og krediteringer i verk og i innspilling. Flere av informantene poengterer at kriteriene for å vurdere dette ikke følger direkte av bestemte retningslinjer eller regler, som de kjenner til. Det aktualiserer Thalls (2016) spådom om usikkerhet og konflikter når Rosness erfarer at mange av hans kolleger opplever dette som vanskelige diskusjoner, i «en bransje full av ganske konfliktsky mennesker», slik han karakteriserer det. Kunnskap og erfaring spiller inn i slike diskusjoner, og usikkerhet kan også ha sammenheng med asymmetriske maktforhold, som antydes av Folstad: «Man vil ikke være han som grafser. For man vet konsekvensen» (Folstad).

I denne friksjonen mellom begreper og skapende praksiser er ikke alltid den kunstneriske forståelsen av hva låtskriving innebærer, og hva en sang består av, helt kompatibel med opphavsrettslig praksis eller med bransjestrukturer. Dette legger press på selve rettighetssystemet, som med røtter i en pre-digital tidsalder kan ha en form for strukturelt etterslep som ikke fanger opp alle trekk ved en moderne pop-produksjon. Dette gjelder ikke minst når vi tar lytterens perspektiv (Bennett, 2018; Thall, 2016), hvor de soniske eller de rytmiske kvalitetene kan være viktige for

å like en sang, like viktige som teksten eller melodien. Det er innspillingen som er sluttproduktet, og innspillingen er produsentens kunstneriske bidrag. Moylan (2020) sier at innspillingen *former* sangen, og dette åpner for å spørre om ikke innspillingen i noen tilfeller former i så sterk grad at den *er* sangen. Sangen har «byttet side»; verket ligger i innspillingen, heller enn å være noe som blir innspilt. Det har blitt en norm for mange produsenter i popmusikk å ta en andel av låtskriverrettighetene gjennom å kreditere deler av sitt arbeid med produksjon som en del av verket, og for disse aktørene er det musikkfaglige og estetiske vurderinger i feltet som tilsier at det bør være slik: Produksjonen inngår i sangen, og de to konvergerer. Låtskriving er produksjon, produksjon er låtskriving.

I denne artikkelen har vi sett hvordan forholdet mellom låtskriving og produksjon preges av en uklar distinksjon og en klar konvergens. Studien utforsker og nyanserer de to sidene, sang og innspilling, låtskriving og produksjon, låtskriver og produsent, og viser hvordan det gamle paradigmet om et skille mellom disse blir utfordret i moderne yrkesroller. Dette utgjør et aktuelt eksempel på hvordan teknokulturell innovasjon og digitalisering har bidratt til å skape en ny dynamikk i forståelsen av både verkbegrepet og kunstnernes ulike roller, og mellom ulike aktører i musikkbransjens verdikjede. Dette er av betydning for forståelsen av popsangen som kulturuttrykk og som produkt, og for forståelsen av den moderne komponistprodusenten som yrkesgruppe og kunstnergruppe. Skillelinja mellom låtskriving og produksjon innenfor skapende praksiser i innspilt popmusikk beskrives godt av en av informantene: Den er ikke nødvendigvis vaska bort, men «den linja der er vaska ut».

Litteratur- og kildeliste

Bennett, J. (2018). Songwriting, Digital Audio Workstations, and the Internet. I N. Donin (Red.), *The Oxford Handbook of the Creative Process in Music*. Oxford University Press.

Burgess, R.J. (2014). *The history of music production*. Oxford University Press.

Cunningham, M. (1998). *Good Vibrations: A History of Record Production*. Sanctuary Publishing.

Eidsvold-Tøien, I., Torp, Ø., Theie, G.M., Molde, A., Gaustad, T., Sommerstad, H., Espelien, A. & Gran, A.-B. (2019). *Hva nå: Digitaliseringens innvirkning på norsk musikkbransje* (Rapport nr. 1 2019, BI: Centre for Creative Industries, Menon Economics). Kulturdepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/hva-na---digitaliseringens-innvirkning-pa-norsk-musikkbransje/id2627950/

Grammy. (2022). Grammy-kategoriene Song of the Year og Record of the Year. Hentet 9. september 2022 fra https://www.recordingacademy.com/awards

Gramo. (2022). Gramo-statistikken 2021. Hentet 9. september 2022 fra https://www.gramo.no/om-gramo/statistikken

Herstand, A. (2023). *How to Make It in the New Music Business* (3. utg.). Liveright Publishing Corporation.

Hesmondhalgh. D. (2013). *The cultural industries* (3. utg.). Sage.

Kvale, S. & Brinkmann, S. (2018). *Det kvalitative forskningsintervju*. Gyldendal Akademisk.

Middleton, R. (2000). Work-in(g)-practice: Configurations of the popular music intertext. I M. Talbot (Red.), The musical work: Reality or invention? Liverpool University Press.

Molde, A. (2018). *POP. En historie*. Cappelen Damm.

Molde, A. (2021). Den digitaliserte musikkbransjen. I A.B. Gran & B.E. Olsen (Red.), Kreativ næring: Lokale, digitale og økonomiske perspektiver. Universitetsforlaget.

Moorefield, V. (2005). The producer as composer: Shaping the sounds of popular music. The MIT Press.

Moylan, W. (2020). Recording analysis: How the record shapes the song. Focal Press.

Mulligan, M., Jopling, K. & Ulvaeus, B. (2021). Rebalancing the song economy. Midia Research.

Rogers, S. & Ogas, O. (2022). This is what it sounds like: What the music you love says about you. The Bodley Head.

Røed, T., Sjøvold, J., Slemdal, L. & Stampe, P. (2021). Kunst i tall 2020. Norsk Kulturråd.
Stampe, P., Vindøy, A., Wee, M. & Thomassen, M. (2022). Kunst i tall 2021. Norsk Kulturråd.
Stanley, B. (2013). Yeah yeah yeah: The story of modern pop. Faber and Faber.
Thall, P. (2016). What they'll never tell you about the music business (3. utg.). Watson-Guptill Publications.
TONO. (2019). Intervju med Mike Hartung, Platearbeiderforeningen. Hentet 17. januar 2022 fra https://www.tono.no/musikernes-blindsone
Tschmuck, P. (2017). The economics of music. Agenda Publishing.
Wikström, P. (2020). The music industry: Music in the cloud (3. utg.). Cambridge Digital Media and Society Series. Polity Press.
Zagorski-Thomas, S. (2014). The musicology of record production. Cambridge University Press.
Zagorski-Thomas, S., Isakoff, K., Lacasse, S. & Stévance, S. (Red.). (2020). The art of record production. Volume 2: Creative practice in the studio. Routledge.
Åndsverkloven. (2018). *Lov om opphavsrett til åndsverk* (LOV-2018-06-15-40). https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2018-06-15-40

Vedlegg: Omtale av informanter i dybdeintervjuene

Anne Judith Wik (f. 1978) og **Ronny Svendsen** (f. 1969), arbeidssted Trondheim

Jobber i låtskriver- og produksjonsselskapet Dsign Music, som de var med på å grunnlegge i Trondheim i 2006. Fra 2016 har de forlagsavtale med Ekko Music Rights, hvor de også er medeiere. Sammen med Robin Jenssen startet de SongExpo i 2011, som er en stor, årlig låtskrivercamp. Dsign Music har i en årrekke stått bak store hits innen K-pop og J-pop, med en rekke hits for artister som EXO, ITZY, TWICE, Girls' Generation,

Taeyeon og Yunho. Produksjonene deres har mer enn to milliarder strømminger og har blitt solgt i over 35 millioner fysiske plater. Dsign Music passerte i 2022 50 nr. 1-plasseringer på ulike sjangerlister på Billboard i USA. De har vunnet MTV Awards, YouTube Awards, ASCAP og SESAC Latin Awards, og de har blitt nominert til Latin Grammy to ganger. I Norge ble de hedret med Musikkforleggerprisen for «årets opphaver» i 2018, og Anne Judith Wik var nominert til Spellemannprisen 2021 som «årets internasjonale suksess». Hun er styremedlem i NOPA, Musikkbyen Trondheim og Tempo. Begge er medlemmer av TONO og SESAC.

Kent Sundberg (f. 1984) og **Cato Sundberg** (f. 1981), arbeidssted Drammen

Produsenter og låtskrivere i selskapene Soundbay Music AS og Donkeyboy Music Group AS. De har arbeidet med artister som Dagny, Julie Bergan, Astrid S, Marcus & Martinus, Emma Steinbakken, Tungevaag, Selena Gomez, Mike Posner og Matoma. De har hatt en rekke store hits både som artister i bandet Donkeyboy og som produsenter og låtskrivere for andre artister. Med Donkeyboy har de vunnet tre Spellemannpriser og en svensk Grammis-pris. I 2019 var de produsenter og låtskrivere på den mest spilte låten på radio i Norge («Kind of love»), og en av låtene deres var den mest spilte norske låten både i 2020 og 2021 («Somebody»). De har gjennom en årrekke også vært blant Norges mest spilte utøvere på radio; i 2022 var de nummer tre og fire, fordelt på 39 ulike innspillinger. Begge er medlemmer i TONO og Gramo. Publishing: Sony Music Publishing. Kent Sundberg har musikkutdanning fra tidligere NISS (Høyskolen Kristiania).

Halvor Folstad (f. 1989), arbeidssted Oslo

Produsent og låtskriver i egen virksomhet. Han har arbeidet med artister som Bernhoft, Alan Walker, TIX, Sval, Broiler, Tungevaag, Lemaitre, Philip Emilio, Julie Bergan og Chris Holsten, på låter som til sammen har over én og

en halv milliard strømminger. Sammen med Dag Holtan-Hartwig utgjør han produsent- og låtskriverduoen Skinny Days, som også er et artistprosjekt. Han har flere nominasjoner til Spellemannprisen, blant annet for «årets låt» 2020, og bidro på tre av fire nominasjoner i kategorien pop i 2021. Nominert til Musikkforleggerprisen 2021 som «årets opphaver». Norges 13. mest spilte utøver på radio i 2021, fordelt på 44 ulike innspillinger. Medlem i TONO, Gramo og Gramart. Publishing: Sony Music Publishing: Scandinavia. Management: Selective Music. Label: Sony Music Norway, Warner Music Germany. Utdannet ved The Liverpool Institute for Performing Arts.

Lars Kristian Rosness (f. 1995), arbeidssted Oslo

Produsent og låtskriver i egen virksomhet. Han har arbeidet med artister som Alan Walker, Julie Bergan, Ruben, Jonathan Floyd, Chris Holsten, på låter som til sammen har flere milliarder strømminger. Sammen med de to sistnevnte artistene var han medansvarlig for «årets nykommer» og «årets artist» på P3 Gull i 2021. Nominert til «årets opphaver» på Musikkforleggerprisen 2022, vinner av «årets verk», hvor han var produsent, låtskriver og utøver på årets mest radiospilte låt med norsk tekst («Smilet i ditt eget speil»). Vinner av «årets låt» på Spellemannprisen 2021 og nominert til «årets produsent». Norges nest mest spilte utøver på radio i 2022. Medlem i TONO og Gramo. Publishing: Sony ATV. Management: Plexus.

Peder Niilas Tårnesvik (f. 1996), arbeidssted Bergen/Oslo

Niilas arbeider med samisk eksperimentell elektronika. Utgir på eget selskap, tidligere tilknyttet Vibbefanger i Bergen. Vinner av Spellemannprisen for Elektronika i 2020 for debutalbumet *Also this will change*. Albumet *Stone Skipping* ble utgitt i 2022. Han har laget musikk for flere kortfilmer og vært instruktør på AKKS i Bergen. To bestillingsverk for Borealis i Bergen 2022, gjennom mentorprogrammet Ung Komponist. Deltaker i Talent Norges mentorprogram PopUp! for 2022. Medlem i TONO, NOPA, Gramo og Gramart. Publishing på utgitt katalog: High North Music.

Musikkteknologiske praksisar

Rudi, J. & Holbrook, U.A.S. (2024). Endringer i nyere teknologibaserte musikkpraksiser. I A.N. Hagen, R.T. Solberg, T.U. Nærland & M.F. Duch (Red.), *Når musikken tek form: Om skapande praksisar i musikk* (s. 345–376). Fagbokforlaget.
DOI: https://doi.org/10.55669/oa491110

Endringer i nyere teknologibaserte musikkpraksiser

Jøran Rudi og Ulf A.S. Holbrook

Innledning og problemstillinger

Teknologi er mer enn hjelpemidler og verktøy, teknologi omfatter også kunnskap om hvordan verktøyene brukes. Teknologien hører slik til, og finner sin mening, i en sosial sammenheng (Bijker, 2010). En datamaskin er for eksempel lite verdt dersom ingen har ideer til hvordan den kan være nyttig, og den kan heller ikke gjøre stort dersom ingen vet hvordan man bruker den. Teknologi verken oppstår eller opptrer i et vakuum, den både påvirker og er påvirket av sammenhengen den blir skapt og virker i.

Mange musikkspesifikke teknologier er nå så innarbeidet at vi ikke lenger tenker på dem som teknologier, men noter og partiturer, musikkinstrumenter og konsertsaler er alle teknologier. Historisk har utviklingen av teknologier for musikkformål skjedd gradvis og som del av flere

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/

prosesser knyttet til det å skape og formidle musikk. Men særlig etter arbeidet til radikale kunstnergrupper som futurister og dadaister, med støy og lydpoesi på 1910-tallet og noen år fremover, ble også musikken det som har blitt beskrevet som et «ekspanderende felt» (Krauss, 1979). Dadaistene og futuristene var begge avantgardistiske kunstnergrupper som oppstod i protest mot den etablerte kunsten i tiden rundt første verdenskrig. Utviklingen av opptaksteknologi og radio på 1920-tallet la det tekniske grunnlaget for en ny musikktype som baserte seg på innspilt lyd: den konkrete musikken. Parallelt utviklet det seg musikk som brukte elektroniske lydgeneratorer fra vitenskapelig testutstyr som kildemateriale: den elektroniske musikken. Komponistene arbeidet som oftest med teknologien i studio alene eller med en teknisk assistent, og arbeidsmåten har siden vært vanlig i tradisjonell elektroakustisk kunstmusikk. Det er den elektroniske teknologien, og de musikalske og sosiale konsekvensene av den, som er tema i denne artikkelen.

Den tidlige musikkteknologihistorien internasjonalt er godt beskrevet i tallrike publikasjoner, blant annet av Peter Manning (1993), Joel Chadabe (1997) og Curtis Roads (2015). Den norske utviklingen er beskrevet av Jøran Rudi (2019). I beskrivelsene er det de eldre og tradisjonelle formene for teknologibasert musikk som har blitt viet størst oppmerksomhet, men fra sent 1990-tall har den teknologibaserte musikken utviklet seg i flere nye retninger, og denne artikkelen konsentrerer seg derfor om de nyere uttrykkene.

Problemstillingene som undersøkes, er: Hva kjennetegner det skapende arbeidet i de praksisene som har vokst frem siden 1990-tallet? Og hva tenker kunstnerne selv om utfordringene og mulighetene forbundet med en teknologibasert eller -drevet praksis?

Vi har ingen ambisjoner om å lage en uttømmende oversikt over alle nye uttrykksformer i den teknologibaserte kunsten og musikken eller å definere nye sjangre, til det er utviklingen for rask og de estetiske og praktiske kombinasjonene i feltet for mange. Innenfor hver sjanger eller gruppering finnes det også mange underdelinger som uten tvil er interessante, men et dypere dykk i dette krever en bakgrunnskunnskap

som er for detaljert og spesialisert til at det hører til i denne artikkelen. For å gi kontekst til bredden og perspektivene i feltet beskriver vi noen hovedretninger som har pekt seg ut i våre intervjuer med aktive kunstnere som bruker elektronisk teknologi i sine skapende, musikalske praksiser. I den neste delen skal vi kort gjøre rede for den historiske bakgrunnen for praksisene vi utforsker, og presentere begreper og rammeverk for den kommende analysen.

Kort historikk og kunstneriske definisjoner

I denne artikkelen bruker vi begrepet «post-akusmatisk» (Adkins et al., 2016) i diskusjonen om nye skapende musikkpraksiser der elektronisk teknologi ligger til grunn. Begrepet «akusmatisk» stammer fra den greske filosofen Pythagoras som foreleste bak en gardin, slik at studentene ikke skulle se ham mens han foreleste, og bli distrahert av hva de så. Arbeidet til den franske komponisten, teknikeren og musikkteoretikeren Pierre Schaeffer (1910–1995) er inspirert av dette, og i beskrivelsen av den nye musikkformen *musique concrète* fra 1940-tallet la han vekt på at man skulle lytte til lydens form og forløp og ikke tenke på dens kilde eller hva den kunne bety. Ved å bruke høyttalere ble lydens opprinnelse skjult for lytterne. Musikken ble senere kalt «akusmatisk musikk», for å understreke at den ble spilt fra høyttalere og ikke av utøvende musikere. Denne akusmatiske tenkemåten har dominert den eldre teknologibaserte musikken, og vi bruker begrepet post-akusmatisk for å gjøre det tydelig at det er praksisene som springer ut fra denne tradisjonen, men som beveger seg bort fra den, som opptar oss i denne artikkelen. Vi sikter oss altså inn på praksisene som på ulike måter ikke passer inn i den tradisjonelle akusmatiske/elektroakustiske musikken. Vi bruker ikke begrepet post-akusmatisk som et «bounded paradigm, and much less [as] a school», men snarere som «a polyphony of activities which imply a variety of aesthetic or practical relationships with the acousmatic paradigm but are not contained within it» (Adkins et al., 2016, s. 109). Dette er vår innfallsvinkel til

å beskrive en musikalsk pluralisme som verken er avgrenset av sjangre eller terminologier.

På 1940-tallet ble det praktisk mulig å spille inn lyd og ta den ut av sin sammenheng, først gjennom fonografiske plater og senere gjennom lydbånd. Slik kunne komponistene repetere, snu og vende på lydene, gjerne baklengs og i ny hastighet. Flere elektroniske verktøy for å behandle lyd ble utviklet, og nye apparater som kunne lage kunstig romklang og bevege lydene rundt i rommet kom i bruk blant komponister. Denne musikalske og tekniske utviklingen førte med seg ideen om en lyttemåte der publikum ville få mest ut av musikken dersom de lyttet til lydene løsrevet fra deres opprinnelse. Slik tradisjonell elektroakustisk musikk har hatt stor institusjonell aksept internasjonalt siden den ble oppfunnet, men har i Norge hatt mindre romslige vilkår (Rudi, 2019). Det post-akusmatiske perspektivet gir innsikt i måtene holdningene til teknologien og kunstformene har endret seg fra mer institusjonelle og akademiske sjangre til å bli mer utbredt i en stor gruppe av ulike kunstnere og musikere.

På 1950-tallet begynte man så smått å bruke datamaskiner til musikk, men lenge var komposisjonsstudioer og produksjonsmuligheter dyre og eksklusive og oftest knyttet til utdanningsinstitusjoner og/eller kringkastere. Etter 1980- og 1990-tallets raske utvikling av digitalteknologien har den forandret skapende prosesser, formidling og distribusjon på en grunnleggende måte, og det er nå vanlig å spre informasjon, verktøy og musikk via Internett. Som følge av stadig fallende priser på datamaskiner i forhold til ytelse, og at stadig mer fleksibel og avansert elektronikk blir mer utbredt, kan musikk nå enkelt skapes utenfor tradisjonelle komposisjonsstudier eller studioer, gjerne med digital studioprogramvare for musikkproduksjon (DAW)[114]. Et resultat av denne økte teknologibruken

114 DAW er en forkortelse for Digital Audio Workstation, som normalt omfatter sekvensering av både lyd- og MIDI-data, lydbehandling, og i noen eksempler også mulighet for å skrive kode direkte i verktøyet. Perspektiver på bruken av DAW behandles i andre artikler i denne boken.

er en sterk oppblomstring av nye måter å lage musikk og arbeide med lyd på. Det betyr selvfølgelig ikke at den tradisjonelle arbeidsmåten eller musikken har forsvunnet. I noen grad inngår den akusmatiske lyttemåten også i mange av de nye praksisene, siden mye av det som høres, både er abstrakt og/eller abstrahert og ikke umiddelbart gjenkjennelig fra den akustiske virkeligheten. At denne lyttemåten også er del av nye praksiser, er undersøkt av blant annet Simon Emmerson (2000) som utforsker hvordan kulturell pluralisme blir tema for kunstnerisk utforskning, Joanna Demers (2010) som undersøker hvordan musikalske former som glitch, dub, ambient, elektroakustisk og dronemusikk endrer måten vi lytter på, og Georgina Born (2013, 2022) som utfordrer hvordan vi oppfatter lyd, musikk, digitalisering og media.

Simon Waters beskriver oppmerksomheten på kontekst som et av de viktigste aspektene i den nye teknologibaserte musikken (Waters, 2000), med tanke på både rammene musikken blir skapt og opplevd innenfor, og hvilke temaer den tar for seg. I sin kritikk av hvordan etablerte konvensjoner og regler bestemmer hvordan musikk skal analyseres og forstås, gjør musikkviteren Judy Lochhead noe av det samme når hun understreker at rollene til komponister, musikere og lyttere er situerte (Lochhead, 2015), påvirket av sine sammenhenger. Hun åpner perspektivet til å omfatte rammene som musikken oppleves innenfor, og videreutvikler slik et perspektiv som musikkhistorikeren Carl Dahlhaus i 1967 kalte «trivialmusikken.» Dahlhaus pekte på at analytisk tilnærming må være sjangerspesifikk, og at både funksjon og kontekst må tas i betraktning når musikken vurderes (Washburne & Derno, 2013).[115] Dette gjelder i like stor grad den teknologibaserte musikken som den akustiske og er derfor relevant for spørsmålene vi stiller.

I den klassiske elektroakustiske musikken er det størst fokus på mikropersepsjon (både for komponister og publikum), det vil si fokus på forandringer i lyden uten oppmerksomhet på sammenheng og lydkilde.

---

115 Teksten i boka er oversatt til engelsk av Uli Sailer.

I praksisene som inngår i det post-akusmatiske, er dette perspektivet utvidet, og innholdet kan derfor ikke fullt begripes innenfor et rent spektromorfologisk perspektiv.[116] Begrepet post-akusmatisk vil heller ikke oppleves som relevant for alle komponister og kunstnere i den nye teknologibaserte musikken, og som vi skal se i analysen, er ikke akusmatisk musikk en tradisjon alle informantene forholder seg til, selv om vi definerer dem inn i en post-akusmatisk tradisjon.

Den tradisjonelle elektroakustiske musikken har fått et omdømme som selvsentrert og konservativ, mye på grunn av sin institusjonelle tilknytning og sitt vedvarende fokus på abstrahert lyd (Waters, 2000). Selv om musikkformen inneholder mange storverk, preges den av en akademisk og estetisk konservatisme som naturlig nok kan gjøre folk reserverte. Det er derfor fristende å se bruken av nye virkemidler i den teknologibaserte musikken som elementer i en legitim diskurs om hvor verdien i den teknologibaserte musikken ligger, for å parafrasere Pierre Bourdieu (1993). Ligger den musikalske interessen i bruken av teknologi, i nye (og uhørte) lyder, i kompleksitet og spektralt detaljarbeid, eller ligger den i forholdet musikken har til sine omgivelser og til de som lytter til den? I lys av de nye uttrykkene som beskrives i artikkelen finnes det ikke lenger grunn til å betrakte den tradisjonelle elektroakustiske musikken som en supersjanger som omfatter andre teknologibaserte uttrykk, eller som uttrykkene må defineres i forhold til. Begrepet post-akusmatisk representerer et forsøk på å begripe denne virkeligheten.

Kreativitet i møte med teknologi reiser spørsmål om hvilken innflytelse teknologi har på ideutvikling og på samhandling mellom menneske og maskin. Kreativitet er mangfoldig, og vi er opptatt av å forstå musikeres

116 Begrepet «spektromorfologi» ble introdusert av komponisten og musikkteoretikeren Denis Smalley som et analytisk verktøy. Smalley peker på at lyder forandrer og utvikler seg i rom og tid. Begrepet innebærer en videreutvikling av Pierre Schaeffers musikkteori, og i tekstene «Spectromorphology and Structuring Processes» (Smalley, 1986) og «Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes» (Smalley, 1997) presenterer Smalley en detaljert taksonomi over forskjellige musikalske formforløp.

og kunstneres individuelle og kollektive skapende prosesser slik de formes i møte med teknologi, nye samhandlingsformer og nye rammebetingelser. Her har Damian Keller og Victor Lazzarini (2017) formulert at kreativitet ikke er begrenset til enkeltpersoners arbeid, men akkumuleres og distribueres blant alle som er involvert i den skapende situasjonen. Dette passer godt med Mihaly Csikszentmihalyis modell hvor interaksjon mellom domene, felt og personer står sentralt (1999).

I analysedelen senere i artikkelen, hvor vi diskuterer og analyserer kunstnernes praksiser, kommer vi tilbake til denne korte historikken som beskriver kunstneriske praksiser med teknologi fra 1940-tallet.

Metode

Vi har gjort lydopptak av 18 strukturerte forskningsintervjuer med 23 musikere, komponister og kunstnere som arbeider med musikkteknologiske verktøy i Norge. Alle er i alderen 30–50 år og profesjonelt aktive i sine felt. Alle intervjuene ble gjennomført av begge forfatterne, og vi har hver for oss lyttet gjennom intervjuene og transkribert relevante deler som så har blitt sammenstilt og drøftet. Kun én av kunstnerne vi intervjuet, hadde arbeidet noe særlig med teknologibasert musikk før det digitale skiftet på 1990-tallet, og de har dermed arbeidet med digital teknologi fra begynnelsen av sitt kunstneriske arbeid. Utvalget vårt er derfor egnet for å undersøke de nye praksisene som har oppstått. Yngre stemmer innenfor det samme feltet vil være tema for et fremtidig arbeid.

Vi brukte en intervjuguide med 52 spørsmål, og intervjuene var alle mellom 1 og 2,5 timer lange. Intervjuformen var åpen i den forstand at kunstnerne svarte fritt på spørsmålene og slik trakk inn elementer som vi ikke hadde spurt om. Spørsmålene var stilt slik at de ikke ga særlige føringer, men i invitasjonen til kunstnerne hadde vi forklart at vi «er mest interessert i det vi kaller den post-akusmatiske musikken, dette er elektronisk musikk av alle slag, støy, glitsj, lydkunst med og uten objekter, installasjoner, komponert og improvisert musikk som blander elektronikk

og akustiske instrumenter, soundscape-komposisjon, osv.» Dette kan betraktes som vårt teoretiske perspektiv. I analysen har vi holdt oss til strukturen i spørreskjemaet, men tatt inn disse elementene der det har vært naturlig. Undersøkelsen har slik sett vært semi-strukturert.

Formålet med intervjuene ble gjort klart for kunstnerne i en skriftlig invitasjon som ble sendt med e-post, og alle kunstnerne samtykket skriftlig til å delta i undersøkelsen. Formålet med prosjektet ble gjentatt ved begynnelsen av hvert intervju, og intervjuobjektene har gitt tillatelse til bruk av sitater etter at de har sett og godkjent dem skriftlig. Lydopptakene fra intervjuene er slettet, men kunstnerne har gitt tillatelse til at en transkribert versjon blir lagret. Våre spørsmål handlet om bakgrunn, utdannelse og kunnskap, om personlig kunstnerisk virksomhet og utvikling, om musikalske og kunstneriske mål, og om arenaer, distribusjon og publikum. Gjennom intervjuene har vi vært særskilt interessert i å undersøke kunstnernes forhold til teknologi og om dette er et drivende element eller fremtredende i de kunstneriske praksisene deres.

Å basere et forskningsprosjekt på intervjuer, sammenfatning og analyse kan åpne for flere typer feil, og en stor risiko for feilslutninger ligger i oss selv: at våre spørsmål og vårt utvalg av kunstnere er for farget av våre erfaringer til å være representative, og at våre preferanser kan prege hvordan vi forstår svarene vi har fått fra kunstnerne. Vi som forskere har imidlertid ulik bakgrunn både aldersmessig og musikalsk, og disse forskjellene motvirker farene for endimensjonalitet. Jøran Rudi har vært virksom som komponist siden 1980-tallet og bygget opp og hatt ansvaret for NOTAM fra 1993 til 2009. Ulf A.S. Holbrook har vært virksom som kunstner og musiker siden midten av 1990-tallet og leverte sin doktoravhandling i musikkteknologi ved Universitetet i Oslo i 2022. Vårt eget arbeid som musikere, komponister og kunstnere i det teknologibaserte feltet er en styrke som allerede i utgangspunktet har hjulpet oss å stille relevante spørsmål og gjort det lettere å forstå nyanser i svarene intervjuobjektene har gitt, spesielt der de skapende prosessene beskrives.

Kunstnerne

For å komme frem til utvalget av kunstnere lagde vi først en liste med 35 navn. På grunn av tidsbegrensinger gjorde vi et utvalg som ble til 18 intervjuer, og denne artikkelen er basert på 17 av disse intervjuene. I utvalget etterstrebet vi å balansere kjønn, geografisk tilknytning og kunstnerisk hovedinteresse. Utvalget ble gjort med vekt på kunstnernes flerfaglige praksis, som i ulik grad omfatter arbeid med og fremføring av musikk, arbeid med installasjoner der lyd har en viktig rolle, og arbeid med lyd til sceneforestillinger og elektroniske medier. Alle har oppnådd samfunnsmessig aksept gjennom offentlige fremføringer, mange også gjennom bevilgninger fra for eksempel Kulturrådets ordninger. Flere av kunstnerne i utvalget vårt er allikevel ikke blant dem som oftest er fremme i mediebildet, og slik bidrar prosjektet til å løfte frem lite omtalte praksiser og utvide bildet av hva den teknologibaserte musikken i Norge omfatter. Sammensetningen av kunstnere viser at det er stor bredde i erfaringsgrunnlag og skapende praksiser i Norge, og utvalget dekker de hovedtendensene vi har observert.

De intervjuede kunstnerne har vært (i alfabetisk rekkefølge): Hanan Benammar (Oslo), Bjerga/Iversen (Sindre Bjerga og Jan-Morten Iversen, Stavanger), Eirik Blekesaune (Trondheim), Asbjørn Blokkum Flø (Oslo), Per Hess og Risto Holopainen (Oslo), Lemur (ved Michael Duch, Trondheim, Hild Sofie Tafjord og Bjørnar Habbestad, Oslo), Signe Lidén (Oslo), Lasse Marhaug (Vesterålen), Stephan Meidell (Bergen), Parallax (ved Ulrik Thorsrud, Oslo), Espen Sommer Eide (Bergen), Helge Sten (Oslo), Tine Surel Lange (Lofoten), TARFIELD (Arnfinn Killingtveit og Martin Palmer, Trondheim), Anders Tveit (Tønsberg), Maia Urstad (Bergen) og Jana Winderen (Oslo).

Skapende praksis – hvordan utvikles og fremføres verkene?

I intervjuene finner vi flere gjennomgående temaer der svarene er preget av fellestrekk og stor enighet kunstnerne imellom. Men informantene gir

også uttrykk for forskjellige oppfatninger av kunstnerskap og teknologiens rolle både i den skapende prosessen og i de endelige resultatene. Kunstnernes utsagn viser særlig ulike holdninger til verkproduksjonen. For noen setter teknologien premissene og rammene for ideene, mens andre bruker teknologien til å realisere konseptuelle planer. Dette blir et gjennomgående tema i de neste delene. Analysen av kunstnernes skapende praksiser presenteres videre i fem deler – kunnskapsutvikling, sjangerforståelse, stedsavhengighet, improvisasjon og teknologi som definerende element.

Kunnskapsutvikling, læring og utdanning

Av de 22 kunstnerne vi intervjuet, forteller 18 at musikk og kunst på forskjellige måter var viktig i barndomshjemmet, og at musikkinteressen ble vekket tidlig. Noen har fått undervisning i akustiske instrumenter som for eksempel fiolin, mens andre forteller om hvor viktig innspilt musikk og plater var for musikkorienteringen. Her kommer innflytelsen fra eldre søsken og foreldre tydelig frem. En viktig kilde til musikalsk orientering som går igjen, er Rikskonsertene, en nasjonal formidlingsinstitusjon som fra 1967 til 2016 via sine konsertprogrammer brakte viktige artister innen mange sjangre til steder i Norge de ellers aldri ville stått på programmet.[117]

Flertallet av informantene har studert musikk eller kunst i en eller annen form: Ti informanter har musikkstudier (oftest på hovedinstrument), mens åtte har utdanning innen visuelle kunstuttrykk og fem oppgir å være selvlært. Det er en tydelig sammenheng mellom tidlig musikkeksponering og senere kunstnerskap, og alle har til felles at de er selvlærte innenfor teknologien. I intervjuene kommer det frem at det nye elektroniske musikkfeltet i Norge i all hovedsak har vokst frem på siden av de store institusjonene i musikk og kunst. Dette er ikke overraskende, siden den kunstfaglige utdanningen om bruk av teknologi i musikk generelt har

117 https://snl.no/Rikskonsertene Lastet ned 17.11.2022.

vært langt mer orientert mot produksjon enn mot kunstnerisk utforskning og utvikling av teknologi eller mot problemstillinger rundt teknologiens betydning som kunstverktøy.

Den uformelle læringen trekkes frem i intervjuene – kunstnerne har lært hvordan teknologien fungerer gjennom egen utforskning og via ressurspersoner med høy kompetanse. Forskeren Lucy Green (2017) peker på at uformell læring er interessedrevet i den forstand at man selv velger hva man vil lære, og at man lærer via øret og ikke gjennom fastsatte øvelser og oppgaver. Man lærer oftest sammen med andre gjennom diskusjon, betraktning, lytting og imitasjon og uten læreplan, pensum og eksaminering. Videre peker hun på at den uformelle læringen integrerer lytting, fremføring og komponering med et fokus på det kreative, ikke på gjenskaping av normative uttrykk definert av underviserne. Green skriver om læring i populærmusikken, men beskrivelsene virker like relevante for den uformelle læringen og erfaringsutvekslingen som våre informanter beskriver. Uformell læring har gjort at det har vært enklere for utøvere i de nye sjangrene (som ikke lener seg på tradisjonelle oppfatninger) å etablere estetiske kriterier og definere kunstneriske verdier som bryter med tradisjonen.

Sentrene for musikk- og kunstteknologi som NOTAM[118] og BEK[119] nevnes som positive støttespillere av flere informanter, men noen forteller også at de har opplevd det som vanskelig å få innpass i miljøene. Særlig gjelder dette miljøet i Oslo.

Sjangerforståelse og verksidentitet

Flere av informantene har forklart at de uttrykkene vi definerer som post-akusmatiske, har vokst frem uten institusjonelt utgangspunkt eller feste, og utøverne har i stor grad organisert sine egne konserter og

118 Norsk senter for teknologi i musikk og kunst, https://notam.no/
119 Bergen senter for elektronisk kunst, https://bek.no/

begivenheter. Denne karakteren av subkultur skiller seg fra situasjonen for den tradisjonelle elektroakustiske musikken som historisk strekker seg tilbake til sent 50-tall i Norge. Flere av kunstnerne opplever heller ingen tilknytning til den tradisjonelle elektroakustiske musikken, og et eksempel på dette er Espen Sommer Eides formulering: «Samtidsmusikk var ikke på radaren da jeg begynte å lage musikk selv, og heller ikke akusmatisk musikk, [jeg] visste ingenting om den.»

Det er tydelig at også de post-akusmatiske praksisene i noen grad har blitt institusjonalisert, med konserter og visninger i festivaler, museer, gallerier og lignende, og informantene forteller om stipender og bevilgninger til verk og prosjekter. Musikk og andre lyduttrykk som på begynnelsen av 2000-tallet var lite påaktet, opplever derfor nå en grad av sosial aksept som tydelig bekrefter at begreper som smak, kvalitet og autentisitet ikke er konstante, men i stadig bevegelse.

Elektronisk kunst blir ofte diskutert som et eget felt som formuleres av faglige fora som for eksempel ISEA[120] og Ars Electronica,[121] og betraktningen av elektronisk kunst som et eget felt er historisk sett godt begrunnet. Allikevel uttrykker flesteparten av informantene eksplisitt at de ikke opplever at de arbeider innenfor elektronisk kunst som en definert sjanger, men heller i et felt der mange uttrykksformer smelter sammen. Uttrykksformene balanseres forskjellig fra verk til verk uten at det oppfattes som problematisk, og dette står også i kontrast til den tradisjonelle elektroakustiske musikken og computermusikken, som har tydelige og aksepterte sjangeravgrensninger. Stephan Meidell observerer imidlertid at yngre kunstnere i dag opererer med andre sjangerforståelser enn ham: «De som er ti–femten år yngre, gjør sine sjangerblandinger. […] I den

120 Tidligere Inter-Society for the Electronic Arts, hovedaktiviteten er organiseringen av det årlige International Symposium on Electronic Art. https://www.isea-international.org/

121 En festival med verk av kunstnere og forskere som jobber med elektroniske og digitale uttrykk. Festivalen ble første gang arrangert i 1979. https://ars.electronica.art/news/en/

prosessen ser de potensielt på det vi har gjort, som en egen sjanger som kan inngå i denne miksturen.»

Et tydelig fellestrekk blant informantene er flerfaglighet. Alle informantene arbeider med lyd i konserter, installasjoner og sceneforestillinger av forskjellige slag. Noen arbeider med lydopptak fra naturen, noen med syntetisk lyd, noen vektlegger fysisk design og objekter, mens andre igjen arbeider eksplisitt med ikke-musikalske data «for å se hvordan de fungerer musikalsk», slik Anders Tveit formulerer det. Arbeidsmåtene kombineres gjerne, og skillelinjene mellom for eksempel musikksjangre, konsert og utstilling er ikke lenger like tydelige eller relevante som de en gang var. Lasse Marhaug formulerer seg slik:

> Jeg tror nok at det litt bombastiske og kontrastene i musikken min kommer fra det at jeg er en slags landskapsmaler. Jeg er barn av nittitallet – elektroakustikk, computermusikk, minimalisme og så videre var ganske definert på 60-, 70- og 80-tallet og var ganske separate, men på 90-tallet smeltet alt bare sammen [...]. [A]vantgarden og undergrunnen fant sammen.

Kunstnerne tar med seg sine erfaringer fra ett felt over i andre. Et godt eksempel er hvordan Maia Urstad med bakgrunn som tekstilkunstner beskriver sin musikalske arbeidsmåte med et vokabular hentet fra kunsthåndverk:

> Jeg begynte å lage lydeksperimenter der jeg tenkte tekstil, bare med lyd. Altså jeg drev med «veving» der innslagene var tid; jeg lagde stripemønstre og så dem i forhold til tidsforløp. Jeg koblet dette direkte til det visuelle og kunne jobbe med parametre som volum, klang og tetthet for å få teksturer mer interessante [...] på samme måte som en ville brukt forskjellige trådtykkelser og meleringer i garnet for ulik stoffkvalitet. Det med striper har jeg brukt lenge, for det har med forholdstall å gjøre. Sånn som det ser ut, er også hvordan det høres ut.

Når arbeidsmåter smelter sammen, gir dette også grobunn for nye kontaktflater, slik TARFIELD gir uttrykk for:

> [Du har] kunststudenter som skal lage små rare lydlandskap ut fra sitt kunstutgangspunkt, og så har du *black metal*-folk som har blitt fortapt i *dark ambient* og som lager mørke lydlandskap, støyfolk som lager *noise*, elektronikafolk som også holder på med lyd rytmisk, men som strekker seg ut og jobber med mer eksperimentelle ting. I Klubb Kanin så var det en idé om at man skulle knytte sammen flere miljøer og subkulturer.

Det samme kan sies om festivalen Støy på landet, hvor et sentralt premiss var at den skulle være usubsidiert og uavhengig for å gi størst mulig spillerom for ulike uttrykk fra ulike deltakere uten at det forelå en økonomisk forpliktelse. Dette viser hvordan de praksisene vi definerer innenfor det post-akusmatiske, vokser frem gjennom egne konserter og arrangement.

At praksiser og sjangre smelter sammen, betyr imidlertid ikke at sjangerspesifikk kunnskap forsvinner. I flere av intervjuene kommer for eksempel betydningen av tid og varighet for konsert- og installasjonsarbeider tydelig frem. Maia Urstad formulerer det humoristisk:

> En installasjon må jo være interessant hele tiden [...], det er jo en av installasjonsutfordringene – i en konsert kan du jo ha et stille parti der det ikke skjer noen ting, med en påfølgende aktiv del – men i en installasjon må det skje noe hele tiden, ellers så går folk hjem.

Asbjørn Blokkum Flø forklarer hvordan han tilpasset lydmaterialet i ett av sine installasjonsverk:

> Hadde du laget en installasjon med hvit støy som blir gradvis farget i løpet av et døgn, så er det ikke sikkert folk hadde orket å sitte der hele døgnet. Men det er kontinuerlig foranderlig. Noen sitter der

> kanskje i ett minutt, mens noen kan sitte der en time, lyden er laget for å kunne oppleves i forskjellige lengder.

Sammensmelting av sjangre har bidratt til endringer i selve verkbegrepet. Verkenes kunstneriske innhold og kvalitet kan ikke så lett begrunnes ut fra etablerte kriterier, og verkene har ofte heller ikke tydelig objektkarakter, men er flyktige og mer knyttet til situasjon og sted. Vi ser i intervjuene at den nyere post-akusmatiske musikken blir mer konseptuelt orientert og mindre avhengig av lineær tidsopplevelse.

Grensene mellom forskjellige sjangre viskes ut av de nye praksisene som i stor grad defineres av teknologibruk. De praksisene vi omtaler som post-akusmatiske, representerer så stor variasjon i verktøy, materialer, ideer og innfallsvinkler at det muligens kan være formålstjenlig å ta i bruk det bredere begrepet «mediakunst» også om de nye musikalske uttrykkene.

Stedavhengighet og sammenheng

Et flertall av kunstnerne vi har intervjuet, er tydelige på at de former verkene etter kontekstene de skal inngå i. Dette gjør dem ofte stedsavhengige. Utviklingen av verkene kan likevel skje på mange måter. Signe Lidén forteller fra et samarbeidsprosjekt med Espen Sommer Eide i Nikel[122] om hvordan prosjektet deres ble til etter å ha invitert en gruppe innbyggere til en «lydhistorieklubb». Gjennom å dele lydminner fortalte de om hvordan byen og omgivelsene hadde forandret seg dramatisk etter en skogbrann på 90-tallet og siden gjort bygatene og landskapet rundt til vindtuneller. Eide og Lidén begynte da å utvikle ulike former for vindinstrumenter til en utendørs *performance* i form av en vandring i et av fjellene som omkranset byen. Etter forberedelser i stiv kuling stilnet utrolig nok vinden under vandringen, og instrumentene ble knapt hørbare:

---

122 https://signeliden.com/?p=1672

> At vinden, protagonisten i performancen, uteble, forandret publikum til å bli medskapere. Det var rundt sytti lokale og tilreisende som var møtt opp, og det var som om vi ble ett øre, hver antydning til et vindpust som gav en svak klang i et instrument ble lagt merke til. En eldre kvinne fra Nikel lagde vind ved å svinge et av vindinstrumentene og folk lyttet. Det hele ble veldig sanselig, og folk var så samlet og til stede i omgivelsene. (Lidén)

Det Lidén erfarte, er at dialogen endrer hvordan man tenker på verkene, hva verkene skal handle om, og hva de skal tilføre sammenhengen de foregår i. Slike prosessorienterte verk kan operere i et slags grenseland mellom aktivisme og kunst, og teknologien brukes for å trekke lyder og annet materiale frem fra sammenhengene som kunstnerne og publikum opplever som meningsfulle. I dette bildet står bruken av feltopptak sentralt, hvor både kunstnerens og publikums oppmerksomhet ofte rettes mot lyder man ellers knapt er oppmerksom på. Lydlandskapssjangeren (*soundscape*), som to av kunstnerne interesserer seg spesielt for, har sitt utgangspunkt i arbeidene til den kanadiske komponisten og musikkforskeren R. Murray Schafer, som med begrepet «akustisk økologi» pekte på hva lyd i omgivelsene kan fortelle oss om de sammenhengene som finnes der, og hvordan lyd bidrar til å forme dem (Schafer, 1993). Lydlandskapssjangeren er også i Norge full av verk med tydelig miljøpolitisk tilsnitt, hvor lydmateriale fra forskjellige makro- og mikromiljøer løftes frem i offentligheten slik at vi skal bli klar over dem. Den nyere politiske dimensjonen rundt det å ta opp lydmateriale i felt er ofte orientert mot lokale forhold og hvordan lyden fungerer der. Dette kommer til uttrykk i våre intervjuer og føyer seg til en pågående internasjonal diskusjon om avkolonialisering i kunsten, hvor bruk av materiale gir verkene en forpliktelse overfor stedene det er hentet fra. Dette står ofte i kontrast til den klassiske akusmatiske musikken, hvor alle lyder kan brukes som råmateriale for kunstnerisk arbeid uavhengig av opphav.

Stedavhengighet har en lang historie i lydkunsten, og da særlig for å vise kjennetegn ved sårbare miljøer som er vanskelige å oppleve uten

teknologisk inngripen. Jana Winderens arbeid med lydopptak under vann er et godt eksempel på dette. Arbeidene er utforskende og fundert i et ønske om å vise undervannsmiljøene uten å legge til personlige kunstneriske tilbøyeligheter, og det kunstneriske utfallet er derfor bare til en viss grad gitt. Winderen formulerer seg slik:

> Man vet jo ikke hva man skal lage før man er i prosessen med å lage det. Jeg kan ikke ha en ferdig idé på forhånd. [...] Jeg inkluderer ikke min egen lytting eller lyden av meg selv i komposisjonen, jeg vil at folk skal være i en direkte lytteopplevelse. Jeg prøver ikke å lage en representasjon av et annet sted, men håper å få til en situasjon av at folk «er» der de lytter.

I Anders Tveits arbeid med improvisasjonstrioen Parallax[123] skapes et akustisk rom som lar lytteren oppleve bevegelser og utvikling i en kombinasjon av akustisk og elektronisk bearbeidet lyd. Å skape illusjoner av akustiske rom er vanlig praksis for å la musikken «vandre i rommet», og derfor brukes et flerkanals høyttaleroppsett mye i teknologibasert musikk. Lasse Marhaug peker på nødvendigheten av å ta rommet i betraktning når musikken fremføres: «Det er en kjerneting i meg – hvordan låter det i ulike rom, elektronisk musikk er så utrolig skjørt». I intervjuet med ensemblet Lemur forklarer musikerne at romforståelse og romopplevelse er del av kjernen i deres praksis, i for eksempel verk som *Leilighetsportretter* og *Samtaler om rom* (begge 2018).

Fra feltopptaksverk finnes det også en forbindelse til musikk som er skapt for fremføring på bestemte steder eller for bestemte akustiske forhold. Det finnes en del slik musikk i Norge, som for eksempel Olav Anton Thommesens *Ved komethodet* (1993/4) som er skrevet spesielt for storsalen i Oslo konserthus, Knut Olaf Sundes *Molladalen* (2007) for

123 Bestående av Torstein Lavik Larsen, Are Lothe Kolbeinsen, Ulrik Ibsen Thorsrud. https://parallax.no/

fire tromboner, vandrende publikum og akustisk dal, og *Himdalen* (2018), hvor høyttalere ble plassert rundt i terrenget for å aktivere naturakustikken rundt et lager for atomavfall i Aurskog/Høland.

Forholdet til rommet kan også være preget av ønsker om presise beregninger, som i verket *Critical Band* (2012) av Lemur. Her arbeider ensemblet med avanserte analyseverktøy for å kunne tilpasse musikken til forskjellige stedegne akustikker. Ensemblet uttrykker det slik: «Når man sier at rommet har betydning for hvordan man improviserer, så sier man også noe om at publikum også har en betydning for hvordan man improviserer, og da kommer konsertsituasjonen og det sosiale rundt det også i spill.» Publikum vil oppleve musikken forskjellig fra konsertsted til konsertsted og ut fra hvor de sitter i lokalet. I musikken sin legger Lemur vekt på detaljert modellering av spektra og dermed abstrakte kvaliteter ved lyden. Musikken representerer allikevel et tydelig brudd med den tradisjonelle elektroakustiske musikken, hvor konsertsituasjonene normalt konfigureres for å gjengi verkene så nær komponistenes intensjoner som mulig, og hvor tanken er å bevege stykkene så ubesværet som mulig mellom forskjellige konsertsituasjoner.

Ikke alle intervjuobjektene skaper verk som kan defineres som stedsavhengige, men de som gjør det, fremstiller forholdet til fremføringsrommet ofte som noe dialogisk. Urstad forklarer seg slik: «Installasjon er alltid en dialog mellom meg og et rom [...] og er alltid på rommets premisser.» På tross av at kunstnerne nevnt over jobber med ulike utrykk og med ulike intensjoner, et det fortsatt tydelige sammenhenger mellom arbeidsmetodikk og ferdig arbeid.

Stedsavhengige verk har lenge vært en retning i skulptur og installasjonskunst, og det at slike verkideer nå har større nedslag i musikk og lydkunst, har tydelig sammenheng både med spredningen av høykvalitetsteknologi til opptak og lydbehandling og med en generell «teknologisering» av kunsten som følger av dette. En detaljert elektroakustisk utforming og/eller gjengivelse av rom ville ikke vært gjennomførbar uten digitalteknologi.

Interaksjon og improvisasjon som mål og metode

Intervjuene vitner om at fremføring av nyere teknologibasert musikk sjelden innebærer den konsertformen som brukes i den tradisjonelle elektroakustiske musikken. Det er ikke konsertsalens stille konsentrasjon som trekker publikum, det er snarere en mer sosial konsertform på scener og klubber hvor publikum beveger seg fritt og oftest kan kjøpe drikkevarer. Publikum blir slik mer i sentrum enn verket, og rollen deres defineres i stor grad av fremføringssituasjonen. Publikum får slik et ledigere forhold til egen meningsdannelse om musikken, og flere av de vi har intervjuet, understreker at det «skal være rom for egne tolkninger» og at «[p]ublikums opplevelse er viktig», slik Anders Tveit formulerer det. Publikums opplevelser er naturligvis viktige i all slags musikk, men ifølge vårt materiale er dette en holdning som virker forsterket i teknologibasert musikk, fordi den allerede i utgangspunktet bryter med mange innarbeidede konvensjoner for intervaller, harmonikk og rytme. Anders Tveit forteller om en publikumsreaksjon han fikk etter en konsert: «Dette her var så jævlig bra, men det var faen ikke musikk.» Tolkningsrommet er med andre ord stort, og informantene erfarer at det for publikum dreier seg om noe mer enn å kun tilegne seg verkets essens og komponistens ideer.

Å tilpasse konsertsituasjonen kan også forstås som en invitasjon fra kunstnerne til publikum om å delta. Publikums oppførsel blir en del av komposisjonen, slik ett av intervjuobjektene formulerer det. Gjennom å oppmuntre publikum til å bevege seg i rommet endrer for eksempel Lemur rammene for fremføringen og trekker publikum litt mer inn i den. Gjennom å spre musikerne i rommet sørget ensemblet i stykket *Critical Band* (2012) for at det ikke fantes noe sentralperspektiv eller *sweet spot* i rommet, men heller forskjellige soner som ga forskjellige opplevelser. En liknende tankegang finner vi i Jana Winderens verk *Dive* for Park Avenue Tunnel i New York City (2014), hvor publikum mens de vandret gjennom tunellen, oppsøkte flere undervannsmiljøer i en progresjon som førte dem ned i stadig dypere vann.

Det går an å si at kunstnere i den post-akusmatiske musikken bruker flere virkemidler for å påvirke publikum, og både sted og arena er viktige. Tine Surel Lange, for eksempel, «liker, på en positiv måte, å manipulere publikum litt, med hva slags informasjon jeg gir dem, slik at de lytter slik jeg vil», og i likhet med flere andre legger hun mye arbeid i å legge lyttesituasjonen til rette for å formidle innholdet sitt. Det er vanskelig å tolke slike utsagn som annet enn et ønske om å involvere publikum på en annen måte enn å plassere dem i en konsertsal som er lik fra én dag til en annen, med eller uten høyttalere.

Fokuset på interaktivitet og formingen av arenaene kan også sies å uttrykke en form for motkulturell innstilling, og dette underbygges av at mye av den flerfaglige utviklingen som har funnet sted utenfor større institusjoner, også har måttet utvikle sine egne former og arenaer. Stephan Meidell uttrykker at det er «spennende å holde på med ting som kan skape et nytt performativt rom for en konsert», og Hanan Benammar er pågående med å skape utfordringer gjennom radikale konsertsituasjoner som for eksempel *Winter Solstice*, som hun har arrangert i en årrekke: «Det er en oppfatning av at folk ikke liker 'rar' kunst, og institusjonene prøver å gjøre ting så enkelt som mulig. Ikke utfordre publikum. Men [i festivalen ser vi at] publikum elsker å bli eksponert for eksperimentell kunst.»

Helge Sten forteller at det i arbeidsmetodene til improvisasjonstrioen Supersilent ikke blir gjort avtaler på forhånd om hva eller hvordan musikken skal spilles, men at samspillet baserer seg på tillit musikerne imellom. Dette åpne rommet av muligheter gjorde i starten av samarbeidet at «det oppstod musikk som ingen forsto hvor kom fra, eller hva som var intensjonen bak». Espen Sommer Eide beskriver intuitive prosesser på liknende måte:

> Å komponere er en feedback loop med overraskelse over hva man lager [...]. Teknologien kan overraske, maskinen leverer et eller annet som man ikke helt har styrt. Og så må man jo klippe og jobbe med det videre [...], kaste seg ut i en improvisasjon som man har laget selv, men ikke helt vet opphavet til. Da føler man en slags helhet.

Det er vanlig blant utøvere som jobber med «fri improvisasjon», at musikere utvikler en «gruppebevissthet» under fremføringer (Borgo, 2005), og det innebærer tillit og empati utøverne imellom. Blant annet i sin analyse av Jan Garbareks musikk finner Tor Dybo at den viktigste interaksjonen mellom utøvere skjer i øyeblikket: musikere fanger opp inntrykk fra hverandre og inkorporerer dette i sine utforskninger og samspill. Med improvisasjonen som musikalsk metode, og med improvisasjon som «prosess og hendelse», definerer Dybo improvisasjonen som et åpent rom av muligheter og synteser (Dybo, 1996).

Slike arbeidsmetoder beskrives også av Lemur, hvor det «i den tidlige tiden [ikke] handlet om å spille improvisatorisk, men å kartlegge lydkvaliteter og metodisk utforske de klangmessige mulighetene i ensemblet». Denne frie tilnærmingen til utforskning av lydkvaliteter ledet kvartetten blant annet inn i et samarbeid med Arup Acoustics i USA som førte frem til det stedsspesifikke verket *Critical Band* (2012). Lemur beskriver verket som en «komposisjon for improviserende musikere» fremfor en komponert improvisasjon (Lemur, 2012, s. 79) og sikter med dette til at innholdet i verkenes deler og rekkefølgen på verkene er bestemt uten at detaljene i hver enkeltdel er det. Tilnærmingen er et forsøk på å integrere komposisjons- og improvisasjonshandlingene tettere for å undersøke hva slags musikalske parametre som kan være åpne, og hva som skal styres. Utforskningen og samspillet mellom musikere kan også være basert på enkle avtaler gjort på forhånd om hvilke retninger man ønsker at konserten skal ta, slik for eksempel Bjerga/Iversen gjør det: «Vi avtaler litt enkelt rundt stemning og instrumentering for å bestemme en slags retning.» Avtalene blir dermed det drivende elementet for hvordan konserten skal utvikle seg.

Teknologi som synlig og definerende element

Det er stor variasjon i hva slags teknologi informantene våre bruker. Mange bruker digitale arbeidsstasjoner (DAW) til redigering og komponering og som avviklingsprogramvare. Andre former musikken med

lydprogrammeringsspråk som SuperCollider, Max, Pure Data (PD) eller Kyma. Bruk av forskjellige typer sensorer for å styre lyd er vanlig i installasjons- og *performance*-sammenhenger, gjerne i kombinasjon med spesialbygget elektronikk og skulpturelle elementer. På tross av tilgjengeligheten og mulighetene i den store utviklingen og tilgjengeliggjøringen av teknologi, er det fortsatt to kunstnere i vårt utvalg som holder på eldre teknologi som et bevisst element i sitt skapende arbeid. For eksempel bruker Hanan Benammar kassetter som en motvekt til de digitale plattformene, også fordi «de har et demokratisk aspekt [...] hvor mennesker rundt om i verden kan kopiere sin egen musikk og lage sine egne ting. Man kan gjøre det med digitale verktøy, men det er ikke det samme.»

Det varierer hvor synlig kunstnerne ønsker at teknologien skal være i fremføringene – for eksempel så vil noen sanntids scenefremføringer av musikk aktivt vise frem mye av teknologien som brukes, mens teknologien i andre fremføringer skjules i en datamaskin. Lasse Marhaug sitter for eksempel gjerne midt i rommet blant publikum og legger vekt på å eksponere det hverdagslige i elektronikken med «masse skrot på et bord». Tine Surel Lange har begynt å oppgi hva lydene i verkene sine er, «slik at ikke hele lytteprosessen blir å lure på hva det er for slags lyd», og publikum virkelig kan lytte uten å lure på hva lydene er. «Publikum blir så klart farget av det, men det er ikke nødvendigvis noe negativt, man får jo frigitt tankekapasitet til å lytte.» Og i Verdensteaterets forestillinger, hvor to av informantene har arbeidet, er scenen oftest fylt med objekter som både rører seg og lager lyd (og lys). Her er det tydelig at det er viktig å eksponere teknologien, slik at nettopp ukonvensjonelle virkemåter og flersanselighet får en viktig plass i fortellingen som vises.

Eirik Blekesaune problematiserer synligheten og trekker den inn i større kunstneriske avveininger. Han beskriver at i åpningen av teaterstykket *And all the questionmarks started to sing* (2010) av Verdensteateret sitter en av skuespillerne på gulvet foran på scenen ved det ene projeksjonsapparatet:

> [Han) skrur med noen ledninger og slikt, det er jo teater, og disse kablene har ingen praktisk betydning og det at han sitter med den skrutrekkeren er jo ingenting. Men spørsmålet er da, er det en synliggjøring av teknologien? Det er jo en *spilt* synliggjøring av at noen teknologiserer, men er det viktig? Hvis teknologien er synlig, hva er det den forsøker å synliggjøre seg som?

Denne kommentaren er interessant med tanke på publikums forståelse eller den tenkte forståelsen av teknologien de møter. Er den synlige teknologien en viktig forutsetning for å forstå et verk? Selv om publikum kan se mange ulike bokser på bordet, betyr ikke det nødvendigvis at publikum vet hvordan disse boksene fungerer. Det kan være vel så viktig at publikum *opplever* at noen «teknologiserer» foran dem, selv om det kun dreier seg om en laptop med et lysende eple på scenen. Det at teknologien er synlig, er ikke nødvendigvis det samme som at publikum bes om å forstå hva teknologien gjør. Det kan være tilstrekkelig at publikum ser (og hører) en teknologisk overflate. I fremføringer av akusmatisk musikk vises den teknologiske overflaten gjennom høyttalerne, og det tekniske arbeidet i musikken holdes i stor grad skjult.

Blant informantene er det vanskelig å finne noen som vil beskrive arbeidet sitt som teknologidrevet, og nær sagt ingen mener at det er viktig at det teknologiske innslaget synes for publikum. Marhaug representerer her et unntak. Ingen ønsker å gi inntrykk av at teknologi legger *premisser* for verkenes innhold, teknologi beskrives temmelig konsekvent som et verktøy og ikke et mål i seg selv. Dette virker som en enkel avklaring, men forholdet er nok litt mer komplisert. Nær sagt alle informantene forklarer da også at eksperimentering med teknologi gir nye ideer som de utvikler videre. Asbjørn Blokkum Flø formulerer seg slik:

> Ideelt sett ville jeg kanskje sagt at den kunstneriske impulsen ikke kommer fra det teknologiske, men jeg har lagt merke til at noen ganger kommer det fra det teknologiske allikevel. [...] Oppstår den musikalske eller kunstneriske impulsen som en følge av kunstnerisk

> idéutvikling, eller oppstår den gjennom det praktiske arbeidet med maskineriet?

Espen Sommer Eide uttrykker et liknende ståsted:

> Teknologidrevet ja, i den forstand at hver gang man har oppdaget en ny teknologi, så blir man veldig inspirert, alt som har åpnet nye muligheter har vært interessant. Om formen på det man har laget er teknologidrevet, er jeg mindre sikker på.

Eirik Blekesaune snakker om mulighetsrom som åpner seg gjennom teknologi og matematikk, og Stephan Meidell «får ideer fra teknologien, mer symbiose og samspill går begge veier, avhengig av interaksjonen med andre musikere». Omgang med teknologien åpner for nye praksiser og perspektiver, slik innspillingsteknologi en gang gjorde for utviklingen av *musique concrète*. Symbiosen mellom de teknologiske mulighetene og det skapende ligger til grunn for mye av det sjangeroverskridende som definerer de post-akusmatiske praksisene.

Det er gjennomgående at utforskningen av teknologi åpner ulike mulighetsrom i samspill med andre musikere. Dette er tydelig hos kvartetten Lemur, Sten/Deathprod, Bjerga/Iversen, Killingtveit/Palmer og Tveit/Parallax, men påvirker også måten alle informantene tenker på. Anders Tveit verdsetter teknologien, men ønsker ikke at den skal ha en veldig dominerende rolle:

> For meg så er det en blanding av teknologi og det organiske med å spille sammen i en improvisasjonssammenheng, men jeg liker å ha tankegangen med inn i komposisjonen også, og prøve å få det til [slik] at det ikke låter teknologisk drevet, klangmessig, men at det blir organisk med en musikalsk utvikling [...] det er veldig lett å få en hangup i selve teknologien, og så glemme musikken.»

Risto Holopainen på sin side formulerer en skepsis til teknologien:

> Det er klart at teknologien gir muligheter som vi utnytter, den setter jo naturligvis premisser for hva man gjør og kan gjøre, men ikke for hva man vil gjøre. Jeg har begynt å bli ganske kritisk til teknologi den siste tiden også […]. [D]en har ikke lenger den samme tiltrekningen for meg som den tidligere hadde. Jeg blir ikke fascinert av teknologiske muligheter på samme måte. Blant teknologioptimistene er det en tanke at vi skal løse problemer gjennom forskning, oppfinnelser og teknologi uten å gjøre omstillinger i livsstil og sosiale miljøer, men teknologiutvikling og bruk henger ofte sammen med forbruk av ikke-fornybare ressurser.

Asbjørn Blokkum Flø er mer nådeløs:

> Mye fremstår mer som teknologifetisjisme enn som kunst og musikk. […] Jeg ser appellen i det, det er veldig morsomt å leke med legoklosser, og det er veldig morsomt å programmere flere måneder i strekk, men hvis man faktisk skal produsere kunst, bør man kanskje ha kunsten som perspektiv.

Mens for kvartetten Lemur er teknologien «et verktøy for å forandre måten vi lager musikken på, måten musikken fremføres på, eller måten publikum opplever musikken på.

Noen negative oppfatninger om aspekter ved den teknologifokuserte og teknologibaserte musikken har også kommet frem i intervjuene våre. Tine Surel Lange uttrykker en reservasjon mot teknologifokus:

> Det tok jo litt tid for meg å begynne med ambisonics, fordi alle ambisonics-verkene jeg hadde hørt, var mer en showcase av teknologi, med veldig mye lyd som flyr og beveger seg fort rundt, og så er det det som skal være spennende, men det gir meg faktisk ikke nok. For meg handler det om å ha størst mulig palett å komponere med.

Skepsisen til teknologibruken i de ulike lyd-fokuserte kunstfeltene deles også av Hanan Benammar, og hun ser at det i «musikkteknologifeltet er mange teknologientusiaster, [men] jeg vil gjerne heller ha litt mer motstand til teknologi noen ganger. Med dette fokuset på teknologi mister vi en mulighet for å snakke om etikk, og etikk i forhold til teknologi.»

Et hovedinntrykk i analysen av teknologien som synlig og definerende element er at informantene ikke ønsker at teknologien skal dominere uttrykket. At de aller fleste velger å tone ned teknologiens påvirkning på det estetiske arbeidet, bekrefter en oppfatning om at teknologi nå er så vanlig at det ikke representerer noe ekstraordinært eller unormalt. I den teknologibaserte musikken er teknologi en så naturlig del av de skapende praksisene at den har blitt selvfølgelig, og dette representerer et skille i forhold til den tradisjonelle elektroakustiske musikken, hvor det særlig etter digitaliseringen var vanlig å finne programnoter som detaljert beskrev de tekniske prosessene og lydbehandlingsmetodenes betydning for det musikalske uttrykket. Vi ser sporene etter det også i dag, hos komponister som kan være svært detaljerte i beskrivelsen av hvilke metoder de har brukt i for eksempel romliggjøring eller andre aspekter ved musikken.

Konklusjoner og videre arbeid

Et tydelig fellestrekk i intervjuene er at kunstnerne arbeider på tvers av flere sjangre, og at et flertall av verkene derfor får en flytende identitet som gjør den vanskelig å kategorisere som *enten* musikk *eller* (visuell) kunst. Flere av de vi har intervjuet, forklarer også at arbeidene deres sjangermessig er faller mellom to eller flere stoler. Fra et musikk- og kunsthistorisk perspektiv bekrefter denne studien at disse rammene stadig beveger og utvider seg, at sjangrene blir mer inkluderende, og at de tydelige skillelinjene mellom sjangere blir mer diffuse.

Den tidligere teknologibaserte kunsten slet med oppfatninger om at verkene ikke kunne være kunst siden de var laget av maskiner og manglet et håndverksmessig preg. Tidlige digitale bilder av for eksempel Michael

Noll og Ken Knowlton (1966) ble dårlig mottatt (Higgins & Kahn, 2012, s. 10), og Louis og Bebe Barrons elektroniske musikk til filmen *Forbidden Planet* (1956) ble ikke beskrevet som musikk, men som «tonaliteter» (Holmes, 2012, s. 86). Mottakelsen av den første utstillingen av elektronisk kunst i Norge (*Elektra*, 1996) var også ujevn og viste noe av den samme skepsisen. Kunstnerne i vår undersøkelse opplever lite av denne typen motstand mot elektronisk musikk og kunst, så skepsisen har kanskje forsvunnet i takt med det større innslaget av elektronisk teknologi i samfunnet for øvrig.

Det er tydelig at verkene som omtales i vårt materiale, blir til i en form for dialog med verktøyene som brukes. Kunstnerne improviserer med teknologien, forsøker seg frem, finner ting de kan bruke, og utvikler dem videre. Selv om et overveiende flertall av våre informanter toner ned teknologiavhengigheten i utviklingen av de kunstneriske ideene, og ikke legger vekt på at teknologi synes eller høres i det endelige resultatet, så er teknologien en sterk driver i å både finne og presentere uttrykket. I disse dialogene er også fremføringsstedet, stedsbevissthet, publikum, arbeidsmetodikk, sjangerforståelse og -overskridelse viktig i de skapende praksisene sammen med teknologien. Improvisasjon beskrives også som en vanlig fremgangsmåte. Improvisasjonen er tillitsbasert og skjer gjerne uten at mange avtaler gjøres på forhånd. Dette er mulig kun når musikerne kjenner hverandres musikalske personligheter, og selv om organiseringen av musikken ikke er formalisert i partiturform, hviler den på en stor opparbeidet kunnskap. Dette diskuteres også i andre artikler i denne boken.

Et fellestrekk i studien er at kunstnerne har liten formell utdanning innen elektronisk musikk- og kunstteknologi. Dette kan delvis forklares med at dette ikke har vært et særlig prioritert felt i norsk kunst- og musikkutdanning, men det skyldes nok mest at den nye teknologibaserte musikken har vokst frem utenfor utdanningssystemet, hvor det har eksistert en institusjonell aksept for den tradisjonelle elektroakustiske musikken. Kun fem av informantene oppgir å være selvlærte som kunstnere, men alle oppgir å være selvlærte innenfor teknologibruken. Atten av informantene har lært seg å bruke teknologien ved siden av en kunst- eller musikkutdannelse.

Mye av den nye teknologibaserte musikken beveger seg sjangermessig mot en mer inkluderende mediekunst, og utviklingen er såpass rask at det er vanskelig å se for seg at kunstutdanningen skal kunne holde tritt med utviklingen. De nye praksisene i Norge utvikler seg utenfor formaliserte sammenhenger, og det er en stor forskjell fra den eldre teknologibaserte musikken.

Et annet tydelig fellestrekk er at det konseptuelle fokuset er viktig for de nye uttrykksformene. Man kan selvfølgelig si at grepet i de mer tradisjonelle elektroniske musikkuttrykkene også var konseptuelt, all den tid de innebar en ny lyttemåte, men de holdt seg ellers godt innenfor vestlig kunstmusikktradisjon – verket var et objekt som ble fremført på konsert i et rom som var bygget for formålet. Her er den nyere utviklingen langt mer pluralistisk, både i verkbegrep og når det gjelder fremførings- og visningsarenaer.

Den uformelle læringen er viktig i den teknologibaserte kunsten, via nye organisasjoner og verksteder og naturligvis via sosiale medier og internett. Kunnskap og teknologi er også lettere tilgjengelig nå enn på 1990-tallet, og programmeringsspråk som *Max*, *PD* og *SuperCollider* er ofte i bruk hos kunstnerne. Kommersiell programvare er også i alminnelig bruk og har i stor grad overtatt for mye av det tekniske utviklingsarbeidet som ble gjort i akademia på tidlig 1990-tall. I kombinasjon med sensorer og kontrollerteknologi har terskelen for å skape teknologiavhengige verk blitt langt lavere enn den var tidligere, og dette kompenserer i stor grad for mangelen på formelle utdanningsmuligheter. Men kunnskapsbehovet det gis uttrykk for i intervjuene er stort, og sentre som BEK og NOTAM holder seg oppdatert på, og deltar i, den nye utviklingen. Dette fremheves også av samtlige i undersøkelsen.

Et raskt søk i Kulturrådets lister over bevilgninger viser at den teknologibaserte kunsten har mottatt mange bevilgninger, noe som viser en tydelig offentlig aksept. Dette står i kontrast til rapporten *50 Years of Aesthetic Construction Work: The Music Policy of Arts Council Norway 1965–2015* (Hylland & Stavrum, 2018, s. 87–88), hvor forfatterne helt overser teknologiens betydning i det skapende. Spørsmålet om aksept og

økonomi knyttet til post-akusmatisk musikk krever derfor en mer utførlig diskusjon. For å kunne si noe om hvordan aksepten for elektronisk kunst og musikk står i resten av samfunnet, trengs det også undersøkelser basert på søk i tidsskrifter, aviser, utstillings- og konsertprogrammer og annet. Bøker om den teknologibaserte kunsten finnes knapt i Norge.

Elektronisk kunst blir ofte diskutert som et eget felt som formuleres av faglige fora som for eksempel ISEA[124] og Ars Electronica,[125] og betraktningen av elektronisk kunst som et eget felt er historisk sett godt begrunnet. Men i tråd med den dramatiske utbredelsen av elektronisk teknologi i musikk og kunst fra 1990-tallet og fremover har flere vanlige begreper blitt vanskeligere å definere. Hva betyr for eksempel «kunst og nye medier» i dag? Hvilke medier er det som er nye? Og angående «kunst og ny teknologi» – hva er det som er «ny» teknologi i dag? Holdningen til teknologi har forandret seg hos både kunstnerne og publikum og kan åpenbart ses i sammenheng med en økt teknologisering av samfunnet. I dag inngår teknologi som en naturlig del av mange prosesser og aktiviteter, og teknologien blir slik en måte å forholde seg til livet på. Filosofen Martin Heidegger pekte i sin tid på at teknologien kan skape avstand og fremmedgjøring, og at vi må forholde oss aktivt til teknologien for å unngå dette (Heidegger, 1954). Han mente videre at verden ser annerledes ut når man studerer den gjennom en *teknologisk linse*, og det er nettopp dette som skjer med de teknologibaserte uttrykkene, for både kunstnere og publikum.

Et viktig perspektiv i den videre forskningen vil være å sammenholde det vi vet om utviklingen innen post-akusmatisk musikk i Norge, med utviklingen i andre kulturkretser. Dette vil gjøre det mulig å isolere eventuelle særtrekk ved utviklingen i Norge i spørsmål om utdanning, arenaer,

---

124 Tidligere Inter-Society for the Electronic Arts, hovedaktiviteten er organiseringen av det årlige International Symposium on Electronic Art. https://www.isea-international.org/

125 En festival med verk av kunstnere og forskere som jobber med elektroniske og digitale uttrykk. Festivalen ble første gang arrangert i 1979. https://ars.electronica.art/news/en/

økonomi og gjennomslag. Forfatterne av artikkelen planlegger å gjennomføre en slik studie i internasjonal sammenheng, i første omgang gjennom samarbeid med et universitet i Storbritannia. Dette kan fungere som et springbrett for større internasjonale samarbeider som belyser betydningen av den teknologibaserte kunsten og musikken.

Teknologiene er så integrert i mange kunstneres arbeids- og tenkemåter at de ikke lenger kan tenkes på som teknologier, men som integrerte deler av en skapende praksis med et bredt spenn. Våre beskrivelser av den teknologiserte musikkens og kunstens selvforståelse er derfor holdt på et overordnet nivå, men fremtidig forskning vil ha nytte av mer nærgående og detaljerte beskrivelser av ulike verk der teknologien er en viktig komponent. Den største forklaringskraften for det teknologibaserte feltet ligger i det som vi har understreket med denne artikkelen: Pluralismen og variasjonene i egenart i det post-akusmatiske feltet er nettopp det som gjør det unikt.

Litteratur- og kildeliste

Adkins, M., Scott, R. & Tremblay, P.A. (2016). Post-acousmatic practice: Re-evaluating Schaeffer's Heritage. *Organised Sound*, *21*(2), 106–116. https://doi.org/10.1017/S1355771816000030

Bijker, W.E. (2010). How is technology made? – That is the question! *Cambridge Journal of Economics*, *34*(1), 63–76. https://doi.org/10.1093/cje/bep068

Borgo, D. (2005). *Sync or Swarm: Improvising Music in a Complex Age*. A&C Black.

Born, G. (Red.) (2013). *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge University Press.

Born, G. (Red.) (2022). *Music and digital media: A planetary anthropology*. UCL Press.

Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press.

Chadabe, J. (1997). *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music*. Prentice Hall.

Csikszentmihalyi, M. (1999). Implications of a Systems Perspective for the Study of Creativity. I R.J. Sternberg (Red.), *Handbook of creativity* (s. 313–335). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511807916.018

Demers, J. (2010). *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195387650.001.0001

Dybo, T. (1996). *Jan Garbarek: Det åpne roms estetikk*. Pax Forlag.

Emmerson, S. (2000). *Music, Electronic Media and Culture*. Ashgate. https://doi.org/10.4324/9781315596877

Green, L. (2017). *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315253169

Heidegger, M. (1954). The Question Concerning Technology. I C. Hanks (Red.), *Technology and values: Essential readings* (s. 99–113). Wiley-Blackwell.

Higgins, H. & Kahn, D. (2012). *Mainframe Experimentalism: Early Computing and the Foundations of the Digital Arts*. University of California Press.

Holmes, T. (2012). *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780429425585

Hylland, O.M. & Stavrum, H. (2018). 50 Years of Aesthetic Construction Work: The Music Policy of Arts Council Norway 1965–2015. I O. Hylland & E. Bjurstrøm (Red.), *Aesthetics and Politics. New Directions in Cultural Policy Research* (s. 67–94). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-319-77854-9_3

Keller, D. & Lazzarini, V. (2017). Ecologically Grounded Creative Practices in Ubiquitous Music. *Organised Sound*, *22*(1), 61–72. https://doi.org/10.1017/S1355771816000340

Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, *8*, 31–44. https://doi.org/10.2307/778224

Lemur. (2012). *Lemur critical band*. Marhaug forlag.

Lochhead, J. (2015). *Reconceiving Structure in Contemporary Music: New Tools in Music Theory and Analysis*. Routledge. https://doi.org/10.1093/mts/mtaa013

Manning, P. (1993). *Electronic and Computer Music*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199746392.001.0001

Roads, C. (2015). *Composing Electronic Music: A New Aesthetic*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195373233.001.0001

Rudi, J. (2019). *Elektrisk lyd i Norge fra 1930 til 2005*. Novus Forlag.

Schafer, R.M. (1993). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Simon and Schuster.

Smalley, D. (1986). Spectro-morphology and Structuring Processes. I S. Emmerson (Red.), *The Language of Electroacoustic Music* (s. 61–93). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-1-349-18492-7_5

Smalley, D. (1997). Spectromorphology: Explaining sound-shapes. *Organised sound*, *2*(2), 107–126. https://doi.org/10.1017/S1355771897009059

Washburne, C.J. & Derno, M. (2013). *Bad Music: The Music We Love to Hate*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203309049

Waters, S. (2000). Beyond the acousmatic: Hybrid tendencies in electroacoustic music. I S. Emmerson (Red.), *Music, Electronic Media and Culture* (s. 56–83). Ashgate.

Barrett, N. & Tveit, A. (2024). The composition of acousmatic electroacoustic music in a Norwegian context: part II. I A.N. Hagen, R.T. Solberg, T.U. Nærland & M.F. Duch (Red.), *Når musikken tek form: Om skapande praksisar i musikk* (s. 377–435). Fagbokforlaget.
DOI: https://doi.org/10.55669/oa491111

The composition of acousmatic electroacoustic music in a Norwegian context: part II

Natasha Barrett[126] og Anders Tveit[127]

Introduction

This chapter aims to expose the compositional process involved in one of the main sub-branches of electroacoustic music that has influenced composers across genres past and present: acousmatic music[128]. The authors are both active in Norway and internationally as composers, performers, producers and educators. Natasha's background is as a composer. Originally from the UK she settled in Norway in 1999 after completing a PhD in electroacoustic composition from City University, London. She has composed, performed and taught throughout the world since 2000. Anders' background is as a composer-performer, having gained a Master's degree

126 Lead author (academic research and artistic research).
127 Collaboration partner (artistic research).
128 For an accurate definition of acousmatic music, see Barrett, 2023, pp. 12–13.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/

in music from the University of Oslo. His works have been performed internationally and he is active as a teacher in Norway and abroad. Our motivation is driven by what we see as a need to bridge the knowledge gap between score-based contemporary music that visually confirms structure and complexity even before the work is performed, and acousmatic music where primacy of the ear takes centre stage – which has revolutionised a new form of contemporary music creation, structure and expression.

For this chapter, we each composed two acousmatic miniatures and revealed the process of composition by preserving all aspects of the work that composers normally discard. This included our background ideas, sound materials, compositional tests and sketches, technological choices and innovations, and each step of the compositional process whether or not the material or method was eventually discarded. Although we are both proficient in analysing other composers' acousmatic works, (and an earlier version of this article included two such analyses that for the sake of length needed to be removed), this depth of insight is normally impossible to obtain. In the scope of this article, we cannot present all of our results, but have chosen a selection that is representative of the process of acousmatic composition. We then help the reader and listener understand our work by explaining and contextualising the materials in an aural, rather than visual context.

In addition, each of our pieces aim to address the Norwegian music commission fee guidelines[129] that are used as a recommendation for both composers and funding bodies. These guidelines are drawn up by the interest organisations for contemporary and popular music (NKF Norwegian Society of Composers[130] and NOPA Norwegian Society of Composers and Lyricists[131]), and although they have evolved since 2000 to embrace new art forms and technologies, they still use an instrumentation-based definition of workload to define the fees awarded to composers: more

129 https://komponist.no/komponisthjelpen/bestillingssatser
130 https://komponist.no/
131 https://nopa.no/

instruments equate to higher fees. Some amendments for acousmatic electroacoustic music were added a few years ago, but when there is no notated score as visual support, committee members who do not have explicit knowledge or experience of the acousmatic genre understandably find it challenging to compare the work as equal to that of a large ensemble composition. Although commission fees are a lifeline for composers and the survival of a complete genre, there has been no academic study investigating this dislocation between committee knowledge and compositional workload. A clear-cut understanding of complexity in electroacoustic music is not easy without a good knowledge of the genre. For instance, the sound of ocean waves is just a simple recording, yet highly complex in timbre. On the other hand, a sound that alludes to or is reminiscent of the sound of waves, may have involved a considerable amount of creative work – recording, transformations and iterative shaping and control, even before it finds place in a musical structure.

We have both experienced two sides of the commissioning system – from the outside as composers and performers, and from the inside as committee members where we have gained practical insights into how the system could ideally function. Although the main goal of this article is to highlight the process of acousmatic composition to readers, listeners and practitioners of other genres, we see it as a valuable contribution to discuss the work involved in creating our compositions, proven by our material evidence, and place them in what we regard as appropriate commission fee categories.

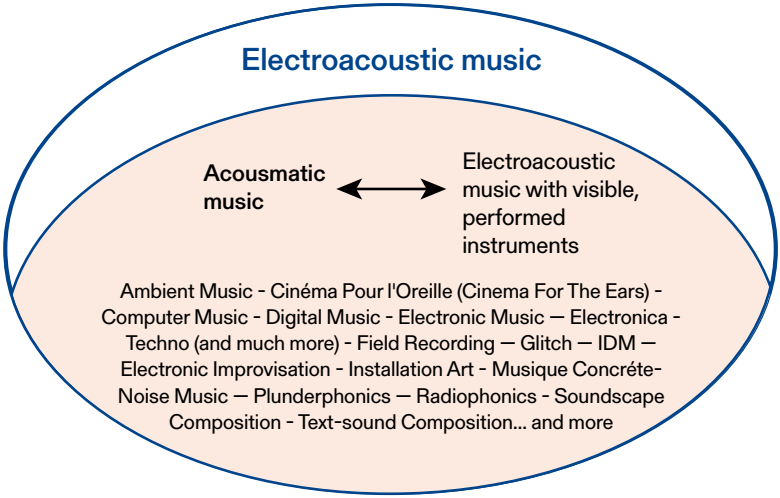
Our current musical context

In Figure 1 we summarise the architecture of modern electroacoustic. The Figure draws on an international perspective, but with so many Norwegian composers active throughout the world, we can also assume local relevance. The Figure is thus based on the well documented history and culture summarised in *The composition of acousmatic electroacoustic music in a Norwegian context: Part-I* (Barrett, 2023), which spans the 1940's

pioneering work of Pierre Schaeffer and the broad diversification of current sound-based art forms.[132] Electroacoustic music is a top-level umbrella term. The two main categories of electroacoustic music are acousmatic music and electroacoustic music with a visual performance element, which also feed into each other in every way *apart from* how the non-visual strategy of acousmatic music changes both composition and listening. In fact, the terms 'Acousmatic', 'Musique Concrète' and 'Tape music' are synonymous, as are the terms 'Instruments and Tape', 'Mixed Music' and 'Electroacoustic music with live instruments'. All are directly connected to both the terminology as well as genre of electroacoustic music, as explained in 'Untangling misunderstood and important terminology in a Norwegian context'. Since the 1990's, genres grew from, reacted to, and diversified from this framework. In *Post-Acousmatic Practice: Re-evaluating Schaeffer's Heritage* (Adkins et al., 2016) the authors discuss what they have labelled 'Post Acousmatic practice' and place 'acousmatic' centre stage amongst a variety of electronic music genres and labels. This is a similar approach to our Figure, however we disagree with the term 'post' because the acousmatic genre is still in its youth and developing far faster than instrumental contemporary music. In our musical analysis we show that technology, aesthetics, knowledge and cultural factors all contribute to this development. In some of the electronica, noise and sound-art genres, practitioners may not consciously realise that their sound-worlds or methods – intuitively shaped and influenced by trends and technologies – share similarities to the sound-worlds and methods of acousmatic music that have infiltrated cultural imagination since the pioneering work of Pierre Schaeffer in the late 1940s (Barrett, 2023). Yet influences are evident in certain aspects of the sounding results, such as acousmatic introductions, interludes or methods. A few illustrative examples include the track 'VIT' on *The Lifeforms* album from *The Future Sound of London* (Future Sound of London, 1994) tracks 'VI Scose Poise' and

132 Basic background reading includes: Bentley, A. & Andean, J. (2019), Chion, M. (1983), Geslin, Y. (2002), Manning, P. (2013).

'Parhelic Triangle' on Autechre's *Confield* album (Autechre, 2000), and the track 'Piece of Paper' on the *ISAM* album by Amon Tobin (Tobin, 2011).



↗ **Figure 1** The umbrella of electroacoustic music.

The impact of technology on our work

Our composition is linked to studio practices and technology, how these have evolved since 1990s and continue to evolve into the future. Until the late 1980s digital technologies were out of reach for most composers who continued to use magnetic tape and analogue technologies. By the late 1990s advanced digital signal processing technologies dropped in price, and although more common in educational institutions, composers could also invest in personal facilities. Exploring and inventing new ways to both compose sound, and compose *with* sound in the digital era had begun. Has the reduced cost led to a democratisation of music technology driving the diversification of electroacoustic music? Only partially. Although at

the outset composers were using mainframe computing (and Barrett was using these facilities while studying for a Master's degree in Birmingham in 1994), since desktop and laptop computing, the cost of technology rarely decreases in relation to inflation. Continuous investments must also be expected when software ceases to run on hardware that is only a few years old. Moreover, the latest signal processing algorithms used to be free, albeit not so easy to use, but are now commercialised with attractive user interface and a market-driven price tag. Suitable workspaces and loudspeakers are also increasingly expensive. As both composers and listeners we experience that diversification, as well as technologically driven changes in artistic expression, is occurring by virtue of a democratisation of knowledge and Internet-based sharing. Information, ideas and music are more accessible than ever before; resources explaining how technology works and compositions that have used a specific technology are readily available online, as are digitised textbooks, help groups and forums. When we are constructing new sound processing methods specific to a composition the Internet is a resource of code, examples, bug fixes, and sometimes just a way to detach into the musical world of another composer.

We also experience a simplification of the old, and as a result can explore the birth of new ideas. Many of the previous decade's experiments in what were at the time advanced sound transformation and digital signal processing techniques, are the foundation for today's easy-to-use commercialised software. Less fortunate is that these modern incarnations are generally designed to sidestep the need for technical knowledge and instead emphasise intuitive interfaces and ear-catching results with a few mouse clicks. Examples can be found across the board – from music creation to music production, such as the latest in multi-band compressors and time-stretching algorithms. Yet there is a creative paradox: challenging and pioneering compositional techniques of the 1980s to 1990s have been dramatically simplified. Artistic investigations that would consume days or weeks of thought and experimentation have in some cases been simplified to naivety in real-time software requiring only a basic degree of ear-hand-eye coordination and little technical understanding. Features that are not commercially

viable are omitted from software, yet as we will show in our own work, this is a problem which can only be solved by inventing our personal solutions.[133]

In summary, although the change in technology has changed how we work, our explorations are no less challenging than 20 years ago. The time involved in creating a composition has simply shifted in terms of how technology is used and how composition experiments are undertaken. In some instances, non-commercial solutions are chosen. In other instances, using a digital processing method wrapped in an easy-to-use interface becomes a motor skill, freeing work capacity for new experiments. Riding with or against the current of commercialisation can be one of the key differences between the work process of 'popular' and 'non-popular' music created with computers.

Method

Although composers are often generous in providing insights into their own music for analysis purposes, the materials needed for this chapter are those they generally discard whether or not they eventually found their way into the final composition. The sheer quantity of materials, and that they exist primarily in gigabytes of sound and inside computer programs, means that archiving and documentation for a third party is a rare commitment, further impacted by the need to create a written explanation of what the composer intended or was thinking at the time. This is a far more difficult task than for instrumental composition which already exists in a written format, and sits within a framework of known instruments, or sounding objects performed by humans of known physical attributes. Finally, obtaining royalty free permission to use extensive extracts of other composers' sound materials is also prohibitive. Thus demonstrating,

133 The most recent development is the integration of artificial intelligence algorithms such as machine learning into commercial music production software where, as of 2024, the commercial implementation is limited compared to the potential that AI offers.

illustrating and explaining the process of acousmatic composition required each of us to compose new works. Our approach is far from autoethnographic and acknowledges the history and context within which we work. Our research brings forth results exposing what is normally hidden from everyday listeners or from music practitioners outside of our field.

To combine our composition and documentation we agreed on four starting points:

- A common theme: water. Water is a much-used sound source in acousmatic music spanning early works like Toru Takemitsu's 'Water Music' (1968) where it is used as the only sound source, to David Berezan's 'Buoy' (2011) where the ocean serves as both the framework and a prominent sound source. This theme would challenge our abilities to explore original musical avenues yet serve an accessible theme for listeners.
- The audio format: We agreed to compose in the 3D Higher Order Ambisonic (HOA) spatial audio format (Barrett, 2023, pp. 5–7)[134] using any software or code of our choosing. HOA allows advanced creative investigations as well as practical and flexible performance: we can compose spatial musical structure in a way that is not possible in stereo, and is imprecise in surround sound or in 8-channel formats (Barrett, 2023, p. 13), and we can perform the work with spatial accuracy over a full 3D loudspeaker array, decode the work in a reduced version to: surround sound, stereo and binaural[135] 3D sound for headphones. These reduced-scale versions are important for documentation, promotion and for concert organisers who wish to perform the works with sound diffusion (Harrison, 1998; Wilson & Harrison, 2010)[136]. In this arti-

134 For background reading see also Barrett, 2019, and Barrett, 2016.

135 https://en.wikipedia.org/wiki/Sound_localization

136 See also Barrett, 2023, pp. 7–10 for an explanation of sound diffusion performance practice in a Nordic perspective.

cle, our compositions and sound examples are rendered in both binaural and stereo.
- We each composed two works using similar sound materials aimed at different categories in the commission scheme guidelines.
- We agreed to save and describe materials that would be illustrative of our practice. From our experience as composers we already knew that documenting every aspect of our work would be prohibitive due to the sheer magnitude of materials and agreed to preserve those that were most indicative.
- To avoid cross-fertilisation of ideas and methods we worked independently and agreed not to discuss our work until we were finished.

Our method therefore consisted of a parallel process of composition, documentation and archiving. We then compared our results that consisted of artistic creation and factual description, edited the content to avoid duplication and drew some general conclusions. In our final discussion we then take a partly autoethnographical approach to how and why we evaluate our work in relation to the composition commissioning guidelines.

Before continuing it is important to emphasise that composing acousmatic music combines knowledge of digital signal processing, perception, acoustics and in most instances, (including our own), an advanced use of computer tools. Many of our artistic choices and results can only be understood by showing and explaining the technology used in that process. If we remove this technological exposure, not only does the explanation fall apart but moreover the art would not have existed to begin with. All of our technical explanations are fairly basic and familiar to entry level composers, but for readers outside of our field we add references and short explanations.

Natasha Barrett compositions: 'Dream Awake' and 'Sensory Sleep'.

I titled my two compositions 'Dream Awake' (example 9) and 'Sensory Sleep' (example 10).

I have worked with water-based ideas countless times over the last 30 years, and as I aim to compose works that are distinct and unique from each other, my first task involved consolidating what water means for me at this point in time. This involved reminiscing about older works, exploring other composers' works, considering the memories of sounds, spaces and places, and other events these memories may trigger:

- Water as a sound source: trickles of water, 'babbling brooks', streams, rivers, waterfalls, geysers, lakes, ocean waves and currents, water seeping through moss, squelching mud, dripping onto and stimulating the sound of other materials, ice melting and rain. The sounds of rivers and waterfalls are noise-based, and when removed from the complete perceptual experience of 'being there', sound generic: one river will sound very similar to the next. The oceans create a sound that is more shaped in time: the repeating phrase of waves breaking on the shore, sucking back through the stones, shingle and sand, and the thump of the breakers on the cliffs. These sounds are more revealing of the place they were recorded. Many of these sounds call for a long duration to 'speak' and would occupy too much of my miniature composition. But maybe I could allude to sounding memories through the behaviour of my composed sounds – sounds which would not need to be from the sea at all (Barrett, 2023, p. 5).
- Water as play: we all play with water at some time. Trickles and drops falling into a vessel, the suction of an upside-down cup pulled upwards from a tub of water, blowing bubbles through a straw, squeezing a sponge or playing with water as an

instrument. Schaeffer would have liked these sounds (Schaeffer, 1966/2017, pp. 212–216) for their intrinsic potential (Smalley, 1997).[137] I, on the other hand, am attached to them because of memories, and that they imply something that is alive.

- Water as a concept: a thing of recreation, a source of life, a source of death, a carrier of myth and fiction. My 50-minute work 'Trade Winds' (Barrett, 2004) was based on too many of these ideas to revisit them again in my miniatures.

After these thoughts I decided to explore the intersection between abstract music, an allusion to wateriness and the sound of water itself, and then experience how the materials spoke to me.

Technical and artistic framework

The next stage involved recording water-like sounds. My recording techniques echoed the close-microphone playful approach of Schaeffer (Schaeffer, 1966/2017, pp. 268–275 in Barrett, 2023, p. 4). I always record my own sound sources uniquely for a specific composition or suite of thematic works. Only then can I control technical quality, adjust the microphones to explore sonic qualities and experience the complete multi-model situation, the memory of which may seed ideas for sound transformation and musical expression even when only the sound's trace is left on the recording. I recorded with the following microphones:

- An ambisonics microphone: this records the complete 360-degree sound-field. I used a 1st-order ambisonics SPS200 microphone (Soundfield, 2022) due to its frequency and dynamic response, rather than the higher-order (more spatially precise)

137 For an elaboration of Schaeffer's ideas on this topic see Barrett, 2023, p. 4.

alternatives available at the time. I then applied technical solutions to improve the directionality of the spatial recordings.[138]

- Mono microphones: these offer an omni and cardioid directionality.13 I positioned four of these in experimental placements close to the sound sources.
- Hydrophones: these are mono and omni-directional microphones meant for underwater use. I find these microphones interesting as they abstract the identity of the source in the recording.

As the composition is created in the ambisonics spatial domain, material stemming from non-ambisonics recordings require spatial encoding. Our current ambisonics encoding software biases the user to spatialise points in space, while real-world sources create non-uniform sound images in space. My workflow therefore included a solution that I have invented over the last decade to serve a more flexible musical development of spatial images and scenes, integrated with sound transformation as part of the compositional process. We'll return to this later with musical examples.

Sound sources

The sources I chose were simple:

- Water trickling and dripping into a metal container, recorded with all microphones apart from the hydrophones. Qualities hinting to a kind of 'resonant song' appeared while performing with the water and the microphones. I hoped to develop and transform these 'singing' qualities with sound processing.

138 This can be achieved with spatial 'upmixing' software such as Harpex (Berge, 2010) https://en.wikipedia.org/wiki/Microphone

- Natural rain falling into outdoor puddles was recorded with hydrophones and the ambisonics microphone. I particularly liked the hydrophone recordings as they were 'dry' (no spatial acoustic) and 'abstract' (unclear if they were water sources or just chaotic rhythms).
- Rain falling inside a derelict building, recorded with the SPS200. This recording captures a complete scene and would be useful as a window into reality. It is essentially a field recording (Barrett, 2023, p. 15).

Sound transformation and sound creation as part of the compositional process

From approximately two hours of materials, I needed to create sound objects[139] of just a few seconds in duration. My choices were guided by knowledge and experience combined with a good guess as to the possible outcomes of different sound transformation techniques. However, at this stage I was sure about very little, and took a selection of sound extracts with similar features. As we shall see later, one small variation in the source sound can result in significant musical impact.

To illustrate this chapter, I focused on two artistic ideas and how they were explored through an integration of technology and composition.

Artistic idea 1: the flux between the reality of a watery sound landscape, an allusion to rain, and a musical abstraction

The sound sources used to investigate this idea were:

139 A sound object is a sound phenomenon or event that can be perceived 'as a whole' or as a coherent entity. It does not exist in itself, is not simply a sound surrounded by silence, but concerns the way we direct our listening. (Schaeffer, 1966/2017, pp. 210–212; Chion, 1983, pp. 32–33).

- Rain falling inside a derelict building and into puddles, recorded with the SPS200, (sound example 1).

Sound example 1

- Rain falling in puddles recorded with hydrophones (sound example 2).

Sound example 2

We can hear from the sound examples that granular characteristics are common to both. Just as a sculptor will first select tools appropriate to the media and then swap between them to achieve the desired result, we do the same with sound processing tools. To explore my artistic intentions, I therefore experimented with granulation processing techniques[140] as these would allow me to transform seamlessly from the reality of the source into allusion and then abstraction. There are many tools available for granulation processing and I decided to test three options, not knowing at the outset which would be best for the job. Below I explain the three tools, their features and failures, what happened in the experimental process, and how I then proceeded in the compositional context.

The three tools:

(1) A commercial VST plugin (the GRM Tools VST 'SpaceGrain'[141]): VST plugins are loaded inside a digital audio workstation (DAW). They are intuitive to use, come with fun visual interfaces and haptic

140 Granulation, or granular synthesis, is a sound transformation method where an input sound is cut into smaller segments or grains, and the segments rearranged in some way. All grain parameters can be controlled, such as size, pitch, spectral filtering, density, statistical distribution in time and space, and temporal expansion or contraction.

141 https://inagrm.com/en/store 17 https://cycling74.com/

controls, produce sound in real-time and are the most immediate and user-friendly option for all kinds of sound processing.

(2) Custom-made processes in MaxMSP17: MaxMSP is a visual programming framework where users construct their own real-time custom signal processing routines from high level code encapsulated inside visual objects displayed in a 2D layout. MaxMSP ships with an extensive set of objects and many external packages can also be downloaded. I built my own signal processing routines and interactive interface using the Spat5 package from the Institute for Research and Coordination in Acoustics/Music (IRCAM).

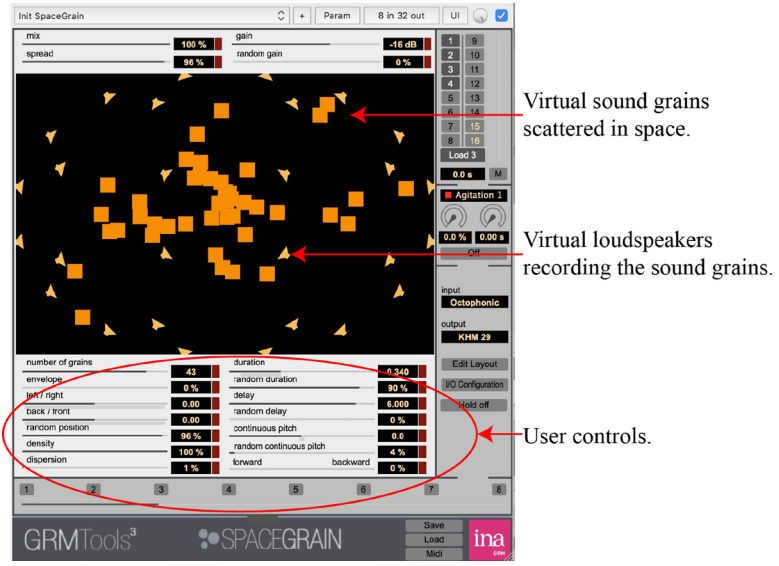
(3) Unique processes programmed in code: the user needs to be proficient in computer programming languages or collaborate with a programmer. As composers, we rarely create graphical interfaces as this is a time-consuming phase mainly applicable for software distribution. The programming approach is itself time consuming compared to the two other methods described above but is the most powerful option. In 2000 I developed a granulation program in collaboration with a programmer and in recent years updated this to include more features. I control the code with a set of commands (a command line and a script[142]) which runs offline (i.e. non-real-time).

In the following I explain what happened to my sounds and musical ideas as I explored each option:

(1) Commercial VST plugin: GRM Tools VST plugin 'SpaceGrain'. In simple terms, this tool segments a mono or stereo input into small 'grains' of sound, scatters the fragments in a virtual space, and the result is then captured by virtual speakers which can

142 A script consists of text commands that then control the signal processing code.

be connected to real speaker feeds or recorded out to a sound file. The plugin allows the user to control everything that defines the grain and the distribution of the scatter. I can either use the plugin's virtual speaker presets or design my own configuration. As I would be working in the 3D ambisonics domain, and the software knows nothing about ambisonics, I made a virtual 3D loudspeaker dome that could later be encoded into ambisonics (where each virtual loudspeaker becomes a source point in the 3D sound-field). In the example below, my dome consists of 29 virtual loudspeakers. This produces a 29-channel sound file. I then encode each channel in its appropriate location in 3D ambisonics space using an ambisonics encoding software. Figure 2 is a screenshot from one of the configurations that I tested.



↗ **Figure 2** GRM Tools VST plugin 'SpaceGrain'.

While listening to the output I can change the parameters in the bottom of the Figure. These parameters can be time varying and controlled by a mouse, by controllers (mapped to midi faders or knobs) or with data tracks[143] in the DAW. The plugin was fun to use but I was unhappy with the results which sounded clumsy. I believe this was because I could not control grain duration, density and spatial distribution in the way I wanted to. There were however interesting artefacts[144], produced erratically for just a few seconds in the transitions between parameter values. I decided to keep some of these artefact sounds in case they were useful (sound examples 3.1–3.2).

Sound example 3.1

Sound example 3.2

(2) A custom-made process in MaxMSP.
I have used MaxMSP extensively since the software was released in 1997 and regard myself as an expert user. My MaxMSP process was constructed using the Spat5.gran~ object. I had previously used this with great success in a live performance, yet now the output contained unwanted clicks when changing variables over time. After a day of frustration and searching user groups for a solution I decided to move on and agreed with myself that I would return here if other processes didn't achieve my goals. Failures like this are common when we experiment with new technology, and are part of the learning process. With perseverance the problem is eventually solved. Later I found that

143 Tracks that contain control data rather than audio.

144 Artefacts are something that commercial software has, over the years of technological change, tried to avoid, as they are regarded as an error, bug or mistake.

the clicks were because I was attempting to control two conflicting parameters.

(3) Fully custom processes.
The revamp of my custom granulation program allows me to spatialise grains in the ambisonics domain. Nearly every grain transformation parameter that you can think of can be controlled by this program, which may sound luxurious, but makes the output less predictable. Controlling the program with a command-line means the results are not modifiable in real-time. Yet this scripting approach does have its advantages: I can program countless transformations around a theme, run the script, and then listen to the results. This way of working removes the hand-eye listening bias (where what you see dictates what you *think* you hear) and allows me to focus on the sound. Use of this method produced many hours and gigabytes of sound in high resolution 3D ambisonics, most of which were discarded. Sound examples 4.1–4.6 are extracts from six outputs that were then mixed inside a DAW and used in 'Dream Awake' between 00:20 and 01:00 in the composition. Each output is two minutes long, but only the highlights were used in the composition.

Sound example 4.1

Sound example 4.2

Sound example 4.3

Sound example 4.4

Sound example 4.5

Sound example 4.6

Artistic idea 2: Singing drips and a counterpoint of droplets

The idea of 'singing drips' that I partly heard and partly imagined while recording felt like a living, almost human quality, that I wanted to explore further. I am also preoccupied with the idea of musical counterpoint and how this can be manifest in space as well as time and timbre, and the drips would lend themselves to this investigation. I began with a few short extracts from the recordings (sound examples 5.1–5.4).

Sound example 5.1

Sound example 5.2

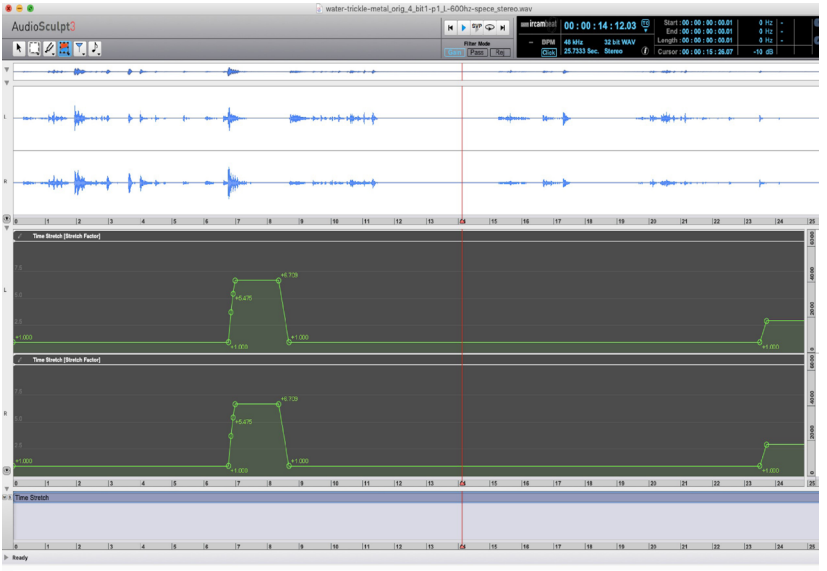
Sound example 5.3

Sound example 5.4

To expose the qualities I was interested in, I guessed that pitch-shifting (playing a sound waveform at a different speed than it was recorded and changing both pitch and duration), time-stretching (changing temporal information without altering pitch), spectral transposition (transposing all the partials in the spectrum by the same amount, Amatriain et al., 2002, p. 39), filtering and spectral stretching (where the spectrum is stretched in the frequency domain, Amatriain et al., 2002, p. 40) would be most useful. The outputs from these experiments were pleasantly surprising, but required what I call micromanagement in sound design, or in other words manually attending to a small portion of a processed sound and mixing it with many other small portions to then create one new complex entity. Below I give examples of how this was done and how it became part of the compositional process that shaped the final work.

(1) Time-stretching
Time-stretching transformations can be achieved with software integrated into the DAW or with standalone software. At the time

of writing, DAW-based algorithms rarely allow the user a great deal of control. Instead, the software aims at the most realistic time-stretch based on an analysis of the spectral-temporal content of the source, without the user needing to know how it works. This is an advantage in some instances but not others: instant realistic time stretches are possible on pitched sources such as musical instruments, while on noisy or non-pitched sounds the algorithms often fail. Although failure in terms of what the software designers intended is not necessarily a bad thing (such as in the example of artefacts with the VST plugin example above), the software prevents the user from experimenting further with these ideas. Some examples of standalone software do allow this, and experimenting with lower-level control over the



↗ **Figure 3** Screenshot from Audiosculpt, time-stretch detail.

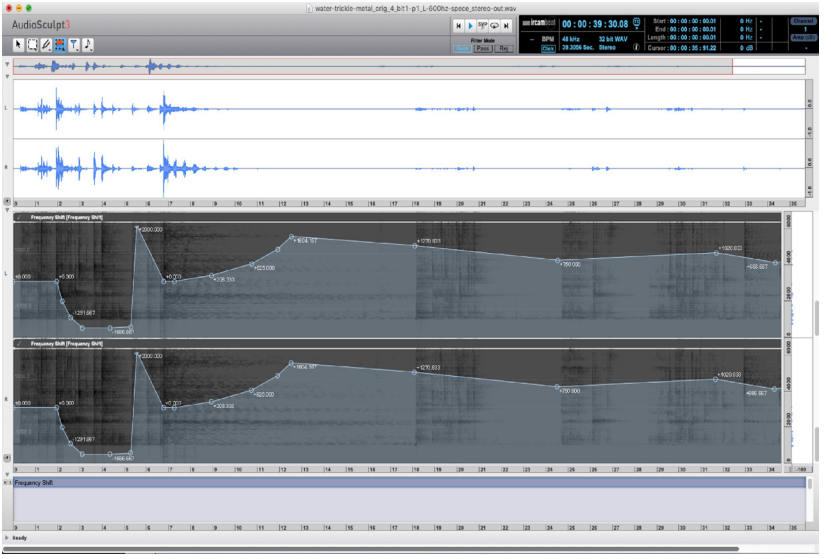
algorithm was necessary for me to explore my singing drops in both temporal and spectral domains. I chose to export my sound extracts out of the DAW and process them in an experimental software made by IRCAM called Audiosculpt (IRCAM, 2010).[145] Here I could control more parameters accurately over time. Figure 3 is a screen-shot from one of the Audiosculpt time-stretches, here applied to example 6.1 and resulting in example 6.2.

Sound example 6.1

Sound example 6.2

(2) Spectral transformations: pitch shift, spectral shift, spectral stretch.
Amongst the many features of Audiosculpt are spectral shifting and precise control over time-modulated spectral filtering. Figure 4 is a screenshot from an Audiosculpt frequency shift applied to the time-stretched output above. The frequency shift is controlled with a breakpoint function aligned with the morphology of the original sound. The result of this process can be heard in sound example 7.

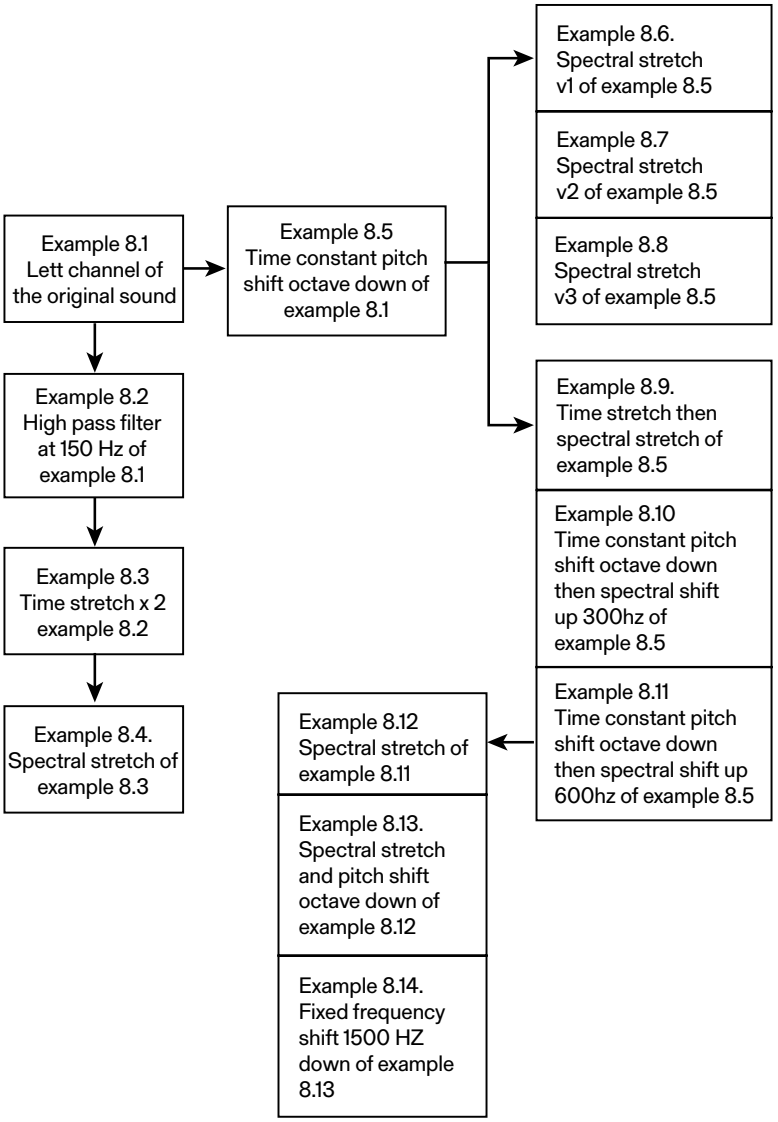
145 Audiosculpt no longer runs on the new operating systems and has been replaced by three new IRCAM software programs: ASAP, Partiels and Ircam-Lab TS2 (https://www.ircamlab.com).



↗ **Figure 4** Screen shot from Audiosculpt frequency shifts.

Sound example 7

Another tool that I decided to revisit was the CDP (Endrich, 1997). This is a suite of non-real-time sound processing algorithms dating from the late 1980s. I used it extensively in the mid-1990s as it was one of the few interesting sound processing options available at the time. Pioneering composer, educator and software designer Trevor Wishart, who programmed many of the algorithms, continues to use it extensively in his composition. The CDP is controlled by a script (similar to my own granulation software), although there is a graphical front end for the PC. In the CDP there are (surprisingly) still a few spectral modification



↗ **Figure 5** A small subset of consecutive CDP transformations corresponding to sound examples 8.1–8.14.

algorithms that exist nowhere else.[146] Here is an example of how I used the spectral transformations in an iterative chain of experiments: approximately 20 variations of one sound were processed. I then selected two that began to speak with the qualities I was looking for and repeated the process. Figure 5 is a table summarising the results of this iterative process, which can be heard in examples 8.1–8.14. Most of the processes are controlled by time modulating parameters, also controlled by data files.

Sound example 8.1
Sound example 8.2
Sound example 8.3
Sound example 8.4
Sound example 8.5
Sound example 8.6
Sound example 8.7
Sound example 8.8
Sound example 8.9
Sound example 8.10
Sound example 8.11

146 The Kyma system is the closest option but requires expensive hardware. Anders explains his use of Kyma later.

Sound example 8.12

Sound example 8.13

Sound example 8.14

Micro-mastering

Some of the examples presented so far sound erratic in spectral and dynamic qualities. This is due to close-microphone recording capturing rapidly changing frequency radiation patterns of the source. Digital transformations emphasise these changes sometimes inappropriately, especially when frequencies are shifted into the ranges of our hearing to which we are most sensitive.[147] Every sound is unique in this respect and requires spectral and volume control at millisecond precision. I call this micro-mastering. Although the new range of analytical mastering VST plugins can speed up this manual adjustment process, they often remove additional qualities of the sound and are commonly incompatible with the ambisonics spatial format.

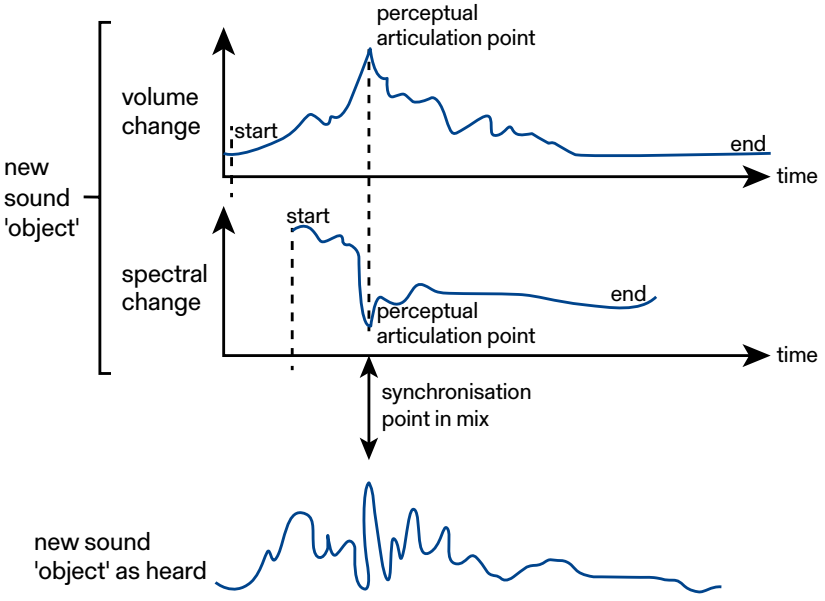
Time, mixing and small composition sketches

We are not composing beat or note-based music where a MIDI sequencer, looping software, or notation programs can be used to organise the timeline. In fact, for most of our sound materials a sequencer is inappropriate. Here I will explain why, and also illustrate how we work. In Figure 6 I have drawn the morphologies for two short sounds: the top part is the volume morphology of sound-1 and the bottom is the spectral morphology

147 Our perception of frequency and volume is non-linear, as shown in Fletcher–Munson curves that plot equal-loudness contours for the human ear. A simple explanation can be found at https://en.wikipedia.org/wiki/Equal-loudness_contour.

of sound-2. In this example, the start of sound-1 begins from silence and then increases to its loudest point before fading away. The *perceptual* articulation is at the loudest point and not at the start of the sound. In sound-2, the perceptual articulation is at the low point of a dramatic spectral sweep.

If I want to merge these two sounds into a single new sound, they must start at different points in time. MIDI cannot be used to control the timeline because even if we were to shift the MIDI note-on message of sound-2 so that the perceptual articulations coincide (which is not easy without seeing the waveform), any small changes in pitch transposition would change the durations of the two sounds and decorrelate the synchronisation. Next, the volume curve of each sound must be modified by



↗ **Figure 6** Manually constructing time.

hand to create an optimal fusion of timbre. As sounds used in the composition are rarely repeated in identical form, each combination requires individual attention. If the composition is created from short sounds, rather than longer layers, hundreds of manual operations like this may be necessary (which clearly impacts the workload of works requiring this micro-mixing technique compared to drone-based music). When I compare this acousmatic composition process to my instrumental orchestration, I have to prepare myself for the time that it will consume. But the results are incredibly satisfying as they are always new and unique.

Composing space

Like most sound transformation processes, spatialisation in the ambisonics format can be achieved with simple VST plugins as well as more customisable options in MaxMSP and programming languages. Ambisonics VST plugins allow us to position and move mono points on the surface of a virtual sphere. Although the results are far removed from spatial reality, the software is user friendly, intuitive and the results are fairly useful. But as I mentioned earlier, real-world spatial-images do not sound like isolated points in space. Creating and controlling spatial images, composing surreal and abstract spatial landscapes and exploring the musicality of spatial-sound counterpoint, for me requires a technical solution in addition to VST plugins.

For this I program my spatialisation in IRCAM's Spat5 MaxMSP package that affords complete control by creating images with clusters of sounds and their directional radiation patterns. I nevertheless use a DAW as a compositional sketch book. The DAW serves as a 'container' for the musical mixes and synchronised spatialisation data. Sound and data are then both passed out of the DAW and into MaxMSP (and Spat5) in real-time for the actual spatialisation. After perfecting the spatialisation, the result is recorded to an encoded HOA sound file. Many composers

use Reaper[148] as first choice DAW as it currently provides the best HOA mixing features and the cost is insignificant. I however find the automation (data tracks) in Reaper currently too clumsy for storing my spatial information[149], and instead use Nuendo[150]for this first stage. Reaper must re-enter the workflow for mixing 64-channel HOA files, which is not possible in Nuendo.

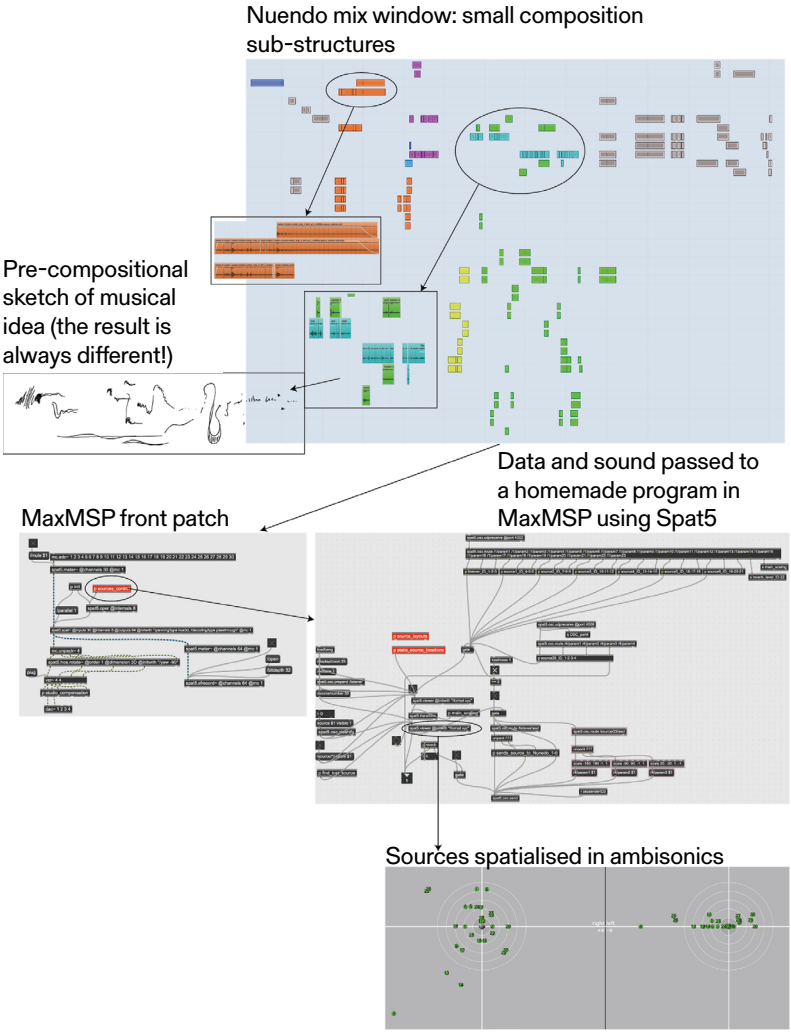
This compositional procedure is summarised in Figure 7 and video example 1. The top portion of Figure 7 is a screenshot of a small mix of mono and multichannel files arranged in Nuendo. Sound and spatial control data are then passed to MaxMSP for processing the space in 3D ambisonics. At the bottom of the Figure is a screen shot of the front and side screen view of the Spat5~ viewer showing my cluster of spatial points (green dots) which create images and scenes in relation to the listener that is in the centre. The video shows the process in action: I create a landscape of points, but these are not all initially sounding. I will gradually send sound to each point and reveal the images and space *through* time. In the video the green points are controlled by data being passed on from Nuendo, as are the sounds. Note how the morphology of the sound is controlled in keeping with the spatial movement. The complete musical context can be heard at 01:00–03:00 in 'Dream Awake'. This is a typical example of how artistic aspects of composition are inseparable from creative technological solutions, implementation and technical knowledge.

Video 1

148 https://www.reaper.fm/

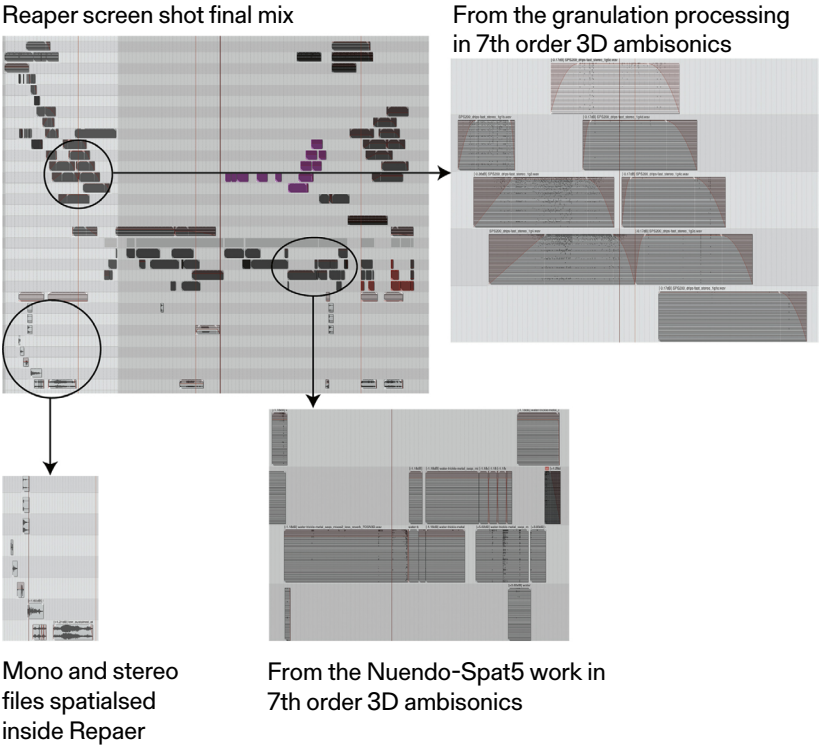
149 This will no doubt improve as the Reaper community is constantly developing the software.

150 https://www.steinberg.net/nuendo/



↗ **Figure 7** Screenshots of a small mix of mono and multichannel files arranged in Nuendo, and data and audio passed on to a custom made MaxMSP patch for spatialisation.

Assembling the composition



↗ **Figure 8** A screenshot and details from the final mix of the composition.

Inside Reaper I combine different formats of ambisonics:

- Highest resolution 7th-order 3D sounds (from the granulations and from the Spat5~ outputs). These are 64-channel sound files.
- Medium resolution 3rd-order 3D sounds (this is the maximum spatial quality of my ambisonics recordings). These are 16-channel sound files.

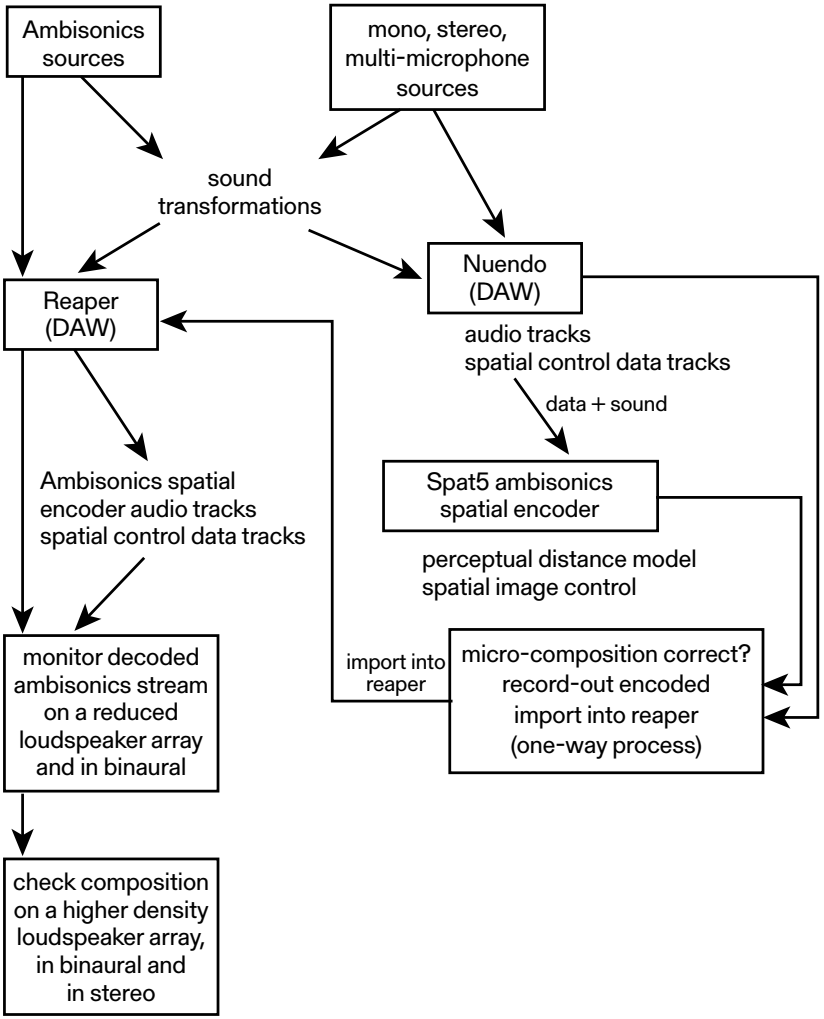
- Mono and stereo sounds, spatialised with ambisonics VST plugins. These are for simple articulations contrasting the more complex spatial scenes and images.

Figure 8 shows a screenshot and details from the final mix of the composition. One obvious problem is that the waveform overview of the HOA sounds is not at all informative of the content. Listening is once again the most reliable tool. I also feel I am a conductor as well as composer: tweaking the timing and dynamics of the phrase as if it were the optimal performance. After experiments with editing, mixing, re-processing, re-editing and remixing, the smaller mixes begin to communicate something musical beyond the single sounds. Then we understand that the composition is taking shape.

A summary of my global compositional and technical workflow is shown in Figure 9.

Although surrounded by computer tools, I also sketch on paper. This allows me to analyse how the aural musical structure is taking shape and understand how to improve, develop or change. In Anders' section he will show some of his most basic sketches.

My work resulted in 'Dream Awake' (example 9) and 'Sensory Sleep' (example 10). As all composers, we are thinking about our audience. In Norway, performing high resolution 3D spatial compositions is a rarity, but the situation is different internationally. Between 2023–2024 alone, my two pieces have been played in ambisonics concerts and festivals in London, Birmingham, Venice, Iceland, Hong Kong, USA and Poland, where all concerts were full 3D (with speakers arranged in both horizontal and vertical dimensions), other than in Venice, which was a surround horizontal array of loudspeakers, similarly to how we more commonly perform in Norway.



↗ **Figure 9** The main workflow.

Sound example 9b

↗ **Dream Awake.**

Sound example 10a

↗ **Sensory Sleep.**

Anders Tveit: 'Phases' and '... i ett vannglass'

I composed two works entitled 'Phases' (sound example 15) and '... i ett vannglass' [...in a glass of water] (Sound Example 17). Like Natasha I have used water sources in my previous work, for example in 'Currents' (2021) where I used recordings from water currents and water streams. This time, to explore water in a different way I started by thinking about how water is a substance that is present in all three states and phases of matter: As gas (bubbles, steam/vapour), fluid (water in the sea, rain, etc.), and as solid (ice, snow). I thought this would give a range of different sounds and textures. For my first composition entitled 'Phases' my initial idea was to record sounds from these states or phases but also use these different states more conceptually, where sound transformations would shift between various states, reflecting the states of matter. However, as the process moved on, I gradually moved away from this idea which led me to include the pulses of raindrops, the dynamics of waves, and simply, water as a playful component.[151] For my second composition entitled '... i et vannglass' I wanted to compose a simpler piece – something that was more akin to a soundscape with less action and forwardness, with slowly developed immersive sound, with subtle changes and surges.

151 Also see Natasha's musings on playfulness in section 5 and Barrett, 2023, p. 3.

Technical and artistic framework

Some sound materials were synthesised in Max, but most were recorded using a combination of the following microphones:

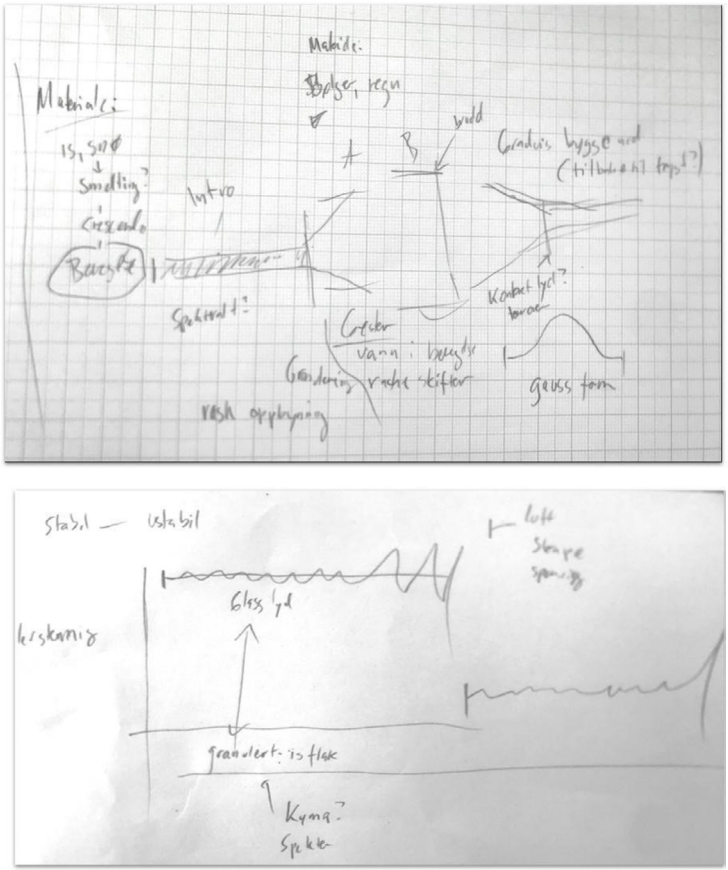
- Different cardioid microphones in mono, stereo or multi-mono arrays.
- Ambisonic microphones: 1st order (CoreSound TetraMic) and a 3rd order Ambisonic Microphone (Zylia ZM-1)
- Combinations of home-made and commercial Piezo (contact) microphones.

Reaper (DAW) was used for assembling, editing, and composing. For audio processing, sound transformations, and manipulation, several plugins hosted in Reaper were used along with self-developed and existing tools in Max and the Kyma system.[152]

Even before I start recording my source material, I usually make small and crude written sketches. Sometimes these sketches can be ideas about concepts, sound textures, dynamics, and how I envision the development of the piece. Or sometimes it is a kind of graphically notated score or combinations of both. It's often open-ended and will exist in many different versions. Although rarely elaborate, getting the ideas down on paper seems important in my general process and I never find it easy to write or make these early sketches on a computer. I find the use of paper quicker and more fluid, although I rarely create a score or a graphic transcription of the piece while I'm composing. I made various rough sketches with keywords and ideas about musical form before I started.

Figure 10 is an example from the two pieces.

152 https://kyma.symbolicsound.com/about-symbolic-sound/ Scaletti, C. & Hebel, K. n.d.



↗ **Figure 10** Above: early sketch 'Phases'. Below: early sketch '... i ett vannglass' with notes and questions to myself.

The sound creation process

I like to explore various combinations and interactions of both abstract (musical) and environmental-based sounds. Therefore, an integral part of

my composition process involves sound transformations that create new or hybrid sounds from the recorded material. Here I show a simplified outline and general workflow highlighted by sound examples from both compositions.

a. Recording
   Based on my idea of the various phases of water, I recorded the following:

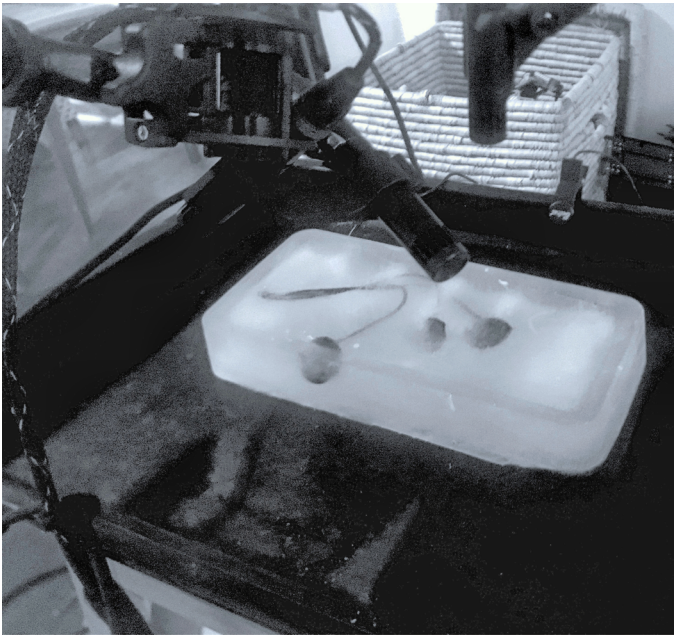
   - Ocean waves (ambisonic recordings).
   - Ice cracking in small puddles (mono).
   - An ice block melting in a metal pan, which involved the freezing of contact microphones inside the ice, as well as multi microphones as overheads.
   - Drips and gushes of water in a sink (stereo).
   - Rain outside my house (stereo).
   - Rain drops on a metal object (used for triggering a synth in Max).
   - Wine glasses filled with water and rubbed with fingers (stereo).
   - Boiling water (stereo).
   - Bubbles and water splashes in a bucket (stereo).
   - Footsteps in snow (stereo), but these were discarded.

b. Selection
   After the recorded material was edited, it was reduced into smaller sound files where a final selection was made by listening for the most interesting timbral and spatial qualities that I thought would fit my compositional idea. I kept the final selection in one folder, as well as some of the original recordings, should I need to revisit these at a later stage.

c. Transformations and variations, iterative processes:
I first decide which material would be interesting to transform or manipulate further. I then edit the transformations and make a new selection process. Some of the sounds in the new selection will be transformed again and the process iteratively repeated. Something which I typically do is to first improvise with the sounds and the transformation processes, and then gradually apply a more parametric approach to controlling the transformation parameters. The sound transformation processes I use can generally be broken down into three main categories. In the compositions that Natasha made for this chapter these categories are fused together, while in my pieces, although the processes are not mutually exclusive (for example, the manipulation of time can affect timbre and vice versa) I can more clearly define them as follows:

- Transformation of time structure: Various delays and granular-based processes, for transforming the time structure of the sound.
- Transformation of timbre: Changing timbral qualities, frequency shifting, filtering, and various spectral sound transformations.
- Spatial sound transformation: reverberation, constructing spatial images from point sources, rotation of sound image(s), manipulation of spatial harmonic components, focusing and blurring of spatial perspectives.

A good example of how our approaches in these pieces differ is in our approach to time. While Natasha worked with temporal factors of on the one hand personal memories and on the other hand the temporal modification in sound processing, I worked with some far longer temporal factors of the sound source, such as the recording of an ice block melting in a metal pan (Figure 11).

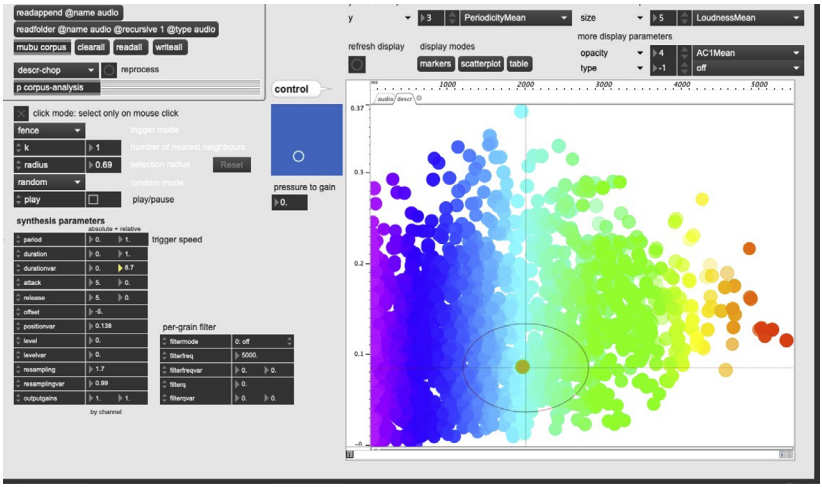


↗ **Figure 11**

Freezing the contact microphones and recording the sound of the melting ice was an interesting challenge and process. However, although some of the recorded sounds were interesting, the *process* of recording was perhaps more interesting than the sounding result! The recorded material was not quite in-line with what I envisioned it to be, where the sound of creaks and bubbles from the melting were just too subtle. Thus, I decided to transform these sounds further in order to get closer to what I had in mind, which was to expand the creaks and bubbles arising from the melting process. (Sound example 11.1: ice melt, extract).

Sound example 11.1

One of the tools I used for this was CataRT (Schwartz, D. et al., 2006) in Max. CataRT is a real-time concatenative sound process where the sound is analysed and linked together into smaller sound-chunks based on properties such as loudness and spectrum, and then these chunks are arranged in a two-dimensional space based on feature similarity. A user-friendly interface shows how the sound chunks are distributed (Figure13). This allows me to create new phrases and gestures in a fluid way by navigating my mouse across the two-dimensional display. By 'surfing' across the display, one can for example choose to focus and manipulate only the louder parts of the sound regardless of where in time the original moment occurred, or create gestures moving between loudness and brightness. (Sound example 11.2: CataRT ice melt, extract).



↗ **Figure 12** CataRT Max patch. The coloured dots represent the distribution of the sound chunks with regards to their analysed properties such as loudness and various spectral features.

Sound example 11.2

Parts of this newly constructed sound can be heard in 'Phases' at 00:48 and at 01:45 (sound example 12).

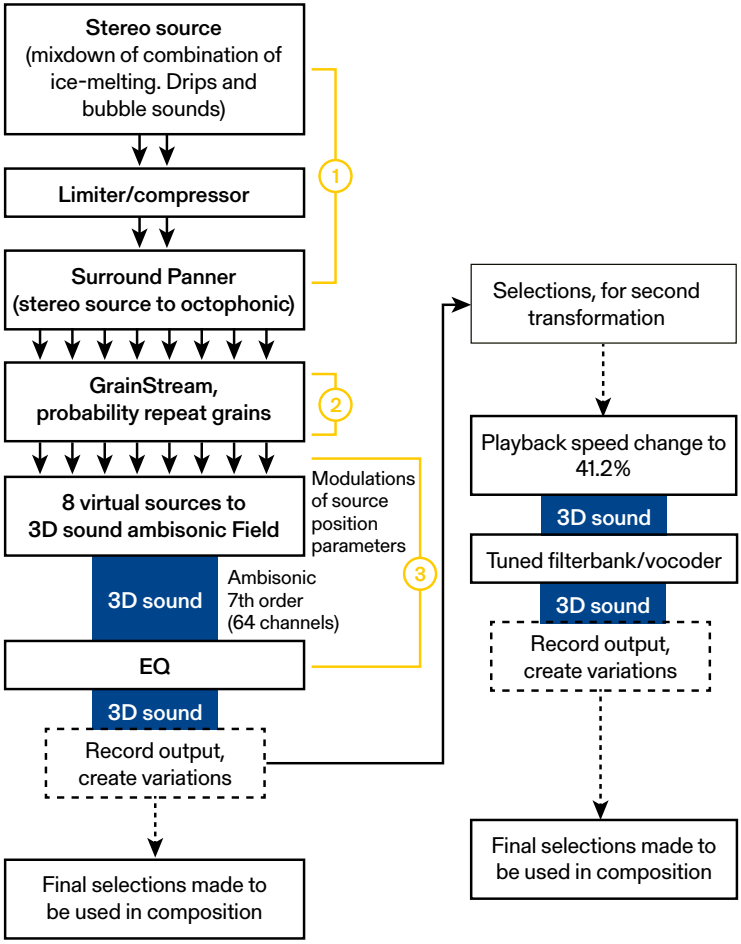
Sound example 12

d. Further transformations and variations
To create more spatially complex phrases with rhythmical and tension-release effects, I used the ice-melting sound as a vantage point for the following three stages:

- The original sound file was combined with various snippets of the drips and bubbles, creating a mix of the two recordings in stereo. In order to create larger varieties of spatial movements with the material, I later up-mixed the stereo sound files to an 8-channel (octophonic) sound file using a surround sound panner where I was spatially improvising with the material.
- I used a multichannel granulation plugin differing from those that Natasha tested (Grain Streamer, Norris, M. 2015), where small chunks of the sound are repeated based on a probability factor depending on a certain loudness threshold, meaning that parts of the sound are unaffected whereas other parts above this threshold will be repeated in small grains, creating an accelerando or ritardando. The parameters were fixed and not changed during the process.
- The octophonic output was then placed as eight virtual sound sources in an ambisonic 3D sound field using the IEM multi encoder VST plugin.[153] The virtual source positions are

153 IEM pluginSuite – Institute of Electronic Music and Acoustics, Austria, n.d. https://plugins.iem.at

modulated creating a slightly varying spatial image. I added an EQ at the end of the processing chain to clarify the result. The signal chain and process can be seen in Figure 13.



↗ **Figure 13** To the left: The three stages of transformation. To the right: The second transformation.

I created several variations using this process and the results are used as one of the prominent sounds for 'Phases' (sound example 13.1).

Sound example 13.1

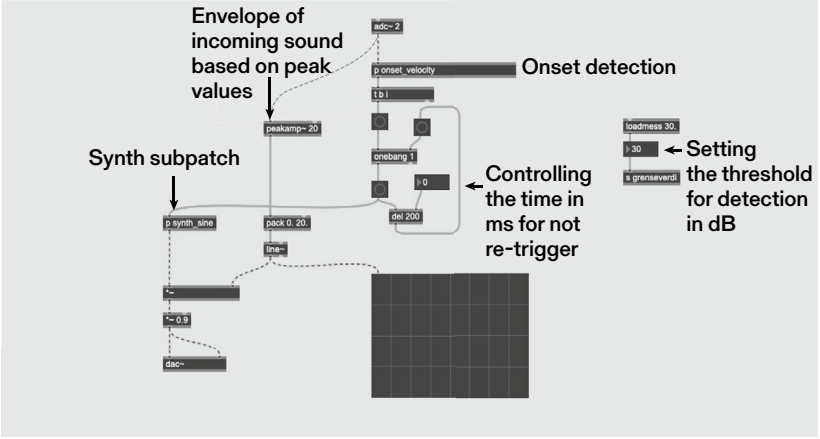
Furthermore, as I wanted to work with harmonic pitch-based material, I added a few more transformations: I first slowed playback speed to 41.2%, then played the sound through a bank of resonating filters, where the filter frequencies are tuned in harmonic ratios as found in musical instruments. This sound type, with surging and resonating gestures, is an acousmatic music trope that I had not intended to use. Nevertheless, I found it useful to create the harmonic content that I was after, and for the piece to come alive (Sound example 13.2).

Sound example 13.2

e Synthesis

Another technique I tend to use is the inclusion of synthetically generated sound. For 'Phases' I wanted to create some bass-heavy sounds that would fit with and against the accelerando and ritardando sounds. I decided to use a single oscillator bass synth that was controlled and triggered by the sound of water drops by way of an envelope follower[154] in MaxMSP (Figure 14). Using the microphone input in the Max-patch, the amplitude envelope of the water droplets controls the amplitude envelope of the synth.

154 An Envelope Follower detects the amplitude envelope (amplitude variation over time) of a sound and produces a control signal that resembles it which then in turn can be used to control other parameters. Roads, C. 1996 p. 623.



↗ **Figure 14** Max patch showing the simple bass synth generator, where the bass synth envelope is shaped by a water droplet sound input.

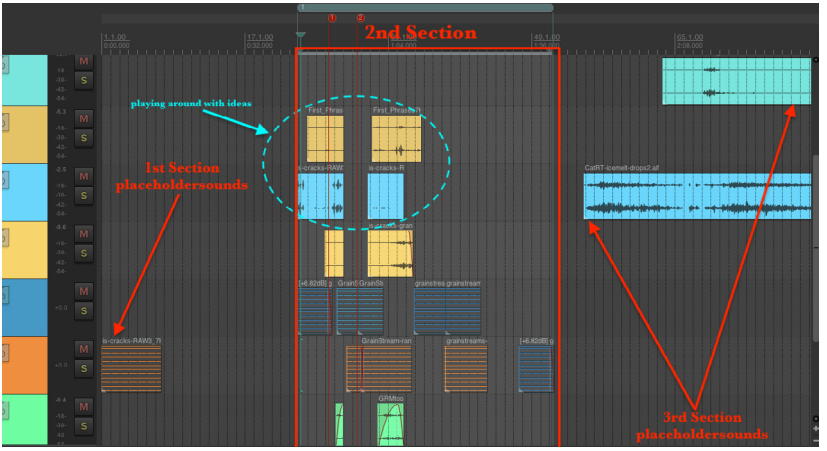
A bowl, water, and a contact microphone were a simple solution for the envelope tracker source. I needed to tune the amplitude detection threshold (the triggering mechanism) precisely, and found a solution that did not re-trigger too quickly. I originally planned to record this sound outdoors on a rainy day. But it did not rain for many days, so I used water drops from a garden hose instead. After I had created several variations, I cut out small parts of the recorded output and then adjusted and quantised the onsets into the rhythms I wanted.

The result can be heard in the opening of the second section (Sound example 14).

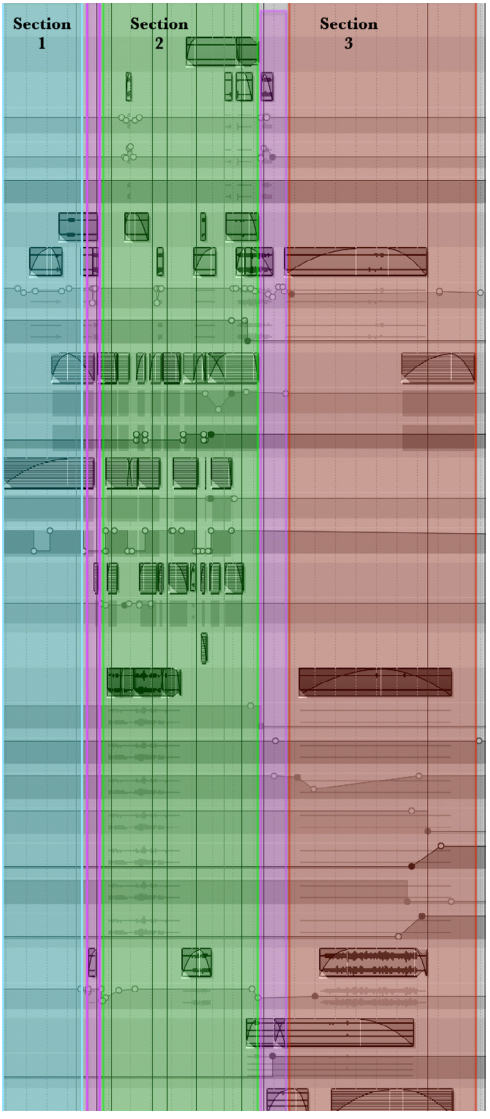
Sound example 14

Sketching, workflow and the composing

After I have gathered a large bulk of the sound material (recorded and transformed), I will typically go back and forth testing ideas in the DAW, listen to the sound material, and sometimes re-do or add more material. I often begin a particular section from the written sketches, and in 'Phases' I started with the second section rather than the first. Figure 15 is a sketch of the beginning of the second section. At this stage, I have an approximate timeline, and some of the sound content are placeholders. Figure 16 shows the final composition, and some of the automatisation controlling time, volume, and real-time sound effects. 'Phases' has three main sections with two small transitions (marked pink in the Figure).

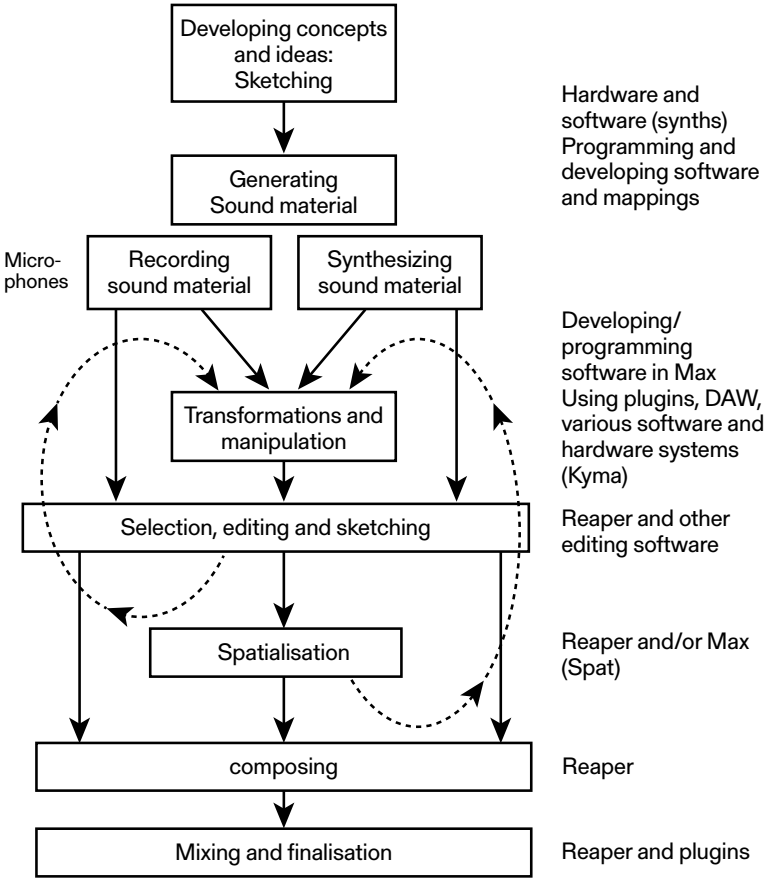


↗ **Figure 15**



↗ Figure 16

Although different pieces might call for different approaches, a general overview of my workflow is outlined in Figure 17.



↗ **Figure 17** Overview of my workflow.

The compositions 'Phases' and '... i et vannglass'

Sound example 15

↗ **'Phases'.**

Sound example 17

↗ **'... i et vannglass'.**

'Phases' started with the concept of the three states of matter in two ways: recordings of water in different states, and transformations in different states. The compositions then evolved to include other features inspired by simply listening to the surprises the materials offered.

'Phases' consists of three main sections, starting with the allusion to water and the transitions from a frozen state to melting, to the coming alive in a playful way before it gradually changes to a gas. The first section starts slowly, gradually building up to the fast and denser second section, and gradually slows down in the third section.

- Section 1: 00:00–00:50
  Begins with a soft drone, the allusion to ice, the melting state, cracks, bubbles, increasing density and a short surge into the second section.

- Section 2: 00:50–02:05
  This section contains harmonic material with accelerando and ritardando, shifts between foreground and background, fluid water sounds and the raindrop bass synth.

- Short Transition: 02:06–02:13
  Ocean waves masking out other sounds,

- Section 3: 02:14–03:19
  In section 3, ocean waves gradually decay and the raindrop on metal is reintroduced in the background. There is then a gradual transition into bubbles, boiling, and the allusion to water vapour with a high-pitched drone that gradually vanishes.

Whereas 'Phases' is about the interaction between abstract and real-world material '... i et vannglass' is a sound exploration of one simple idea: the composition revolves around recordings of water 'resonating through' the sound of glass being rubbed or articulated in various ways. To do this, I applied the processes of cross-synthesis[155] and convolution[156], which is where the spectral qualities of one sound are used to modify another. The pitched sound of circular rubbing motions and pings on glasses filled with water is convolved with the sound of water drops, bubbles, and ocean waves creating the impression of being inside a glass. These processes produced interesting and often unexpected results due to how the properties of one sound impact the other sound. Different perspectives can be heard in the following sound examples:

Sound example 16a

↗ **Audio 16a** Convolving Glass rub + water-bubbles.

155 Cross-synthesis is a sound processing technique where the spectral envelope of one sound is impressed to another, creating a hybrid signal with the timbral qualities of each of the two original sounds (Smith, J.O, 2011).

156 A form of cross-synthesis where the frequency spectrum of two sounds is multiplied. The frequencies that are common in the two sounds will be accentuated (creating resonances), and frequencies that are not common between the two will be attenuated. The convolution process alters the sound in the frequency domain and the time domain. (Roads, C., 1996, pp. 426–428).

Sound example 16b

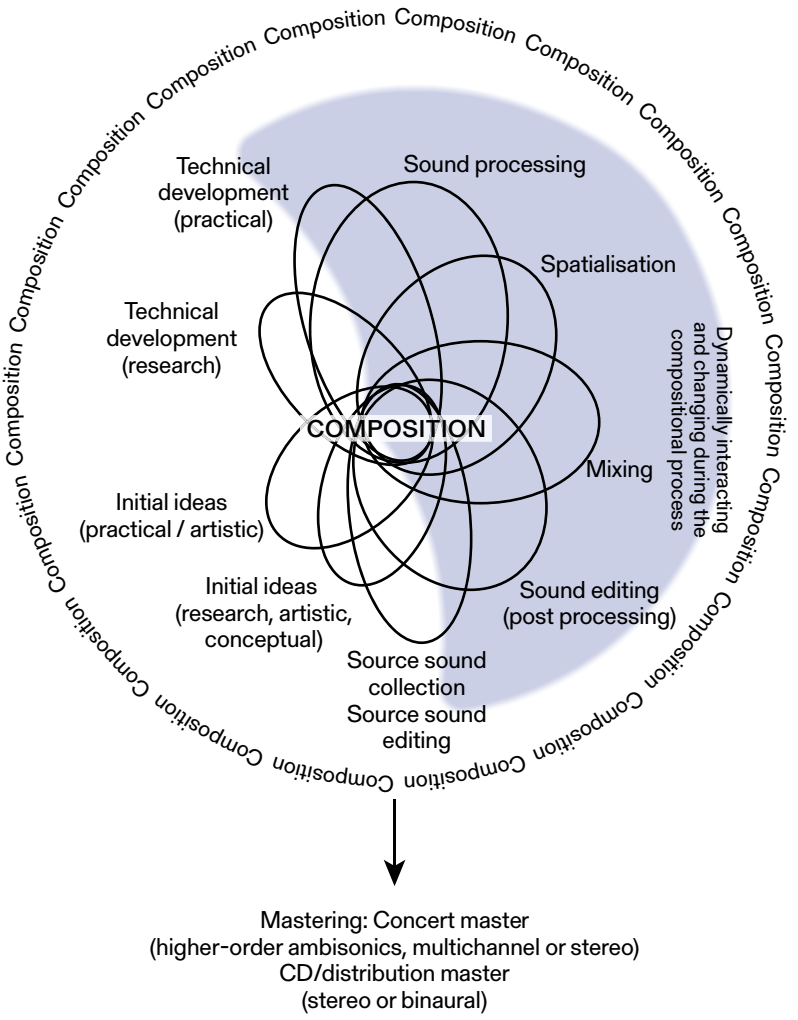
↗ **Audio 16b** Convolving Water bubbles + glass rub.

The convolution sources are also inherently spatial (i.e. ambisonic), which creates quite different results than mono sources.

Convolution was carried out in Reaper using VST plugins and the Kyma system, and involved a substantial amount of trial and error. For example, when two sounds contain similar frequencies, both sounds resonate loudly, sometimes into distortion. Or convolving with long impulses creates blurred results more indicative of the process than the sound qualities I'm interested in. I also reused many of the transformed sound materials from 'Phases', yet the new context gives these materials a different character. The piece is a drone-based composition, and does not have any clear indicative sections and focuses on slow changes of texture and tempo. The title of the piece is a literal play on the expression 'a storm in a teapot', where we are instead taken inside a glass of water. I was quite satisfied with the drone qualities and in some ways enjoy parts of it more than 'Phases'.

Interconnections

In Figure 18 we illustrate how elements of the compositional process connect and are relevant for much of our music. It should be noted that even though 'initial ideas' are on the left, and 'mixing' is on the right, they intersect in the process, which is both central and global, and where elements on the right-hand side change dynamically as the composition takes shape. The size (or importance) of each oval changes as appropriate to the composition that the Figure describes, and is here weighted to describe Dream Awake.



↗ **Figure 18** How elements of the compositional process connect.

As composers working with technology, we typically take on many roles. These include instrument designer, developer and sound engineer, where the distinction between each role is often blurred, yet vital to the overall composition process. As composers we are also often performers of our works: mostly for stereo formats that require sound diffusion performance, but also for premiers of fixed spatialised works such as ambisonics formats. Although the latter may be easier to distribute, the premier is often the first listening in a large space over high number of speakers. The role of composer to take care of the details of performance, and especially the premier, carries with it more responsibility than instrumental composition where great responsibility is handed over to conductor and performers. Final mastering is also our responsibility: the work cannot be mastered in the same way as purely instrumental or popular music because incorrect spectral compression will destroy the space and the meaning of the sounds. There are many other technical challenges to mastering an HOA 3D format composition, and current lack of knowledge in this area means the workload is transferred to the composer.

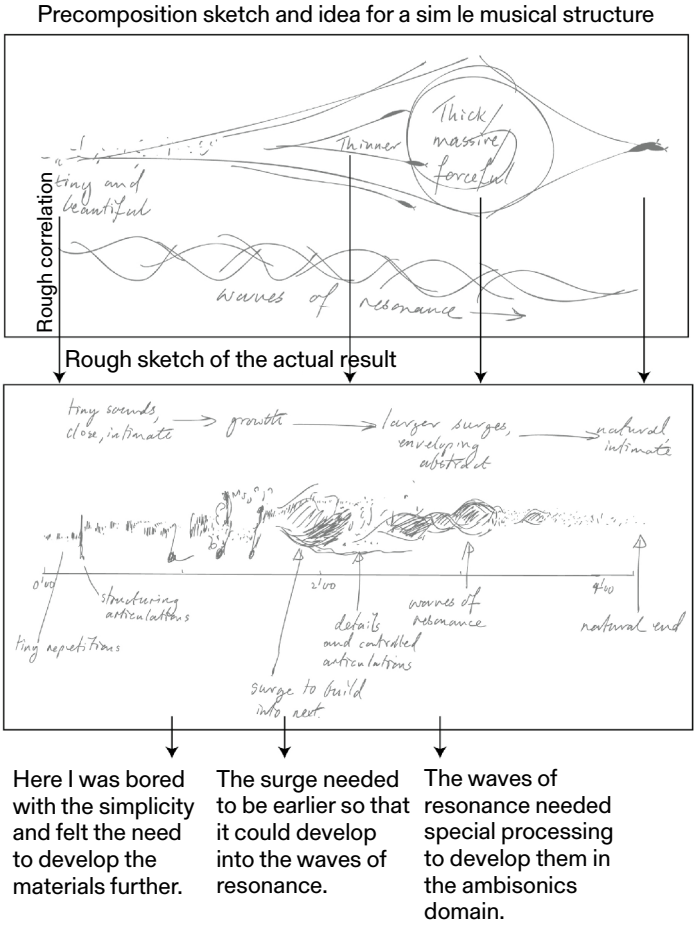
The structure and complexity of our pieces

In our introduction we explained that our two pieces aimed to address the commission fee guidelines, where one work was to aim at a higher category and the other at a lower category. The fee system works on a funding application basis, where composer and commissioner agree on a category, and the funding committee decide how much they want to give. The committee may disagree with the chosen category and award less than the guidelines. This may be because the committee lacks insight into the genre, or simply lack sufficient resources to fund all the works they wish to support. There is no follow-up post composition to evaluate the result. Our own category selections are based on our knowledge of the genre, the work involved in each piece, and from Barrett's experience composing both large-scale instrumental and acousmatic pieces where instrumental

music is more clearly defined in the category system. Although our category selections can be read as autoethnographic, our experience as composers, listeners, concert organisers, performers and commissioners of other composers' work lends greater bounds to our assessments than a purely autoethnographical perspective.

Natasha decided to create 'Dream Awake' for a high category. This meant that many of the newly created sounds were inappropriately long or too drone-based. Although interesting in various ways, they needed to play for long durations to reveal their qualities. These durational aspects were problematic for a work intending to focus on a rapid and complex counterpoint of materials.

Instead, some of these sounds were saved for recycling in the simpler piece 'Sensory Sleep'. 'Dream Awake' lands in category E of the commission fee guidelines, especially when evaluating the complete spatial result in concert. 'Sensory Sleep' was originally created for category B, and the intention was to use the long-play sound leftovers from 'Dream Awake'. Before starting this piece Natasha made a sketch of the structural idea shown in the top part of Figure 19. Yet many of the materials lacked the rich spectral qualities that she was searching for, and so materials and musical structures needed rethinking. To provide some insights, compare the top part of Figure 19 (the original plan) with the composition in audio example 10 (the actual result). The bottom section of Figure 19 is a rough, post-composition sketch that also highlights some of the differences between the original intention and actual result. In this process Natasha invented a new method of resonance filtering projected directly into the 3D Ambisonics domain to enrich the 'surging' sounds of some of the sounds. This is an investment which can hopefully have bearing on future work. Approximately half of the materials were already composed as cast-offs from 'Dream Awake', reducing the compositional workload. Category C is an appropriate assessment after having revealed that half the materials were cast-offs from another work. Without this, category D would have been more reasonable.



↗ **Figure 19** 'Sensory Sleep' original idea (top), approximate result and comments (bottom).

For Anders' work, '... i ett vannglass' is simpler and is a single sound exploration of one idea, whereas 'Phases' uses a larger range of sound transformations and techniques. For '... i ett vannglass' Anders envisioned a submission

for the categories A/B. The materials used in this piece were predominantly reused from 'Phases' except for the glass sounds. Similarly to Natasha's work, the reuse of material meant that the workload from a technical and compositional point of view was a lot less. However, without a listener knowing this, its sounding complexity and novelty would suggest category B/C. In contrast, 'Phases' features greater musical complexity, a larger range of sound transformation techniques and significantly more work.

According to commission fee guidelines, it would be correct to place the work in category D.

As with our compositions, we did not discuss our categorisation until we had arrived at our own conclusions. It is clear that we have similar opinions concerning the recycling of materials that the listener or commissioner may not be aware of (and which we here openly reveal). We also both point to the dichotomy over what complexity is in composition versus complexity if sound source.

Conclusions

Our work is entrenched in the history, theories, influences and technologies summarised in Barrett's 2023 text *The composition of acousmatic electroacoustic music in a Norwegian context: Part-I.* Pioneering British composer Trevor Wishart lists a trio of facts that underlie most, if not all acousmatic composition including our own. This is evident in the work we have presented (Wishart, 1994, pp. 1):

- Any sound whatsoever may be the starting material for a composition.
- Musical structure depends on establishing audible relationships amongst sound materials.
- Sounds are not equivalent to notes. Sounds contain their own structure and cannot be considered to relate in the same way as note-based music.

Sharing this and many other commonalities, we then worked independently throughout the composition and documentation process. Although also sharing common goals, we arrived at quite different sounding results that echo our musical preferences and individual musical language. Some interesting similarities included the following:

Recording techniques and sources: We both used a variety of recording technologies in non-standard ways (i.e., not in the way these technologies would normally be used in sound recording practice), including ambisonics and spot microphones, and different transducers. The differences in our recording techniques were due to the differences in our chosen sound sources: Natasha used hydrophones as this was most appropriate for recording water in puddles, while Anders used piezo transducers as this was most practical for freezing in ice.

Compositional process: We both chose short sound extracts from large quantities of materials and experimented extensively with sound transformation, using reduced listening[157] (Schaeffer, 1966/2017, pp. 212–216; Barrett, 2023) to hone-in on interesting features. Without doubt the creation of our sounds was intertwined with the compositional work, and spatialisation was part of the musical expression. For Natasha, who also composes instrumental music, this acousmatic approach is extremely fun but also labour intensive: there are no known instruments with which to begin and no instrumental performers to interpret (and

157 In reduced listening we listen to the sound for its intrinsic information by ignoring its real or supposed source, or the meaning that the source may convey. Reduced listening refers to the notion of the phenomenological reduction called Époché (suspension of judgement), or bracketing out the sound from its real-world context. Reduced listening does not follow automatically when simply being disconnected from the audio-visual complex but from a specific intention on the part of the listener.

often improve) a score. Iterative processing was imported and we moved away from commercial software to more customisable and flexible alternatives. When using commercial software, we did so in less typical ways.

Workflow: We both experienced that our workflows are more effective than they used to be, mainly because computers are faster and software more stable. We also each designed custom workflows summarised in Figures 9 and 18. Figure 19 is maybe the most interesting as it suggests how elements of the complete compositional process connect and is applicable for all acousmatic music. Most importantly it emphasises that the role of each element is dynamic: the figure that currently captures Natasha's 'Dream Awake' would have different sized lobes for 'Sensory Sleep' or for either of Anders' pieces.

Traditional techniques: We both agreed that some traditional techniques remain extremely useful. These include time-stretching, pitch shifting and selective editing through reduced listening. Pitch shifting was originally achieved by slowing down the playback speed of analogue tape, and although this is now a digital process, it is useful in revealing qualities in sounds that are less obvious when played at normal speed. The same is true for time-stretching which dates from the beginning of the digital era.

Speed of work and how time is used: We both found that real-time processes have changed our way of working. We spend the same amount of time composing, but as some processes are faster, we can invest time exploring new directions that we otherwise would not have time to do. This is maybe one of the most satisfying conclusions as it shows the acousmatic artform will continuously evolve through the curiosity of composers.

Workload and fee category evaluation: We both evaluated our work in relation to the Norwegian commission guidelines by revealing information normally hidden from the end listener.

In this chapter we have aimed to reveal the process of acousmatic composition and removed some of the mystery to the genre when there is no score to use as a reference. Acousmatic composition is heavily integrated with technology, and although our technological explanations have been relatively basic, we hope to have opened a window into the world in which we work.

References

Adkins, M., Scott, R. & Tremblay, P.A. (2016). Post-acousmatic practice: Re-evaluating Schaeffer's heritage. *Organised Sound*, *21*(2), 106–116.

Amatriain, X., Bonada, J., Loscos, A. & Serra X. (2002). Spectral Processing. In U. Zölzer (Ed.), *DAFX: Digital Audio Effects* (1st edition). Wiley. https://doi.org/10.1002/047085863X.ch10

Autechre. (2000). Parhelic Triangle [Song]. On *Confield* [Album]. Warp Records warpcd128.

Autechre. (2000). VI Scose Poise [Song]. On *Confield* [Album]. Warp Records warpcd128.

Barrett, N. (2004). Trade Winds [music release]. *Aurora 2004. ACD5056.*

Barrett, N. (2016). A musical journey towards permanent high-density loudspeaker arrays. *Computer Music Journal*, *40*(4), 35–46. https://doi.org/10.1162/COMJ_a_00381

Barrett, N. (2019). Spatial Music Composition. In Paterson, J., Lee, H. (Eds.). *3D Audio.* Routledge.

Barrett, N. (2023). *The composition of acousmatic electroacoustic music in a Norwegian context: Part-I.* Retrieved December, 2022, from http://www.natashabarrett.org/The_composition_acousmatic_electroacoustic_Norwegian_con text.pdf

Bentley, A. & Andean, J. (2019). In Search of the Nordic electroacoustic. In Howell, T. (Ed.). *The Nature of Nordic Music*. Routledge.

Berge, S. & Barrett, N. (2010, May). High angular resolution planewave expansion. In *Proceedings of the 2nd International Symposium on Ambisonics and Spherical Acoustics* (pp. 6–7).

Chion, M. (1983). *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale* (J. Dack & C. North, Trans.). Buchet Chastel. (Original work published 1983). Retrieved from https://monoskop.org/images/0/01/Chion_Michel_Guide_To_Sound_Objects_Pierre_Schaeffer_and_Musical_Research.pdf

Endrich, A. (1997). Composers' Desktop Project: A musical imperative. *Organised Sound*, *2*(1), 29–33. https://doi.org/10.1017/S1355771897000071

Future Sound of London. (1994). VIT. [Song] *On The Lifeforms* [Album] Virgin CDV 2722.

Geslin, Y. (2002). Digital Sound and Music Transformation Environments: A Twenty-year Experiment at the 'Groupe de Recherches Musicales'. *Journal of New Music Research, 31*(2), 99–107. https://doi.org/10.1076/jnmr.31.2.99.8088

Harrison, J. (1998). Sound, space, sculpture: some thoughts on the 'what', 'how' and 'why' of sound diffusion. *Organised Sound*, *3*(2), 117–127. https://doi.org/10.1017/S1355771898002040

Manning, P. (2013). *Electronic and computer music.* Oxford University Press

Norris, M. (2015) *Grain Streamer* software plugin. SoundMagic Spectral suite. https://www.michaelnorris.info/software/soundmagic-spectral

Roads, C. (1996). *The Computer Music Tutorial.* MIT Press.

Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux* (J. Dack & C. North, Trans.). University of California Press. (Original work published 1966)

Schwarz, D., Beller, G., Verbrugghe, B. & Britton, S. (2006). Real-time corpus-based concatenative synthesis with CataRT. In *Proceedings of the 9th International Conference on Digital Audio Effects (DAFx)* (pp. 279–282). Montreal, Canada.

Smalley, D. (1997). Spectromorphology: Explaining sound-shapes. *Organised Sound, 2*(2), 107–126. https://doi.org/10.1017/S1355771897009059

Smith, J.O. (2011). Cross-synthesis. In *Spectral audio signal processing*. Retrieved September 24, 2022, from https://ccrma.stanford.edu/~jos/sasp/Cross_Synthesis.html

Tobin. A. (2011). Piece of Paper [Song]. On *ISAM* [Album]. Ninja Tune. ZENCD168.

Wilson, S. & Harrison, J. (2010). Rethinking the BEAST: Recent developments in multichannel composition at Birmingham ElectroAcoustic Sound Theatre. *Organised Sound*, *15*(3), 239–250. https://doi.org/10.1017/S1355771810000312

Wishart, T. (1994). *Audible Design: A plain and easy introduction to practical sound composition.* Orpheus the Pantomime.

Kjus, Y., Brøvig, R. & Wang, S. (2024). Kvinners første møte med DAW: en fornemmelse av å være i gutteklubbens skygger. I A.N. Hagen, R.T. Solberg, T.U. Nærland & M.F. Duch (Red.), *Når musikken tek form: Om skapande praksisar i musikk* (s. 437–463). Fagbokforlaget.
DOI: https://doi.org/10.55669/oa491112

Kvinners første møte med DAW: en fornemmelse av å være i gutteklubbens skygger

Yngvar Kjus, Ragnhild Brøvig og Solveig Wang

Innledning

Denne studien handler om kvinners første møte med produksjonsteknologi for musikk. Vi er interesserte i dette møtet fordi vi antar at det kan ha betydning for kvinners videre kreative arbeid med musikkproduksjon og dermed også for kjønnsbalansen i dette feltet.

Mulighetene for å begynne å bruke produksjonsteknologi endrer seg over tid og fremstår i dag som større enn noensinne. I løpet av de siste tiårene har digitale produksjonsverktøy blitt rimeligere og mer tilgjengelige, og de fremstilles gjerne som både brukervennlige og avanserte. I denne studien ser vi på bruk av såkalte *digital audio workstations* (DAW),

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/

deriblant Ableton Live, Logic Pro og Pro Tools, som har etablert seg som helt sentrale verktøy for å skape musikk. En DAW er programvare som i samvirke med datamaskiner og annet utstyr (som instrumenter og kontrollere) brukes til å spille inn, arrangere, prosessere og redigere lyd på ulike måter.

Utviklingen og utbredelsen av DAW-teknologi har avstedkommet forventninger om at flere mennesker får mulighet til å lage musikk, og at musikklivet dermed blir mer mangfoldig og demokratisk (f.eks. Blake, 2007). Optimismen har blitt styrket av den synlige suksessen til såkalte «soveromsprodusenter», blant andre Girl in Red og Alan Walker, som begynte å skape sin musikk utenfor veggene til profesjonelle studioer. En grunn til at slike musikkskapere vekker begeistring, er at mulighetene for å produsere musikk tradisjonelt har vært sterkt begrenset. Et uttrykk for dette er mannsdominansen blant studioprodusenter, så vel som komponister og låtskrivere (Eidsvold-Tøien et al., 2019). Det er økende bevissthet om denne skjevheten i musikksektoren, som bl.a. ble løftet frem i en artikkelserie i bransjetidsskriftet Ballade.no da studien vår ble avsluttet.[158] Sentrale roller og praksiser innen musikkproduksjon har med andre ord over lang tid vært sentrert rundt menn, noe som Paula Wolfe (2020) knytter til systematisk skjevfordeling av kulturelle, sosiale og økonomiske privilegier i musikklivet. Det kan tenkes at etablerte former for mannlig dominans utvides til også å gjelde for nye produksjonsmuligheter.

Det er med andre ord mulig å være både optimistisk og pessimistisk med tanke på om ny produksjonsteknologi åpner nye muligheter til å skape musikk. Denne spenningen understreker behovet for kunnskap om bruken av teknologien og hvilken betydning den har. I denne studien stiller vi dette spørsmålet: Hva kjennetegner kvinners innledende erfaringer med å bruke DAW-er til å lage musikk, og i hvilken grad er deres

158 Den første artikkelen i serien er tilgjengelig her: https://www.ballade.no/bransjen/tallene-er-dystrest-nar-du-kommer-inn-i-studioene/ (skrevet av journalist Siri Narverud Moen, publisert 19. august 2022).

utforskning av teknologien preget av å foregå i et mannsdominert felt? Vi ønsker med dette å gå tett på møtet med DAW-er og de mulighetene og utfordringene som erfares der.

Spørsmålet besvares gjennom intervjuer med kvinner som nokså nylig har begynt å bruke DAW-er, og som dermed kan fortelle om forventninger, erfaringer og opplevelser i møte med teknologien. Studien tar utgangspunkt i kvinner som har meldt seg på kurs og undervisning i bruk av DAW-er, og som tydelig har et ønske om å bruke dem. Vi har intervjuet åtte deltakere på tre forskjellige innføringskurs i musikkproduksjon samt en instruktør fra hvert kurs. Før vi gjør rede for vår metodiske tilnærming, vil vi etablere konteksten for studien og presentere relevante perspektiver med utgangspunkt i tidligere forskning på teknologi, musikk og kjønn.

Studien finner at kvinners første møte med DAW-er på ulike vis er preget av en fornemmelse av å være i gutteklubbens skygger, som igjen preger forventningene til teknologien så vel som hvordan skapende praksiser utforskes. Å mestre teknologien på egenhånd fremstår som en vei til kreativ selvstendighet, samtidig som teknologibruken tydeliggjør behov for kreative fellesskap.[159]

Perspektiver på musikkteknologi og kjønn

Selv om ikke kvinners første møte med DAW-er har blitt undersøkt tidligere, kan vi støtte oss på studier i et voksende forskningsområde rundt musikkteknologi og kjønnsbalanse i musikkfeltet. Av særlig interesse for oss er hvordan kvinners innledende bruk av DAW-er innvirker på deres skapende praksis. Kreativitet kan generelt forstås som det å skape noe

---

159 Forskningen som presenteres i dette kapittelet, er finansiert av Norsk kulturråds forskningsprogram «Skapende praksiser i musikk» og av Norges forskningsråd gjennom støtte til «PLATFORM-prosjektet» ved Institutt for musikkvitenskap, UiO (tildelingsnummer 324344).

nytt. Snarere enn å skape fra intet (*creatio ex nihilio*) kan kreativitet sees som en kumulativ prosess som preges av rammene det foregår innenfor (se for eksempel Barthes, 1967 og Foucault, 1979). Nyskaping kan handle om å utvikle nye ferdigheter og tenkemåter, så vel som å bruke disse til å uttrykke noe nytt som også andre kan oppleve.

Å skape musikk har lenge (om ikke alltid) vært forbundet med teknologibruk, enten det er snakk om instrumenter og notesystemer eller mikrofoner og opptaksutstyr (Katz, 2010). Musikkfeltet var tidlig ute med å anvende digital teknologi – deriblant synthesizere, MIDI-systemer og redigeringsprogrammer – til å utforske nye musikalske uttrykksformer og sjangre, blant annet innen elektronisk og sample-basert musikk (Brøvig-Hanssen & Danielsen, 2016). Siden de første DAW-ene kom på 1990-tallet, har de mange av mulighetene som digital teknologi tilbyr, blitt inkorporert, og DAW-er er i dag sentrale multiverktøy for innspilling, prosessering og produksjon av musikk. Prisene har sunket samtidig som kapasiteten og bruken har økt, noe som gjelder mye datadreven teknologi. DAW-er har blitt knyttet til en nedbryting av grensene mellom låtskriverens, utøverens, lydingeniørens og produsentens domene (Moorefield, 2005), så vel som til framveksten av *do-it-yourself* (DIY) som praksisfelt utenfor etablerte studioer og plateselskap (Walzer, 2021). I sin studie av DIY-feltet viser Adam P. Bell (2018) at DAW-bruk åpner for et mangfold av kreative praksiser, fra individuell utforskning av musikalske muligheter – hva han kaller *do-it-alone* (DIA) – til fleksible samarbeidskonstellasjoner – hva han kaller *do-it-with-others* (DIWO). I en studie av brukergrensesnittet til *GarageBand* advarer han imidlertid mot å oppfatte DAW-er som «enkle» og «åpne» ettersom de favoriserer visse forkunnskaper og anvendelsesformer, blant annet knyttet til instrumentkjennskap og effektbruk (Bell, 2015). Han tilfører dermed perspektiver egnet til å nyansere optimistiske syn på DAW-er, deriblant deres potensial for å fornye musikkundervisning i komposisjon (se Gall & Breeze, 2005).

Å undersøke hvilken betydning kjønn har for møtet med teknologien, er å utvide det nyanserende perspektivet ytterligere. Anne Lorentzen (2009) har bidratt til dette ved å studere hvordan kvinnelige

låtskrivere og utøvere går frem for å produsere musikk innenfor rammen av tradisjonelle platestudioer. Platestudioer har over mange år blitt etablert som mannlige domener, der både tilgang til utstyr og kompetanse er begrenset til roller og funksjoner forbeholdt menn. Kvinnene Lorentzen intervjuet, ble kun tilkjent utøverroller, fortrinnsvis som «syngedame», noe hun knytter til kjønnsrollemønstre og maktrelasjoner som er bygd opp over tid, og som reproduseres gjennom daglige rutiner og ritualer. Med henvisning til Judith Butler (1990) og Pierre Bourdieu (1991) forstår hun kjønn som en sosial konstruksjon hvis betydning i stor grad avhenger av historiske og sosiokulturelle omstendigheter, i tråd med kategorier som etnisitet og legning – en forståelse vi også legger til grunn i vår studie. Kvinnene Lorentzen intervjuet, fortalte at for å få tilgang til produksjonsteknologien måtte de vinne tilliten til enkeltpersoner eller få låse seg inn i studio på nattestid. En annen strategi var å lage sitt eget prosjektstudio hjemme, der de kunne produsere demoer som deretter kunne bringes inn i et platestudio og legge grunnlaget for arbeidet der, nærmest som en trojansk hest (2009, s. 323).

Ti år senere undersøkte Paula Wolfe (2020) hvordan utbredelsen av digital produksjonsteknologi, deriblant DAW-er, har gjort det mulig for kvinner å utvikle seg som musikkskapere utenfor rammene av etablerte platestudioer. Hun understreker det radikale potensialet ved å dokumentere skjevfordelingen av økonomiske ressurser og ledende roller i musikkbransjen, der musikkproduksjon er spesielt mannsdominert (se også Warwick, 2007). Gjennom intervjuer med artister viser Wolfe hvordan kvinner har brukt digital opptaksteknologi til å skape sitt eget kreative rom der de utvikler sin egen stil og musikalske identitet (Wolfe, 2020, s. 103). Louise Thompson (2020) antyder at behovet for å skape sitt eget rom gjør at kvinnelige produsenter utformer nye måter å arbeide på i studio, fristilt fra etablerte hierarkier, roller og funksjoner. Det har også vært fokus på hvordan kvinner, også i tidligere perioder, har satt betydelige avtrykk innenfor musikkproduksjon (se for eksempel Gaston-Bird, 2020).

Et viktig poeng for Wolfe og andre er imidlertid at skapende praksiser i musikk fortsatt er mannsdominerte, og at musikklivet dermed går

glipp av et større mangfold av stemmer og talenter. Musikkutdanningene er en del av bildet, der komposisjon og instrumentfag lenge har hatt flest menn, mens vokalfag har hatt flest kvinner (Kvalbein & Lorentzen, 2008; se også Dibben, 2002). Skjevfordelingen ser ut til å være spesielt stor innenfor nyere utdanningstilbud i musikkteknologi og produksjon (Born & Devine, 2015). I overgangen til arbeidslivet skrus skjevhetene til ytterligere, og ifølge bransjerapporter er kun et par prosent av de som jobber som musikkprodusenter, kvinner (f.eks. Smith et al., 2019).

Studiene ovenfor indikerer at veien til musikkproduksjon begynner lenge før man faktisk har produksjonsteknologien mellom hendene, og at det er mange hindringer underveis. Møtet med teknologien fremstår som innvevd i sosiale prosesser, som er strukket ut i tid og rom, noe som antyder utfordringene ved å identifisere og studere de første møtene. Vår tilnærming til DAW-bruk er inspirert av sosiologiske så vel som humanistiske og psykologiske perspektiver på hvordan teknologi erfares og brukes. Studier har vist at erfaringer med kulturelle uttrykksformer kan prege oppfattelsen av teknologi, slik f.eks. Wendy Fonarow (2006) har vist at indie-rock-miljøer har hatt et puritansk forhold til teknologisk mediering. Betydningen av forståelseshorisont og erfaring fremheves i hermeneutisk tolkningsteori og i psykologiske studier av kognisjon og persepsjon. Den retningen som kalles økologisk persepsjonsforskning, tar utgangspunkt i at forholdet mellom subjekt og objekt er gjensidig, at forholdet mellom sansende skapninger og deres omgivelser avhenger av forutsetninger og egenskaper på begge sider (Gibson, 1986, s. 8). Denne innfallsvinkelen balanserer hva individer (på den ene siden) og teknologier (på den andre siden) bringer med seg og tegner dermed opp konturene av mulighetsrommet som oppstår i møtet mellom dem. I tråd med dette perspektivet fokuserer vår studie på kvinners tilnærming til DAW-teknologien, og hvordan de erfarer dens muligheter og begrensninger.

Vår metodiske tilnærming

For å fange erfaringene til kvinner i et tidlig stadium av å bruke DAW-er valgte vi å oppsøke kurs og utdanningstilbud. Vi tok dermed utgangspunkt i en bestemt type møte med DAW-er, organisert som pedagogiske innføringer. Ved å oppsøke kurstilbud kom vi ikke bare i kontakt med kvinner som ville lære å produsere musikk, men fikk også anledning til å snakke med undervisere om hvilke erfaringer de har med å lære opp begynnere. Selv om vi tok utgangspunkt i kurstilbud, forsøkte vi gjennom intervjuer også å fange opp andre og tidligere erfaringer med å lage musikk samt kjønnsrelaterte forventninger og forestillinger om teknologibruk.

Kursene vi valgte, representerer ulike veier til å mestre teknologien. Det var nærliggende å ta for oss et kurs ved Institutt for musikkvitenskap, Universitet i Oslo, der vi som gjennomførte denne studien, holder til. *Komposisjon og arrangering 1 – produksjon* (MUS1280) gir en innføring i bruk av DAW-er og er obligatorisk for bachelorstudenter ved instituttet. Tidlig i prosjektet kontaktet vi også AKKS – en idealistisk organisasjon som arbeider for kvinnelig representasjon og likestilling i norsk musikkliv, og som tilbyr innføringskurs i DAW. AKKS skulle høsten 2021 holde kurset *Elektronisk musikkproduksjon – Ableton Live*, rettet mot aldersgruppen fra 14 år og oppover, som vi fikk besøke. Vi ble da tipset om kurs i en serie som kalles *ElektroLOUD*, arrangert i regi av AKKS og JM Norway (et internasjonalt musikknettverk for ungdom). LOUD-kursene er åpne for kvinner, transpersoner og ikke-binære fra 14 til 26 år og gir også en innføring i musikkproduksjon i DAW-en Ableton Live.[160] Kursene har dermed

160 Så vidt vi vet, identifiserte ikke noen av informantene seg som trans eller ikke-binære, og vi har derfor ikke tematisert erfaringer knyttet til disse kategoriene spesifikt i vår studie.
Lenker til mer informasjon om kurstilbudene er tilgjengelige her: https://www.uio.no/studier/emner/hf/imv/MUS1280/index.html#course-content, https://akks.no/oslo/, http://www.loudcamp.com/elektroloud (hentet 19.01.2022).

ulike innretninger: Det førstnevnte kurset er obligatorisk, da det inngår i en universitetsutdannelse med mer formelle kompetansemål, og følgelig er det fulgt av både kvinner og menn (dog som regel med en overvekt av menn). De to sistnevnte er frivillige og frittstående kurstilbud med et uttalt mål om å rekruttere kvinner, transpersoner og ikke-binære. Spennet mellom kursene ga anledning til å innhente ulike innfallsvinkler til studien vår, samtidig som det også var betydelig variasjon mellom deltakerne innad på hvert kurs, fra de som knapt visste hva en DAW er, til de mer erfarne som primært ønsket faglig påfyll.

Rekruttering av informanter gikk via kurslederne, som videreformidlet prosjektet på e-post eller i undervisningen. Deretter møtte vi opp fysisk på kursene for å observere undervisningen og spørre deltakerne om de ønsket å stille til intervju. Det meldte seg til sammen åtte deltakere fra de tre kursene, alle mellom 18 og 35 år, med tyngdepunkt tidlig i 20-årene, og bosatt i Oslo-området. Flere kommer fra ulike steder i Norge, og noen har flerkulturell bakgrunn.[161] Kurslederne, som besto av to kvinner og én mann, ble også intervjuet. Vår tilnærming til empiri og teori er abduktiv: Observasjonene fra kurset ga innblikk i deltakernes kunnskapsnivå og problemstillinger, og sammen med vår forforståelse og teoretiske utgangspunkt dannet dette grunnlaget for intervjuguiden.

Blant deltakerne gjorde vi tre gruppeintervjuer høsten 2021, gjennomført fysisk i et egnet lokale. Et planlagt fjerde gruppeintervju ble til et individuelt intervju (dette ble gjort via videolink-tjenesten Zoom, som følge av en ny bølge i koronapandemien). Vi intervjuet fem deltakere fra kurset til UiO, to fra ElektroLOUD og en fra AKKS, i tillegg til de tre kursholderne.

Vi vurderte gruppeintervju som en egnet metode siden den gir mulighet til at deltakerne kan reflektere både individuelt og i fellesskap, og at det kan foregå en bred menings- og erfaringsutveksling mellom informantene

161 Det at noen av kvinnene har flerkulturell bakgrunn, tilfører en interseksjonell kompleksitet som ligger utenfor rammene av denne studien, og som vi derfor ikke tematiserer nærmere.

underveis. En svakhet med denne metoden kan være at ikke alles perspektiver kommer like godt frem, eller at ens egne oppfatninger kan farges av andre. Vi gjorde kvalitative, semistrukturerte dybdeintervjuer med en utforskende tilnærming (Kvale & Brinkmann, 2019, s. 46). Styrken med denne metoden er at man får dyptgående informasjon om informantenes opplevelser rundt DAW-bruk, mens en kvantitativ metode vil gå mer på overflaten. En begrensning ved vår metode er at vi kun fikk innblikk i erfaringene til åtte kursdeltakere. Ved å gjøre individuelle intervjuer med kursholderne i tillegg fikk vi imidlertid anledning til å fange opp erfaringer de hadde fra å holde kurs for også andre begynnere. Det må likevel tas forbehold siden vi ikke kan vite sikkert hvor gjeldende funnene i denne studien er for andre kvinnelige skaperes første møte med DAW. Det ble gjort lydopptak av intervjuene etter informantenes samtykke. Kursdeltakernes navn er erstattet med falske navn av hensyn til anonymiteten.

Våre spørsmål til deltakerne var organisert rundt deres motivasjon for å lære DAW, hvordan de erfarte læringsprosessen, og hvilken betydning DAW har for deres skapende praksis. Betydningen av kjønn ble sondert på tvers av disse spørsmålene. Etter at intervjuene var transkribert, gjorde forfatterne i fellesskap en tematisk analyse og fortolkning av materialet og knyttet dette til tidligere forskning på feltet. I analysen som følger, tar vi først for oss intervjuene med kursdeltakerne og til slutt kursholderne, hvor sistnevnte til dels bekrefter inntrykket fra deltakerintervjuene og tilfører perspektiver på læringsprosessen. Vi begynner med å gjøre rede for hva som trakk informantene mot å bruke DAW, noe som i seg selv viste seg å ha en kjønnsrelatert dimensjon.

Et ønske om kreativ utfoldelse, kontroll og autonomi

På vårt spørsmål om hvorfor kursdeltakerne ønsket å lære seg DAW-er, svarte flertallet at motivasjonen var å produsere sin egen musikk. De ønsket et sterkere grep om sin egen kreative prosess, blant annet ved å bearbeide og videreutvikle halvferdig låtmateriale. Flere påpekte at

DAW bidrar til at de kan realisere låtideene sine mer fullstendig med flere lyder og instrumenter, sammenlignet med å komponere musikk via et instrument eller ved å synge: «Jeg kom til et punkt hvor jeg ikke kunne hjelpe sangene mine videre. Så for min del så vil DAW-en være muligheten til å gi låtene liv, og gjøre at de kan bli den beste utgaven av seg selv» (Jamilah). Flere nevnte også at DAW bidrar til å gi dem mer utforskende og eksperimentelle måter å jobbe på, og til å gi umiddelbar form til ideer: «Jeg syns [musikkproduksjon] åpner opp for mye mer – at du kan utnytte på en måte lydspekteret, og forskjellige typer lyder mye mer enn, for eksempel, da jeg spilte i orkester og klassiske solostykker» (Malin).

Et annet tydelig mønster i datamaterialet, som er interessant i et kjønnsperspektiv, var at alle oppsøkte DAW-er med et ønske om mer *kontroll* over sin kreative prosess og sitt ferdige musikalske produkt. Som en av informantene uttrykker det:

> Jeg har hatt et ønske om å ha kontroll over min egen kreative prosess hvor jeg kan følge låten hele veien. Så det var vel egentlig det som inspirerte meg. Musikken min er viktig for meg, og jeg har ikke egentlig lyst til å overlate det ansvaret til noen andre. (Jamilah)

For dem handlet dette om å kunne utvikle sin egen kreative visjon, og å ikke være avhengig, eller la seg bli styrt, av andre:

> Det er noe med å føle at man sitter i førersetet av sin musikalske prosess. For jeg har vært så vant til å la alle andre styre det også. […] Det er bra å spille sammen med andre, men jeg tror også at det er bra å ha et grunnlag hvor man skjønner at man er trygg og kan gjøre det selv også. (Anna)

Ønsket om kontroll handlet, som antydet av våre informanter, om å redusere risikoen for overdreven innflytelse og dominans fra mannlige samarbeidspartnere. Ønsket om å ta grep om egen *indre* utvikling ble, med andre ord, forbundet med å kontrollere *ytre* påvirkning. Mange hadde gitt

seg i kast med diverse prosjekter tidligere, men de anså det å begynne å bruke DAW som et spesielt viktig og forløsende steg i sitt arbeid med musikk, og som en vei til kontroll og frihet.

Flere av de vi snakket med, knyttet ønsket om å «sitte i førersetet» til opplevelser av å ikke bli tatt på alvor i den skapende prosessen: «Kvinner mister ofte kred for musikken sin, [mens den mannlige] produsenten får veldig mye, hvis det er en kvinnelig artist. Og det gir kanskje en motivasjon til å ville stå for det meste selv. Og ha eierskap til det» (Eliana). Det som her omtales som «kred», er trolig æren for de praktiske grepene og estetiske valgene i utformingen av musikken. Hvis disse tilskrives det mannlige medlemmet som er med i prosjektet, vil det være undergravende for anseelsen til kvinnens kunstnerskap, med tilhørende konsekvenser for tilgang til nettverk, samarbeidsmuligheter og andre ressurser. Flere av de som har produsert musikken sin selv, med egen DAW, har erfart at det settes spørsmålstegn ved om de har gjort det selv, og ofte antas det at en mann må ha vært involvert:

> Da jeg begynte med det, brukte jeg mange timer på å prøve å bli bedre – og jeg ble ganske mye bedre. Og så viste jeg det fram i klassen, og da spurte folk hvem jeg hadde fått hjelp av – om jeg hadde fått hjelp av en av gutta, liksom, eller av [...] ja, kjæresten min, som også driver med produksjon. Jeg tror ikke det er noe vondt ment i det, men det er en sånn antakelse der, om at man ikke kan det, liksom, eller at man ikke får det til like bra. Så, for min del så har det kanskje noen gang blitt litt for mye behov for å vise at man kan. (Jamilah)

Når det gjelder denne typen forskjellsbehandling, reagerer flere av de vi har snakket med, ikke bare med skuffelse og frustrasjon, men med et behov for å bevise hva de er gode for. Dette kan kreve energi og innsats som ellers ville vært unødvendig. Fordommer mot arbeidet deres opplevdes også av flere som et hinder – som en fornemmelse av å bli usynliggjort i gutteklubbens skygger.

En fornemmelse av å være i «gutteklubbens» skygger

Det blir tidlig klart at alle informantene vi snakket med, var kjent med og selv hadde fått merke forestillinger om at DAW var en «guttegreie», og at det ikke var noe for jenter. Dette hadde ifølge flere vært en avgjørende faktor for at de i ungdomstiden ikke ble penset mot å bruke DAW-er: «Jeg husker at jeg hadde sånne tanker da jeg var tenåring: 'Det kan jo ikke jeg like, for jeg er jo jente […] Det er jo gutter som er interessert i det'» (Sara). Hun forteller videre at da hun lagde musikk med broren sin da hun var i 13–14 årsalderen (R&B og hip-hop), holdt hun på med DAW-en en stund, men sluttet fordi «han var gutten i familien og det liksom var hans opplegg». Mange har lignende fortellinger om hvordan de har følt seg ekskludert: «Jeg tror ikke jeg så det som noe som var relevant for meg, kanskje fordi at jeg følte det var sånn gutteklubb rundt det. At liksom, det var bare sånn: Ja, det der er bare noe *de* driver med. Jeg vurderte ikke engang å tråkke inn der» (Eliana). «Også begynte jeg på musikklinje på videregående og spilte litt i band og sånn. Men da var det jo med gutter og sånn, og de holdt jo på med DAW-er, og jeg syns det var litt skummelt, så jeg lot bare de holde på […] Man føler kanskje at det er litt vanskelig å få innpass, liksom» (Camilla).

Andre sa de hadde hatt et ønske om å bidra i produksjonsprosessen, men at de ikke hadde sluppet til. En gjenganger i så måte er å bli bundet til en bestemt rolle i prosjekter samt å bli holdt utenfor når det gjelder produksjon:

> Jeg har opplevd at det er litt sånn i bandet: «Ja, men vi produserer, også tar du deg av syngingen». Og så er det sånn: «Men jeg kan produksjon, jeg også», hvor de da svarer: «Jaja, men vi kan», hvis du skjønner. Det er litt sånn, jeg vil jo være med i prosessen! (Anna)

Som nevnt i Lorentzens (2009) tidligere studie er det særlig rollen som «syngedame» som kvinnene tildeles, mens mennene tar styring over

produksjonen. Flere fremhevet at gutter får mange års forsprang i å bruke DAW-er, enten fordi det er lagt mer til rette for det, eller fordi det verserer en forestilling om at det vil være vanskelig for jenter/kvinner å begynne å lære seg DAW-er, noe mange derfor utsetter å gjøre til de kommer til et punkt hvor de anser det som helt nødvendig.

To faktorer som informantene nevnte som noe som bidrar til en følelse av eksklusjon, var teknisk terminologi og semi-lukkede nettverk. Å snakke i tekniske termer, som gjør det lett å falle ut av samtalen om man ikke er innviet dem, ble nevnt som en utfordring i møte med mannlige venner, bekjente og instruktører (inkludert såkalte *tutorials* på YouTube). En av informantene anså det å snakke i tekniske termer som en generell tendens hos menn:

> Hvis de snakker om spill [gaming], så snakker de om litt mer tekniske ting, eller hvordan gå fram i forskjellige strategier. Litt sånn som man gjør når gutter samler seg og snakker om musikkproduksjon. Men det har jeg aldri sett jenter diskutere og snakke om. (Malin)

En annen informant nevnte at menn også er mer opptatt av utstyr enn det kvinner er, noe som lett kan føre til at kvinner fremstår som uvitende innenfor produksjon bare fordi de ikke er så interessert i akkurat dette aspektet:

> Det er mye fokus på utstyr når menn snakker om produksjon. Hvis vi skal generalisere veldig, som jo er litt dumt da, så føler jeg at menn snakker veldig mye om utstyr, litt sånn som at de snakker om biler. [...] Og det er jo greit det, men jeg kjenner meg ikke igjen i den interessen. (Eliana)

Når det gjelder nettverk, nevnte flere at nettopp fordi det er flere menn som holder på med produksjon enn kvinner, har de et større nettverk å sparre med når de lurer på noe i forbindelse med produksjon. Selv om kvinner også kan spørre menn om dette, føler de seg som nevnt ofte

ekskludert fra slike nettverk. Og fordi de har en fornemmelse av at menn ikke tar dem på alvor når det gjelder produksjon, har de et sterkt behov for å vise at de kan, noe som gjør terskelen for å spørre om hjelp høyere. Dette gjør læringsprosessen mer krevende og mindre effektiv når de skal prøve å bli dyktige i å håndtere DAW som verktøy.

Hvorfor er musikkproduksjon i DAW-er mannsdominert?

Informantene var enige om at DAW-bruk og musikkproduksjon var mannsdominert, og delte flere oppfatninger av hvorfor det var slik. Et svar som gikk igjen, var at kvinner er mer selvkritiske, mens menn er mindre redde for å dumme seg ut – de er mer fremfusende og selvhevdende enn jenter, noe de på ulike måter oppfordres til:

> Det er inntrykket mitt generelt, at menn er litt mindre redd for å drite seg ut. Mens jeg er litt mer redd for å drite meg ut, har litt flink-pike-syndrom i tillegg. Og så tenker jeg at fordi jeg er kvinne og jeg kan ikke nok om det, blir det bare så dumt, og det er flaut. Det er ikke noe vits, da. Så det har vært litt sånn nesten saboterende for meg til tider. For det er mange ting jeg tenker jeg kunne ha begynt med, så har jeg bare ikke turt. Så lener jeg meg på gutta i stedet. Men så tror jeg også det har mye med kjønnsroller å gjøre. Fra man er liten og, så er det ofte litt mer rom for gutta å kødde: «Whey!» (roper), også: «Jaja, de er gutter, og de bare tuller», eller «De bare flørter», eller. Mens vi jenter får andre karakteristikker: «Å, du er søt» og «du er snill» og «du er flink», og man tar jo det med seg. (Anna)

En annen mente også at kvinner har større terskel for hva de anser som bra nok å komme med musikalsk, mens menn tør å levere noe som er mindre bra. Ifølge henne skyldes dette at menn er sosialisert til å være

modigere, noe som andre informanter knyttet til å ha høy selvtillit: «Det er mye lettere for guttene å tenke at de bare er jævlig gode på det» (Sara).

En annen antakelse som gikk igjen, var at menn er mer teknisk anlagt enn kvinner:

> Jeg føler det er litt sånn som gaming: Gutter er så gode til å bare skulle sette seg inn i ting, nesten som [at de går inn i en hule] og bare begynner, og så kommer de ut og kan plutselig en *bunch* av rare ting. Jeg vet ikke hva det er, men det føles ut som at det er *noe* forskjell [mellom menn og kvinner], hvert fall. Kanskje det er at de er mer flinke på logiske, tekniske ting? (Maria)

Mens enkelte antydet at dette var iboende kvaliteter, mente andre at slike egenskaper er kulturelt betinget. For eksempel påpekte noen at man ofte går inn i kjønnsmønstre fordi man tar etter hva de eldre av samme kjønn gjør, og, som en av informantene uttalte det: «Det tradisjonelt har vært litt sånn guttegreie å holde på med sånn tekniske dupeditter» (Camilla). De uttrykker her en utbredt forestilling om at menn er mer teknisk kyndige enn kvinner, noe Georgina Born og Kyle Devine (2015, s. 147) mener er med på å forklare hvordan mannlig dominans reproduseres innen musikkproduksjon.

Informantene våre hadde altså ulike syn på dette punktet. En mente det var en misforstått antakelse at kvinner ikke er tekniske, og pekte både på sin egen interesse for tekniske ting og på flere kvinnelige foregangsfigurer innenfor musikkproduksjon. Videre mente hun at kvinnelige produsenter har fått mindre oppmerksomhet, både i mediene og i undervisningssammenheng, noe som igjen har ført til at man har få kvinnelige forbilder innenfor feltet. Dette inntrykket stemmer overens med hvordan et par av de andre informantene uttrykte seg. En av dem (Karoline) sa at det tok en stund før hun fikk høre om kvinnelige produsenter, og mente videre at forbilder innenfor samme kjønn bidrar til en følelse av at det er rom for flere, og at man kan få det til. Hun antok videre at dette var noe av grunnen til at menn starter med produksjon før kvinner. En annen (Camilla)

sa at hun ikke visste om noen andre kvinner som holdt på med produksjon, før hun startet på produksjonskurs, og at det hadde bidratt til at hun tidligere hadde forholdt seg passivt til det. Ifølge henne bidrar mangelen på kvinnelige forbilder innenfor produksjon til at kvinnelige nykommere får dårligere selvtillit på dette området. Informantene uttrykker også frustrasjon over konsekvensene av slike forestillinger:

> Litt av grunnen til at jeg kanskje ikke har begynt tidligere, er at jeg har følt meg kjempe-alene i den musikkgreia. Jeg har bare kjent gutter som driver med det. Det burde virkelig ikke være så krevende, men det har tatt meg 32 år å bare kjøpe musikksoftware fordi at jeg ikke har hatt den selvtilliten til å liksom gå inn i det. (Sara)

Dette sitatet kan sees i lys av påstanden til Wolfe (2020, s. 151) om at den systematiske skjevfordelingen av ressurser i musikklivet også handler om mangel på representasjon av kvinnelige musikkskapere i ulike sammenhenger og medier, eller hvordan de blir representert. Manglende forbilder for kvinner og en fremstilling av produksjon som noe mannsdominert kan igjen føre til dårlig selvtillit hos kvinner samt en kjønnet yrkesstolthet blant menn som videre kan føre til (ubevisst) kvinnelig ekskludering.

Erfaringer ved første møte

Mange ventet at det ville være vanskelig å lære musikkproduksjon, og sier det satt langt inne å mobilisere tiden og kreftene som kreves for å lære dette. Slike negative forventninger så ut til å bli oppfylt i form av frustrasjon og overveldelse: «Jeg syns det var veldig komplisert. Men det var også kanskje fordi jeg var veldig redd for å ikke få det til. Jeg var veldig sånn: 'Å nei, jeg får det ikke til, jeg får det ikke til!'» (Sara); «Jeg følte i starten at det var en sånn stor dør jeg skulle gjennom. Når jeg da kom gjennom den, så var det tre andre dører, og når jeg gikk inn en av de, så

var det 20 andre» (Jamilah). «Det var jo veldig overveldende, nettopp det at det bare var en sånn vegg av knapper og duppedingser. Men etter hvert så har jeg prøvd å snevre det litt mer inn» (Camilla). Det er verd å merke seg at flere av disse opplevelsene ble gjenfortalt i preteritum og med en humoristisk undertone, som noe de husket, men som de nå hadde en distanse til. Som i det siste sitatet ovenfor ble beskrivelsen av vanskelighetene gjerne supplert med deres måte å takle dem på samt gleden de hadde ved å lykkes.

Informantene beskrev diverse utfordringer ved å begynne å bruke DAW-er, fra å få programvaren til å fungere på en egnet maskin (med tilkoblede instrumenter) til å få oversikt over de ulike funksjonene og få innarbeidet en arbeidsflyt som passet med det de ville lage. Mens noen av disse utfordringene og milepælene allerede var tilbakelagt, var det andre mer langsiktige mestringsmål, blant annet å skape god kobling mellom egne ideer og formingen av musikken i DAW-en:

> Jeg møter ofte på hinder med at jeg har ideer oppe i hodet, men så er jeg ikke helt kjent med instrumentet DAW, så det blir vanskelig å uttrykke seg helt presist, så det stopper litt opp. […] Det er vel kanskje noe av det vanskeligste, syns jeg, å få det til å høres som at lyden av lyden er kul. Det var noe av det jeg kanskje ble mest overrasket over da jeg begynte med DAW-er – hvor hjemmesnekra det høres ut. (Camilla)

Andre opplevde å utforske nye koblinger mellom idé og lyd som forløsende:

> Jeg har jo en veldig klassisk bakgrunn, men da pandemien kom, stoppet alt opp, og jeg så meg litt rundt etter andre retninger. Så begynte jeg å leke meg med først GarageBand og så Logic. Jeg ble helt frelst av det, fordi det var en veldig fin måte å komme seg bort fra de rammene jeg var vant til, og liksom utforske helt – bare lytte [og tenke]: «Hva skjer når jeg skrur på den?» Så for meg er det

> veldig stimulerende for kreativiteten. Det blir litt sånn skattejakt, utforskning. Jeg føler kanskje at jeg bruker øret på en annen måte da. For å lære hva noe betyr, eller hva noe er, så må jeg lytte meg fram. (Eliana)

Flere utviste også kreativitet i sine mer konkrete innfallsvinkler og øvelser, for eksempel å begynne arbeidet med en låt fra ulike startpunkter, som å veksle mellom å lage beats, akkorder eller vokal først. De som hadde holdt på en stund, hadde også utviklet et sett med tommelfingerregler for hvordan de skulle regulere sin egen innsats, som å ta ting gradvis og akseptere at læringen tar tid; å fokusere på de funksjonalitetene de trengte, heller enn å prøve å lære seg alt; og å sette opp konkrete målsettinger og frister for hvert prosjekt, for å sikre fremdrift.

Informantenes søken etter ressurser for å mestre DAW-er innebar å mobilisere sine egne innvendige ressurser og drivkrefter. Deres musikalske bakgrunn var en sentral kilde i så måte, enten i form av å bruke DAW-en til å lage låter innenfor deres egen sjanger, eller for å skape noe utover den, som følgende sitat demonstrerer:

> [Musikkproduksjon] minner meg faktisk litt om å drive med klassisk musikk, fordi den oppmerksomheten til detaljer er jeg jo vant til. Liksom, hvordan skal akkurat den tonen [låte] – hvor sterk, hvor hard, hvor [...] ja. Bare at nå er det, i stedet for bare pianolyd, ekstremt mange muligheter. (Eliana)

Det var tydelig at musikalsk bakgrunn og ballast bidro til fokus og fart i møtet med DAW-er, enten ved at de kunne bringe sin tidligere erfaring inn, eller ved at de omfavnet de nye mulighetene som DAW-er tilbød.

I tillegg til å mobilisere musikalsk bakgrunn var internettsøk en annen ressurs de fleste nyttet seg av, de søkte på konkrete spørsmål samt instruksjonsvideoer (*tutorials*) på YouTube. De påpekte imidlertid at slike videoer hadde sine ulemper, inkludert språkføringen:

> Hvis jeg prøver å lære på nettet, så blir jeg litt overveldet, for det føles som at det er vanskelig å trenge inn i det språket og den sjargongen. Så jeg føler liksom at det beste er å prøve, å se hva som skjer når man trykker på ting og bli kjent med [det]. (Eliana)

En annen påpekte at slike instruksjonsvideoer ikke kan sammenlignes med en person som kan gi individuelt tilpassede råd: «Hvis jeg står fast, så googler jeg og leter etter videoer på YouTube. Men det beste er jo en person som kan si: 'Du trykker på den knappen der, og så gjør du sånn'» (Sara). Dette fører oss til en annen ressurs som de alle følte at de hadde svært godt utbytte av, nemlig innføringskurs i DAW. I to av de tre tilfellene var det kurs rettet mot kvinner. I det følgende vil vi diskutere hvordan slike kurs ikke bare er en ressurs fordi de gir innføring i programmet, men også fordi de bidrar til å etablere nettverk, noe som ser ut til å være svært betydningsfullt for å overkomme hindringene som mannsdominansen innenfor feltet ofte ser ut til å danne.

Fra DIA til DIWO: ett skritt i riktig kurs?

Kursinstruktørene med tilknytning til AKKS, LOUD og JM Norway var kjent med de kjønnsrelaterte opplevelsene til kursdeltakerne, og de hadde selv lang erfaring med lignende utfordringer. En av kursholderne, Vilde Ilkama Nupen, som selv har tatt mange kurs, forteller om en typisk opplevelse av hvordan tidlige møter med musikkteknologi domineres av menn:

> Hvis man står rundt en miksekonsoll og man er en klasse på 20, så står jeg bakerst. Og jeg vet ikke om det har noe med mitt kjønn å gjøre, eller bare min personlighet å gjøre, men jeg tenker at når man er i mindretall i en sånn setting og dette er liksom et mannsdominert domene, så tror jeg at man tenker at: «Ja, men de kan mer enn meg om det her, så jeg tør ikke svare på det spørsmålet», eller «jeg tør ikke gå bort og liksom stille et dumt spørsmål som sikkert alle kan».

Hun sa videre at slike erfaringer hadde vært utslagsgivende for å ville holde kurs rettet spesielt mot unge kvinner og ikke-binære som ønsker å lage musikk ved hjelp av DAW-er:

> Jeg var selv ikke helt fornøyd med hvordan det ble undervist i DAW-er da jeg starta som ung. Jeg syns at det kanskje er et litt utilgjengelig domene for mange. Så da ville jeg på en måte lage et prosjekt hvor man kunne gjøre det tilgjengelig for flere, og da kunne tilby dem [innføring i programvaren]. Jeg vet jo at det finnes studioer rundt på fritidsklubber og sånn, men der er det ofte gutta som dominerer. Så jeg vil gi jentene en liten sånn «her kan vi bare teste og [...] ja, prøve ut alt mulig». Jeg fikk lyst til å gi andre den nyvunne selvtilliten jeg hadde fått, da, på elektronisk musikkproduksjon. [...] Jeg tror at [slike kurs] fjerner en kjønnsdimensjon, da, ved at man er én gruppe med jenter og andre underrepresenterte kjønn. Når gutta ikke er der, så forsvinner det litt, eller da er man ikke så bevisste [på kjønnsdimensjonen] kanskje, særlig når man er yngre.

Å skape slike arenaer ble ansett som et første skritt mot å skape trygge omgivelser der man tør å prøve og feile, noe som igjen ble fremhevet som nødvendig for å eksperimentere, utforske og skape. Kursholderne vi snakket med, var opptatt av å tilby kursdeltakerne gode læringsstrategier. Av erfaring visste flere av dem at møtet med DAW-er kunne være overveldende, og de anså det som en sentral oppgave å begrense mulighetsrommet og porsjonere ut funksjonaliteter og bruksmåter. Av samme grunn ventet de med å introdusere musikkteoretiske begreper og tekniske funksjonaliteter til det var nødvendig, og de fokuserte heller på tidlig mestring og skaperglede. Universitetskurset kunne i større grad forutsette kjennskap til musikkens former og uttrykk, og det var derfor mer orientert mot spesifikke kompetansemål og individuelle prestasjoner opp mot disse. Kursholderne uttrykte at det som regel er stor forskjell på interessene og ferdighetene til deltakerne, og de bruker derfor tid på å hjelpe hver deltaker med å finne de funksjonene og den oppfølgingen de trenger.

De hadde øvelser som var rettet mot å tørre å dele og få tilbakemelding og dermed drahjelp samt andre former for samarbeid. Et eksempel på en slik øvelse var «produksjonskarusellen» på ElektroLOUD og AKKS, der deltakerne etter tur la til elementer i et låtprosjekt. Ifølge kursholderne pleide dette å gi deltakerne en aha-opplevelse over hvor lett man kan skape noe. Slike fellesskapsøvelser var et aktivt grep fra kursholderne for å bryte ned den kjønnsrelaterte antakelsen mange hadde om at det skulle være vanskelig for dem å begynne å bruke DAW-er. Videre ga også slike fellesskapsøvelser og diskusjoner deltakerne en opplevelse av betydningen av fellesskap, som, ifølge kursholderne, ikke bare var et middel, men også et mål i seg selv. De anså det å skape et sosialt miljø og nettverk rundt DAW-bruken som noe som forhåpentlig kunne ha betydning også etter endt kurs. I tillegg til å gi en pedagogisk innføring i DAW mente med andre ord flere av kursholderne at et nødvendig middel for å komme ut av det mange opplever som «gutteklubbens skygger», er å skape et trygt sosialt forum eller nettverk hvor kvinner som starter med produksjon, kan få støtte, råd og tilbakemelding samt føle tilhørighet.

Som nevnt har skapende praksiser med DAW-er vært knyttet til *do-it-yourself* (DIY) og *do-it-alone* (DIA), med andre ord er det en individualistisk heller enn en kollektiv prosess. Dette har sammenheng med at DAW-er har bidratt til at ulike ledd i prosessen – som komponering, produksjon og fremføring – og ulike roller – som komponist, musiker og produsent – har konvergert til én person – hva Paul Théberge beskriver som «*the singer-songwriter-producer-engineer-musician-sound designer*» (1997, s. 221–222). Informantene knyttet også DAW-er eksplisitt til å lage musikk alene:

> Jeg har liksom bare tenkt at når man lager musikk på musikkprogram, så kan man ikke sitte med andre. […] Altså sånn at det nesten har vært sånn: «Nei, men hvis man spiller i band, så er man med folk, men hvis man produserer på dataen, så gjør man ikke det.» (Mariam)

De fleste av de vi snakket med, opplevde det som en utfordring å være alene, særlig med tanke på å velge egnet maskinvare og programvare så vel som å finne frem til funksjonene man trenger. Men det ble også løftet frem flere fordeler ved å jobbe alene: «Jeg liker å slippe unna det her-og-nå-presset med å jamme eller å spille med andre – at man kan sitte og justere på én liten ting lenge, liksom» (Eliana). Flere opplevde det som givende å kunne gjøre ting på sin egen måte, og som nevnt var et sentralt funn i våre intervjuer at ved å ta DAW-en i egne hender kunne de omgå den opplevde mannsdominansen innenfor produksjonsfeltet ved å ta kontroll over sin egen musikk.

Kursene tilbød for de fleste en første opplevelse av å jobbe med DAW-er sammen med andre, noe som de ikke kjente fordelene ved før de erfarte dem. Selv om flere av deltakerne i utgangspunktet hadde en forventning om å drive med DAW på egenhånd, kom det også frem et dypere savn etter fellesskap: «Før jeg begynte her, visste jeg ikke om noen andre jenter som holdt på med DAW-er. Så det var veldig fint å begynne her og møte andre» (Camilla). Flere håpet også at kvinnenettverket de hadde etablert på kurset, ville vedvare og fungere som et diskusjonsforum:

> I starten så følte jeg jo at mulighetene var helt out of reach for meg. Gjennom kurset har jeg fått noen jeg kan snakke med som kan gi gode tips. [Og det gir meg en følelse av] at det er faktisk en løsning på dette her, det her er ikke uoverkommelig. […] Jeg kommer til å få det her til. Så jeg føler at mulighetene har vokst. (Sara)

Et overordnet mål for AKKS- og LOUD-kursene var å utjevne kjønnsbalansen i bruken av musikkteknologi. De grepene de oftest løftet frem, handlet om individuell mestring av programvaren, men vel så viktig var det å skape møteplasser og sosiale miljøer rundt musikkproduksjon. Et slikt nettverk ble ansett for å bidra til motivasjon og kunnskap som tilrettelegger for mestringsfølelse når man produserer på egenhånd, som igjen kan gjøre det lettere å være alene som kvinnelig produsent i andre kontekster.

Begge disse aspektene – å produsere alene og sammen – kan bidra til en følelse av kontroll i et ellers mannsdominert domene. Kanskje er et viktig skritt mot større kjønnsbalanse i feltet ikke bare å styrke *do-it-alone* (DIA)-prosesser i møtet med DAW-er, men også bidra til å skape *do-it-with-others* (DIWO)-prosesser i form av kvinnelige nettverk.

Å utvise kjønn

Intervjumaterialet vårt støtter opp om tidligere forskning på kjønnsroller knyttet til musikkbransjen ved å antyde at DAW-bruk er betinget av kjønn. Kvinnene vi har intervjuet, forteller at de har enset en uuttalt holdning blant mange om at kvinner ikke har like forutsetninger for, eller like mye rett til, å drive med musikkproduksjon som menn. De føler at dette bidrar til at det ikke er like enkelt å ta del i ulike nettverk knyttet til musikkproduksjon. For noen av informantene gjorde en slik oppfatning seg gjeldende allerede da de var barn/ungdom, og før de hadde forsøkt å bruke denne teknologien. Erfaringene til kursdeltakerne og kursholderne vi har snakket med, bekrefter med andre ord at mannsdominans i musikkproduksjon lever videre, noe også annen nyere forskning har påpekt (se for eksempel Wolfe, 2020).

I denne studien har vi vært interessert i å få mer innsikt i hvordan kvinner som skal lære seg DAW-er, opplever at mannsdominansen innenfor feltet motvirker tilgangen til dette verktøyet og deres kreative utfoldelse. DAW har stor betydning i skapende praksiser; i flere musikkformer er den blitt essensiell for hvordan musikken skapes og tar form. Men nettopp det at DAW-er har blitt et såpass betydningsfullt verktøy for å skape musikk, gjør også at det kan oppleves som et hinder innenfor skapende praksiser for kvinner som opplever feltet og verktøyet som mannsdominert. Å mestre DAW-er ble av våre informanter ansett som en vei ut av dominansens styring og stramme roller, mot kontroll og eierskap til egen musikk.

Et sentralt funn er at kvinner i stor grad knytter denne formen for autonomi til å arbeide med DAW-er på egenhånd, men at de også gjennom kursdeltakelse blir klar over behovet for fellesskap. Som nevnt knytter Bell (2018) DAW-er til en *do-it-alone* (DIA)-tilnærming til musikk, men også en *do-it-with-others* (DIWO)-tilnærming, som tillater fleksible konstellasjoner. Disse to ulike tilnærmingene bidrar på hver sin måte til å muliggjøre en DIY-strategi, som igjen kan være demokratiserende og motvirke mannlig dominans innenfor musikkproduksjon. Vår studie viser imidlertid at begge disse DIY-tilnærmingene har vært «kjønnet», og at de har lagt ulike føringer for kvinners og menns utvikling av kreative praksiser.

En endring av de hierarkiske strukturene innen musikkproduksjon vil ikke bare handle om konkret teknologibruk, men også om nedbygging av mentale forestillinger og oppbyggingen av lærende og skapende miljøer og nettverk. For å styrke kvinnelige representanter i produksjonsfeltet trenger vi at det blir tilrettelagt for både en innføring i teknologi og trygge forum/sosiale felleskap. Musikkproduksjonskurs rettet mot kvinner kan bidra til begge disse momentene. De som lærer nye generasjoner å bruke musikkteknologi, bør utvise skjønn i sine pedagogiske strategier, noe som bør innebære å «utvise kjønn» fra læringsrommet. Tiltak for likestilling i musikken, som AKKS og ElektroLOUD-kursene, kan føre til at flere kvinnelige perspektiver blir bedre representert i musikken enn de er i dag. Det er et behov for både kvinnelige forbilder og mer kjønnsbalanserte miljøer. Å ha kurs som primært er rettet mot kvinner, kan virke radikalt, men er kanskje et nødvendig første steg mot å lage arenaer som gir alle like store muligheter. Å bidra til like muligheter for skapende prosesser er noe som alle som har en rolle innenfor musikkproduksjon, bør føle et ansvar for, deriblant utdanninger, kulturinstitusjoner, kulturpolitiske organer, men også bransjen og dens profesjonsmiljøer. I flere stilarter, inkludert populærmusikk, er det nærmest blitt en forutsetning å kunne bruke DAW for å lage musikk i innspilt format, noe som gjør tilgangen til DAW-bruk viktig for kjønnsbalansen i dette feltet. Det å ta ansvar forutsetter bevissthet, og denne studien har i så måte bidratt ved å vise frem opplevelsene, erfaringene og tilnærmingene til et knippe kvinner som har tatt innføringskurs i teknologibruk.

Siste ord (er ikke sagt)

Vi åpnet denne studien ved å spørre hva som kjennetegner kvinners innledende erfaringer med å bruke DAW-er til å lage musikk, og fant at deres utforskning av teknologien på mange måter er preget av å foregå i et mannsdominert felt. Vi fant også at deres møte med DAW formes lenge før de får praktisk erfaring med denne teknologien, gjennom sosiale signaler, inntrykk og forestillinger om hvem og hva den er for. Det ser ut til at kursen mot (eller bort fra) produksjonsteknologi stakes ut tidlig, og at når ungdomstiden kommer, har mange en tydelig oppfatning av om det er en farbar vei. Dette reiser utfordringer for forskning og undervisning så vel som for praksisfeltet. Det trengs åpenbart mer kunnskap om de formative fasene i unge menneskers deltakelse i kreative praksiser og hvordan teknologibruk inngår i disse. Slik forskning bør romme manges erfaringer, også erfaringene til gutter/menn, slik at det er mulig å identifisere både fellestrekk og særpreg. Det er også behov for mer kunnskap om kurs og utdanningstilbud og hvilken betydning de har for praksisfeltet. Kurstilbud har potensial til både å forsterke og å utfordre eksisterende praksiser, men vi vet lite om betydningen av hvordan de utformes og gjennomføres.

Ungdomstid og kurstilbud kan antakelig utgjøre avgjørende faser for bruk av produksjonsteknologi, og det trengs mer kunnskap om hvordan DAW-bruk inngår i en større kjede av (sam)handlinger. Gjennom arbeidet med studien har vi fanget opp en oppfatning blant kvinner om at menns befatning med dataspill og musikkinstrumenter legger godt til rette for DAW-bruk, men dette er hypoteser som må undersøkes og sees opp mot andre handlingskjeder og årsakssammenhenger. Det ville være interessant å sammenligne våre funn med hvordan man lærer seg relevant produksjonsteknologi i andre kunstfelt, for eksempel visuell kunst, der digital teknologibruk også er utbredt. Kanskje tar mannlig dominans ulik form i forskjellige kunstfelt, noe som i så fall kan kaste nytt lys over kvinners første møte med DAW.

Litteratur- og kildeliste

Barthes, R. (1967). «The Death of the Author». *Aspen 5+6*(3).

Bell, A.P. (2015). Can we afford these affordances: GarageBand and the double-edged sword of the digital audio workstation. *Action, Theory, and Criticism for Music Education*, *14*(1), 44–65.

Bell, A.P. (2018). *Dawn of the DAW: The studio as musical instrument*. Oxford University Press.

Blake, A. (2007). *Popular Music: The Age of Multimedia*. Middlesex University Press.

Born, G. & Devine, K. (2015). Music technology, gender, and class: Digitization, educational and social change in Britain. *Twentieth-Century Music*, 12(2), 135–172.

Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power*. Cambridge, Polity Press.

Brøvig-Hanssen, R. & Danielsen, A. (2016). *Digital Signatures: Digitization's Impact on Popular Music Sound*. MIT Press.

Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.

Dibben, N. (2002). Gender, identity and music. I R.A.R. Macdonald, D.J. Hargreaves & D. Miell (Red.), *Musical identities* (s. 117–133). Oxford University Press.

Eidsvold-Tøien, I., Torp, Ø., Theie, M.G., Molde, A., Gaustad, T., Sommerstad, H., Espelien, A. & Gran, A.-B. (2019). *Hva nå: Digitaliseringens innvirkning på norsk musikkbransje*. BI.

Fonarow, W. (2006). Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music. Middletown, *European Journal of Communication, 22*(2), 263–264. https://doi.org/10.1177/02673231070220020713

Foucault, M. (1979 [1969]). What is an author? (Overs. J.V. Harari). I J.V. Harari (Red.), *Textual strategies: Perspectives in post-structuralist criticism* (s. 141–160). Cornell University Press.

Gall, M. & Breeze, N. (2005). Music composition lessons: The multimodal affórdances of technology. *Educational Review*, *57*(4), 415–433.

Gaston-Bird, L. (2020). *Women in Audio*. Routledge.

Gibson, J. (1986). *The ecological approach to visual perception*. Psychology Press.

Katz, M. (2010). *Capturing sound: How technology has changed music*. University of California Press.

Kvalbein, A. & Lorentzen, A. (Red.). (2008). *Musikk og kjønn – i utakt*. Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget.

Kvale, S. & Brinkmann, S. (2019). *Det kvalitative forskningsintervju* (3. utg.). Gyldendal Akademisk.

Lorentzen, A. (2009). *Fra syngedame til produsent: Performativitet og musikalsk forfatterskap i det personlige prosjektstudioet* [Doktorgradsavhandling]. Universitetet i Oslo.

Moorefield, V. (2005). *The producer as composer: Shaping the sounds of popular music*. MIT Press.

Smith, S., Choueti, M., Piper, K., Clark, H., Case, A. & Villanueva, S. (2019). *Inclusion in the recording studio: Gender and race/ethnicity of artists, songwriters and producers across 700 popular songs from 2012–2018*. USC Annenberg Inclusion Initiative. Hentet 14. september fra https://assets.uscannenberg.org/docs/aii-inclusion-recording-studio-2019.pdf

Théberge, P. (1997). *Any sound you can imagine: Making music/consuming technology*. University Press of New England.

Thompson, L. (2020). Gender in music production: Perspective through a female and feminine lens. I R. Hepworth-Sawyer, J. Hodgson, L. King & M. Marrington (Red.), *Gender in music production* (s. 199–218). Routledge.

Walzer, D. (2021). *Towards an understanding of creativity in independent music production*. Creative Industries Journal. https://doi.org/10.1080/17510694.2021.1960705

Warwick, J. (2007). *Girl groups, girl culture: Popular music and identity in the 1960s*. Routledge.

Wolfe, P. (2020). *Women in the studio: Creativity, control and gender in popular music production*. Routledge.

Samandrag

Innleiing: Musikkskaping i endring

Ragnhild Torvanger Solberg, Anja Nylund Hagen, Torgeir Uberg Nærland og Michael Francis Duch

Innleiingsartikkelen skildrar erfaringar frå og forskingsmessige utfordringar i arbeidet med forskingssatsinga. Her blir det framheva nokre likskapar og skilnadar mellom musikkvitskapleg forsking og kunstnarisk utviklingsarbeid, og det blir argumentert for korleis ein kombinasjon av perspektiv innanfrå og utanfrå musikkpraksisane kan gje ei rikare og meir fleirdimensjonal forståing av musikkskaping. Redaktørane utforskar ulike forståingar av dei tre omgrepa praksis, skaping og musikk og kjem inn på praksisvendinga som har skjedd innan musikkforsking. Ein har gått frå å forstå musikken som ein fastlåst gjenstand til å forstå han som ein aktiv prosess og ein sosial praksis der både estetiske og mellommenneskelege relasjonar er i spel. Deretter løftar redaktørane fram hovudfunn og fellestrekk basert på innsiktene og resultata frå dei tolv artiklane før kvar enkelt artikkel blir presentert etter hovudtrekka i antologien: i) utvikling, utviding og utforsking av forståingar og arbeidsmetodar, ii) samskaping og kollektive skapingsprosessar og iii) musikkteknologiske praksisar.

NØKKELORD: musikkskaping, musikkpraksis, musikkforsking, musikkvitskap, kunstnarisk utviklingsarbeid

The introductory article describes experiences and research challenges from the work conducted for this research programme. It highlights similarities and differences between musicological research and artistic research, arguing how a combination of perspectives from within and outside musical practices can provide a richer and more multidimensional understanding of music creation. The editors explore various understandings of the three concepts «practice», «creation» and «music», addressing the shift in practice that has occurred within music research. There has been a shift from understanding music as a fixed object to seeing it as an active process and a social practice involving both aesthetic and interpersonal relationships. The editors then present key findings and recurring topics based on insights and results from the 12 articles, before each article is introduced according to three main themes: i) development, expansion, and exploration of understandings and working methods, ii) co-creation and collective creative processes, and iii) music technological practices.

KEYWORDS: music creation, music practice, music research, musicology, artistic research

Folkesongen frå private rom til scena – endringar i norske folkesongpraksisar frå 1950-talet og fram til i dag

Tom Eide Osa og Berit Opheim

Artikkelen undersøker korleis norske folkesongarar i samspel med tradisjon og samfunnsutvikling skaper sine songpraksisar i ei tid med store omveltingar for folkesongen i Noreg. Det er nytta to kvalitative forskingsmetodar: intervju med seks framståande folkesongarar fødde mellom 1925 og 1961 og ein autoetnografi skriven av medforfattar Opheim, som er profesjonell folkesongar og fødd i 1967. Me finn at norske folkesongpraksisar blir skapte og endrar seg i eit samansett spenningsfelt mellom tradisjon og modernisering. Folkesongarar i intervjua inngår i ei internasjonal

folkemusikkbølge på 1960- og 70-talet. Mot 1990 kjem det ei vokal bølge der utdanna folkesongarar i større grad legg vekt på det musikkfaglege og songtekniske. Artikkelen finn at det har vore ei utvikling i retning av grammatikalsk normering av det norske folkesonguttrykket, men at mangfald har fått auka status i nyare tid. Resultata stadfestar tidlegare skandinavisk folkesongforsking og kjem med nye bidrag ved at det medskapande og åndelege blir løfta fram og påvist som noko grunnleggande i folkesongen.

NØKKELORD: folkesong, tradisjon, modernisering, spenningsfelt, medskaping, det åndelege

The article explores how Norwegian folk singers navigate the interplay between tradition and societal evolution to shape their singing practices amidst significant transformations within Norway's folk music scene. Employing two qualitative research methodologies, the study includes interviews with six distinguished folk singers born between 1925 and 1961, alongside an autoethnography penned by the article's author and professional folk singer Opheim, born in 1967. The findings reveal that Norwegian folk song practices are crafted and evolve within a complex field of tensions between tradition and modernisation. The interviewed singers became part of an international folk music revival during the 1960s and 70s. By the 1990s, a vocal trend emerged where trained folk singers increasingly emphasised musical specialisation and vocal technique. The article notes a development towards a grammatical standardisation of Norwegian folk singing, which eventually gives way to a heightened appreciation for diversity. The outcomes affirm prior research in Scandinavian folk music, and enrich the discourse by bringing forward co-creation and spirituality as fundamentals in Norwegian folk song practices.

KEYWORDS: folk song, tradition, modernisation, fields of tension, co-creation, spirituality

«Å lage en slått er jo litt frekt nesten, veit du!» – om skapende praksiser i norsk folkemusikk

Unni Boksasp, Per Åsmund Omholt, Mats Johansson og Ragnhild Knudsen

I denne artikkelen undersøker vi hva som kjennetegner skapende praksiser innen norsk folkemusikk, og hvilke forutsetninger som former slik praksis. Empirien er i stor grad basert på dybdeintervjuer med syv aktivt skapende folkemusikere som er med å sette feltet på den musikalske dagsordenen. I analysene har det vært hensiktsmessig å beskrive de skapende praksisene gjennom fire kategorier: 1) gjenskaping og forming, 2) omskaping og arrangering, 3) nyskaping i folkemusikk og 4) nyskaping rundt folkemusikk.

Med et etnomusikologisk og praksisteoretisk utgangspunkt peker analysene mot at praksisen i seg selv er med på å forme forståelsen av hva nyskapende folkemusikk er, og hvilke kriterier den blir vurdert etter. Det normative rammeverket er et produkt av den stadig pågående diskursen gjennom og rundt musikken og vil slik sett være konstant eksponert for forhandling. Konkret innebærer dette at kategoriene vi her har brukt i analysen, er i stadig bevegelse, og at musikk som på ett tidspunkt ligger utenfor sjangerens uttrykksrepertoar og selvforståelse, på et senere tidspunkt kan fremstå som en selvfølgelig del av den.

NØKKELORD: folkemusikk, nyskaping, komponering, slåttedikting

This article examines creative practices in Norwegian folk music and the conditions that shape them. The empirical data is largely based on in-depth interviews with seven active and creative folk musicians who contribute to setting the musical agenda in the field. In the analyses we describe creative practices in terms of four categories: 1) Re-creation and shaping, 2) Transforming and arranging, 3) Innovation within folk music and 4) Innovation around folk music.

From an ethnomusicological and practical-theoretical starting point, the analyses indicate that the practice itself contributes to shaping an understanding of what innovative folk music is, and according to which criteria it is assessed. The normative framework is a product of ongoing discourse through and around music and thus undergoes constant processes of negotiation. This implies that the categories we have used in our analysis are in constant motion, and that music that at one point in time is regarded as being outside the genre's expressive repertoire and self-understanding may later emerge as a self-evident part of this genre.

KEYWORDS: folk music, innovation, tune composing

Blikk på øyeblikket. Eksempler på ulike arbeidsmetoder hos improviserende musikere

Ivar Grydeland

Improvisasjon blir gjerne fremstilt som øyeblikkskunst, at vi «tar noe på sparket». Når musikalsk improvisasjon beskrives først og fremst som øyeblikkskunst, står vi i fare for å miste noe av erkjennelsen og verdsettingen av forarbeidet og av at estetiske og praktiske valg i forarbeidet får enorme konsekvenser for hva som manifesterer seg i øyeblikket. Artikkelen viser at vi trenger en utvidet forståelse av hva som ligger til grunn for utøveres forhandlinger i øyeblikket, selv innenfor et felt som kan ses på som en forlengelse av såkalt «fri improvisasjon».

Artikkelen sammenstiller det granskende blikket som reflekterende utøvere har på egen praksis, med informasjon fra kvalitative intervjuer med utøvere. Med dette bidrar artikkelen til økt kunnskap om underkommuniserte prinsipper innenfor musikalsk improvisasjon.

NØKKELORD: tilrettelagt improvisasjon, dialogisk relasjon, improvisert form

Improvisation is often portrayed as art of the moment, as something we «take on the fly». When musical improvisation is described primarily as momentary art, we risk losing some of the recognition and appreciation of the preparation work, and of the fact that aesthetic and practical choices in the preparation have significant consequences for what manifests in the moment. This article shows that we need an expanded understanding of what underlies performers' negotiations in the moment, even within a field that can be seen as an extension of so-called «free improvisation».

By juxtaposing information from reflective performers' scrutinising views on their own practice, and information from qualitative interviews with performers, the article contributes to increased knowledge about under-communicated principles within musical improvisation.

KEYWORDS: structured improvisation, dialogic relation, improvised form.

Kompositoriske strategier i lys av en imaginær opera. En undersøkelse av kritisk musikk

Rebecka Ahvenniemi

I denne artikkelen ønsker jeg å fremme bevissthet om en kritisk tilnærmingsmåte til musikk i komposisjon som disiplin: en «kritisk musikk». Dette innebærer å anerkjenne at musikken aldri er helt «nøytral», men fylt med ulike kulturelle koder og konnotasjoner som komponisten etablerer dialog med i sitt arbeid. Kritisk teori danner en teoretisk bakgrunn for min forskning. Mens bevisstgjøring om komposisjon som også fortolkende arbeid allerede er til stede i komposisjon som fagdisiplin, mener jeg at dette perspektivet kan videreføres mye lenger.

I artikkelen presenterer jeg fem kompositoriske strategier, som jeg har utviklet i årene 2017–2022: 1. «Musikalsk denaturalisering», 2. «Dumpster diving», 3. «Dyrking av tvetydig skjønnhet», 4. «Embracing guilty pleasures» og 5. «Dyrking av syntetiske landskap: ekte versus uekte». Jeg

presenterer strategiene i lys av mitt kompositoriske arbeid med *Soundtrack of an Imaginary Opera* (2022), der jeg har dialog med historisk opera og tematiserer spørsmål om definisjonsmakt. Kritisk musikk har mye til felles med spørsmål om mangfold og sosial identitet i komposisjon som fag, det vil si hvem som får sin sosiale virkelighet gjenspeilet i musikken. Strategiene tar aktivt stilling til samfunnet i musikken og den kontaktflaten som komponisten har med kulturen *rundt* seg og *i* seg.

NØKKELORD: kritisk musikk, kompositoriske strategier, fortolkning, operahistorie, sosial identitet

In this article, my intention is to advance awareness about critical approaches to composition of music as a discipline, that of «critical music». This involves acknowledging that music is never completely «neutral» but filled with different cultural codes and connotations that the composer established dialogue with, in her work. Critical theory forms a theoretical background for my research. While awareness of composition as also an interpretative practice is already present within composition as a discipline, my claim is that this perspective could be cultivated much further.

In this article, I present five compositional strategies that I have developed through the period 2017 to 2022: «Musical denaturalisation», «Dumpster diving», «Ambiguous implementation of beauty», «Embracing guilty pleasures», and «Implementing synthetic sounds: genuine vs. ingenuine». I present the strategies in the light of my compositional work with *Soundtrack of an Imaginary Opera* (2022), where I reflect on historical opera and the question of power of definition. Critical music touches upon questions of diversity and social identity in composition as a discipline, for example, regarding whose social reality it is that is reflected in music. The strategies actively take account of the society in the music, and the culture that the composer is surrounded by and carries inside themself.

KEYWORDS: critical music, compositional strategies, interpretation, opera history, social identity

«Det er for mye interdisiplinært sirkus der ute». Å utforske en flermedial partiturmusikk

Hild Borchgrevink

Artikkelen diskuterer eksempler på skapende praksiser i partiturmusikk i Norge etter årtusenskiftet som aktivt komponerer med andre materialer og virkemidler i tillegg til musikalsk lyd. Første del argumenterer for at det skjedde en flermedial vending rundt år 2000 i hvordan en gruppe yngre norske komponister og utøvere forholdt seg til kompositorisk materiale og partituret som funksjon. Andre del tar utgangspunkt i to nyere slike flermediale partiturkomposisjoner som tilhører samme skapende praksis, og følger disse gjennom prøveprosessen fram til og med første offentlige framføring. Dette perspektivet åpner for å belyse betegnelsene «skapende», «praksiser» og «musikk» og for å diskutere aspekter av musikken som ikke umiddelbart er tilgjengelige fra et publikumsperspektiv.

NØKKELORD: partiturmusikk, flermedial, komposisjon, utøving, skapende praksiser

Through a selection of examples, this article locates and discusses multimedial expansions around the year 2000 in the practices of a group of younger composers and performers in Norway working in the tradition of scored Western art music. The shifts imply changes in how their music and performance approach compositional material and in the function and mediality of musical scores. The second part of the article focuses on two more recent compositions that belong to the same creative practice, following them through rehearsals up to and including their first public

performances. This section aims to shed light on central terms of this volume such as «creative», «practices» and «music», and to discuss aspects of these that might not immediately be accessible from an audience perspective.

KEYWORDS: scored music, multimedial, composition, performance, creative practices

Solastalgia – Toward new collaborative models in an interdisciplinary context

Karin Hellqvist

This artistic research exposition unfolds the collaborative work on the violin, electronics and video work *Solastalgia*, from the viewpoint of violinist Karin Hellqvist. *Solastalgia* is created together with composer Carola Bauckholt and video artist Eric Lanz. During the process, Hellqvist develops the concept of the *artistic palette*, helping her understand her agency and creativity as a performer. Through sharing materials and reflections from within the artistic process, Hellqvist describes the new work methods that emerge and how they affect the roles of composer and performer. Focus is directed toward ownership, safe space, resources and eco-anxiety. The work's title is an homage to environmental philosopher Glenn Albrecht's neologism *solastalgia*, describing existential distress connected to environmental change. Theory on collaborative composition situate the reflections in the research field that includes Alan Taylor's typology of working relationships and Lydia Goehr's concept of *Werktreue.*

KEYWORDS: collaborative composition, artistic palette, ownership, safe space, *Werktreue*.

~~VERK~~ vs. NETTVERK? Om å forstå musikk på nye måter i lys av historisk praksis

Solmund Nystabakk

Denne artikkelen handler om hva musikkstykker kan være, annet enn verk, om utøveren som (med)skapende kunstner, og om meningsdannelsen i musikkframførelser som kollektiv prosess. Jeg utforsker nettverk, samskaping og intertekstualitet som verktøy for å forstå historisk og nåtidig musikkpraksis og som kreative ressurser i utøvende arbeid.

Teksten er en del av forskningsprosjektet *DOWLAND COMPLETE: ~~Verk~~ vs. nettverk*, et kunstnerisk utviklingsarbeid som tar for seg sanger og luttstykker av den engelske komponisten John Dowland (1563–1626). Min praksis som luttspiller og tidligmusikkutøver utgjør den primære inngangen til både prosjektrepertoaret og de foreliggende problemstillingene og konseptene.

NØKKELORD: John Dowland, verk-konseptet, tidligmusikk, lutt, kunstnerisk utviklingsarbeid, samskaping

This article is about what pieces of music might be *other than works*, about the musician as (co-)creative artist, and about the making of meaning in music performance as collective process. I explore *networks, co-creation* and *intertextuality* as tools to understand historical and contemporary musical practice, and also as creative resources in music performance.

The text is part of the artistic research project *DOWLAND COMPLETE: ~~Works~~ vs. Networks*, which deals with songs and lute pieces of the English composer John Dowland (1563–1626). My practice as a lute player and performer of early music constitutes my primary access to both the project repertoire and the problems and concepts at hand.

KEYWORDS: John Dowland, work-concept, early music, lute, co-creation

Co-Creative Spaces: Maskinen som musikalsk medskaper

Notto J.W. Thelle og Bernt Isak Wærstad

I denne artikkelen følger vi de fire musikerne i prosjektet Co-Creative Spaces gjennom en seks måneder lang samskapende prosess, der ny musikk ble til ved at de improviserte med hverandre og etter hvert også med maskinbaserte etterligninger av musikerne. Disse musikkagentene var trent opp via maskinlæring til å kunne tilegne seg spillestilen til de ulike musikerne og hadde innprogrammert kapasitet til både å følge det de «hørte» og å lede an nye musikalske forløp i samspillet. Hva skjer med musikalsk samskaping når kunstig intelligens inngår i det kreative kretsløpet på denne måten? Musikerne i Co-Creative Spaces kommer fra Norge og Kenya – to land med ulike musikktradisjoner. Hvordan påvirkes samarbeidet av eventuelle kulturelle tilbøyeligheter iboende i teknologien og hos musikerne selv?

Disse spørsmålene ble undersøkt i forbindelse med to femdagers workshops. En diskursanalyse av transkripsjonene fra daglige fokusgrupper viser hvordan musikerne beveget seg mellom forståelsen av maskinen som verktøy og av maskinen som medskaper og mellom ideen om musikk som objekt og om musikk som prosess. Disse ulike forståelsene tegner et komplekst bilde av hvordan det er å stå i krysningspunktet mellom ulike musikalske og kulturelle paradigmer. Med teknologien som pådriver settes problemstillingene på spissen. Maskinen blir medskaper først når mennesket kan tilskrive kreativt aktørskap til den.

NØKKELORD: kreativitet, improvisasjon, kunstig intelligens, maskinlæring, interkulturelt samarbeid

In this article, we follow four musicians in the *Co-Creative Spaces* project through a six-month long co-creative process. New music was created by improvising with each other and – eventually – also with machine-

based imitations of the musicians. These musical agents were trained by machine learning to acquire the style of the musicians. Furthermore, they had a programmed capacity to both follow what they «heard» and to initiate new musical directions in the interaction. *What happens to musical co-creation when artificial intelligence is thus included in the creative cycle?* The musicians in *Co-Creative Spaces* come from Norway and Kenya – two countries with different musical traditions. *How is the collaboration affected by cultural biases inherent in the technology and in the musicians themselves?*

These questions were explored during two five-day workshops. Using a discourse analysis method on the transcriptions from daily focus groups, results show how the musicians moved between understanding the machine as a tool and the *machine as a co-creator*, and between the notions of *music as object* and *music as process*. The different perspectives paint a complex picture of what it is like to be at a crossroads between different musical and cultural paradigms. With technology as a catalytic force, the issues are brought to a head. The machine becomes a co-creator only when the human actor attributes creative agency to it.

KEYWORDS: creativity, improvisation, artificial intelligence, machine learning, intercultural collaboration

«Den linja der er vaska ut»: Konvergens mellom låtskriving og produksjon i popmusikk

Audun Molde

I moderne, digital produksjon av popmusikk foregår ofte låtskriving og produksjon mer som parallelle enn som serielle handlinger. Kreativ utvikling av verk og innspilling skjer i en sømløs arbeidsprosess. I denne artikkelen utforskes skillelinja mellom låtskriving og produksjon i innspilt popmusikk. Jeg diskuterer skapende praksiser hvor rollene som

produsent, låtskriver og utøver integreres gjennom bruk av ett felles digitalt verktøy. Med grunnlag i intervjuer med sju norske produsenter/låtskrivere diskuteres både arbeidsmetoder, teknologi, rolleforståelse, verksforståelse og opphavsrettslig praksis. Studien viser hvordan det er en konvergens mellom låtskriving og produksjon, hvordan informantene forholder seg til et etablert begrepsapparat, og hvordan man løser dilemmaene som oppstår. I denne friksjonen mellom begreper og skapende praksiser er ikke alltid den kunstneriske forståelsen av hva låtskriving innebærer, og hva en sang består av, helt kompatibel med opphavsrettslig praksis eller med bransjestrukturer. Dette er en problemstilling med betydelig relevans i musikkbransjen og et aspekt ved digitaliseringen som det i liten grad er forsket på.

NØKKELORD: låtskriving, produksjon, digitalisering, popmusikk, musikkteknologi

In contemporary digital pop music production, songwriting and production often take place more in parallel than as serial operations. Creative development of songs and recordings takes place in a seamless work process. This article explores the distinction between songwriting and production in recorded pop music. I discuss creative practices where the roles of music producer, songwriter and performer are integrated through the use of one common digital tool. The study is based on interviews with seven Norwegian writer/producers whereby working methods, technology, perception of professional roles, perception of musical works as well as rights managements practices are discussed. The study shows how there is a convergence between songwriting and production, how the informants relate themselves to established terms, and how arising dilemmas gets resolved. In this friction between terms or categories and creative practices, the artistic understanding of what songwriting entails and what a song consists of, is not always fully compatible either with copyright practices or with music industry structures. This has consider-

able relevance for the music industry, representing an aspect of digitization that has not been researched much.

KEYWORDS: songwriting, music production, digitalisation, pop music, music technology

Endringer i nyere teknologibaserte musikkpraksiser

Jøran Rudi og Ulf A.S. Holbrook

Temaet for denne artikkelen er hvordan elektronisk teknologi har ført til endringer i kunstneriske praksiser siden 1990-tallet. Dette undersøkes gjennom 18 intervjuer med 23 ulike kunstnere, musikere og komponister som har sitt virke i Norge med det vi kaller «teknologibasert musikk»: musikk som strukturelt eller klanglig ikke kunne blitt til uten (elektronisk) teknologi. For å tydeliggjøre hvordan denne musikken er forskjellig fra de tradisjonelle sjangrene elektroakustisk musikk, akusmatisk musikk og computermusikk, gir vi i artikkelen en forenklet gjennomgang av historikken og forklarer noen sentrale begreper. For å ramme inn disse praksisene bruker vi begrepet «post-akusmatisk»: et begrep brukt om den kunstneriske pluralismen som har utviklet seg ut ifra den akusmatiske musikken, men som ikke er en del av den.

Artikkelen utforsker hvordan kunnskap relatert til kunstnerisk praksis utvikles og spres blant de skapende, hvordan de ser på sin egen praksis i lys av eksisterende sjangre, deres forhold til fremføringer og visninger, hvordan de ser på komposisjon og improvisasjon, da spesielt med tanke på teknologiens rolle i musikken, og hvordan de ser på interaksjon og meningsdannelse. Sentrale funn fra intervjuene viser at skiller mellom sjangre har blitt visket ut, og at kunstnere og komponister jobber på tvers av fagfelt. Teknologien er en samarbeidspartner, en inspirasjonskilde og et verktøy for å utforske kunstneriske ideer og er nå så integrert i mange kunstneres arbeids- og tenkemåter at den ikke lenger ses på som noe separat, men som en integrert del av en skapende praksis.

NØKKELORD: teknologibasert musikk, musikkteknologi, elektronisk kunst, mediekunst

The topic for this article is how electronic technology has contributed to changes in artistic practices since the 1990s. This is explored through 18 interviews with 23 artists, musicians and composers active in Norway in what we call «technology-based music» – music that structurally and sonically could not have been created without (electronic) technology. In order to clarify how this music is different from the traditional genres of electroacoustic music, acousmatic music and computer music, we provide a brief overview of the historical developments and explain the most commonly used terminology. In the article we frame the new practices under the umbrella term *post-acousmatic* in order to focus the musical pluralism that has developed from the acousmatic music style but that is not part of it.

The article investigates how knowledge related to artistic practice is developed and distributed among the artists, how they view their own practice in light of existing genres, their relationship to performances and showings, how they think about composition and improvisation, and especially how they consider the role of technology in their music and its impact on interaction and meaning-making. Central findings from the interviews show how genre separation has, to a large degree, disintegrated, and that artists and composers work across disciplinary divides. The technology has become a collaborative partner, a source of inspiration and a tool for exploration of artistic ideas, and is now integrated into the work and thought processes of artists to the degree that it can no longer be considered as something separate, but rather as a fully integrated part of artistic practice.

KEYWORDS: technology-based music, music technology, electronic art, media art

The composition of acousmatic electroacoustic music in a Norwegian context: part II

Natasha Barrett and Anders Tveit

Electroacoustic music is an umbrella term for a broad range of aesthetics and compositional approaches. It is exciting to see that the evolution of electroacoustic music is unlikely to end. Yet this diversity is a cause of confusion for Norwegian support structures, cultural organisations and educational institutions who should offer composers a balanced and insightful view into electroacoustic music as a compositional artform. The work presented here aims to illuminate non-specialist listeners and readers about the compositional process involved in one of the main sub-branches of electroacoustic music that has influenced composers across genres past and present: acousmatic music. With specially composed pieces we show that acousmatic music is born from the structure and meaning of the sounds themselves, that knowledge of technologies and invention are ingrained in the compositional process, and that listeners, theorists and analysts need to relinquish their reliance on note-based scores if they are to understand the genre and the work behind its creation. This article is framed by the theory, historical and technical background elaborated from a Norwegian perspective in our sister article; Barrett, 2023.

KEYWORDS: acousmatic, spatial, composition, music-technology.

Kvinners første møte med DAW: En fornemmelse av å være i gutteklubbens skygger

Yngvar Kjus, Ragnhild Brøvig og Solveig Wang

Denne studien springer ut av en nysgjerrighet på hvorfor det er færre kvinner enn menn som produserer musikk. Mer spesifikt ville vi vite mer

om hvordan kvinner opplever sitt første møte med produksjonsteknologi (nærmere bestemt DAW). Studien tar utgangspunkt i introduksjonskurs i musikkproduksjon og baserer seg på intervjuer med åtte kvinnelige kursdeltakere samt tre kursholdere. For kvinnene vi snakket med, fremsto mestring av teknologien som nødvendig for å oppnå kontroll, eierskap og anerkjennelse for musikken de skaper. Samtidig tydeliggjør studien også behovet for kreative fellesskap. Informantene erfarte et stort mulighetsrom i å mestre DAW-teknologi samtidig som de pekte på ulike former for hindringer. En av disse er ulike former for mannlig dominans som til en viss grad kan begrense deres kreative utfoldelse og muligheter til å lære seg å bruke den nødvendige teknologien. Begrensningene spenner fra indirekte signaler om at musikkproduksjon ikke «er noe for jenter», til direkte avvisning av deres bidrag og tilgang til skapende roller. Studien diskuterer til sist hvordan introduksjonskurs i produksjonsteknologi rettet mot kvinner kan bidra til å utjevne kjønnsbalansen i musikkfeltet.

NØKKELORD: musikkproduksjon, kjønnsbalanse, DAW, læringsprosess, kreativ kontroll

This study stems from a curiosity about why there are fewer women than men who produce music. More specifically, we wanted to know more about how women experience their first encounter with production technology, specifically: DAW. The study is based on introductory courses in music production and presents findings from interviews with eight female course participants, as well as three course instructors. For the women we spoke to, mastering the technology appeared to be a necessity in order to achieve control, ownership and recognition for the music they create. The study also highlights the need for creative communities and networks. The informants experienced a growing range of opportunities through mastering DAW technology, while also pointing to various forms of obstacles. One of these is various forms of male dominance which to some extent can limit their creative development, as well as their opportunities to learn to use the necessary technology. The limitations range

from indirect signals that music production «isn't for girls», to direct rejection of their contribution and access to creative roles. The study further discusses how introductory courses in production technology aimed specifically at women can contribute to equalising the gender balance in the music sector.

KEYWORDS: music production, gender balance, DAW, learning process, creative control

Bidragsytarar

Rebecka Sofia Ahvenniemi er stipendiat i komposisjon ved Noregs musikkhøgskole. Ho har også ein doktorgrad i filosofi frå universitetet i Helsinki med spesialisering i kritisk teori. Rebecka har jobba som komponist, filosof, skribent, forskar og undervisar, og ho har hatt ulike verv i kulturfeltet. Musikken og tekstane hennar står ofte i kritisk dialog med historie og samfunn. Rebecka var huskomponist for Kunstmuseer og komponisthjem (KODE) i Bergen i 2022 og festivalkomponist på Kaustinen kammermusikkfestival same år.

Natasha Barrett er komponist, utøvar og forskar. Ho skapar konsertverk, lydkunstinstallasjonar i offentlege rom og multimedial interaktiv musikk ved å nytte eit breitt spekter av lydar, ny teknologi og eksperimentelle teknikkar. Ho er internasjonalt anerkjend for den elektroakustiske og akusmatiske musikken sin og for bruken av 3D-lydteknologi i komposisjon. Verka hennar vert bestilt og framført over heile verda og har motteke over 20 internasjonale prisar. Ho samarbeider regelmessig med utøvarar, visuelle kunstnarar, arkitektar og forskarar, og ho er aktiv som utøvar av live-elektronikk og romleg lyd. Barrett er ein merittert forskar både innan kunstnarlege og akademiske publikasjonar.

Unni Boksasp er førsteamanuensis ved Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk som ligg på Rauland og tilhøyrer Universitetet i Søraust-Noreg. Ho er folkesongar, musikar, låtskapar og folkedansar. Forskinga hennar omfattar ulike kunstnariske utviklingsarbeid og forskingsprosjekt innan tradisjonsmusikk og nyskaping, scenisk arbeid, musikkanalyse og metodikk.

Hild Borchgrevink er stipendiat ved Noregs musikkhøgskole. Ho har ein MA i musikkvitskap frå Universitetet i Oslo, ein MFA i kunst og offentlege rom frå Kunsthøgskolen i Oslo og utdanning i skapande skriving. Ho er interessert i kunst og offentlegheit, skapande prosesser, dramaturgi og relasjonar mellom kunst og språk.

Ragnhild Brøvig er professor i populærmusikkstudiar ved Institutt for musikkvitskap og RITMO ved Universitetet i Oslo, og dessutan professor II ved Institutt for rytmisk musikk ved Universitetet i Agder og CreaTeME, eit senter for framifrå utdanning. Ho har fordjupa seg i forholdet mellom musikk, teknologi og kontekst og er blant anna forfattar av bøkene *Digital Signatures: The Impact of Digitization on Popular Music Sound* (MIT Press, 2016) og *Parody in the Age of Remix: Mashup Creativity vs. the Takedown* (MIT Press, 2023).

Michael Francis Duch er professor i kontrabass, jazz og eksperimentell musikk ved Noregs teknisk-naturvitskaplege universitet, NTNU. Her er han òg nestleiar for forsking ved Institutt for musikk og dessutan medlem av fakultetsstyret, tilsetjingsutvalet og FoU-utvalet ved Det humanistiske fakultetet. Han sit i redaksjonskomitéen for VIS: Nordic Journal for Artistic Research og er alumnmedlem i Akademiet for yngre forskere. Som musikar er det særleg innan den eksperimentelle musikken han trivst best.

Ivar Grydeland er improvisasjonsutøvar og førsteamanuensis i improvisasjon ved Noregs musikkhøgskole. Som utøvar har han 25 års erfaring med konsertar i inn- og utland og utgjevingar på plateetikettar som Hubro, ECM, Rune Grammofon og SOFA, blant anna med ensembla Dans les arbres og Huntsville. Grydeland sine forskingsinteresser omfattar forholdet mellom improvisasjon og komposisjon, tverrkunstnarleg improvisasjon og improvisasjon med teknologi.

Anja Nylund Hagen er musikk- og medievitar frå Universitetet i Oslo og tilsett i Kulturdirektoratet si avdeling for kulturanalyse. Hennar

forskingsinteresser er musikk i møte med strøymetenester og teknologiutvikling, kulturindustriane, publikumsopplevingar og metodeutvikling. Forskinga til Hagen er publisert i norske og internasjonale tidsskrift, og i 2021 vart boka *Fra plate til plattform: Norsk musikk ut i verden* utgjeven på Cappelen Damm Akademisk. I perioden 2023–2025 leiar ho sekretariatet for ei norsk offentleg utgreiing (NOU) som skal gje ein heilskapleg gjennomgang av musikkfeltet i Noreg.

Karin Hellqvist er fiolinist og forskar med fokus på skaping av samtidsmusikk. I tillegg til å opptre som solist og kammermusikar på den internasjonale scena er ho doktorgradsstipendiat ved Noregs musikkhøgskole. Der forskar ho på samarbeidsformer og rolla til den klassiske utøvaren.

Ulf A.S. Holbrook er ein interdisiplinær kunstnar og forskar som jobbar med lyd i ulike medium, som komposisjon, improvisasjon, installasjon, programmering og tekst, og som har ei spesifikk interesse for representasjonen av stad og rom ved hjelp av *spatial audio*, opptaksteknologi og *geospatial* metodikk og programvare. Han studerte skulptur ved kunstakademiet i Glasgow og musikkteknologi ved universitetet i Limerick, og han har ein doktorgrad i musikkteknologi frå Universitetet i Oslo. Han arbeider for tida som rådgjevar innan akustikk.

Mats Johansson er professor ved Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk ved Universitetet i Søraust-Noreg. Johansson sine forskingsinteresser omfattar blant anna skandinavisk og irsk tradisjonsmusikk, musikkanalyse med vekt på *groove*, mikrorytmikk, framføringspraksis og improvisasjon og deltakarkultur som estetisk praksis.

Yngvar Kjus er professor ved Institutt for musikkvitskap ved Universitetet i Oslo, der han særleg arbeider med forholdet mellom musikk og medium. I seinare år har han forska på betydninga av ulike typar medieteknologi for korleis musikk blir skapt og formidla.

Ragnhild Knudsen er førstelektor ved Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk ved Universitetet i Søraust-Noreg. Ho er aktiv utøvar i folkemusikkfeltet og underviser blant anna i folkemusikkformidling. Ho har skrive artiklar om gehøropplæring og Nordtrad-nettverket.

Audun Molde er musikkvitar og førstelektor ved Institutt for musikk ved Høyskolen Kristiania. Han har førelese om musikkbransjen på BI og undervist ved Noregs musikkhøgskole. Han er bidragsytar til og forfattar av fleire bøker, blant anna *Pop: En historie* (Cappelen Damm). Han var prosjektmedarbeidar for utgreiingane «Hva nå: Digitaliseringens innvirkning på norsk musikkbransje» (2019) og «Krise og kreativitet i musikkbransjen: Koronapandemien 2020».

Solmund Nystabakk er frilansmusikar (luttspelar og gitarist) og -forskar med doktorgrad i kunstnarisk utviklingsarbeid frå Noregs musikkhøgskole og UiT Noregs arktiske universitet. Med eit repertoar som omfattar alt frå tidlegmusikk og klassisk via pop og folkemusikk til samtidsmusikk og fri improvisasjon, har han opptredd over heile Europa og i USA og Canada. Han har også komponert musikk til fleire teaterstykke og medverka på ei rekke plateinnspelingar. Som forskar ligg hovudinteressene til Nystabakk i skjeringspunktet mellom oppføringspraksis og filosofi, med vekt på musikkutøvarar sin kreative agens og på forholdet mellom konsept og praksis i musikken.

Torgeir Uberg Nærland er førsteamanuensis i medievitskap ved Universitetet i Bergen og forskar 1 ved NORCE (Norwegian Research Centre). I forskinga si er han spesielt interessert i musikken si betydning for demokrati og samfunnsliv. Meir generelt er han interessert i spørsmål knytt til sosial ulikskap, kultur, medium og demokrati. Nærland er tidlegare medlem av forskingsutvalet til Kulturrådet, og i perioden 2023–2025 er han medlem av det nasjonale musikkutvalet, som skal legge fram ein NOU med ein heilskapleg gjennomgang av musikkfeltet i Noreg. Nærland

leiar NFR-prosjektet *Media Poverty* (2021–2025), som undersøker korleis borgarar som lever i fattigdom, brukar kultur og medium.

Per Åsmund Omholt er professor ved Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk ved Universitetet i Søraust-Noreg, der han underviser i hardingfele og sjøfløyte i tillegg til teoretiske disiplinar som musikkteori og tradisjonskunnskap. Dei fleste av publikasjonane hans tek opp problematikk knytt til intonasjonspraksis og strukturelle og rytmiske forhold i norsk slåttemusikk.

Berit Opheim er utøvande folkesongar, pedagog og førsteamanuensis. Ho var tilsett ved Ole Bull Akademiet i åra 1992–2022 og har hatt kortare engasjement ved Griegakademiet og Noregs musikkhøgskole. I 2023 vart Opheim tildelt statens kunstnarstipend for ti år og nominert til Nordisk råds musikkpris. Ho har medverka på rundt femti album, var medlem i Trio Mediæval i åtte år og har som solosongar framført mange urframføringar. Opheim har fordjupa seg mest i folkesongtradisjonen frå Voss, Hardanger og Sogn.

Tom Osa er førsteamanuensis i musikkpedagogikk ved UiT Noregs arktiske universitet. Forskingsinteresser og publikasjonar handlar om musikkpedagogisk grunnlagstenking knytt til musikkutøving som ikkje-verbal praktisk og estetisk kunnskap i lys av Wittgenstein sin filosofi. Osa har doktorgrad frå Universitetet i Bergen med avhandlinga *Musikalske grammatikker* (2021), som empirisk undersøker musikalske sjangrar som praktisering av ulike regelsystem. Osa har tidlegare arbeidd ved Griegakademiet ved Universitetet i Bergen.

Jøran Rudi er utdanna ved New York University og er pioner i den digitale musikkutviklinga i Noreg som komponist, studioleiar (NOTAM: Norsk senter for teknologi i musikk og kunst, 1993–2019), teknolog og historikar. Han arbeider som professor i musikk ved universitetet i Huddersfield og føreles i mange emne som høyrer til den teknologibaserte musikken. Rudi

har skrive og redigert fleire bøker og arbeidd i redaksjonen til det internasjonale tidsskriftet *Organised Sound* sidan 2001. Forskingsinteressene hans omfattar musikkhistorie, musikkvitskap og design, og bruk av musikkteknologi i utdanning.

Ragnhild Torvanger Solberg er musikkvitar utdanna ved Universitetet i Oslo og Universitetet i Agder, og ho er tilsett i Kulturdirektoratet si avdeling for kulturanalyse. Hennar forskingsinteresser er klubbmusikk, klubbkultur, sterke musikk- og fellesskapsopplevingar og samanhengar mellom musikk, bevegelse og emosjonar. Solberg har publisert i ei rekke internasjonale fagfellevurderte tidsskrift og har arbeidd ved Universitetet i Oslo og Noregs musikkhøgskole. Ho er prosjektleiar for Kulturrådet si forskingssatsing Kulturbruk, publikum og deltaking og har sidan 2013 vore fagansvarleg for elektronisk musikk i Store norske leksikon.

Notto J.W. Thelle er leiar for OsloMet Makerspace. Han tok doktorgraden sin ved Noregs musikkhøgskole, der han forska på forholdet mellom menneskeleg musikalsk kreativitet og kunstig intelligens. Som ein del av forskingsprosjektet utvikla han eit interaktivt musikksystem som kunne improvisere saman med musikarar. Thelle har også vore dagleg leiar i Notam (Norsk senter for teknologi i musikk og kunst) og styreleiar i produksjonsnettverk for elektronisk kunst.

Anders Tveit er komponist og musikar. Han spesialiserer seg på elektroakustisk komposisjon, fri improvisasjon og lydinstallasjonar. Bruken av sjølvutvikla programvare for sanntidsprosessering og romlegheit spelar ei sentral rolle i det musikalske uttrykket hans. Han har stått bak fleirkanals elektroakustisk musikk og lydinstallasjonar som har vore framført ved ulike arrangement. Tveit har samarbeidd med ei lang rekke kunstnarar, ensemble og musikarar. Han er for tida førsteamanuensis ved Noregs musikkhøgskole.

Solveig Wang har forska på korleis låtskrivarar nyttar ulike typar programvare (DAW-ar) for musikkproduksjon i den kreative prosessen. Wang er produsent og musikar i blant anna Nothing Personal, Harald Lassen og Fieh.

Bernt Isak Wærstad er ein interdisiplinær kunstnar, musikar og produsent med base i Oslo. Han har ein master i musikkteknologi frå Noregs teknisk-naturvitskaplege universitet, NTNU, og har undervist i musikkteknologi ved Noregs musikkhøgskole, NTNU og Universitetet i Oslo sidan 2011. Wærstad sitt sjanger- og mediumskiftande kunstnariske uttrykk bringer han ofte til dei eksperimentelle ytterkantane av scenekunsten sine ulike former. Han er stadig på jakt etter nye perspektiv, balansepunkt og problematiseringar av teknologien si rolle i kunsten. Dei siste åra har han særleg interessert seg for kunstnarisk samskaping med algoritmar og kunstig intelligens.

Musikk blir skapt til ulike formål, i ulike rom, av ulike aktørar og i prosessar der eit mangfald av metodar, materiale, teknologiar og formidlingsformer blir tekne i bruk. Vidare kan skapande praksisar handle om musikk som partitur eller skrift, musikk som innspelt eller levande lyd eller musikk som utøvande, improvisert eller kroppsleg handling. Men kva kjenneteiknar eigentleg dei måtane musikk blir skapt på i Noreg i vår tid?

I tolv artiklar undersøker *Når musikken tek form. Om skapande praksisar i musikk* korleis og innanfor kva kontekstar musikk blir komponert, skapt og produsert i dag. Særleg tre tematikkar gjer seg gjeldande i dei skapande musikkpraksisane som artiklane tek føre seg: i) utvikling, utviding og utforsking av forståingar og arbeidsmetodar, ii) samskaping og kollektive skapingsprosessar og iii) musikkteknologiske praksisar.

Artiklane studerer musikk både innanfor og på tvers av ulike musikkfelt, fagtradisjonar og musikksjangrar, inkludert folkemusikk, improvisasjon, popmusikk, musikkteknologi, samtidsmusikk, tidlegmusikk, partiturmusikk, elektroakustisk musikk og postakusmatisk musikk. Detaljerte skildringar av arbeidsmetodar og kompositoriske strategiar blir kombinerte med studiar og diskusjonar som undersøker overordna perspektiv på omgrepsforståingar, utviklingstrekk, tradisjonar og kulturelle og samfunnsmessige forhold.

Når musikken tek form. Om skapande praksisar i musikk spring ut av forskingsprogrammet *Skapende praksiser i musikk* (2021–2024), som er igangsett av Kulturrådet.

FAGBOKFORLAGET

www.fagbokforlaget.no

9 788245 047233

Kulturrådet

Utgitt i samarbeid med Kulturrådet