

Mantra 5

Spor av det sublime i en minimalistisk konsert for solo trommesett

Nils Martin Haugfos

Veiledere

Tony Valberg

Karl Oluf Wennerberg

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Universitetet i Agder, 2015
Fakultet for kunstfag
Institutt for visuelle og sceniske fag

Forord

For at denne undersøkelsen skulle la seg gjennomføre var jeg avhengig av hjelp og støtte fra en hel gjeng fine folk! Jeg takker dere hver og en på det varmeste! Mine veiledere Tony Valberg og Karl Oluf Wennerberg: Takk for at dere har bidratt med inspirerende kunnskap! Jeg tør påstå at jeg har blitt både en bedre trommeslager og en smartere person som følge av deres bidrag i denne prosessen! Liv Therese, takk for hjelp til korrekturlesning og annet i siste fase av prosjektet! Du kan jo alt! Gustav, takk for at du gidder å kjøre meg rundt omkring med trommeutstyr! Ellers vil jeg takke vertskapet ved stedene jeg har spilt på: Agnes Repstad og Nina Helene Jakobia Skogli ved Agder Kunstsenter, Elisabeth Labdon ved Vaktbua og Mads Hatlevik ved Bergen Jazzforum. Og takk til dere Anders Nilsen, Adrien Le Gall, Merete Elnan og Tormod Wallem Anundsen! Cultiva Ekspress og Institutt for visuelle og sceniske fag ved UiA skal ha takk for økonomisk støtte. Tusen takk!

Kristiansand, november 2015

Nils Martin Haugfos



Foto: Marit Hansen

Sammendrag

Denne undersøkelsen hadde som mål å spore opp mulige sammenhenger mellom minimalistisk musikk og *det sublime* og hvordan disse sammenhengene kan komme til uttrykk i en egenkomponert/selvutviklet konsert for solo trommesett: *Mantra 5*.

Teori om det sublime under tidligmoderne, moderne og postmoderne betingelser har gitt meg innsikt om hva det sublime kan innebære. Det tidligmoderne sublime er i undersøkelsen representert ved Edmund Burke og Immanuel Kant. Den moderne og postmoderne sublimiteten er representert ved Jean-François Lyotard. Jeg trekker også veksler på beslektede begreper fra kunsthistorien og filosofien som *sjokk*, *rystelse*, *uro*, *møteøyeblikk* og *das Unheimliche* slik begrepene kommer til uttrykk hos blant andre Grant Kester, Theodor W. Adorno, Daniel Stern, Tony Valberg og Sigmund Freud.

Minimalistisk musikk er i min undersøkelse, i tillegg til *Mantra 5*, representert av tidlige verker av to av pionerene innen sjangeren: Steve Reich og La Monte Young, med særlig fokus på Reich. Gjennom lytting til verker som *It's Gonna Rain* (Reich, 1965) og *Piano Phase* (Reich, 1967) har jeg skaffet meg ”ordløs” kunnskap om sjangeren og inspirasjon til utvikling av min konsert.

Med *kunstnerisk utviklingsarbeid* som metodisk tilnærming har jeg samlet inn data fra tre fremførelser av *Mantra 5* ved henholdsvis *Agder Kunstsenter*, *Vaktbua* og *Østre – hus for lydkunst og elektronisk musikk* samt fra øvelser i to ulike lokaler i Kristiansand. Jeg har samlet inn data ved bruk av referansegruppe, spørreundersøkelser, samtaler med veiledere og observasjon av eget og andres lyd-, bilde- og videomateriale.

Undersøkelsen har ikke gitt noen konklusjon hugget i stein om hva som skal til for å skape sublime musikkopplevelser for utøver og publikum, men den har gitt indikasjoner på at musikalske og instrumentelle grep som utstrekning av rytmemønstre over tid, mangel på sensasjon og bruk av romklang kan føre til en *uro* hos utøver og publikum som synes å legge grunn for en opplevelse som kan kalles sublim.

Innholdsfortegnelse

KAPITTEL 1: INNLEDNING	5
1.1. PRESENTASJON AV PROSJEKT OG PROBLEMSTILLING	5
1.1.1 <i>Oppbygning av Mantra 5</i>	6
1.2 DISPOSISJON	7
1.2.1 <i>Teori</i>	7
1.2.2 <i>Metode</i>	7
1.2.3 <i>Analyse</i>	8
1.2.4 <i>Diskusjon og perspektivering</i>	8
KAPITTEL 2: TEORI	9
2.1 MUSIKALSKE HØYDEPUNKTOPPLEVELSER	9
2.1.1 <i>Egne erfaringer</i>	12
2.2 FORESTILLINGEN OM DET SUBLIME UNDER TIDLIGMODERNE BETINGELSER	14
2.2.1 <i>Det sublime i Burkes filosofi</i>	14
2.2.2 <i>Det sublime i Kants filosofi</i>	18
2.3 FORESTILLINGEN OM DET SUBLIME UNDER MODERNE OG POSTMODERNE BETINGELSER	21
2.3.1 <i>Det sublime hos Lyotard</i>	21
2.3.2 <i>Beslektede begreper</i>	23
2.4 MINIMALISMEN	26
2.4.1 <i>Begrepsaklaring: "Minimalisme" eller "repetrende musikk?"</i>	26
2.4.2 <i>Repeterende strukturer og fornemmelsen av endeløs tid</i>	27
2.4.3 <i>Steve Reich</i>	29
2.4.4 <i>La Monte Young</i>	31
2.4.5 <i>Minimalisme i 1980- og 90-årenes house-musikk</i>	32
2.4.6 <i>Det sublime i sjamanseanser</i>	33
KAPITTEL 3: METODE	35
3.1 KUNSTNERISK UTVIKLINGSARBEID	36
3.2 DET TOLKENDE PERSPEKTIV – UTENFRA	38
3.2.1 <i>Film- og lydopptak av konserter og øvelser</i>	38
3.2.2 <i>Referansegruppe</i>	38
3.2.3 <i>Samtaler med veiledere</i>	39
3.2.4 <i>Litteratur/teori</i>	39
3.2.5 <i>Logg</i>	40
3.2.6 <i>Mapestruktur</i>	40

3.2.7	<i>Forbindelser til teori og fortolkning</i>	41
3.3	DET INSTRUMENTELLE PERSPEKTIV – ANVENDT	41
3.3.1	<i>Det ideelt utstyrte trommesett for fremførelse av Mantra 5</i>	42
3.3.2	<i>Ideelle lydinnstillinger</i>	43
3.3.3	<i>Lyssetting</i>	43
3.3.4	<i>Film- og lydopptak av konserter og øvelser</i>	44
3.3.5	<i>Tekniske valg</i>	45
3.3.6	<i>Den optimale konsertarena for det sublime</i>	47
3.3.7	<i>Samtaler med veiledere</i>	47
3.4	DET PERFORMATIVE PERSPEKTIV – INNENFRA.....	47
3.4.1	<i>Egne erfaringer</i>	48
3.4.2	<i>Samtaler med veiledere</i>	48
3.4.3	<i>Referansegruppe</i>	48
3.4.4	<i>Spørreundersøkelse</i>	48
3.4.5	<i>Forbindelser teori og fortolkning</i>	49
3.5	ELEMENTER FRA AKSJONSFORSKNING	49
KAPITTEL 4: ANALYSE		50
4.1	DET TOLKENDE PERSPEKTIV – UTENFRA.....	50
4.1.1	<i>Film- og lydopptak av konserter og øvelser</i>	51
4.1.2	<i>Referansegruppe</i>	51
4.1.3	<i>Spørreskjema</i>	51
4.1.4	<i>Samtaler veiledere</i>	51
4.1.5	<i>Logg</i>	51
4.1.6	<i>Forbindelser til teori og fortolkning</i>	51
4.2	DET INSTRUMENTELLE PERSPEKTIV – ANVENDT	52
4.2.1	IDEELLE LYDINNSTILLINGER	53
4.2.2	<i>Tekniske utfordringer</i>	54
4.2.3	<i>Den ideelle konsertarena for det sublime</i>	55
4.2.4	<i>Konsertens lengde</i>	58
4.2.5	<i>Referansegruppe</i>	58
4.2.6	<i>Spørreskjema</i>	59
4.2.7	<i>Samtaler med veiledere</i>	59
4.3	DET PERFORMATIVE PERSPEKTIV – INNENFRA.....	61
4.3.1	<i>Egne erfaringer</i>	62

4.3.2 Film- og lydopptak av konserter og øvelser	64
4.3.3 Samtaler med veiledere	65
4.3.4 Konsertens lengde.....	66
4.3.5 Referansegruppe.....	66
4.3.6 Spørreundersøkelse	68
KAPITTEL 5: DISKUSJON OG PERSPEKTIVERING	73
LITTERATURLISTE.....	75

Kapittel 1: Innledning

Hvordan kan vi definere menneskers reaksjoner på musikkopplevelser? Musikk kan ha kvaliteter som gir oss en god, meningsfull følelse av harmoni eller glede, men også kvaliteter som kan gjøre oss redde og urolige . Når hadde du sist en kunstopplevelse som fikk deg til å glemme deg selv, tid og sted? Hvilke kvaliteter har musikken som kan gjøre oss redde, og hvordan gir dette seg utslag kroppslig og mentalt? Inneholder denne redselen en tiltrekkende og pirrende side også? Begrepet det sublime dukket opp da jeg lette etter svarene på disse spørsmålene. Det sublime var under tidligmoderne betingelser noe som angikk naturfenomener, men kan det sublime også oppstå i møte med kunst og musikk? I min søken etter svar på slike spørsmål lette jeg hos filosofene Edmund Burke og Immanuel Kant samt Jean-Francois Lyotard for å se om det kan trekkes paralleller mellom deres respektive syn på *det sublime* og publikums reaksjoner og assosiasjoner etter opplevelser med minimalistisk musikk, særlig representert gjennom min egen konsert, *Mantra 5*. Minimalistisk musikk er en type musikkform som ikke er til for kun å behage oss, men som også skal utfordre lytteren gjennom stadige repetisjoner av rytmemønstre eller utstrakte toner og akkorder. Det er musikk som med sin repeterende karakter gir rom for oss til å assosiere fritt og vende blikket innover uten for mange musikalske brudd som kan distrahere sinnet. Hva skjer med oss lyttere når musikken ikke endres over lang tid? Det at noe har både en tiltrekkende og en urovekkende effekt på oss er premisset for det *sublime* hos alle de tre ovenfor nevnte filosofene, og ble førende for hvordan jeg valgte å jobbe videre med tematikken.

1.1.Presentasjon av prosjekt og problemstilling

Jeg har valgt å ha en praktisk/teoretisk form på masteroppgaven min, og stiller meg slik sett overordnet innenfor metodetradisjonen *kunstnerisk utviklingsarbeid*. Det vil for meg si at en stor del av forskningsarbeidet mitt skjer gjennom utformingen av en minimalistisk konsert for

solo trommesett. Konserten har jeg valgt å kalle *Mantra 5*. Ordet mantra henspeler på indisk meditasjonspraksis og er en ordlyd, for eksempel ”Om mani pedme hung” som repeteres til den mediterende tømmes for sin sedvanlige strøm av tanker i sinnet, og etablerer en særlig årvåkenhet, en fornemmelse av tilstedeværelse. I *Mantra 5* er dette relatert til måten rytmiske sekvenser gjentas over tid på, som mantraer. Jeg har satt sammen fem sekvenser som hver representerer ulike tilnærminger innenfor minimalistiske uttrykk. Fellesnevneren for alle fem sekvenser er at jeg baserer dem på samspeillet mellom meg på trommesett og en ekkopedal (Boss RE-20) som tar opp og spiller av forskjellige deler av trommesettet. *Jeg vil jakte på et uttrykk som kan frembringe fornemmelser av en sublim musikkopplevelse hos utøver og publikum*. For denne teoretiske delen av undersøkelsen har jeg kommet fram til følgende problemstilling:

Hvordan kan det oppstå noe *sublimt* i publikum og utøvers opplevelse av en konsert med minimalistisk trommemusikk?

1.1.1 Oppbygning av *Mantra 5*

Tittel på konserten: *Mantra 5*

Sekvens 1: [*Phase In*](#)

Sekvens 2: [*More Cymbals II \(The Common Sense\)*](#)

Sekvens 3: [*Underground*](#)

Sekvens 4: [*Berlin*](#)

Sekvens 5: [*Phase Out*](#)

Tittelforklaring

Titlene på de fem sekvensene er inspirert av musikk, steder og kulturer som appellerer til meg personlig og har ikke konsekvent en sammenheng med tematikken om det sublimt i *Mantra 5*. Likevel gjør jeg her en kort redegjørelse på hvor titlene kommer fra. Titlene har styrket konsertens evne til å være en konsert jeg kan identifisere meg med på flere plan. *Phase in* henspeler på faseforskyvning som musikalsk verktøy, blant annet tatt i bruk av Steve Reich på 1960-tallet. *More Cymbals II (The Common Sense)* refererer til spor 2, *More Cymbals* på platen *No Time For Time* (1977) av kvartetten Pål Thowsen, Jon Christensen, Terje Rypdal, Arild Andersen. Undertittel *The Common Sense* henspeler på Immanuel Kants *sensus communis*. *Underground* henspeler på min fascinasjon for det mørke og skitne i urban kultur og arkitektur, som *tagging* og grafitti under jernbanebroer og miljøene og kulturene tilknyttet

disse med sine estetiske og musikalske preferanser. *Berlin* henspeler først og fremst på tidlig 1990-talls klubbkultur som på den tiden blomstret i Berlin. *Phase Out* refererer til faseforskyvning som musikalsk verktøy og er i tillegg en referanse til *Motorpsychos* låt *The Slow Phaseout* fra albumet *Phanerothyme* (2001).

1.2 Disposisjon

1.2.1 Teori

I teorikapittelet vil jeg først introdusere begrepet høydepunktopplevelser og komme med noen eksempler på egne og andres erfaringer med høydepunktopplevelser i møte med musikk. Jeg vil så presentere det sublime under tidligmoderne betingelser og gjennomgå Edmund Burkes og Immanuel Kants syn på begrepet. Videre vil jeg gjennomgå det sublime under moderne og postmoderne betingelser med fokus på Lyotards tanker om det sublime samt en utdyping av begrepene *sjokk*, *uro*, *rystelse* og *Das Unheimliche*. Etter å ha gitt en innføring om det sublime presenterer jeg minimalisme som musikalsk sjanger med særlig fokus på komponisten og utøveren Steve Reich som på 1960-tallet var pioner på dette feltet sammen med La Monte Young, Terry Riley og Philip Glass. Jeg vil underveis i kapittelet trekke paralleller til *Mantra 5* og hvordan de ulike filosofenes syn på det sublime er problematisert i forhold til denne konserten.

1.2.2 Metode

I metodekapitlet gjør jeg rede for tre hovedkategorier hentet fra kunstnerisk utviklingsarbeid der jeg under hver av dem plasserer innsamlet data. De er som følger:

1. Det tolkende perspektiv - utenfra: Dette tar for seg og behandler teori om det sublime og minimalisme samt filmer og musikkopptak omhandlende dette, både egne og andres.
2. Det instrumentelle perspektiv - anvendt: Dette tar for seg alle tekniske, romlige og praktiske hensyn tilknyttet avviklingene av konserten og hvordan slike løsninger best mulig fremmer spor av det sublime.
3. Det performative perspektiv - innenfra: Dette tar for seg erfaringer jeg og publikum gjør oss under avviklingen av *Mantra 5* samt hva andre utøvere og publikum har opplevd og erfart gjennom musikkopplevelser.

Jeg har også tatt i bruk elementer fra forskningsmetoden aksjonsforskning som bygger på erfaringsbasert forskning gjennom en syklisk prosess der forandring fra gang til gang fører prosjektet fremover. Et aksjonsforskningsprosjekt er alltid av praktisk art, slik min konsert er. Aksjonsforskning kan i min oppgave særlig knyttes opp mot perspektiv 2 og 3 ovenfor. Som en del av min aksjonsforskning har jeg benyttet meg av en referansegruppe. Referansegruppa har bestått av to personer som jeg har hatt samtaler med, og gjort kvalitative dybdeintervjuer med i etterkant av to konserter, samt etter lytte- og videoeksemplere av *Mantra 5* som de er representert på Soundcloud, YouTube og Vimeo. Mot slutten av oppgaveprosessen har jeg valgt å supplere bruken av referansegruppe med en kvantitativ/kvalitativ spørreundersøkelse som publikum besvarte etter konsert. Spørreundersøkelse inngikk som en del av aksjonsforskningen ved at besvarelsene bidro til at jeg drev prosjektet videre. Spørsmålene ble laget med tanke på å forsøke å besvare problemstillingen min. Hensikten har vært å sammenlikne og trekke paralleller mellom *Mantra 5* og *Piano Phase* (1967) (som er en viktig inspirasjon for *Mantra 5*) for å se om lytterne ved begge tilfeller viser spor av en sublim lytteopplevelse.

1.2.3 Analyse

Jeg vil i analysekapittelet presentere resultatene inndelt under de tre hovedkategoriene fra kunstnerisk utviklingsarbeid basert på besvarelsene fra dybdeintervjuer med referansegruppe, egne refleksjoner og forskning på eget materiale, samt besvarelsene fra spørreskjemaene. De tre konsertene jeg har avholdt ved henholdsvis *Agder Kunstsenter (AKS)*, *Vaktbua* og *Østre – hus for lydkunst og elektronisk musikk (Østre)* samt egne øvelser vil utgjøre datagrunnlaget for analysen. Jeg vil besvare problemstillingen ved å vise hovedtendensene i resultatene.

1.2.4 Diskusjon og perspektivering

I dette avsluttende kapittelet vil jeg reflektere over resultatene mine, samt hvordan jeg fremover kan utvikle *Mantra 5* og hvordan prosessen med denne undersøkelsen kan inspirere meg til å lage nye konserter.

Kapittel 2: Teori

2.1 Musikalske høydepunktopplevelser

Tilskyndet av det sublimes estetikk både kan og bør kunsten, uansett hvilket medium det gjelder, se bort fra etterlikningen av modeller som bare er skjønne, og strekke seg etter overraskende, uhørte, sjokkerende kombinasjoner i jakten på sterke virkninger” (Lyotard i Bale & Bø-Rygg, 2008, s. 481, 482).

Før jeg går i dybden på begrepet *det sublime* vil jeg se litt på hvordan noen musikkopplevelser gjør et sterkere inntrykk på oss enn andre. De fleste av oss har et forhold til musikk som en del av hverdagen. Men hvor ofte virker musikken så sterkt på oss at vi husker opplevelsen i lang tid etterpå? Den amerikanske psykologen Abraham Maslow lanserte på 1960-tallet begrepet *peak experiences*, på norsk *høydepunktopplevelser* eller *kulminasjonsopplevelser*: opplevelser der vi glemmer *tid* og *sted* og fokuserer på *øyeblikket* (Aalborgs Universitet, ukjent år). På nettsidene til Aalborgs Universitet beskrives høydepunktopplevelser:

Høydepunktopplevelser er de unike øyeblikke, hvor man i sin fulde optagethed af verden omkring sig glemmer tid og sted. Heri adskiller de sig fra hverdagens almindelige oplevelser og bevidsthed, som jo ofte kan være alt andet end selvforglemmende. (Maslow, 1962/68 i Aalborg Universitet, ukjent år).

For mitt vedkommende er denne beskrivelsen relevant i forhold til fornemmelsen av å miste begrep om tid (og kanskje også sted) under lytting til minimalistisk musikk, der de gjentatte rytmiske mønstrene får lytteren til å vende blikket innover, noe som kanskje kan være med på å frembringe den sublime opplevelsen. Jeg vil problematisere dette under avsnittet om Lyotard. Maslow anser høydepunktopplevelser som mål i seg selv og som opplevelser knyttet til menneskelig væren. Han kom frem til følgende karakteristikker av slike opplevelser:

- Opleves som et hele med sammensmeltning af jeg og omverden
- Total opslugthed
- Selvforglemmelse
- Oplevelse af at være uden for tid og rum
- Hengivelse
- Polariteter opløses
- Fravær af frygt og andre negative emotioner (Maslow, 1962/68 i Aalborg Universitet, ukjent år).

Slik jeg ser det vil eksemplene som følger kunne relateres til noen av punktene Maslow her setter opp. Even Ruud refererer i *Musikk og identitet* (2006) til undersøkelser som er gjort om sterke musikkopplevelser og høydepunktoplevelser mennesker har hatt i møtet med musikk (2006, s, 178). I et større svensk forskningsprosjekt Ruud beskriver (Ruud, 2006, s. 179) fokuseres det på *perseptuelle aspekter* ved musikkopplevelser, det vil si hvordan mennesker kroppslig og mentalt reagerer på og tolker et stykke musikk. Her ble det særlig fokusert på musikalske parametere som lydstyrke, klangfarge og rytme og hvordan de kan stå i fokus for musikkopplevelsen.

Det synes imidlertid ikke som om deltakerne i undersøkelsen snakket så mye om detaljer i musikken når de hadde sine sterke musikkopplevelser. Også visuelle og taktile sansefornemmelser omtales, slik som at utøvernes adferd blir fokusert, eller at lytteren føler at musikken berører eller trenger inn i kroppen på henne. [...] Det kunne dreie seg om en total og oppslukende konsentrasjon om musikken, og at man smelter sammen med musikken. Eller man får en følelse av at kroppens posisjon i tid og rom endres, og at en rekke assosiasjoner, minner og fantasier strømmer på. Opplevelser av å bli overrasket, av å føle at komponisten taler direkte til en, eller at opplevelsen er så sterk at den oppleves som fullendt og at man ønsker den aldri skal ta slutt, knyttes også til slike intense musikkopplevelser. [...] Om den *emosjonelle* siden ved opplevelsen skriver Gabriellson og Lindström at alle følelser, inklusive ekstatiske, dukket opp. Det mest vanlige var imidlertid følelsen av glede. En annen gruppe positive emosjoner det rapporteres om, er kjærlighet, trygghet, ro og fred, mens det blant de mer negative følelser fortelles om sorg, *uro, frykt* og sinne (min kursiv) (Ruud, 2006, s. 180).

Her refererer Ruud til forskjellige sterke virkninger musikk kan ha på lytteren. Jeg biter meg særlig tak i at noen av deltakerne opplevde uro og frykt. Som jeg senere skal komme inn på er dette begreper som ofte nevnes når det er snakk om noe sublimt. Setningen ”Det kunne dreie seg om en total og oppslukende konsentrasjon om musikken, og at man smelter sammen med musikken” (Ruud, 2006, s. 180) kan knyttes til det insisterende, gjentakende aspektet jeg forsøker å formidle i *Mantra 5* og som jeg kjenner igjen fra tidlige verker av Steve Reich som for eksempel *Piano Phase*. Klarer jeg å lokke publikum og meg selv inn i en slik oppslukthet Ruud refererer til kan - tror jeg, denne være et virkemiddel på veien mot en sublim musikkopplevelse. Ruud nevner også at deltakerne i undersøkelsen får ”en følelse av at *kroppens posisjon i tid og rom endres* (min kursiv)” (Ruud, 2006, s. 180). Jeg vil komme tilbake til nettopp denne fornemmelsen av ubestemmelige og urovekkende endringer i tidsfornemmelsen når jeg drøfter teori og erfaringer med minimalisme. Ruud mener å se at kroppslige reaksjoner ofte danner grunnlag for høydepunktene i musikkopplevelser.

Intervjuobjekter har brukt beskrivelser som ”svett”, ”redd”, ”tårene kommer fram” og ”hårene reiser seg” for å beskrive opplevelsene, noe jeg kjenner meg igjen i fra øvelser med *Mantra 5*. Jeg har sågar erfart en følelse av ærefrykt overfor noe jeg ikke har kontroll over. Her er et eksempel fra Ruuds bok der et intervjuobjekt har en sterk musikkopplevelse hvor opplevelsen av ”ærefrykt” føltes sentral (Ruud, 2006, s. 182).

Jeg satt i kirken og hørte Thomas Tallis' *Spem in alium* ble framført. De åtte korene var plassert rundt på galleriet, slik at sangen vandret fra det ene koret til det andre, rundt og rundt, fram og tilbake. Dette er absolutt den sterkeste fysiske opplevelsen jeg har hatt i forbindelse med musikk. Det var en stemning i kirken som er vanskelig og beskrive. Jeg satt selv med en følelse jeg i dag vil beskrive som ærefrykt. Kroppslig opplevde jeg at hårene reiste seg på kroppen. Jeg fikk gåsehud over det hele, og det var som om kroppen dirret. Det var ingen avslappende opplevelse, jeg ble heller anspent av å høre på. (...)
(Ruud, 2006, s. 182, 183)

Jeg spør meg selv om denne personen, med denne musikkopplevelsen, hadde en sublim erfaring. Musikken hadde utvilsomt *sterk virkning* slik vi kunne lese i Lyotards sitat som innleder dette kapittelet: ”Det var ingen avslappende opplevelse” sier personen, og dette vitner om at musikken og situasjonen krever noe av oss som lyttere. Edmund Burke ville kanskje sagt, som jeg kommer til bake til, at vi i slike situasjoner blir revet ut av den likegyldige tilstanden vi som oftest befinner oss i (Burke i Bale & Bø-rygg, s. 32). Intervjuobjektet beskriver også at hun senere hørte musikken igjen men uten å få denne sterke opplevelsen. Dette kan ha flere årsaker, men jeg spør meg selv om konsertens *sted* eller *arena* er av de mest sentrale. Et sted er med på å påvirke kunstens uttrykk. Dette har jeg selv erfart ved å spille *Mantra 5* på forskjellige arenaer der publikum har kommentert valg av sted i etterkant og hvordan dette føyde seg inn i helheten. Dette vil følgelig være et annet område for undersøkelsen av spor av det sublime i konsertopplevelsen; konsertens arena. Som jeg skal komme nærmere inn på, er Edmund Burkes beskrivelse av *forbløffelse* relatert til det deltakeren i Ruuds undersøkelse opplevde, slik jeg ser det. Burke skriver: ”Forbløffelse er, som jeg allerede har sagt, den sterkeste virkningen av det sublime; de svakere virkningene er beundring, ærbødighet og respekt” (Burke i Bale & Bø-Rygg 2008, s. 35). Jeg tolker det som at deltakeren i Ruuds undersøkelse opplevde en kombinasjon av virkningene Burke her beskriver.

2.1.1 Egne erfaringer

Jeg har selv hatt høydepunktopplevelser med lytting til musikk, både i møte med *live* musikk og når jeg lytter til innspilt musikk, men det forekommer svært sjeldent. Man bør ikke, etter min mening, forvente at musikk alltid skal ha en sterk virkning på en. Når en sterk musikkopplevelse oppstår, skjer det spontant. Ruud nevner opplevelser av å bli overrasket. I sammenheng med sublim musikkopplevelser tror jeg overraskelsesaspektet, jf. Burke er ett av flere elementer med hvorfor det oppleves sublimt. Da mener jeg ikke nødvendigvis overraskelse som ved en plutselig lyd eller musikalske brudd. I minimalistisk musikk, særlig i tidlige verker av Steve Reich, er det de gjentakende, insisterende rytmemønstrene og faseforskyvningene som skal forårsake denne *overraskelsen* eller *uroen* ved at det monotone (mangel på sensasjon) retter lytterens blikk innover og forskyver fornemmelsen av tid. Lytteren mister med uroen kontroll og må forsøke å gjenvinne kontrollen. Lytteren blir med overraskelsen eller *uroen* røsket ut av sin rolige kontemplasjon av musikken og hensatt i en posisjon der han eller hun "[...] etablerer en aktpågiven beredskap i møte med den uoversiktlige uroen" (Valberg 2011, s. 189). Når man i etterkant av overraskelsen gjenvinnet kontrollen møter lytteren kunstens sannhet, og kanskje også sannheten om seg selv, i *møteøyeblikket* (Stern 2007 referert i Valberg, 2011, s. 189), altså møtet mellom kunsten og mottakeren av kunsten.

Eksempel 1: Jeg hadde nylig en sterk og litt skremmende opplevelse av å spille selv. Jeg var i en bunker ved UiA, et lokale jeg har vurdert å bruke under eksamenskonserten min, for å øve. Jeg spilte en enkel rytme på hihat-cymbalene og gjentok denne over 3-4 minutter. I denne perioden økte jeg gradvis styrken på det jeg spilte. Klangene i rommet gav en kraftig gjenklang av lyden og jeg merket at jeg ble sterkt revet med etter hvert som jeg tiltok i styrke. Plutselig reiste hårene seg på armene mine, jeg fikk kortere pust og det følte akkurat som om noen andre hadde tatt plass i kroppen min og spilte istedenfor meg – selv om jeg har en tydelig oppfatning og tro på at dette er noe som oppstår i meg og ikke snakk om noe spiritielt (Store Norske Leksikon, 2009) eller noe utenfor meg selv. Det var en skremmende, sterk opplevelse og første gang i prosessen med undersøkelsen og ellers at jeg følte jeg hadde en musikkopplevelse som etter alt å dømme kan sies å være sublim. Opplevelsen var således en milepel i min undersøkelse. Jeg kjente her på skrekk-aspektet ved Edmund Burkes sublimitet. Jeg kjente også på en drivende suggesjon, lik den man kan lese oppstår under sjaman-seanser der sjamanen trommer seg inn i transe. Jeg kommer tilbake til dette. I dette tilfellet var det jeg som spilte, men jeg ser tydelige fellestrekk mellom min opplevelse her og opplevelsen

undersøkelsesdeltakeren Ruuds eksempel hadde med følelsen av ansenhet og det at hårene reiste seg.

Jean-Francois Lyotard skriver i sitatet innledningsvis i dette kapittelet at kunsten bør strekke seg etter sterke virkninger utover det skjønne. Han understreker her distinksjonen hos Kant mellom (på den ene siden) det skjønne – som hos Kant var kunst – og det sublime, som altså hos Kant var noe annet. Kant var særlig opptatt av skremmende naturopplevelser som gjenstand for det sublime. Lyotard oppfordrer til å overføre noe av dette sublime hos Kant til kunsten (Lyotard i Bale og Bø-rygg 2008 s. 481,482).

Eksempel 2: Jeg var våren 2015 på konsert i Kristiansand domkirke og så 1B1 (Ensemble Bjergsted 1) fremføre blant annet Holberg-suiten av Edvard Grieg under ledelse av fiolinisten Jan Bjøranger. Jeg har ikke et sterkt forhold til klassisk musikk ellers, men akkurat denne har jeg hørt veldig mye på i en innspilling med Det Norske Kammerorkester fra 1979 ledet av Terje Tønnesen (Tønnesen, 1979/1986). Jeg kan ikke huske sist musikk hadde en sterkere og mer umiddelbar psykisk og fysisk effekt på meg, verken *live* eller innspilt, enn effekten åpningen av *Praeludium* hadde: Gåsehud over hele kroppen, økt puls, en følelse av fysisk varme i brystet og grøssninger nedover ryggen. Dette vedvarte også gjennom hele suiten, men særlig i preludiet og her sterkest ved åpningen. Under *Praeludium* følte jeg utelukkende sterkt velbehag, i tråd med det Ruud (2006) skriver om en opplevelse av kjærlighet, ro og fred. Heller ikke under *Sarabande* eller *Gavotte* (to av de øvrige satsene) kjente jeg på noen ubehagelig eller mørk følelse som skulle kunne assosieres med noe sublimt, men *Air* skilte seg ut. Denne er utrolig vakker, men samtidig mørk og dyster, synes jeg. I enkelte partier hvor dynamikken i ensemblet bygget seg opp til et klimaks i vakre moll-harmonier kjente jeg på en vond-god følelse. Jeg tror følelsen best kan beskrives som melankolsk og dette er for meg oftest først og fremst en god følelse med en romantisert tristesse innblandet, det vil si en type melankolsk stemning, men en god følelse – altså ikke et direkte ubehag. Følelsen jeg sikter til synes beslektet med Immanuel Kants beskrivelse av sentimentalitet¹ som i følge ham verken er en sublim eller skjønn følelse.

¹ Det finnes både *modige* og *sarte* rørelser. De sistnevnte er verdiløse dersom de forhøyes til affekter; hangen til det kalles *sentimentalitet*. En deltagende smerte som ikke lar seg trøste, eller en som viser til oppdiktete onder som man frivillig lar seg underkaste som om de var virkelige – slik at man gjennom fantasien bedras -, er et tegn på en sart, men samtidig svak sjel. Denne sjelen viser en skjønn side som er fantaserende, men ikke entusiastisk. Romaner, overspilt dramatik, overfladiske moralregler som refererer til det man (feilaktig) kaller edle følelser, men som egentlig gjør hjertet trett og uimottagelig for pliktens strenge forskrifter og ute av stand til en aktelse for menneskeverdet i ens egen person og menneskenes rettigheter (som er noe helt annet enn deres lykke), samt

Oppsummerende betraktninger

Jeg hadde min kanskje sterkeste musikkopplevelse noensinne under konserten med 1B1, og som følge av den gjorde jeg meg noen tanker om hva en sterk musikkopplevelse kan innebære, kroppslig og mentalt, og jeg fikk samtidig bekreftet at denne sterke musikkopplevelsen ikke opplevdes sublim for meg, men likevel hadde den en *sterk virkning* på meg, og den kan i høy grad anses som en høydepunktopplevelse. En annen årsak til at denne musikkopplevelsen ikke var sublim kan være at jeg hadde forventninger til at jeg ville få en reaksjon på musikken. Jeg hadde hørt mye på innspillingen med Tønnesen og visste mye om hva jeg kom til å høre, men det at jeg ikke hadde hørt dette *live* før gjorde meg spent og forventningsfull. Jeg ble overrasket over hvor sterk og umiddelbar reaksjonen jeg fikk de første sekundene av åpningssatsen var. Jeg ble blant annet slått av hvor lavt orkesteret spilte i begynnelsen men samtidig hvor effektfullt det var.

Opplevelsen av cymbalspillet jeg gjorde i bunkeren ga meg etter alt og dømme en sublim opplevelse der jeg kjente på flere av elementene Edmund Burke bruker for å beskrive fenomenet; *mørke, skrekk og det plutselige*. Jeg spør meg om det at jeg var alene i en mørk bunkers hadde en direkte sammenheng med min følelse av sublimitet. Mens jeg spilte følte jeg også på en suggererende effekt lik den man som oppstår under sjaman-seanser. Jeg vil derfor også i siste del av teorikapittelet vie litt oppmerksomhet til sjamanisme og virkninger trommespillet her kan ha på utøver og tilhørere. En *sterk musikkopplevelse* kan være en *sublim musikkopplevelse*, men dette er ikke gitt. I det følgende vil jeg fokusere på *det sublime* i håp om å finne ut mer om hva som kjennetegner særlige *sublime musikkopplevelser*.

2.2 Forestillingen om det sublime under tidligmoderne betingelser

2.2.1 Det sublime i Burkes filosofi

Jeg så nylig et TV-program på Discovery Channel der en mann ble firet ned i krateret på en vulkan for å ta prøver av stein. Vi så et bilde der han stod 10 meter unna den boblende lavaen fra krateret, iført beskyttelsesdrakt. Vi fikk vite at luften holdt 500 grader celsius. Likevel stod mannen og hoppet opp og ned med armene i været som om han jublet over en seier. Han

alle faste grunnsetninger i sin alminnelighet; selv et religionsforedrag, som anbefaler en fryktsom underdanig søken etter gunst og innsmigring, som foreslår at man oppgir all tro på sine egne evner til å motstå det onde, i stedet for en robust beslutning om å overvinne alle tilbøyeligheter ved hjelp av de krefter man besitter på tross av sin gebrekkelighet; falsk underdanighet som tror at den eneste måten å behage det høyeste vesenet på består i støyende, hyklersk anger, og i en rent lidende sinnstilstand – alt dette lar seg ikke forene med det man kaller skjønnhet, og enda mindre med det man regner som sublimt. (Kant, 1995, s. 148, 149).

frydet seg åpenbart over situasjonen tross de farlige omgivelsene. Han var tross alt iført beskyttelsesdrakt og stod med en viss avstand til lavaen. Det kan virke som om denne våghalsen hadde en sublim opplevelse, skal vi tro Edmund Burke: ”Når fare eller smerte kommer oss for nær, kan de ikke lenger inngi noe behag, og er simpelthen grufulle; men på en viss avstand og med visse begrensninger, kan de være – og er – til behag, [...] (Burke i Bale & Bø-Rygg, 2008, s. 34, 35).

Edmund Bruke (1729-1797), født i Dublin er mest kjent som grunnleggeren av konservativismen, men han skrev også et innflytelsesrikt verk om estetikk kalt *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* i 1757. Verket hadde den gang som hensikt å belyse og differensiere mellom begrepene det skjønne og det sublime. Det skjønne hos Bruke omhandler det som er velformet og estetisk tilfredsstillende, mens det sublime besitter makten til å tvinge og ødelegge. Burke mente at menneskesinnet som oftest befant seg i en slags likegyldig tilstand midt mellom smerte og behag.

Dersom du i en slik likegyldig, trygg eller behagelig tilstand – eller hva man nå vil kalle det – plutselig ble underholdt med en konsert; eller sett at du fikk se en velformet gjenstand med lyse og muntre farger, eller tenk deg at du kjenner den behagelige duften av en rose; eller at du uten å være tørst fikk drikke en behagelig vin eller fikk smake på en eller annen søtsak uten å være sulten; du ville utvilsomt oppleve behag i alle de forskjellige sansene, både hørsel lukt og smak. [...] La oss på den andre siden anta at en mann som befinner seg i samme likegyldige sinnstilstand, får et kraftig slag, eller drikker en bitter medisin, eller stikkes i ørene av en skarp, skjærende lyd; her er intet behag som er blitt borte, og likevel kjenner han en svært merkbar smerte i alle de sansene som påvirkes (Burke i Bale & Bø-Rygg, 2008, s. 32, 33).

Burke beskriver her tre sinnstilstander: behag, likegyldighet og smerte. Det sublime hos Burke inneholder elementer av alle disse tre sinnstilstandene slik jeg tolker det. I det følgende beskriver jeg det sublime hos Burke, og da med hans beskrivelse av smerte og behag som integrerte elementer i mente.

Alt som fremkaller tanker om smerte, fare eller frykt er kilder til det sublime hos Burke, dette omtaler han som den sterkeste følelsen mennesket kan ha. Smerte virker sterkere enn nytelse. Men, som jeg var inne på: Kommer smerte oss for nær kan det ikke føre til behag. På en viss avstand og med visse begrensninger kan de være – og er – til behag (2008, s. 35).

Om hvordan det sublime påvirker sinnet

Mektige opplevelser i naturen er sublime og forårsaker det Burke kaller *forbløffelse* hos mottakeren av inntrykket. ”Forbløffelse er den sjelstilstand der alle sjelens aktiviteter blir opphevet med en viss grad av frykt” (2008, s. 35). Her forklarer Burke at sinnet blir oppfylt av objektet for det sublime og klarer ikke reflektere over noe annet og dermed heller ikke over objektet sinnet er fylt av. Jeg forstår med ’objektet’ selve gjenstanden for det sublime, for eksempel stormen eller fjellet. Følgelig, hevder Burke (i motsetning til Kant som jeg skal drøfte senere), så har *det sublime* ikke opphav i våre refleksjoner. Det sublime er sanselig, forgriper våre refleksjoner og ”kaster oss frem gjennom en uimotståelig kraft” (Rygg 2008, s. 35).

Burke har i *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* delt inn seksjoner som tar for seg egenskaper ved *objekter for det sublime* og jeg vil i det følgende ta for meg de objektene hos Burke jeg vil fokusere på i henhold til *Mantra 5; skrekk, mørke, lys, lyd og støy* og *det plutselige*.

Skrekk

”Ingen bevegelse fratår sinnet alle dens evner til å handle og tenke som frykt. For siden frykt er en forutelse om smerte og død, virker den på en måte som likner virkelig smerte” (2008, s. 35). Dette er Burkes innledende ord i avsnittet om skrekk. Jeg kjenner meg igjen i det å bli handlingslammet ved følelsen av redsel, slik jeg ble under den tidligere beskrevne opplevelsen jeg hadde da jeg spilte i bunkersen. Jeg stoppet og spille bare noen sekunder etter at jeg kjente reaksjonen på kroppen. For Burke er alt som er skremmende for blikket sublimt, uavhengig av det skremmendes størrelse. For mitt vedkommende argumenterer det for at jeg også kan avholde konserten i mindre rom så lenge innholdet evner å skremme. Skrekk er det styrende prinsippet for det sublime, hevder Burke.

Mørke

For at noe skal kunne være skremmende, skriver Burke, ”synes det som oftest å være påkrevet med mørke” (2008, s. 36). Han argumenterer for at om vi kjenner omfanget av faren som truer, så forsvinner mye av engstelsen. Innhyllt i mørke kan vi ikke se det truende og det gir rom for at vi ser illusjoner og innbilninger isteden:

Alle kan fornemme dette om de tenker over hvordan natten gjør frykten større i alle farlige situasjoner, og hvordan sinnet hjemsøkes av spøkelser og troll som ingen kan danne seg noe klart bilde av, og som derfor gjør at man tror på fortellinger om slike vesener (Burke i Bale & Bø-Rygg, 2008, s. 36).

Mørke som virkemiddel tilfører et diffust aspekt til en hendelse, noe som bidrar til å gjøre det skremmende mer sublimt. Jeg har problematisert det uklare og diffuse aspektet ved Burkes sublimitet i *Mantra 5* med valg av rom og lyssetting. Jeg vil komme tilbake til erfaringer med dette i metode- og i analysekapittelet.

Lys

Burke beskriver også i et avsnitt *lys* som en sublimitetsfremmende faktor, men ikke lys i sin alminnelighet. ”Lys alene er en altfor alminnelig ting til at det kan gjøre et mektig inntrykk på sinnet, og uten et mektig inntrykk kan intet være sublimt” (Burke i Bale & Bø-Rygg, 2008, s. 37). Det må stå i kontrast til noe annet eller stå i et bestemt forhold til noe annet. Et særlig sublimitetsfremmende forhold i så måte er forholdet lys/mørke. ”En brå overgang fra lys til mørke eller fra mørke til lys har en enda sterkere virkning. Men mørke skaper mer sublimme opplevelser enn lys” (2008, s. 37).

Lyd og støy

”Lyden av store fossefall, rasende stormer, torden eller kanoner vekker en fornemmelse av noe stort og ærefryktinngytende i sinnet, selv om vi verken kan se noe inntagende eller kunstferdig i den slags musikk” skriver Burke (2008, s. 39) under seksjonen om lyd og støy. Han mener overveldende støy, i seg selv, er ”nok til å overmanne sjelen, stanse dens bevegelse og fylle den med frykt.” (2008, s. 39). Han skriver også her om hvordan ”selv de mest avbalanserte temperamentene” ikke kan unngå å trekkes med og slutte seg til en brølede folkemengdes rop og retning som en følge av den voldsomme lydstyrken (2008, s. 39). Igjen ser jeg en parallell til *suggesjonen* i sjamanseanser og i min opplevelse av å spille i bunkeren, et begrep jeg kommer tilbake til.

Det plutselige

Burke beskriver også plutselige lyder som kan oppstå som en kilde til det sublime. Blant annet skriver han: ”Få ting er mer ærefryktinngytende enn slagene fra en stor klokke, når nattestillheten hindrer oppmerksomheten i å spre seg for mye. Det samme kan sies om ett enkelt trommeslag som gjentas med pauser imellom, [...]” (2008, s. 39). Siste setning her er

som å lese en beskrivelse av åpningen av min konsert (som forøvrig var laget før jeg leste dette). Jeg åpner med enkle skarptrommeslag med pauser imellom. ”Vi kan bemerke at en enkel, kortvarig lyd kan ha stor styrke dersom den gjentas med visse mellomrom (2008, s. 39)”. Jeg har tatt med meg disse beskrivelsene i utformingen av *Mantra 5*.

2.2.2 Det sublimе i Kants filosofi

Immanuel Kant, omtalte det sublimе i sin bok *Kritikk av dømmekraften* (1790/1995) og var her influert av Edmund Burke som hadde skrevet om det 43 år tidligere. Vesensforskjellen fra Burkes syn var at hos Kant er den sublimе erfaringen noe som skapes i mennesket via dømmekraften:

Begrepet om det sublimе fremviser overhodet ikke noen formålstjenlighet i naturen selv, men bare i den mulige bruken av våre anskuelser av naturen, hvorved det frembringes en helt natuavuavhengig følelse av formålstjenlighet i oss selv. For det skjønne i naturen må vi søke en ytre grunn, men for det sublimе trenger vi bare å søke i oss selv og i den tenkemåten som innfører det sublimе i vår forestilling om naturen (Kant, 1995, s. 120).

Det sublimе er, i følge Kant, altså ikke er noe som oppstår i naturen, men i vår persepsjon av den, altså ved hjelp av vår dømmekraft. Naturen legger bare grunnen for den sublimе opplevelsen. I innledningen til samme bok, under avsnitt *VIII Om den logiske forestillingen om naturens formålstjenlighet* utdyper Kant dette poenget:

Hvis begrepet om en gjenstand er gitt, så består dømmekraftens oppgave med hensyn til erkjennelsesmessig anvendelse av dette begrepet i *fremstillingen* (*exhibitio*) av begrepet, dvs. i å sette en korresponderende anskuelse ved siden av begrepet. Fremstilling kan finne sted gjennom vår egen innbilningskraft, slik som i kunsten når vi realiserer et på forhånd gitt begrep om en gjenstand som for oss er formålet (Kant, 1995, s 61).

Som hos Burke skjelnеr også Kant mellom det skjønne og det sublimе. Det skjønne og det sublimе behager begge for seg selv i følge Kant. Det skjønne angår i naturen gjenstandens form mens det sublimе er å finne ved en formløs gjenstand. Betingelsen for at noe kan være gjenstand for det sublimе er *ubegrensethet*; enten i objektet eller i forestillingen av/om objektet. Samtidig tolkes ubegrensetheten som totalitet. I *Mantra 5* gjenspeiles denne ubegrensetheten i at jeg strekker ut de musikalske ideene over lang tid, ofte uten en tydelig begynnelse og slutt, samtidig som *Mantra 5* er en avgrenset konsert og derav utgjør totalitet.

Velbehaget ved det skjønne er hos Kant forbundet med forestillingen om *kvalitet* mens velbehaget ved det sublime er forbundet med forestillingen om *kvantitet*. Forskjellig velbehag oppstår ved det skjønne enn ved det sublime. Velbehaget som oppstår ved det skjønne, er forskjellig fra velbehaget som oppstår ved det sublime. Det skjønnes velbehag gir en følelse av at livet fremmes mens det sublime gir en lyst som bare oppstår indirekte og som frembringes av en følelse av en ”plutselig hemmelse av livskraftene etterfulgt av en desto sterkere utgytelse av dem” (Kant i Bale & Bø-Rygg, 2008, s. 76). Velbehaget ved det sublime inneholder mer beundring og aktelse enn positiv lyst og fortjener å kalles negativ lyst (Kant i Bale & Bø-Rygg, 2008, s. 76). Videre i sin beskrivelse av skillet mellom det skjønne og det sublime skriver Kant:

Naturens (uavhengige) skjønnhet fører med seg en formålstjenlighet ved formen, hvorved gjenstanden nærmest synes å være forutbestemt for vår dømmekraft. Skjønnheten utgjør dermed i seg selv en gjenstand for velbehag. Hvis derimot noe, uten tenkning og i den blotte oppfattelsen, vekker følelsen av det sublime i oss, så kan det fremstå, i sin form, som formålsløst for vår dømmekraft. Det kan fremstå som uoverensstemmende med vår forestillingsevne og nærmest som voldelig for innbilningskraften, men nettopp derfor dømmer vi det som desto mer sublimt (Kant i Bale & Bø-Rygg, 2008, s. 76).

Denne følelsen av å ikke forstå vekker frykt i oss mennesker, som i utgangspunktet søker kontroll over en hver situasjon, og gjør at sinnet vårt bedømmer det vi er vitne til som potensielt farlig og som noe vi ikke har kontroll over. Men, sier Kant, når fantasien ikke makter å romme disse uendelig store sanseopplevelsene, etablerer mennesket en beredskap som er oversanselig, nemlig *dømmekraften*. Dømmekraften blir et verktøy for å gjenvinne kontroll over naturen:

”Det er ikke sansenes gjenstander som er absolutt store, men dømmekraftens bruk av visse gjenstander for å vekke denne følelsen, og i sammenlikning med dette er alt annet lite. Følgelig er det åndsstemningen som frembringes gjennom en viss forestilling som den reflekterende dømmekraften beskjeftiger seg med, og ikke objektet, som må kalles sublim” (Kant, 1995, s. 124)

I motsetning til Bruke som holder det sublime for et *sanselig* fenomen understreker Kant at det sublime gjennom dømmekraften ”overgår enhver sanselig målestokk” (Kant, 1995, s. 124) og dermed anses som *oversanselig*.

Kants kopernikanske vending og det sublime

Kant snudde den til da allmenne erkjennelsesteorien ved å si at objekter må rette seg etter menneskets erkjennelsesevner fremfor at mennesket alltid måtte rette seg etter kunnskapens objekter. Ved å sette subjektet i fokus for all erkjennelse fordret Kant at mennesket kartla de gjeldende prinsipper for sin iakttagelse av verden (Svendsen, 2011). I det persepsjon av det sublime gjør denne vendingen seg gjeldende:

[...] dersom vi ikke bare kaller noe stort, men absolutt og i ethvert henseende stort (hinsides enhver sammenlikning), altså sublimt, så innser man straks at det ikke er tillatt å søke etter en adekvat målestokk utenfor dette noe, men bare i dette noe selv. Det er en størrelse som bare er lik seg selv. Det følger av dette at det sublime ikke må søkes i naturens ting, men ene og alene i våre ideer. (Kant, 1995, s. 123).

Jeg oppfatter Kant her som at mennesket ikke kan sammenlikne det sublimes omfang og størrelse med noe annet i naturen, og dermed må stole på sin egen forestillingsevne for å fatte objektets størrelse og omfang. Følgelig har den sublime erfaringen opphav i våre ideer med bruk av vår *dømmekraft*. Hos Kant, er hans kopernikanske vending er en forutsetning at noe kan være sublimt.

Tony Valberg omtaler Kants sublimitet i sin doktorgradsavhandling *En relasjonell musikkestetikk. Barn på orkesterselskapenes konserter* (2011). Han beskriver Kants poeng med at mennesket gjennom erkjennelsen må vinne kontroll over en skremmende situasjon for at den skal være sublim og ikke kun skremmende, slik vi skal se Freuds *das Unheimliche* (Winum, 2010) er.

For at opplevelsen skal tolkes som sublim, og ikke rett og slett fryktingytende, forutsetter Kant at vi ”befinner oss i sikkerhet.”. Det er vår fornuftsevne som bereder denne sikkerheten. Gjennom den fornuftsforankrede analysen der vi innser at opplevelsen er en bekreftelse på fornuftens kontroll over naturen, får den sublime opplevelsen karakter av en erkjennelsesakt (Valberg, 2011, s. 190).

Vi bereder altså en sikkerhet gjennom bruk av den fornuftsforankrede dømmekraften i møte med det fryktingytende. Gjennom dømmekraften gjenvinner mennesket kontroll – og på den måten bekrefte fornuftens kontroll over naturen. Følgelig karakteriseres den sublime erfaringen hos Kant som en *erkjennelsesakt*.

2.3 Forestillingen om det sublime under moderne og postmoderne betingelser

2.3.1 Det sublime hos Lyotard

Jean François Lyotard (1924-1998) var en fransk filosof, mest kjent for å ha innført begrepet det *postmoderne* i 1979 som han anser som et moment ved det moderne "[...] en holdning som innebærer skepsis ovenfor tenkning med enhets- eller helhetspretensjoner, som subjekt eller virkelighet" (Bale & Bø Rygg, 2008, s. 473). I 1986 rehabiliterer han Kants *det sublime* og anvender begrepet på kunst. Med fokus på det abstrakte maleriet bruker han begrepet *det sublime* om det å fremstille noe ikke-fremstillbart. "Lyotard ser det sublime som avantgardens motor" (Bale & Bø-Rygg, 2008, s. 473). Når Lyotard anser det sublime som avantgardens motor så tolker jeg ham i retning av at det han har i tankene er kunstens tap av *mening*.

I førmoderne og før-romantisk tid var meningen med estetikken at den speilet Gud (skjønn, sann og god). Kunsten oppfylte sin misjon når den var skjønn, sann og god - slik som for eksempel utsmykking av kirken. Kunst som speiling av Gud mistet forklaringskraft under moderne betingelser. Mening forsvant også fra musikken da instrumentalmusikken ble ansett som den virkelige kunstmusikken utover på 1800-tallet. Da falt meningen som *teksten* representerte bort. Da står kunsten tilbake uten noen diskursiv mening som sitt innhold. Innholdet blir det ubestemmelige «skjønne» som utover på 1800-tallet – løsrevet fra tidligere bånd til det «gode» og «sanne» - beveger seg inn i et landskap der den kunstneriske avantgarden leter etter kunstens mål og mening som er mer sammensatt og urovekkende enn tidligere tiders forestillinger om estetikk som *mening* gjennom det skjønne, sanne og gode.

Lyotard introduserer det sublime med å beskrive en følelse fra før det sublime ble et anvendt begrep. Han beskriver det som *angsten* for at ingenting skal hende (Lyotard i Bale & Bø-Rygg, 2008, s. 475). Ventetiden blir en pine, men utsettelsen av at noe hender kan også bære med seg nytelse: for eksempel nytelse ved det ukjente som er i vente. Følelsen som oppstår i denne ventetiden til om noe skal hende er en usikkerhet over at det kanskje ikke hender noe som helst: Nå: intet. Det var denne motsetningsfulle følelsen, hevder Lyotard, som i 16- og 1700 tallets Europa ble omdøpt til *det sublime*. Introduksjonen av begrepet markerte skillet mellom den klassiske poetikken og romantikken, hevder Lyotard (2008, s. 475). Jeg oppfatter at Lyotard med *den klassiske poetikken* sikter til den aristoteliske erkjennelsesteorien om at

det som er skjønt også er sant og godt. Med innføringen av Burkes og Kants *det sublime* på 1700-tallet ble estetikken motsetningsfull og kunne inneholde både angst og nytelse på samme tid, noe som ville vært utenkelig under Aristoteles' *klassiske poetikk*.

Muligheten for at ingenting skal hende forbindes ofte med angst. Det er et uttrykk som de moderne filosofene knytter til eksistensen og bevisstheten. Det tillegges den ventingen det dreier seg om, en i all hovedsak negativ verdi (dersom det da dreier seg om venting). Men utsettelsen kan også følges av nytelse, for eksempel nytelsen ved å ta imot det ukjente, og det til og med glede, for å si det med Baruch Spinoza, en glede som har opphav i den utvidelsen av væren som hendelsen bærer med seg. Det er mest sannsynlig en motsigelsesfylt følelse (Spinoza og Lyotard i Bale & Bø-Rygg, 2008, s. 475).

Som vi ser kjennetegnes ventingen her av en motsigelsesfylt følelse. Om vi setter Lyotards og Spinozas tanker i sammenheng med minimalistisk musikk er det min teori at den motsigelsesfylte følelsen og utvidelse av væren vi leste om kan frembringes blant annet via utstrakt bruk av lange musikalske strekk uten forandring. Man venter på forandring, men ingen forandring kommer. Følgelig kjenner man potensielt på en *uro* der en innebærende *trang til å forløse ventingen* i en hendelse blir presserende men ikke innfridd. Det er usikkerheten og spenningen i denne trangen til å forløse ventingen jeg anser bærer med seg den sublime musikkopplevelsen.

Lyotards tekst tar blant annet utgangspunkt i kunstneren Barnett Newmans maleri *Vir heroicus sublimis*. Newman ønsker å dyrke denne ventetiden i sitt uttrykk som at uttrykket vitner om det utsigelige. Essensen av hans intensjon ved anvendelsen av begrepet bor i tittelen til et essay han skrev i 1948: *The Sublime is Now*. Oversetter vi det til norsk må det bli: *Nå, det er det sublime* og ikke: *Det sublime er nå*, fordi det han gjennom sin kunst vil formidle er dette utsigelige, ubestemte som noe som hender her og nå (2008, s. 476).² Dette *her og nå* er *det* som utgjør det sublime i avantgardekunsten og skiller seg, mener Lyotard, fra det romantiske synet på det sublime som var gjeldende på Kant og Burkes tid. Lyotard belyser forskjellen slik:

Man vil ha meg unnskyldt for å gi et så forenklet bilde av den forandringen som har funnet sted i og med den moderne utviklingen av forestillingen om det sublime. Vi kan finne spor av den allerede før

² I minimalistisk musikk kan denne tankegangen snus til noe som *ikke* hender her og nå, da nettopp mangel på sensasjon i øyeblikket (møteøyeblikket, jeg kommer tilbake til dette) er noe som kan være med på å skape en sublim musikkopplevelse.

moderniteten, i middelalderens estetikk, for eksempel hos viktorerordenen. Denne forvandlingen forklarer i alle fall at kunstrefleksjonen ikke lenger i første rekke dreier seg om verkenes avsender, som forklares med geniets ensomhet, men om dets mottaker. Etter dette må man analysere de forskjellige måtene mottakeren kan påvirkes på, hans måter å ta imot og oppleve verkene på, hans måte å bedømme dem på. Slik kommer estetikken, analysen av amatørers følelser, til å erstatte poetikken og retorikken, som er didaktikk beregnet på kunstneren. Og man sier heller ikke: hvordan skape kunst? men: hva innebærer det å oppleve kunst? Det ubestemte vender dermed tilbake også i analysen av dette siste spørsmålet (Lyotard i Bale & Bø-Rygg, 2008, s. 479).

Dette ubestemte vender også tilbake i analysen av min undersøkelse, der jeg drøfter hva som kjennetegner den sublim musikkopplevelse. Det romantiske synet på det sublim tar altså, slik jeg tolker det, fokuset bort fra kunstneren og over på betrakteren av kunsten. Sånn sett er denne moderniseringen av begrepet *det sublime* mer i tråd med Kants syn på det sublim der mottakeren av inntrykket er den som gjør det sublimt enn Burkes syn der det er hendelsen eller fenomenet betrakteren er vitne til som utgjør det sublim. Det at introduksjonen av begrepet *det sublime* utgjorde et skille mellom klassisk poetikk og romantikk innebærer dermed blant annet Kants Kopernikanske vending; nemlig at man går fra å ha fokus på kunnskapens objekter til å ha fokus på subjektet, mennesket, mottakeren av kunsten, mottakeren av *det hender*, subjektet som kan gjøre kunsten sublim. I mitt tilfelle: Hva innebærer det å oppleve *Mantra 5*?

Avantgarden er ikke opptatt av hva som *hender* med subjektet. Den er opptatt med *Hender det?* altså med berøvelsen av *Det hender* og det er gjennom dette fraværet av at noe *hender* avantgarden er tilknyttet det sublimes estetikk: (2008, s. 484). ”Med hendelsen er viljen overvunnet. Avantgardens oppgave er fremdeles å *oppløse sinnets krav på tiden* (min kursiv). Den sublim følelsen er denne berøvelsens krav” (2008, s. 486). Det er virkningen av denne ”berøvelsen” av sinnets krav på tiden jeg blant annet vil undersøke gjennom min minimalistiske konsert *Mantra 5*.

2.3.2 Beslektede begreper

Sjokk

Kjært barn har mange navn - og alle begrepene jeg presenterer i det følgende representerer, slik jeg tolker dem, enten den sublim opplevelsen selv, eller middelet for å nå den sublim opplevelsen. Kunsthistorikeren Grant Kester har vært kritisk til forestillingen om det sublim, men samtidig gitt et viktig bidrag til å forstå både begrepet og den plass det fikk i kunsten i

det 20. århundre, han kaller det kunstens *politics of shock*. Sjøkket, sier han, er ment å røske betrakteren av kunsten (resipienten) ut av sin perseptuelle tilfredshet.

Art's role is to shock us out of this perceptual complacency, to force us to see the world anew. This shock has borne many names over the years: the sublime, alienation effect, *L'Amour fou*, and so on. In each case the result is a kind of somatic epiphany that catapults the viewer outside of the familiar boundaries of a common language, existing modes of representation, and even their own sense of self (Kester i Kucur & Leung, 2005, upaginert).

Kester gir en rekke eksempler på kunstens ”politics of shock”, fra Viktor Shklovsky som hevdet at vår vanepregede diskursive tenkning ”encourages a habitual form of perception that prevents us from knowing the world in its full complexity” (Kester, 2004, s. 83) til Walter Benjamin som mener at sjokket skaper en ”heightened presence of mind” (Kester, 2004, s. 84). Kester peker på hvordan særlig Lyotard setter dette i forbindelse med det sublime. Og at denne fornemmelsen ikke er knyttet til en diskursiv tenkning. Kunsten skal ikke ”forstås”, men gjennom sjokket gi oss kroppslige erfaringer ”in a somatic or bodily register” (Kester, 2004, s. 84). Som vi skal se likner dette på Adornos beskrivelser om *rystelsens* oppgave. *Sjøkket* beskrevet hos Kester henger, slik jeg ser det, sammen med begrepene jeg snart beskriver; *uro* og *rystelse* i det at *uroen* resipienten av kunsten opplever forløses i *sjokket* eller *rystelsen* og dermed ”force us to see the world anew” (Kester i Kucur & Leung, 2005, upaginert), eller om man heller vil si det med Adorno: ”Når subjektet rystes, rykker det ut av sin distanse og tilbake til seg selv. Samtidig som kunstverkene åpner seg for betraktning, får de betrakteren til å ta feil av sin distanse, som er den rene tilskuerens; for tilskueren går verkets sannhet opp, slik den også burde være sannheten om tilskueren selv” (Adorno, 1998, s. 463 i Valberg, 2011, s. 145).

Even Ruud skriver om *sjokket* i sammenheng med musikkopplevelser. Med henvisning til Maslow (1968 i Ruud, 2006) omtaler Ruud Maslows påstand om at vi ”vanskelig på forhånd [kan] bestemme oss for å oppnå slike sterke opplevelsesmessige høydepunkter gjennom musikk. [...] slike øyeblikk gir et slags estetisk sjokk og inneholder et element av overraskelse” (Ruud, 2006, s. 182). Her ser vi Maslow bruker overraskelse i beskrivelse av sjokket. Som vi så brukte Burke begrepet overraskelse som en side ved det sublime. Følgelig ser vi igjen noe som kan anses som en forbindelse mellom *sjokket* og *det sublime* i kunsten. Maslow skiller mellom intense sjokkartede *høydepunktopplevelser* og hverdagslige *plataopplevelser*. Skilnaden innebærer at de intense høydepunktopplevelsene ligger på et

dypere meningsnivå enn de hverdagslige som han anser som "pure enjoyment and happiness" (Maslow i Ruud, 2006). *Mantra 5* tar mål av seg å skape høydepunktoplevelser iboende spor av det subline.

Uro

Uro er et begrep som dukker opp flere steder i nyere kunstteori, blant annet hos Tony Valberg. Han omtaler begrepet *uro* som: "*premiss for kunstopplevelsens erkjennelsesmoment*" (Valberg, 2011, s. 188, 189). Jeg ser en sammenheng med det vi har sett Lyotard vektlegger ved den subline kunstopplevelsen når Valberg, med referanse til Stern (2007), skriver: "Det kritiske nå-øyeblikket, oppstår når subjektet føler at *noe står på spill*, det har oppstått en urovekkende eksistensiell situasjon [...]" (Valberg, 2011, s. 189). Dette er, slik jeg oppfatter det, relatert til Lyotards *angsten* for at ingenting skal hende. Uroen resipienten av kunsten kan føle når hun eller han ikke vet hva som venter blir en nervepirrende erfaring. "[...] subjektet etablerer en aktpågiven beredskap i møte med den uoversiktlige uroen" (Valberg, 2011, s. 189). Slik jeg tolker Valberg her, gjør vi oss som lyttere beredt til det usikre som er i vente. Minimalistisk musikk havner under betegnelsen kunstmusikk (Ledang, 2009). Sett i lys av dette kan følgende sitat ses i sammenheng med *Mantra 5*. "Kunstmusikkens erkjennelsesaspekt forutsetter *uro* og at lytteren fornemmer at noe står på spill" (2011, s. 189).

Rystelse

Et annet beslektet begrep er *rystelse*. Dette er beslektet både med det subline og med *uro*. Valberg (2011) omtaler hva rystelse er for Adorno (1998). Rystelsen representerer kunstens "største øyeblikk" i følge Adorno i *Estetisk teori*. "Når subjektet rystes, rykker det ut av sin distanse og tilbake til seg selv" (Adorno sitert i Valberg, 2011, s.144). Jeg tolker Adorno dithen at man som kunstresipient rykkes ut av rolig kontemplasjon og inn i en ny posisjon der man må ta stilling til hva kunstverket forteller en. Tilskueren "møter seg selv i døra" gjennom denne rystelsen- og verkets sannhet, så vel som sannheten om tilskueren selv, går opp for ham/henne. Adorno hevder at "Det er kunstens største øyeblikk, når denne overgangen skjer. [...] Når subjektet blir rystet av kunsten, gjør den reelle erfaringer [...] der subjektet innser begrensningene i sin egen selvhevdelse" (2011, s. 144, 145). Videre trekker Adorno en parallell den subline estetikken hos Kant. Valberg viser til Stern (2007) som omtaler

øyeblikket der resipienten blir rystet - for *møteøyeblikket* mellom verk og subjekt (2011, s. 146).

Das Unheimliche

Das Unheimliche beskrives av Sigmund Freud (1919/98 i Winum, 2010) i et essay med samme navn om fortrenge tanker som trenger seg på og skaper ubehag. *Das Unheimliche* er fokusbegrepet i Maiken E. Winum (2010) sin masteroppgave *Kunstens sannhet og gåtekarakter i lys av "das Unheimliche" som moderne erfaring*. Sitatet nedenfor hentet fra hennes oppgave poengterer skillet mellom et Kantiansk syn på det sublime og Freuds beskrivelse av *das Unheimliche* selv om vi ser at disse også har fellestrekk. Det handler om situasjoner vi ikke kan kontrollere med fornuften og som kun fremstår uhyggelige – uten lettelsen og tryggheten ved å stå på avstand til situasjonen, som kjennetegner den Kantianske sublimiteten. En slik situasjon kan ikke beskrives som sublim, hevder Winum.

Naturens krefter kan ikke overvinnnes via vår fornuft. Skulle man være så uheldig å befinne seg i midt i det stormfulle havet fremfor å betrakte det på trygg avstand, frafaller den sublime opplevelsen samtidig med fornuften og det hele oppleves utelukkende som skrekkinngytende. Det sublime fordrer en trygghet som legger forholdene til rette for at en estetisk opplevelse av det tilsynelatende ukontrollerbare kan finne sted (Winum, 2010, s. 54).

Situasjonen på det stormfulle havet er en utelukkende uhyggelig (*Unheimlich*) opplevelse, da den vekker frykt i oss ved å frarøve oss kontroll og trygghet. I likhet med det sublime hos Kant har *das Unheimliche* opphav i oss selv og våre sinnsbevegelser. Men mens den sublime erfaringen hos Kant gjør mennesket overlegent og skaper en overordnet trygghet, gjør den uhyggelige eller *Unheimliche* erfaringen hos Freud naturen overlegen og skaper en overordnet utrygghet.

2.4 Minimalismen

2.4.1 Begrepsklaring: "Minimalisme" eller "repetrende musikk?"

Jeg har valgt å kalle den musikken som i min undersøkelse skal legge grunnen for en sublim opplevelse for "minimalistisk". Det er imidlertid ikke noe helt opplagt valg. Wurth har diskutert bruken av de to begrepene, Hun skriver:

There has been considerable debate about the term "repetitive music." I prefer the term "repetitive music" to the term "minimal music", which is also regularly used to denominate

the music I will address. The second term, according to Michael Nyman, refers to a music that “not only cuts down the area of sound-activity to an absolute (and absolutist) minimum, but submits the scrupulously selective, mainly tonal, material to mostly repetitive, highly disciplined procedures which are focused with an extremely fine definition (though the listener’s focusing is not done for him” (Michael Nyman, *Experimental music*, 139). [...] I prefer the term “repetitive music” because not all repetitive music is by definition minimal music (Wurth, 2012, fotnote nr. 70).

Wurth har altså foretrukket termen ”repetitive”, og argumenterer i og for seg fornuftig for dette. Når jeg for min del foretrekker ”minimalisme” er det i stor grad av pragmatiske grunner; det er den termen som er mest brukt i en norsk sammenheng. Det er også termen på den musikken jeg lyttet til før jeg skulle gjøre valg av fagterminologi, nemlig musikken til de amerikanske minimalistene på 1960-tallet. De kaller sin musikk minimalistisk.

2.4.2 Repeterende strukturer og fornemmelsen av endeløs tid

Helt sentralt i denne undersøkelsen er forestillingen om at minimalistisk musikk kan skape en følelse av *uro* som legger grunnen for en sublim opplevelse. Denne uroen kommer av at lytteren kan føle seg usikker på sin vante følelse av *tid*. Wurth sier det slik:

La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass [...] reveal a fascination with limitlessness and in certain cases more specifically with the evocation of an eternal moment—a moment without beginning or ending that is felt as infinite (Wurth, 2012, s. 167).

Det som folder seg ut, sier hun, er fornemmelsen av en ustoppelig utvidelse, som en gang med en uendelig rekke av dører: en kunstig produsert uendelighet. Det er denne underliggjorte tidsfølelsen som minimalistisk musikk kan gi lytteren.

Hvorfor det sublime og minimalisme? Hvorfor ikke det sublime og *metal*?

Hvorfor det sublime og minimalisme? Hvorfor ikke det sublime og *metal*?

Det siste spørsmålet kunne vært gjenstand for en annen masteroppgave. Jeg valgte å knytte det sublime an til minimalisme fordi musikkformens repeterende og gjentakende karakter potensielt egnet seg til å trigge *uro* og *rystelse* hos publikum og utøver, gjennom mangel på sensasjon: Musikkformens evne til å produsere berøvelse av ”det hender” og ”oppløse sinnets krav på tiden”. *Ventetiden* i musikkformen kan i så tilfelle bli *en pine*, jf. Lyotard, men bærer med seg muligheten for *lettelse* og *forløsning* i *møteøyeblikket*. Jeg har også en personlig

interesse for musikkformen og en fascinasjon for fenomener som kan assosieres med noe sublimt. Jeg ønsket følgelig å utforske sammenhengen mellom disse nærmere.

Minimalismen i kunstmusikken hadde sin fremvekst på 1960- og 70 tallet. Den representerte et brudd med *fraværet* av tonalt senter og tradisjonell rytmisk struktur representert ved og fremst Arnold Schönberg. Unge komponister som Terry Riley, La Monte Young, Philip Glass og Steve Reich savnet disse elementene ved vestlig kunstmusikk og begynte på denne tiden å jobbe for å få den tilbake. I et intervju av Andrew Ford (2012) for den australske radiokanalen ABC Radio National forteller Steve Reich om denne tiden:

Andrew Ford: [...] Is there something specifically American in what we called minimalism in the 1960?

Steve Reich: [...] What happened in the 1960's in America was a whole slew of things. Non-western music was being performed regularly throughout the United States. Recordings of West-African Music were available. [...] Balinese and occasionally Javanese gamelans were played at West Lane University. People were starting to play them and understand how the music was put together. [...]. John Coltrane is a *huge* influence on this. In 1961 [...] John Coltrane released Africa/Brass. Africa/Brass is about seventeen minutes on E [...]. So, how does John Coltrane accomplish holding people, reveting people for sixteen minutes on one harmony? Well [...] You have melodic invention, you have rhythmic invention and you have timbral invention, and they supply the interest, and the constant harmony just sort of builds attention (Steve Reich - rhythm and minimalism [HD] The Music Show, ABC Radio National, 2012).

Reich forteller videre om Motown-musikk og Junior Walker som hadde en låt uten forandring i basslinja. Reich hadde aldri før hørt en låt uten B-del:

There had never been a tune in my memory where there is no B section. Tunes are, you know, ABA. [...] And the tension, and the energy that's growing up with you waiting for this and *not getting release* was something new. [...]. And this is what's in the air in the 1960's. Harmonic rhythm slows down to... into a degree of slowness or static nature that was unheard of in the West. Nevertheless, harmony is back. Harmony which had been singularly missing with Boulez and Stockhausen and Berio and Cage, [...], is back with a vengeance. But because of its durational nature it's radically different. (Steve Reich - rhythm and minimalism [HD] The Music Show, ABC Radio National, 2012).

Steve Reich omtaler her rytmikkens og harmonikkens *comeback* som en slags fandenivoldsk hevn mot komponistene innenfor dodekafonien og serialismen, komposisjonsskoler som preget kunstmusikkundervisningen i Amerika på denne tiden.

2.4.3 Steve Reich

I 1968 skrev komponisten Steve Reich (1974/2002) et kort essay kalt, *Music as a Gradual Process* der han beskriver sin fascinasjon for musikk som en prosess i seg selv og sammenlikner det med:

Pulling back a swing, releasing it, and observing it gradually come to rest; turning over an hour glass and watching the sand slowly run through the bottom; placing your feet in the sand by the ocean's edge and slowly watching, feeling, and listening to the waves gradually burying them (Reich, 2002, s. 34).

Det Reich snakker om her er musikk som en prosess som settes i gang av komponisten, men som ellers har sine fysiske lover som virker selvstendig. Musikken har en iboende evne til formidling. Reich fortsetter: "Although I may have the pleasure of discovering musical processes and composing the musical material to run through them, once the process is set up and loaded it runs by itself" (Reich, 2002, s. 34). Mitt samspill med ekkoboksen i *Mantra 5* er influert av denne tankegangen. Mitt samspill med ekkoboksen er en musikalsk prosess.

I sin bok *The ambient century* (2003) omtaler Mark Prendergast Reichs essay som en viktig inngangsportale til den musikalske minimalismens fremvekst. Reich hevdet at ved at den musikalske prosessen i slik musikk skjer ekstremt langsomt får lytteren lettere med seg detaljene i musikken (Reich, 2002, s. 34). Han la særlig vekt på at komposisjonsprosessen og den klingende musikken var en og samme ting. Fokuset på utøver og lytter skulle ideelt sett erstattes av et fokus på prosessen selv: "While performing and listening to gradual musical processes, one can participate in a particular liberating and impersonal kind of ritual. Focusing in on the musical process makes possible that shift of attention away from *he* and *she* and *you* and *me* and outwards towards *it* (Reich, 2002, s. 36).

Steve Reich (1936 -), begynte på 1960-tallet å eksperimentere med båndopptak av dagligdagse lyder avspilt i sløyfe (*loops/tape loops*), og det var her hans arbeid med- og fascinasjon for faseforskyvning fikk sin spede begynnelse, noe jeg er særlig inspirert av i *Mantra 5* (Prendergast, 2006, s. 108). Disse tidlige eksperimentene med bånd resulterte i en

av hans tidlige suksesser, *It's Gonna Rain* (1965). Her bruker Reich et opptak han tok av en svart gatepredikant i San Fransisco som forteller at syndefloden skal komme. Reich har valgt ut en liten sekvens der predikanten sier "it's gonna rain". Samtidig hører man vingeslagene fra en due som letter i bakgrunnen. Reich eksperimenterer med å spille av to identiske opptak av denne stadig gjentatte setningen samtidig på to tilsynelatende identiske båndspillere. Ett bånd til hvert øre. Det han oppdager er at det ene båndet beveger seg litt raskere enn det andre og utover i opptakene oppstår nye rytmestrukturer som følge av faseforskyvningen. Vingeslagene ga en perkussiv effekt hvor rytmemønsteret forandres etter hvert som faseforskyvningen gradvis tiltrer. Oppdagelsen av dette var en a-ha opplevelse for Reich: "By the time it got that far, I thought to myself "this is unbelievable." Instead of a particular relationship, here is a whole way of making music [...]" (Gross, 2000). Inspirert av faseforskyvning ved bruk av to bånd begynte han å skrive stykker med faseforskyvning for musikkinstrumenter. Dette resulterte blant annet i stykket *Piano Phase* (1967). Med tanke på linken til det sublime vil jeg redegjøre for tidskonteksten denne musikken ble skapt i: Reich forteller, blant annet i et intervju med ABC Radio National i 2012 og i et intervju med Jason Gross i 2000 at da han komponerte *It's Gonna Rain*, var det bare to år siden Cubakrisen (1962) der verden stod på randen av atomkrig (Steve Reich: influences, techniques and politics [HD] Into The Music, ABC Radio National, 2012). Reich og andre hadde dette friskt i minnet. Feltopptaket til Reich synes å fange noe av denne frykten i opptaket, der tematikken om syndefloden intenst blir formidlet av gatepredikanten. Reich minnes: "We were at the point where we could all turn into so much radioactive ash at any given time. So while this guy is preaching about Noah, it's not something abstract that has nothing to do with what's going on in your life" (Gross, 2000).

Piano Phase

Piano Phase er med sine faseforskyvninger en viktig inspirasjon for *Mantra 5*. Verket var et resultat av nitid øvelse av en enkel pianofrase som Reich tok opp på bånd. Han spilte av båndet og spilte den samme frasen selv på et piano for så, veldig gradvis, å øke sitt tempo i forhold til båndet. Reich ble overrasket og glad for å oppdage at han faktisk klarte dette og beveget seg gradvis en sekstenedelsnote av gangen foran opptaket på båndet. Etter denne oppdagelsen ville han prøve helt uten båndspiller og kontaktet sin venn, pianist Arthur Murphy. De fant til sin glede ut at de fikk til å spille frasen ved at Murphy holdt tempo (den vanskeligste oppgaven), mens Reich gradvis økte tempo. Når jeg selv lytter til *Piano Phase* har jeg til å begynne med en klar oppfatning av *time*. Men så fort en pianist øker tempo blir

oppfattelsen av *time* utfordret, selv om tempo er det samme hele stykket igjennom helhetlig sett. Denne trangen til å holde *time*-følelsen er et ønske om kontroll som blir utfordret av faseforskyvningen. Dette kan ses i sammenheng med hva jeg skrev tidligere om uroen som oppstår før det forløsende *møteøyeblikket* (Stern i Valberg, 2011, s.189). Som lytter settes man i det Valberg kaller en "aktpågiven beredskap i møte med den uoversiktlige uroen" (Valberg, 2011, s. 189). Man ønsker å gjenvinne kontrollen man føler man har mistet. Jeg kjenner selv på en urolig følelse av å ikke ha oversikt over verkets tempo akkurat i øyeblikket en pianist øker tempo. "Kunstmusikkens erkjennelsesaspekt forutsetter *uro* og at lytteren fornemmer at noe står på spill" skriver Valberg (Valberg, 2011, s. 189). Disse glidende overgangene (eller musikalske *sfumato* om man vil) i tidsrommet der den ene pianisten øker i forhold til den andre, kan sett i lys av dette anses å ha en *urovekkende* effekt.

2.4.4 La Monte Young

Sekvens nr. 2 av *Mantra 5, More Cymbals II*, er mer influert av *droner* enn av gjentatte rytmiske mønstre som Reich representerer. Jeg vil derfor skrive litt om dette og pioneren fremfor noen på akkurat dette: La Monte Young. La Monte Young (1935-) er kjent som den første minimalistiske komponisten. Han hadde stor innflytelse på andre minimalistiske komponister med sin musikk på 1960 tallet og tidlig 1970-tall. Droner er repeterende lyder, ofte med klang, og/eller i form av cluster-akkorder som strekkes ut i tid og eventuelt forandres litt og litt (last.fm, 2011). Young reduserte musikk til enkle lyder som ble repetert over lengre tid. Hans viktigste verk er *The Well Tuned Piano*, et livslangt prosjekt av et pianoverk av opp til mellom seks og sju timers varighet påbegynt i 1964 der han stadig jobber med å stemme om sitt Bösendorfer flygel i det han kaller *just intonation*, et spesielt stemmesystem som åpner for nye samklanger og harmonier. I et intervju med Gabrielle Zuckerman forteller Young at vår oppfattelse av tid eller *time* i musikken utfordres i verket. "[...] our concept of time is dependent on our concept of periodicity" sier han. Han mener at uten periodefølelse har vi ikke noen *time*-følelse og ei heller strukturefølelse (Zuckerman, 2002). Dette kan anses som en parallell til det jeg skrev om overgangene med faseforskyvning i *Piano Phase*. I begge tilfeller utfordres vår oppfattelse av tid.

Dronemusikken brukte Young mye tid på å utvikle i 1963- og 64 da han og en gruppe mennesker kalt *The Theatre Of Eternal Music* også kjent som *The Dream Syndicate* i 18 måneder spilte sammen mange timer hver eneste dag i Youngs leilighet i New York. Lydbildet bestod av Youngs intense saksofonsoloer (av og til også sang) over droner sunget

av Marian Zazeela, Youngs kone samt spilt av John Cale på bratsj og Tony Conrad på fiolin og gitar med bue. Angus MacLise spilte indiske Tablas. Musikken er sterkt influert av indisk raga-musikk men skiller seg herfra med at den bruker *just intonation*. Som Reich lyttet også Young til bebop-jazz. Han var også utøver innen jazz på saksofon på midten av 1950-tallet men mistet etter hvert interessen for begrensningene rammene av jazzen ga. Samtidig ble han mer interessert i improvisasjon og komposisjon og lot seg inspirere av indisk klassisk musikk (Zuckerman, 2002). Om oppdagelsen av det indiske instrumentet tanpura, et strengeinstrument som produserer et slags tonalt sentrum som bakteppe for blant annet tabla-spill, forteller Young: "I spent so much time in that room listening to it that my Grandmother became very concerned, and she wrote on the album, "Opium Music". She really thought I was going off the deep end listening to this Indian music all of the time." Jeg oppfatter at dette forteller noe om det meditative aspektet ved dronemusikk og noe om at tidsoppfatningen til lytteren oppløses. Jeg opplevde selv at tidsfølelsen løste seg opp ved å høre et opptak av Youngs *The Fire Is A Mirror* (1963) spilt av nevnte *The Theatre Of Eternal Music* (La Monte Young & The Theatre of Eternal Music "The Fire Is A Mirror", 1963, 2015). Dette er jeg inspirert av i *Mantra 5* og særlig i *More Cymbals II*.

2.4.5 Minimalisme i 1980- og 90-årenes house-musikk

Perhaps the strangest surprise was watching these threads weaving together in the popular music of the 1980s and 90s. The mantric repetitiveness of 60s experimental music married with 80s sequencer programmes ended up entertaining millions of people in trance clubs in Ibiza, Goa, Manchester and Tokyo (Brian Eno i forordet til Prendergast, 2003, s. xii).

Her omtaler Eno "the mantric repetitiveness of 60s experimental music" som bakteppe til 1980- og 90-tallets populærmusikk. *Mantra 5* tar mål av seg å representere *the best of both worlds*. *Underground* og *Berlin* er influert av estetikken i 1980- og 90-tallets house-musikk, som igjen var influert av 60-tallets minimalisme. Musikken var en del av en stor utvikling innen elektronisk musikk som begynte i 1975 med Georgio Moroders eksperimenteringer med hele 12" LP-sider til ett spor: den utvidede disco-mixen, via the Warehouse i Chicago hvor DJ-ene Frankie Knuckles og produsent Marshall Jefferson var pionerer innen sjangeren med sine discomixer som gjorde nattklubber til arenaer for sammenhengende dansefester hele helgen igjennom, ikke ulikt La Monte Youngs musikalske seanser med *The Dream Syndicate* i New York på 1960-tallet. Rytmene var 4/4-takt i et tempo på mellom 120 og 130 BPM. I

Mantra 5 har de repeterende rytmene – influert av *house*-musikk og Reich, så vel som Youngs droner, samme mål: å sette lytteren i en transeliknende, urovekket tilstand med bruk av utsettelse, venting, og mangel på sensasjon. Det at en retning av *house*-musikken senere utviklet seg til sjangeren *trance* sier også noe om musikkens evne til å få lytteren til å gå inn i transe, eller vende blikket innover. Musikkens virkning på publikum var også fokus hos den New York-baserte DJ-en Larry Levan og hos nevnte Frankie Knuckles, pionerer innen *house*-musikken, da de begynte å mikse sammen forskjellige plater på nattklubber (Prendergast 2003, s. 378, 379).

2.4.6 Det sublimе i sjamanseanser

Beskrivelsene som finnes om sjamanseanser hos ulike urfolk vitner om sterke opplevelser for tilhørere og utøver. I *Sjamanisme* (Pollan, 2014) refereres det til ulike opplevelser av seanser gjort av antropologer og andre. Deriblant skriver en russisk antropolog om sin opplevelse av et sibirsk helbredelsesritual i en studie fra 1892:

(...) Sjamanen har begynt å tromme.

Til å begynne med er rytmen sakte og mild, så røff og mild som om en storm har brutt løs. Mens den vokser høyere og høyere, høres merkelige skrik gjennom luften: en kråke skriker, en lom ler, en måke klager, bekkasiner fløyter, ørn og hauk hviner. Lydene stiger til et maksimum, trommeslagene blir mer og mer kraftfulle, helt til de forenes i et voldsomt crescendo, akkompagnert av klangen fra sjamanens metallpynt. Det er en kaskade av lyd, nok til å overvelde dem som hører på. Plutselig stopper det – etter ett eller to slag på trommen, og trommen faller ned på gulvet. All lyd opphører for en lang stund, og så begynner den forsiktige hummende mumlelyden fra trommen igjen.

Dette gjentar seg mange ganger ... til trommen til slutt tar en ny rytme, og stemmen til sjamanen synger: [...] (Pollan, 2014, s. 171).

Jeg ser flere paralleller til *Mantra 5* i denne beskrivelsen: ”Til å begynne med er rytmen sakte og mild [...]” jf. intro på *Phase In*. ”Det er en kaskade av lyd, nok til å overvelde dem som hører på. Plutselig stopper det [...]” jf. avslutningen av *More Cymbals II*. I beretningen ovenfor og mine sammenlikninger til *Mantra 5* ser jeg klare paralleller til Burkes beskrivelser av *det plutselige og forbløffelse*. Andre beretninger kan relateres til Burkes beskrivelse av *skrekk*, som i den sovjetiske etnografen Arkadiy F. Anisimov beretning av et evenekisk helbredelsesritual så sent som i 1931. Her følger et utdrag:

[...] Tempoet i sangen ble raskere og raskere, sjamanens stemme mer og mer opprømt, og trommene lød enda mer tordenaktig. Øyeblikket inntraff da sangen nådde sin høyeste intensitet og uttrykte en

følelse av skrekk. Trommen jamret, døde ut i skrall og drønn i sjamanens nervøse hender. En eller to øredøvende slag kunne høres, og sjamanen bykset opp fra sin plass. [...] (Pollan, 2015, s. 183, 184).

Dette er en beretning om en skremmende *musikkopplevelse*. Det skiller seg fra det skrekkfremkallende i *naturopplevelser* hos Burke, men kan likevel anses som et eksempel på at skrekk som faktor for en sublim opplevelse også kan oppstå i møtet med levende musikk. Når dette er sagt: Som vi så omtaler Burke andre ting enn bare naturopplevelser når han snakker om objekter for det sublimе; blant annet lys i bygninger.

Altruistisk uro

Hvis vi ser tilbake på det første av Pollans eksempler igjen, ser vi at det står ”All lyd opphører for en lang stund”. Jeg ser her en link til det Valberg (2012) kaller *altruistisk ro*. Han skriver i sin artikkel *Bidrag til fagterminologi for en relasjonell musikkestetikk* et avsnitt hvor han forklarer begrepet: en felles ro publikum og musikere deler under en relasjonell konsert.

Når jeg velger å betegne den ro som kan oppleves på relasjonelle konserter som *altruistisk*, er det for å rette oppmerksomhet mot at roen ikke er privat, *den er noe vi deler*, og sammen med de andre er vi oppmerksomme på at den er av en slik relasjonell karakter. [...]. En slik ladet ro varsler *nærværet*, og forutsetter en samstemthet hos aktørene om og opprettholde og ta vare på stillheten. For musikerne er det avgjørende å aktivt tolke roen inn i et deltagerstrategiperspektiv, og la en slik altruistisk ro få vedvare, også etter at musikken har tonet ut (Valberg, 2012, s. 183).

Den skremmende opplevelsen av det intense trommespillet vi så i Pollans eksempel som plutselig opphører - etterlater seg, tror jeg, en slags felles følelse av uro og usikkerhet hos publikum. Jeg vil døpe denne følelsen *altruistisk uro*, inspirert av Valbergs begrep. Dette har jeg selv erfart gjennom konsertpraksis. Jeg kommer tilbake med refleksjoner om dette i analysen.

Kapittel 3: Metode

Innledning

La meg innledningsvis i metodekapittelet innta et metaperspektiv. Denne undersøkelsen foretas fra to perspektiver: 1) et estetisk ekspressivt perspektiv representert av konserten *Mantra 5*, og 2) en refleksjonsdel i form av et skriftlig og diskursforankret undersøkelses- og refleksjonsperspektiv. Del én representerer konserten *Mantra 5* i seg selv som et ordløst resultat av min undersøkelse. Kroppslige erfaringer, intuisjon og studier av dokumentasjonsmateriale i form av lyd og video er metodiske grep og analytisk arbeid som er kroppslig og ordløst samlet gjennom prosessen. *Mantra 5* er det klingende resultatet av denne kunnskapen. I del to, dette oppgavedokumentet, er *Mantra 5* gjenstand for et metodisk analysearbeid for å kaste lys over problemstillingen. Et kunstnerisk utviklingsarbeid som dette er altså en kombinasjon av empiri og refleksjon.

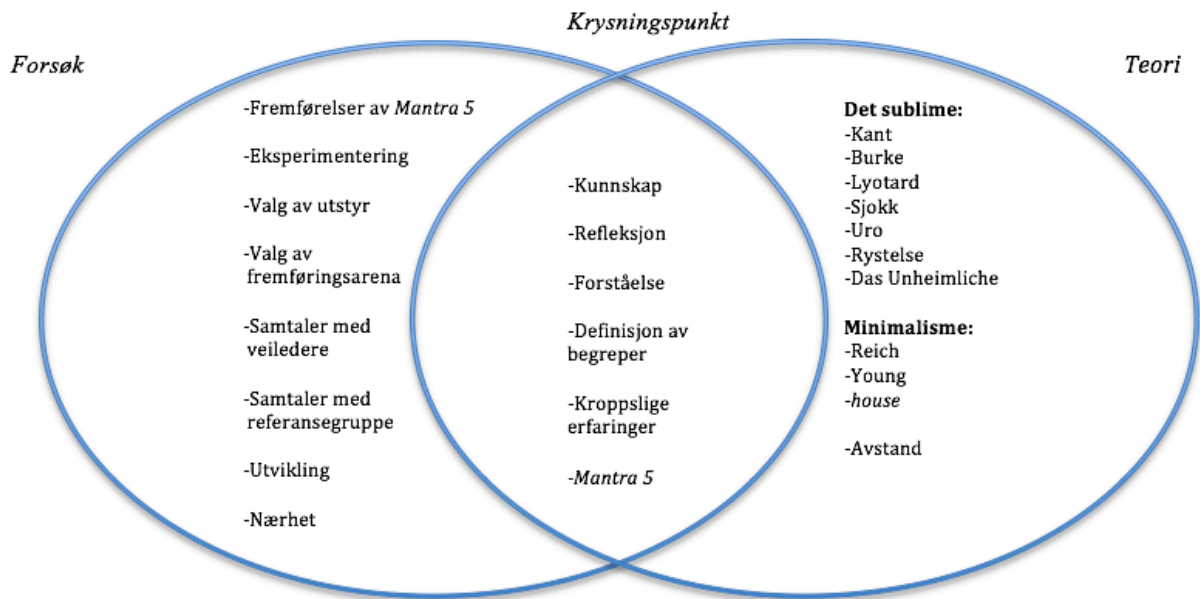
Gjenstand for min forskning, og dermed grunnlaget for analysen, er konserten *Mantra 5* basert på tre fremførelser for publikum samt egne øvelser. Fremførelsene foregikk på *Agder Kunstsenter (AKS)* i Kristiansand 19.09.2014, *Vaktbua* i Kristiansand 11.04.2015, samt *Østre – hus for lydkunst og elektronisk musikk (Østre)* i Bergen 03.09.2015. Øvelsene har foregått på et øvingslokale på Grim i Kristiansand og i en bunker ved Universitetet i Agder. Metodene tilknyttet de to første fremførelsene baserer seg på intervjuer med min referansegruppe, samtaler med veiledere og publikum, og egne notater fra min logg. Metodene tilknyttet visningen på *Østre* baserer seg på bruk av spørreskjema, samtaler med veiledere og publikum, samt egne notater fra loggen. Jeg ønsket også å få inn data tilknyttet et alternativt stykke minimalistisk musikk som kunne dra veksel på forskningen rundt fremførelsen på *Østre* spesielt, og de øvrige fremførelser av *Mantra 5* generelt. Dette skjedde gjennom et spørreskjema basert på lytting til verket *Piano Phase* (1967) av Steve Reich. I analysen er det overordnede målet å sammenlikne resultatene av all data jeg har samlet inn for å se om det er noe som går igjen i materialet og som vitner om *spor av det sublime* i konserten *Mantra 5*. Jeg vil både her i metodekapittelet og i analysekapittelet kategorisere stoff innunder tre forskningsperspektiver tilknyttet *kunstnerisk utviklingsarbeid*, som er den metodiske tilnærmingen jeg har valgt å bruke: *Det tolkende perspektiv – utenfra*, *det instrumentelle perspektiv – anvendt* og *det performative perspektiv – innenfra*. Leser vil imidlertid merke at de forskjellige problematiseringer, refleksjoner og betraktninger ikke har latt seg skille helt

ad. Det vil derfor være overlappende tendenser innunder hoved- og underoverskrifter både i metodekapittelet og i analysekapittelet.

3.1 Kunstnerisk utviklingsarbeid

Kunstnerisk utviklingsarbeid er et relativt ungt begrep. Denne metodetradisjonen kalles på engelsk *artistic research* (Malterud, 2012, s. 58). og har fått ulike betegnelser i norsk sammenheng; *kunstnerisk forskning* og *kunstnerisk utviklingsarbeid* (Hovik, 2012; Malterud, 2012). Lise Hovik bruker i sin artikkel *Mamma Danser: teater for de minste som kunstnerisk forskning*, tre metodiske perspektiver, de samme som jeg også bruker i min undersøkelse: Det tolkende perspektiv, det instrumentelle perspektiv og det performative perspektiv. Disse har hun hentet fra Henk Borgdorffs artikkel fra 2006 *A debate on research in the arts*. Jeg kommer i det følgende til å referere til både Hovik og Borgdorff når jeg skriver om hvordan jeg har benyttet meg av kunstnerisk utviklingsarbeid som metode. I likhet med Malterud (2012) velger jeg å bruke betegnelsen *kunstnerisk utviklingsarbeid* fremfor *kunstnerisk forskning* (Hovik, 2012) fordi begrepet *forskning* fortsatt i stor grad assosieres med tradisjonell vitenskap, særlig innen naturvitenskapene. ”Kunstnerisk forskning ble valgt vekk som aktuell betegnelse fordi ordet ”forskning” fortsatt av mange oppfattes som uløselig knyttet til tradisjonell forståelse av hva vitenskap skal være” (Malterud, 2012, s. 58). For meg ble dette naturlig da arbeidet mitt i stor grad er praktisk-kunstnerisk. For å unngå forvirring i begrepsbruk benytter jeg i det videre begrepet *kunstnerisk utviklingsarbeid* - også når jeg siterer Hovik.

Modell



Eget skjermbilde

Modellen ovenfor er inspirert av en modell Lene Dalgård har laget og brukt i sin masteroppgave *Produksjon av nærvær - en undersøkelse av sanselig tilstedeværelse i møte med kunst* (2013) fra Universitetet i Agder. Den viser en måte å tilnærme seg kunstnerisk utviklingsarbeid som metode på. Dalgårds modell er delt mellom praksis på den ene siden og litteraturstudium på den andre siden med en overlappende del som viser hva som oppstår i vekselvirkningen mellom disse. I min versjon har jeg byttet ut generelle metodiske trekk med mine konkrete praktiske og teoretiske elementer fra undersøkelsen. Jeg har også byttet ut det Dalgård omtalte som en *før-refleksiv* tilgang til undersøkelsen med det jeg foretrekker å kalle *forsøk* – og det Dalgård omtalte som *refleksiv* med *teori*, da alle tre sektorer i min modell inneholder refleksjon i varierende grad. Gjennom eksperimentering på øvingslokalet og konsertvirksomhet, samt samtaler med referansegruppe, veiledere og publikum – *forsøk* – samler jeg inn data. Gjennom litteraturstudier og sammenlikning av mitt prosjekt med verker av først og fremst Steve Reich, men også andre komponister og utøvere innen minimalismen – *teori* – vil jeg tilegne meg ny kunnskap og få en sterkere forståelse av begrepenes relevans for min undersøkelse. Forståelsen dannes i *krysningspunktet* mellom *forsøk* og *teori*. Videre i dette kapittelet vil jeg presentere de tre nevnte metodiske perspektivene fra *kunstnerisk utviklingsarbeid* med særlig fokus på hvordan de virker relevante for mitt prosjekt.

3.2 Det tolkende perspektiv – utenfra

Innledning

Det tolkende perspektiv refererer til det kunstneriske forskningsobjektet og hvordan dette er forankret historisk, materielt og fenomenologisk. Det setter meg som forsker utenfor kunstobjektet jeg skal forske på, i mitt tilfelle *Mantra 5*, i en tolkende posisjon til konserten.

3.2.1 Film- og lydopptak av konserter og øvelser

Film- og lydopptak som jeg og andre gjorde ble materielle verktøy i arbeidet med analyse og fortolkning av *Mantra 5*. Gjennom å se filmklipp av egne øvelser har jeg sett hva jeg kan gjøre for å forbedre uttrykket mitt, både teknisk og rent kroppslig, blant annet hvordan jeg tar meg ut bak trommesettet i form av hvilke bevegelser jeg gjør.

Mantra 5 ble 03.- og 04.01.2015 filmatisert som fem separate musikkvideoer av filmskaper Adrien Le Gall med økonomisk støtte fra Cultiva Ekspress. Filmene er å finne på nettstedene [youtube.com](https://www.youtube.com) og [vimeo.com](https://www.vimeo.com) i egne spillelister titulert *Mantra 5*. I denne undersøkelsen har ikke disse filmene hatt en sentral plass som objekt for mitt kunstneriske utviklingsarbeid da jeg ga filmskaper en stor grad av kunstnerisk frihet og at det i helhet ikke kan argumenteres for at alle foretatte filmatiske valg underbygger en søken etter spor av det sublime. Lydsporene fra *Mantra 5* i denne undersøkelsen er de samme som på filmene. Lydsporene er tilgjengelig i listen over de fem sekvensene innledningsvis i denne undersøkelsen.

3.2.2 Referansegruppe

I forbindelse med fremførelsene på *AKS* og *Vaktbua* benyttet jeg en liten referansegruppe bestående av to personer som ga meg alternative innfallsvinkler på tekniske og tematiske aspekter ved *Mantra 5*. Gjennom intervjuer og samtaler diskutere vi endringene i konserten som jeg tok med meg videre i arbeidet med analyse og refleksjon – og som igjen førte til videreutvikling av konserten. Jeg fikk av referansegruppa andre perspektiver på innsamlet data enn det jeg som utøver fikk. Når det gjelder spørsmålene jeg stilte i etterkant av visningen på *AKS* endte jeg ikke opp med å bruke dette da de ble utformet på et tidlig tidspunkt i prosessen og ikke, slik jeg anså dem, hadde nevneverdig relevans for min undersøkelse: Jeg benyttet referansegruppe som metode i hovedsak *før* jeg fikk en klar retning på at jeg ville se etter spor av det sublime i *Mantra 5*. Likevel var det nyttig at referansegruppa var tilstede, slik at de ved fremføringen på *Vaktbua* kunne trekke veksel på

fremføringen på AKS. Jeg valgte å supplere bruken av referansegruppe, da jeg så at det var problematisk at referansegruppa var liten, og at det var vanskelig å unngå å legge føringer for hva referansegruppa kom til å svare da jeg skulle formulere spørsmål. Det at medlemmene i gruppa kjente meg og hverandre anså jeg at kunne ha en potensielt negativ effekt for validiteten av mine resultater. Prosessens gang, eller kunstneriske utvikling om man vil, førte naturlig til at jeg fant et egnet supplement i bruken av spørreskjema.

Følgende spørsmål og post ble stilt/presentert for referansegruppa etter visning på *Vaktbua* 11.03.2015:

1. *Hva slags opplevelse hadde dere?*
2. *Føler dere at jeg ivaretar minimalismen?*
3. *La dere merke til forbedringer/forverringer siden sist?*
4. *Åpen post:*

Relevante svar og betraktninger fra samtaler med referansegruppa blir innbakt i analysen basert på mine notater fra loggen.

3.2.3 Samtaler med veiledere

Gjennom samtaler med mine to veiledere skaffet jeg andre perspektiver på relevant stoff enn jeg fikk gjennom teorilesning, både gjeldende det estetisk ekspressive perspektiv og det diskursforankrede perspektiv slik det kommer til uttrykk i den skriftlige undersøkelsen. Samtaler som metode har den fordel framfor litteraturstudier at de gir alternative innfallsvinkler til litteraturstudiene, de er mer dynamiske og mer *to the point* i forhold til akkurat de mulighetene og utfordringene som møter meg i undersøkelsen til enhver tid. I forholdet til det utøvende gir samtalen som metode tilgang til veileders erfaring i forhold til kunstneriske og tekniske valg, og hvordan disse elementene henger nøye sammen.

3.2.4 Litteratur/teori

Litteraturstudier ble en svært viktig del av metoden for å undersøke forestillingen om det sublime. Jeg brukte oria.no og universitetsbiblioteket ved UiA til å finne relevant litteratur. Universitetsbiblioteket tilbød god service og brukervennlige systemer som gjorde at jeg raskt fant litteraturen jeg hadde behov for.

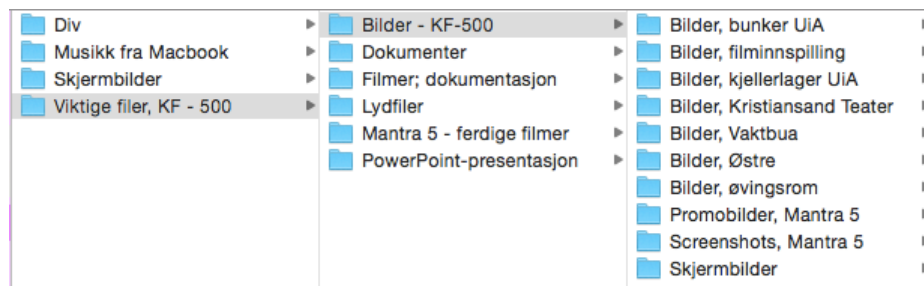
Av sentrale kilder på historiesiden vil jeg trekke frem *Estetisk teori. En antologi* (Bale og Bø-Rygg, 2008). Antologien presenterer en rekke viktige tekster innen estetisk teori og utdragene her fra Edmund Burkes *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (2008), Immanuel Kants *Kritikk av dømmekraften* (1995) samt Jean-Francois Lyotards essay *Det sublime og avantgarden* har vært flittig brukt gjennom hele prosessen. Jeg benyttet også bok-utgavene av Burke (2008) og Kant (1995) som supplement til utdragene i Bale og Bø-Rygg (2008). Mark Prendergasts (2003) *The ambient century, from mahler to moby – the evolution of sound in the electronic age* ble mest brukt på teori om minimalisme og *house*. Av sentral teori på metodedelen vil jeg trekke frem to artikler: Nina Malteruds (2012) *Kunstnerisk utviklingsarbeid – nødvendig og utfordrende* og Lise Hoviks (2012) *Mamma danser: Teater for de minste som kunstnerisk forskning*. Disse artiklene ga meg to ulike, men beslektede innfallsvinkler på kunstnerisk utviklingsarbeid som metode og gjorde at jeg lettere forstod hvordan metoden kan brukes i min undersøkelse. Mot slutten av undersøkelsesprosessen kom Kiene B. Wurths (2012) avhandling *Musically Sublime, Indeterminacy, Infinity, Irresolvability* inn og ga relevante perspektiver på sammenhengen mellom minimalistisk eller repeterende musikk og det sublime.

3.2.5 Logg

Gjennom hele undersøkelsesperioden førte jeg logg; et dokument der jeg skrev ned alt tenkelig relatert til undersøkelsen. Dette var ideer jeg fikk og som jeg skrev ned for ikke å glemme dem, hva jeg gjorde en dag, og tekstblokker fra oppgavedokumentet som jeg var usikker på om jeg skulle bruke. Jeg valgte å samle det meste av tekstmaterialet (som ikke hørte til i oppgavedokumentet) her for å ha færre dokumenter å forholde meg til. Som metode var loggføringen, sammen med video- og lydopptak jeg gjorde under konsertene, ment å være den viktigste delen av datainnsamlingen når det gjaldt å undersøke egne opplevelser og refleksjoner underveis. Det tolkende utenfra-perspektivet skulle på denne måten hjelpe meg til å distansere meg fra eget materiale og innta et kritisk blikk på eget arbeid.

3.2.6 Mappedstruktur

Gjennom mappedstruktur på *laptopen* ønsket jeg å etablere et system der jeg lett kunne finne fram ønsket lydklipp, videoklipp, bilde eller tekst.



Mappestruktur (Eget skjermbilde)

3.2.7 Forbindelser til teori og fortolkning

Jeg vil innunder de tre forskningsperspektivene i analysekapittelet trekke veksel på relevant teori i forhold til hvordan den underbygger spor av det sublime i *Mantra 5*.

3.3 Det instrumentelle perspektiv – anvendt

Innledning

”Et instrumentelt eller anvendt forskningsperspektiv kan være knyttet til utvikling av tekniske, materielle eller anvendelige sider ved kunstarten, [...]” (Hovik, 2012, s. 105). I mitt tilfelle handlet dette om å stadig optimalisere de tekniske og praktiske løsningene som premisser for at en teknisk vellykket gjennomføring av konserten skulle være mulig. Det var avgjørende å få utviklet tekniske løsninger som kunne legge til rette for en opplevelse av, og derved en undersøkelse av, det sublime. Reflekterte og utprøvde valg av tekniske løsninger bidro til å ”mane fram” undersøkelsens tematiske objekt, det sublime. Dette kunne dreie seg om plasseringer av mikrofoner, lyssetting av scenen, teppe under trommesettet, valg av trommestikker og annet tilbehør samt valg av konsertarena.

Jeg vil i det følgende presentere metodiske valg jeg har tatt i forbindelse med fremførelse av *Mantra 5* på *Agder Kunstsenter*, *Vaktbua* og *Østre*, samt øvelser, tilknyttet tekniske og romlige utfordringer. Jeg vil gjøre det ved å undersøke de tekniske mulighetene for at det skal oppstå optimale betingelser for å få en musikalsk sublim opplevelse. Dette vil jeg gjøre ved å eksperimentere med ulikt utstyrt trommesett, lete etter ideelle lydinnstillinger, prøve ut forskjellige former for lyssetting, ta film- og lydopptak og prøve ut andre tekniske valg.

Metoden for å finne den ideelle konsertarena for min eksamenskonsert som best supplerer klingende lyd med mål om å skape en sublim lytteopplevelse har vært å oppsøke fem ulike

rom som har ulik karakter, både i forhold til akustikk, stemning og størrelse. Jeg har også tatt i betraktning tilgang til strøm og stedenes mulighet for lyssetting.

3.3.1 Det ideelt utstyrte trommesett for fremførelse av *Mantra 5*

Jeg benyttet for det meste utstyr jeg selv hadde tilgang til og utstyr jeg hadde tilgang til via venner, først og fremst av økonomiske årsaker. Basert på dette har jeg laget følgende utstysliste:

1. En Arbiter Flats basstromme, 20” med Remo Controlled Sound trommeskinn
2. En Arbiter Flats skarpstromme, 12 ”
3. Et sett Sabian Evolution hi-hat (HH)
4. Ett par trommestikker
5. Ett par filtkøller
6. En Boss RE-20 ekkopedal
7. En Vox volumpedal
8. En Shure SM 57
9. En Shure Beta 52
10. To XLR-kabler
11. To jack-kabler
12. En XLR til mono jack adapter.
13. En Vox Pathfinder 10 gitarforsterker (fra halvveis ut i undersøkelsesprosessen: Vox Pathfinder 15)



Utstyr, *Mantra 5*. Foto: Nils Martin Haugfos

Ved å utforske forskjellige mikrofonplasseringer, slagverktøy, plassering av mikrofoner og liknende vil jeg forsøke å eksperimentere meg frem til det ideelle trommeoppsett for å ”mane fram” spor av det sublime.



Boss RE-20 Foto: Anders Nilsen

3.3.2 Ideelle lydinnstillinger

Jeg vil benytte klokkeslett som en metafor på hvordan innstillingene i RE-20 er satt. For å komme fram til ideelle lydinnstillinger vil jeg jobbe med ulike parametere som frekvensområder, dynamikk og annet i de fem ulike sekvensene av *Mantra 5*.

3.3.3 Lyssetting

For å finne en ideell måte å lyssette *Mantra 5* på vil jeg høste erfaringer med bruk av frontbelysning kontra bruk av bakgrunnsbelysning. Jeg vil også jobbe med ulike oppsett som kan gi spennende skyggeeffekter som kan gi slike opplevelser som Burke beskriver som sublime.



Mikrofonplassering og lyssetting, opptak av lyd og musikkvideo i Ekserserhuset i Kristiansand. Foto: Nils Martin Haugfos

3.3.4 Film- og lydopptak av konserter og øvelser

Jeg ønsket å gjøre film- og lydopptak av konserter og øvelser for å få et utenfraperspektiv som kunne gjøre meg i stand til å stadig komme nærmere et uttrykk for det sublim i *Mantra 5*. Opptakene ble gjort med tre Zoom lydopptakere – én H4 og to H1. Jeg fant fort ut at lyden ble best ved å plassere H4 i senter ca. 50 cm unna basstromma, på stativ i 1,6 meters

høyde, slik at den plukket opp både akustisk lyd fra trommesettet og lyd fra PA som var stilt på hver side bak trommesettet. H1-opptakerene stod pekt i kryss, vendt mot hver sin PA-høytaler på ca. 6 meters avstand. Disse stod akkurat utenfor løsveggene slik at de plukket opp en del av romklngen.

Jeg har opptak fra alle de tre fremføringene av *Mantra 5*. På *AKS* ble opptaket gjort av meg med en Zoom H4. På *Vaktbua* ble opptaket gjort av en venn med to mikrofoner satt i stereokryss bakerst i lokalet. På *Østre* ble opptaket gjort av meg med iPhone.



Oppsett øvingsrom pr. oktober 2015. Foto: Nils Martin Haugfos

Jeg tok opptak av de fleste øvelsene og lyttet til disse i arbeidet med analysen. Til dette brukte jeg en Zoom H4 for lydopptak eller mobiltelefon for lyd- og filmopptak. Opptakene var avgjørende for det analytiske arbeidet med konserten samt utvikling av konserten i forhold til hvilke elementer som var *sublimitetshemmende* og hvilke elementer som var *sublimitetsfremmende*.

3.3.5 Tekniske valg

Gjennom valg av hvor i rommet jeg skulle plassere meg og plassering av mikrofoner ønsket jeg å eksperimentere med lydbildet. Også dette for å utvikle optimale forhold for en slik konsert som jeg ville utvikle. Når jeg plasserte meg og trommesettet i ulike posisjoner fikk det konsekvenser i forhold til de tekniske valgene jeg måtte gjøre. Jeg la til rette for å kunne eksperimentere med slike tekniske valg på spillestedene *Agder Kunstsenter*, *Vaktbua* og *Østre*.



Oppsett, Agder Kunstsenter. Foto Nils Martin Haugfos

Tekniske valg, Agder Kunstsenter

Den 19. september 2014 gjennomførte jeg første visning av *Mantra 5* utenfor UiAs vegger. Dette var en del av det kommunale arrangementet Kulturnatta (kulturnatta.no, 2015). Det jeg lærte etter denne konserten er at jeg fant ut mer om hva som var praktisk og hva som var mindre praktisk i forhold til valgt utstyr og hvordan det potensielt best fremmet spor av det sublime. Jeg valgte her å tilføre

oppsettet et nytt element: en 200 W STK aktiv høyttaler som forsterket lyden fra en nå oppmikket basstromme. Mikrofonen jeg benyttet her var en Shure PG-58. Klangene i rommet på AK var ganske lik klangen på UiA, der jeg hadde fremført konserten tidligere, dog litt kortere. Etter å ha sett på videoopptak fant jeg ut at jeg ville begrense meg til ett par filtkøller og ett par trommestikker for å ha færre slagverktøy å forholde meg til under øvelse og konsert. Dette har gjort overgangene der bytte av slagverktøy inngår smidigere. Jeg fant også ut hvilke lyder jeg likte best og har fortsatt å holde på de lydene senere.



Sceneoppsett, Vaktbua. Foto: Nils Martin Haugfos

Tekniske valg, Vaktbua

Til forskjell fra konserten på Agder Kunstsenter hadde jeg her kommet frem til at jeg ville bruke to PA-høytalere istedenfor én. Dette var mest fordi jeg ville finne ut hvordan konserten fungerte på en standardscene med oppmikking gjennom komplett PA (dog uten sub). Riktignok var det ingen lydmann tilstede som kunne forhindre eventuelle uhell med for mye

feedback, så jeg måtte stille alle utgangsnivåer for mikrofonene selv på forhånd. Oppmikking skilte seg fra konserten på Agder Kunstsenter ved at jeg her også mikket opp gitarforsterkeren slik at lyd fra både basstromme og HH/skarp tromme kom ut i PA. Mikrofonene jeg benyttet var utover SM-57 til HH/skarp tromme (som tidligere) en lånt Shure Beta 52 til basstromme og en Shure SM-58 til gitarforsterker. Beta 52 hentet dypere bassfrekvenser enn det PG 58 gjorde.



Sceneoppsett, Østre. Foto: Nils Martin Haugfos

Tekniske valg, Østre

Torsdag 3. september 2015 var jeg så heldig å få spille på åpningsarrangementet for Bergen Jazzforums nye konsertserie på *Østre, senter for lydkunst og elektronisk musikk*. Dette var en standardscene med komplett PA, lydmann og lysrigg, noe som ga meg fordeler ved blant annet å benytte flere mikrofoner. Jeg benyttet meg av husets gitarforsterker, en Vox AC 30, noe som førte til kraftigere lyd fra skarp tromme, HH og metallrør. Jeg valgte også å mikke

opp HH og skarp tromme separat slik at det alltid var lyd fra disse i PA, selv om SM-57 som gikk ut i Vox ble flyttet mellom skarp tromme, HH og metallrør. Jeg fikk en god og lang lydprøve der jeg forklarte lydmannen hva slags *sound* jeg ønsket. Jeg forklarte at jeg ville ha det ”høgt og shtøgt” med en viss glimt i øyet, men med et stort snev av sannhet også. Jeg

forklarte videre at jeg ønsker *lo-fi sound*. Det at jeg bruker en gitarforsterker til å mikke opp HH/skarp vitner om at jeg ikke er ute etter ren-klingende sinustuner men heller er på jakt etter en *gritty, edgy sound*. Jeg hadde prøvd ut klang da jeg spilte inn konsertfilmene i Ekserserhuset og i kjelleren på UiA. Nå ville jeg prøve å legge på kunstig klang siden rommet i utgangspunktet er dempet. Jeg oppfordret lydmannen til å legge på klang under *More Cymbals II* og ellers der han intuitivt hørte det ville passe inn i tråd med et *gritty, edgy sound*.

3.3.6 Den optimale konsertarena for det sublime

En optimal konsertarena vil være den som best supplerer konsertens klingende lyd med felles formål om å best formidle spor av det sublime. Metodisk sett har jeg ikke vært i posisjon til å kunne eksperimentere mye med rommene. Jeg har spilt på spillesteder og et galleri som ikke nødvendigvis er steder skreddersydd for å skape et sublimt uttrykk slik for eksempel Burke har beskrevet det. Når det gjelder metode for å velge rom ønsket jeg å se både på de kunstneriske og de tekniske fasilitetene. Det var slike momenter som lå til grunn da jeg skulle velge spillested for min eksamenskonsert mellom en bunker på UiA og gamle Kristiansand Teater.

3.3.7 Samtaler med veiledere

Gjennom samtaler med veiledere ville jeg bli gitt mulighet til å diskutere hvilke hensyn jeg burde ta i henhold til valg av teknisk utstyr og valg av konsertarena. Når det gjaldt teknisk utstyr hadde jeg tilgang til Karl Oluf Wennerbergs store kompetanse; et inspirerende utgangspunkt.

3.4 Det performative perspektiv – innenfra

Innledning

Det performative perspektiv angår erfaringer publikum og meg selv gjør oss ved å overvære en gjennomgang av *Mantra 5*. I motsetning til å posisjonere seg med distanse til stoffet i det tolkende perspektiv – et såkalt utenfra perspektiv, så tolker jeg som forsker det som kommer innenfra publikum og utøver (meg). Man kan også kalle dette perspektivet for ”opplevelsesperspektivet”.

3.4.1 Egne erfaringer

Jeg vil i analysekapittelet reflektere rundt egne fremførelsesmessige erfaringer hva performativitet og tematikk angår. Jeg vil inndele erfaringene under hver av de tre fremføringene jeg holdt.

3.4.2 Samtaler med veiledere

Jeg vil i analysekapittelet drøfte erfaringer jeg har gjort meg om performative sider ved *Mantra 5* gjennom samtaler med veiledere.

3.4.3 Referansegruppe

Jeg benyttet referansegruppe som metode i hovedsak *før* jeg fikk en klar retning på at jeg ville se etter spor av det sublime i *Mantra 5*. Likevel har erfaringer jeg har fått gjennom samtaler med gruppa gjort meg sikrere på mitt uttrykk og hvordan det teknisk, så vel som tematisk, formidler spor av det sublime. Jeg valgte å supplere bruken av referansegruppe da jeg så at det var problematisk at referansegruppa var liten, og at det var vanskelig å unngå å legge føringer for hva referansegruppa kom til å svare da jeg skulle formulere spørsmål. Det at medlemmene i gruppa kjente meg og hverandre anså jeg at kunne ha en potensielt negativ effekt på validiteten av resultatene, da de kun hadde “friske øyne” ved visningen på AKS. Prosessens gang, eller kunstneriske utvikling om man vil, har naturlig ført til at jeg fant en bedre egnet metode i bruken av spørreskjema.

3.4.4 Spørreundersøkelse

Martyn Denchcombe (2010) tar i *The Good Research Guide for small-scale social research projects* for seg spørreundersøkelser generelt. Jeg valgte en form Denchcombe kaller *closed questions* (lukkede spørsmål) (Denchcombe, 2010, s. 165) der jeg stiller kortfattede spørsmål med svaralternativene JA og NEI - i kombinasjon med en form han kaller *open question* (åpne spørsmål) (Denchcombe, 2010, s. 165) - hos meg formulert som en oppfordring, der jeg oppfordrer deltagerne til å komme med utfyllende tanker om konsertopplevelsen.

Spørsmålene ble utformet med tanke på å spore sublimitet i seks personer i publikums konsertopplevelse på spillestedet *Østre* i Bergen og lytteopplevelse ved seks personers gjennomlytting av *Piano Phase*. Ved den første spørreundersøkelsen ble spørsmålsark delt ut til publikum etter konsert. Den andre spørreundersøkelsen ble sendt på e-post til seks personer i alderen 27-29 fra min utvidede omgangskrets. Spørsmålene er influert av Burkes, Kants og Lyotards syn på sublimitet, og er som følger:

Østre

1. Kjente du på en *lettelse* de gangene øredøvende deler av konserten stoppet brått og/eller etter at konserten var ferdig?
2. Fikk musikken deg til å *glemme tid og sted* i løpet av konserten?
3. Skvatt du av noe ved musikken?
4. Fikk du *ubehagelige assosiasjoner* av deler av konserten?
5. Fikk du en følelse av å *miste kontroll* (eller at utøver mistet kontroll) i løpet av konserten?
6. Var det noe ved denne konserten som vekket *vemmelse/ubehag* men samtidig *velbehag*?

Piano Phase

1. Kjente du på en *lettelse* noen gang i løpet av gjennomlyttingen?
2. Fikk musikken deg til å *glemme tid og sted* i løpet av gjennomlyttingen?
3. Skvatt du av noe ved musikken?
4. Fikk du *ubehagelige assosiasjoner* av deler av konserten?
5. Fikk du en følelse av å *miste kontroll* i løpet av gjennomlyttingen?
6. Var det noe ved denne musikken som vekket *vemmelse/ubehag* men samtidig *velbehag*?

3.4.5 Forbindelser teori og fortolkning

I *Mantra 5* er venting et virkemiddel i de fem sekvensene. Variasjon i lydbildet skrider sakte men sikkert frem, ved hjelp av mine tekniske og musikalske handlinger. Det er tilsiktet at et sentralt element av formidlingsideen min ligger i å holde på musikalske ideer lenge for å gjøre publikum nysgjerrig på hva som skjer rundt neste sving. Dog bryter jeg denne estetikken av og til med for eksempel harde enkeltslag på skarptromma som henspeler på Edmund Burkes *det plutselige*. Men det helhetlige lydbildet i hver sekvens er ment å ha en gjennomgående estetikk basert på repetisjon og utstrekning i tid.

3.5 Elementer fra aksjonsforskning

Et viktig ledd i min undersøkelse er var den sirkulære prosessen med visning - tilbakemelding - analyse og refleksjon - videreutvikling. Denne er hentet fra aksjonsforskning. I skjemaet under, hentet fra Martyn Denchcombes (2010) bok *The Good Research Guide* ser man en oversikt over de sentrale elementene i denne metodiske tilnærmingen.

- *Practical nature*. It is aimed at dealing with real-world problems and issues, typically at work and in organizational settings.
- *Change*. Both as a way of dealing with practical problems and as a means of discovering more about phenomena, change is regarded as an integral part of research.

- *Cyclical process.* Research involves a feedback loop in which initial findings generate possibilities for change which are then implemented and evaluated as a prelude to further investigation.
- *Participation.* Practitioners are the crucial people in the research process. Their participation is active, not passive (Denchcombe, 2010, s. 126).

Mitt prosjekt var (og er) av *praktisk natur*, da jeg ikke fikk undersøkt noe uten den praktisk-kunstneriske delen. Dataene jeg samlet inn skjedde først og fremst gjennom praktisk erfaring jeg tilegnet meg gjennom kunstnerisk praksis. *Forandring* var det som gjorde at prosjektet mitt utviklet seg. Konserten endret seg fra visning til visning, basert på egne observasjoner av lydopptak og tilbakemeldinger fra publikum via referansegruppe og spørreskjema. Prosjektet mitt var en *syklisk prosess* fordi jeg gjennom erfaring og tilbakemeldinger stadig utviklet konseptet i form av å gjøre større eller mindre endringer på eksisterende handlinger, forkaste eller innlemme nye handlinger. Jeg som *utøver* var aktivt deltagende i mitt eget prosjekt gjennom konsertvirksomheten. Det samme var publikum som lyttere.

Kapittel 4: Analyse

Innledning

Da jeg valgte å knytte minimalistisk musikk opp mot det sublime valgte jeg en svært åpen tilnærming til undersøkelsen min. Disse sporene kunne føre i mange retninger. Når jeg nå skal presentere innsamlet data og gjøre en analyse og fortolkning av disse vil jeg ordne materialet etter samme mønster som jeg ordnet de metodiske grepene i metodekapittelet. Jeg vil kommentere fortolkningene i forhold til de teoretiske drøftingene som er gjort i teorikapittelet.

4.1 Det tolkende perspektiv – utenfra

Innledning

Jeg har vurdert det til at kunnskap jeg har tilegnet meg gjennom datainnsamling og fortolkning for det meste har angått det tekniske og instrumentelle, eller det performative ved *Mantra 5* samt hvordan disse er knyttet sammen. Derfor vil det meste av refleksjon presenteres under *det instrumentelle perspektiv* og *det performative perspektiv*.

4.1.1 Film- og lydopptak av konserter og øvelser

Dataene jeg skaffet meg gjennom film- og lydopptak av konserter og øvelser ga meg et godt utgangspunkt for analyse. Det paradoksale er imidlertid at disse ”utenfra”-dataene har vist seg å først og fremst angå det performative perspektivet – innenfraperspektivet. Refleksjonene jeg gjorde meg under fortolkning av lyd- og videomateriell er derfor presentert under *det performative perspektiv*.

4.1.2 Referansegruppe

Svarene og betraktningene jeg fikk gjennom samtaler med referansegruppe presenteres under *det instrumentelle perspektiv* og under *det performative perspektiv*.

4.1.3 Spørreskjema

Resultater og refleksjoner fra mine to spørreundersøkelser presenteres under *det performative perspektiv*.

4.1.4 Samtaler veiledere

Samtaler med veiledere ga meg nyttige perspektiver på tematiske og tekniske valg i *Mantra 5*. Disse presenteres under *det instrumentelle perspektiv* og *det performative perspektiv*.

4.1.5 Logg

Loggen har fungert som en ”skattkiste” av innsamlet data og egne refleksjoner. Det jeg har ansett som mest sentralt er innbakt under forskjellige avsnitt under *det instrumentelle perspektiv* og *det tolkende perspektiv*.

4.1.6 Forbindelser til teori og fortolkning

Det var spennende å lese om det sublime og om minimalismen. Jeg tilegnet meg kunnskap om emner jeg ikke kunne mye om fra før. Etterhvert som jeg har lest om disse forskjellige emnene har jeg gjort meg opp tanker om mulige sammenhenger. Jeg har fått a-ha-opplevelser når jeg plutselig har oppdaget at teoretikere som Adorno (Valberg, 2011) og Lyotard (Bale & Bø-Rygg, 2008) snakker om *rystelse, uro og ventetiden som blir en pine*. Analysen viste at det virkelig *var* forbindelser mellom teori og de erfaringene jeg høstet gjennom undersøkelsen. A-ha opplevelsen innebar at de repeterende mønstrene i min musikk viste seg å trigge en slik *uro* hos meg som utøver, og at de svarene jeg fikk på spørreskjema mitt på *Østre* i Bergen gav

indikasjoner på det samme hos publikum. Under *det instrumentelle perspektiv* og *det performative perspektiv* presenteres resultater og refleksjoner rundt dette.

4.2 Det instrumentelle perspektiv – anvendt

Innledning

Mantra 5 har vært i kontinuerlig utvikling siden konsertens fødsel våren 2013, da jeg hadde urfremføring av *Mantra 5* på UiA som en del av emnet *Kunstnerisk utviklingsarbeid*. Den gangen var konserten gjenstand for en undersøkelse om samspill mellom mennesket og maskinen. Konserten ble fremført i et kvadratisk lagerrom med betongvegger og gulv på ca. 10 x 10 meter. Her var romklangen på ca. 7 sekunder og denne satte et vesentlig preg på lydbildet. Oppsettet den gangen var det samme som senere, men her hadde jeg ikke mikket opp basstromma og jeg benyttet heller ikke PA-anlegg, noe som bidro til et diskantpreget og litt spinkelt, men ”hardt” lydbilde. Dette passet fint med det visuelle uttrykket og den rå luften rommet leverte, noe jeg også fikk tilbakemeldinger på fra publikum den gang. Senere har jeg gradvis gått over til å bruke full PA inklusive oppmikking av basstromme, skarptromme, HH og gitarforsterker i tillegg til den flyttbare SM-57. Årsaken til disse endringene er at jeg ved gjennomlytting av opptak av konserten savnet bass i lydbildet. Mye bass i lydbildet er blant annet med på å skape et større frekvensspenn i sekvens 2, *More Cymbals II*, der jeg ønsker å fremme HHs iboende bassfrekvenser som en referanse til *mørke* hos Burke (Burke i Bale & Bø-Rygg, 2008, s. 36). Basstromma er liten og tynn (bokstavelig talt), så jeg fant det helt nødvendig å mikke opp denne for at den skulle leve opp til navnet sitt. Jeg har også valgt å gå fra å bruke Remo Powerstroke® 4, som satt på tromma da jeg kjøpte den, til å bruke Remo Controlled Sound® trommeskinn, da sistnevnte bidro til mer resonans og mer lyd i tromma. Dessuten opplevde jeg som utøver at et dypere og kraftigere sonisk uttrykk fra basstromma bidro til en *kroppsliggjøring* av rytmen der basstromme blir brukt, særlig under *Underground* og *Berlin* der basstromma spiller en viktig rolle i det repeterende uttrykket. Hvorvidt publikum opplevde det samme som en direkte følge av oppmikket basstromme har jeg ingen dokumentasjon på, men på et generelt grunnlag fører oppmikking av alle elementene til et kraftigere lydbilde der nivåene er mer på linje med hverandre - og på den måten formidles mine virkemidler tydeligere.

4.2.1 Ideelle lydinnstillinger

Ideelle lydinnstillinger – Phase In

Jeg ønsket her en fyldig klang fra slagene mine på skarp tromma. Jeg skrudde derfor i forkant mye bass i RE-20 avhengig av rommet jeg spilte i (vanligvis kl. 14). Jeg ønsket ikke så mye diskant, så den hadde jeg som oftest på kl.10. Dette var med på å få et mer innadvendt *sound* enn hvis jeg hadde mye diskant. Da jeg forsøkte å stille mer diskant (kl. 14-15) opplevde jeg at de lyse frekvensene tok oppmerksomheten vekk fra den pulserende gjentagende effekten som trer sterkere frem ved bruk av mye bass, og som er med på å underbygge det *mørke* aspektet ved det sublime hos Burke.



SM-57, posisjon *More Cymbals II*. Foto: Nils Martin Haugfos

Ideelle lydinnstillinger – More Cymbals II

Her ønsket jeg også mye bass, rett og slett for å markere kontrasten mellom hva jeg spilte på, en hi-hat cymbal, og hva slags lyd den produserte. Cymbaler er som oftest kjent som elementer i slagverket som produserer diskant i kontrast til bassfrekvensene i trommene. Om jeg plasserte SM-57 inntil HHs ytterste kant på omtrent 2 cm avstand, ville mikrofonen plukke opp en mengde bassfrekvenser. Jeg ville også ha litt mellomtone og markant lyd fra bjella (innerste del av HH). Derfor plasserte jeg mikrofonen omtrent 2 cm innenfor ytterkanten, skrånende innover mot bjella. Dermed plukket mikrofonen opp bass, men også litt mellomtone og diskant fra HH. I RE-20 skrudde jeg mye bass (ofte kl. 16-17). Opptaksvolumet hadde jeg som regel høyt men om det var *for* høyt begynte det å *feede*. Dette var derfor alltid en balansegang jeg måtte ta hensyn til avhengig av rommet jeg spilte i. Diskanten stilte som oftest på omtrent kl. 9.

Ideelle lydinnstillinger – Underground

Her ønsket jeg en hul, romslig klang fra metallrøret jeg slår på (stativet til basstromma, ikke nummerert i bildet). Jeg ønsker å få fram mye mellomtone. Jeg skrur ofte opp diskanten litt her til omtrent kl. 12. Bassen er på samme innstilling som i *More Cymbals II*. En viktig grunn til at jeg får en så hul klang fra røret er at jeg teiper SM-57 inntil røret slik at mikrofonen og røret er i direkte kontakt. Det plukkes dermed også opp vibrasjoner i selve mikrofonen som

følge av mine slag. Helhetlig resulterer dette i et *lo-fi*, litt skurrete lydbilde med mange frekvenser som boltrer seg. Dette gjør uttrykket litt ”brutalt” og grovt og kan være med på å formidle den energien jeg forbinder med det sublime.

Ideelle lydinnstillinger – Berlin

Her forandrer jeg ikke på innstillingene i RE-20 fra *Underground*, men jeg flytter SM-57 tilbake i *More Cymbals II-posisjon*. Jeg legger en filtkølle mellom lokkene på HH og slår på HH med en annen filtkølle slik at lyden blir skurrete.

Ideelle lydinnstillinger – Phase Out

Denne har vært en nøtt når det angår å finne ideallyd. Jeg ønsker en lyd som kombinerer bass og diskant fra HH. Jeg mikker opp på samme måte som under *More Cymbals II* og *Berlin* og i RE-20 beholder jeg innstillingene fra *Underground* og *Berlin* til å begynne med, men justerer ofte bass- og diskantinnstillingene, samt opptaksvolum etter behov slik at ekko høres tydelig og klart uten at det begynner å *feede*. Erfaringsmessig er jeg som oftest nødt til å justere dette underveis da overgangen fra *Berlin* til *Phase Out* skjer brått, og innstillingene fra *Berlin* ikke passer med *Phase Out*.

4.2.2 Tekniske utfordringer

Særlige tekniske utfordringer i *Mantra 5* har vært knyttet til hvordan å unngå en feedbacksløyfe³ som man ikke kommer seg ut av. Jeg har blitt utfordret av veileder på å *slippe kontrollen* når jeg spiller. Jeg er klar over at det er en oppfatning i kunsten om at gjennom å slippe kontroll åpner det seg nye muligheter, en oppfatning jeg i noen grad deler. Dette gjelder særlig når en skal undersøke det sublime som forutsetter noen form for *uro*. Å miste kontrollen kan bidra til slik *uro*. Jeg har følgelig forsøkt å fortsette å spille når jeg har hørt slik feedbacksløyfe oppstå. Erfaringen er at lydbildet mettes fullstendig av en øredøvende tone og at ingenting av det jeg spiller kan høres gjennom støyen, dermed ikke konseptet mitt. Jeg er derfor *alltid ute etter å ligge på feede-grensa* slik at man hører mine spillemessige trekk samtidig som *feedback* er med på å farge lydbildet med sine uforutsigbare overtoner. Konklusjonen må være at den største grad av beredskap for det sublime hos meg - er når jeg ligger på grensen, men ikke over grensen for at en slik feedbacksløyfe oppstår. Da er jeg

³ Ordet *feedbacksløyfe* er også brukt om forholdet mellom scene og sal i en forestillings- og konsertsituasjon. Her er det ikke denne betydningen av ordet jeg sikter til, men bokstavelig talt en sløyfe av auditiv feedback.

årvåken, men ikke over i panikk. Jeg tolker dette som den optimale tilgangen til den sublimе opplevelsen som utøver når det gjelder tekniske utfordringer. Innstillingene for dette varierer fra rom til rom og hvordan utstyret er plassert i forhold til hverandre. Andre konkrete tekniske utfordringer jeg støtte på var følgende: På fremføringen på *Vaktbua* løsnet SM-57 etter jeg hadde festet den med *gaffa tape* til metallrøret før *Underground*. Dette medførte at konseptet - at metallrørets iboende toner skulle forsterkes gjennom direkte kontakt med mikrofonen – nesten fullstendig forsvant ([lytt](#)). Tekniske problemer som dette forhindret mine *sublimitetsfremmende* virkemidler.

4.2.3 Den ideelle konsertarena for det sublimе

Jeg støtte på noen utfordringer i forhold akustikken på de stedene jeg fremførte konserten og på stedene jeg har undersøkt for fremføring av eksamenskonserten. Oppsettet mitt er sensitivt for *feedback*, noe jeg bruker som en ressurs i lydbildet og som er en viktig del av mitt *sound*, men denne *feedbacken* bød også tidvis på problemer. Jeg gjorde meg noen tanker etter å ha hørt på opptakene fra konsertene. Jeg vil i det følgende presentere tanker jeg har gjort meg ved lytting til disse med fokus på hvilke romlige aspekter og valg som best fremmet spor av det sublimе.



Fra *Agder Kunstsenter*. Skjerm bilde fra videoklipp av Gijs Mans

Hvordan jeg fant ideell lyd for hver sekvens avhang av hvordan jeg stilte *equalizer* (EQ) i forhold til rommet jeg spilte i. Var mikrofonen for nærme gitarforsterkeren ble det raskere *feedback*, men jeg ønsket litt *feedback* så dette er en balansegang jeg måtte ta hensyn til. På bildet fra *AKS* ser man at gitarforsterkeren ble plassert omtrent 60 cm unna SM-57, på min venstre side. Den ble også plassert litt lenger frem enn mikrofonen for å redusere potensiell *feedback*.

Jeg ønsker at *Mantra 5* skal kunne formidle den sublimе musikkopplevelsen også på standardscener. Overordnet mål for videre virksomhet etter denne undersøkelsen er avsluttet er derfor at konserten har en slik tilpasningsdyktighet. Men i tilfelle med valg av lokale for

min eksamenskonsert, krever jeg mer av lokalet jeg spiller i. Jeg har vært på jakt etter et lokale for min eksamenskonsert 8. desember 2015 som sammen med mitt lydlige uttrykk skal være med på å formidle spor av det sublimе i *Mantra 5*. Valberg foreslo på en veiledning våren 2015 at jeg kunne prøve å spille *Mantra 5* i et bunkeranlegg som befinner seg på universitetsområdet ved UiA. Tankene bak dette forslaget er Edmund Burkes perspektiver om *mørke* og *skrekk* som sentrale objekter for det sublimе. Jeg prøvde meg fram i bunkeren med de forskjellige sekvensene for å teste ut lyden i rommet. Den lange romklangen bød på utfordringer. Hvert slag druknet nesten i romklangen og ble ikke like definert som jeg skulle ønske. For at konseptet med tempoøkning- og sacking skal komme tydelig frem bør hvert slag inkludert påfølgende ekko i *Phase in* og *Phase Out* høres tydelig. Klangen førte dessuten til at det veldig fort ble generert en feedbacksløyfe mellom SM-57 og gitarforsterker det var umulig å komme seg ut av. Også under *Underground* og *Berlin* ble romklangen et problem. Strukturen i rytmene druknet i romklangen. Jeg ble derfor etter våren 2015 i tvil om jeg i det hele tatt skulle bruke bunkeren som arena for eksamenskonserten.



Tilfluktsrom på Lund. Foto: Nils Martin Haugfos
(Tillatelse for bruk av foto innvilget).

Høsten 2015 gjenopptok jeg jakten på lokale. Jeg prøvde meg med følgende statusoppdatering på facebook:

Hei! Vet noen her om et LOKALE I KRISTIANSAND: lager, kjeller, silo, bunkers e.l. med tilgang til strøm som kan egne seg for visning av en solo trommekonsert? Det trenger ikke være en scene. Noen dager i okt, nov, des. Hvor mange vites ikke.

Jeg fikk noen innspill som følge av dette. Blant annet ble jeg tipset om et tilfluktsrom på Lund i Kristiansand. Jeg tok kontakt med Stiftelsen Arkivet som har ansvar for

tilfluktsrommet og fikk en rekognosering. Jeg kom imidlertid frem til at rommet var for lite. Argumentene mot dette rommet hos meg var en antakelse om at mitt forholdsvis høye lydnivå i dette lille, avlange rommet med betongvegger ville bli øredøvende samt at rommets lille utforming formidlet for meg en slags intim, koselig stemning som intuitivt ikke gikk i tråd med aspektene *mørke* og *skrekk*. Jeg prøvde ikke ut konserten i dette rommet.

Valg av konsertlokale for eksamenskonsert



Bunker, UiA

Dette lokalet, det samme som jeg benyttet i eksemplet i teoridelen, hadde mange kvaliteter som kunne relateres til det sublime: Mørke, størrelse, ”stor” lyd med tanke på lang etterklang. Lenge var jeg ganske sikker på at det var dette lokalet jeg ville bruke. Men hele tiden hadde jeg en usikker følelse også. Fuktighet innebar at jeg ikke kunne la elektronisk utstyr stå der over lengre tid. Strøm var ikke er innlagt, men måtte hentes fra gjennom vinduet i et grupperom i nærmeste bygg, fra én

Bunker, UiA. Foto: Nils Martin Haugfos

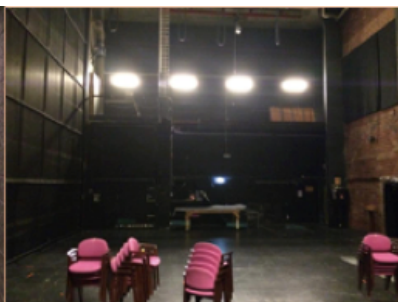
kurs. Faren for at sikringen kunne gå under konsert var følgelig stor. Imidlertid har fakultet for kunstfag på UiA vurdert å installere strøm i bunkeren. Jeg var i dialog med fakultetet oktober 2015 om å få fortgang på denne prosessen. Jeg undersøkte samtidig mulighetene for å leie lokaler i nedlagte Kristiansand Teater. Jeg fikk et godt tilbud fra kommunen og bestemte meg for å velge dette som arena.



Alternativ 1, verkstedhall



Alternativ 2, bakscene



Alternativ 3, hovedscene

Foto: Nils Martin Haugfos

Kristiansand Teater

Kristiansand Teater har tre mulige rom jeg har pekt meg ut som aktuelle arenaer for min eksamenskonsert. Når denne teoretiske undersøkelsen er levert har jeg ikke bestemt hvilket rom det blir. Alle tre har rommene sine kvaliteter som kan passe min problemstilling. Jeg har vært der en gang på befaring, men jeg får ikke anledning til å teste ut rommene med utstyr før første desember 2015. Jeg skal da installere meg der med utstyr og omhyggelig undersøke

hvilket rom som egner seg best. Verkstedhallen var rommet jeg i utgangspunktet meldte interesse for. Dette er stort, har mye romklang, har betonggulv og ellers en hvit og grå tekstur. Lokalet minner mye om kjellerlageret på UiA som var der jeg spilte konserten første gang for publikum (se foto etter forordet). Rommet jeg har valgt å kalle baksenen har en mer intim sfære over seg. Det er mindre og har ikke like stor grad av klang, men noe. Rommet er svartmalt. Hovedscenen er et tredje alternativ. Scenen er disponibel, men ikke sitteplassene i salen. Siden av rommet som er vendt mot salen er dekket av en vegg som gjør at hovedscenen får karakter av en stor *blackbox*. Her er det så godt som ingen klang, noe som kan gjøre at mine slag høres bedre. Dette har fordeler med tanke på at mitt tekniske uttrykk blir tydeligere. Klangene i de andre rommene kan også ha en uttrykksfull virkning, så dette er valg jeg må ta stilling til i tidsrommet jeg er der før eksamenskonserten.

4.2.4 Konsertens lengde

Varigheten på konserten har variert fra omtrent 20 til omtrent 45 minutter. Det er flere årsaker til dette som hører hjemme under forskjellige forskningsperspektiver. Av tekniske årsaker til dette kan følgende trekkes frem: Konserten på AKS var nede i drøyt tjue minutter. Dette var noe jeg reagerte på da, jeg i dette tidsrommet av prosessen nesten hver gang jeg øvde landet på omtrent 30 minutter. Jeg var her nede i 23 minutter. Jeg fant imidlertid ut av hovedårsaken for dette: Jeg hadde av uvisst grunn innstilt ekko-tempoet på RE-20 til 52 BPM istedenfor 40 som det skal være. Jeg tror jeg må ha kommet borti tempo-bryteren ved et uhell her. Dette var uheldig, da riktig BPM (40) ville ført til at sekvensen varte lengre, noe som igjen er med på å trigge omtalt *uro* hos publikum og utøver. Senere har jeg blitt mer bevisst på å strekke ut sekvensene, men her var strukturen i sekvensen innarbeidet, og en raskere satt BPM førte til at sekvensen ble kortere enn normalt.

4.2.5 Referansegruppe

Referansegruppa foreslo tekniske trekk jeg kan foreta meg for å gjøre uttrykket sterkere: Etter å ha stilt spørsmål 3 (*La dere merke til forbedringer/forverringene siden sist?*) i etterkant av visningen på *Vaktbua*, fikk jeg av ett av medlemmene i referansegruppa forslag om å ha flere mikrofoner og en liten mikser (det samme forslaget jeg hadde fått av veileder, helt uavhengig av dette). Han mente jeg fiklet mindre med overgangene nå enn på AKS, men anså likevel flytting av mikrofoner underveis i konserten som et usikkerhetsmoment. Han anbefalte følgelig tre *fadere* og tre mikrofoner isteden og at jeg forsøker å finne ”*sweetspotene*” for plassering av hver mikrofon. Jeg syntes dette hørt fornuftig ut - og

forsøkte det på øvingslokalet ved å koble til en liten Korg 4-kanals mikser til tre separate mikrofoner for så å føre signalet herfra inn i PA. Jeg fant imidlertid ut at signalet ble svakere av dette og at signalet vrent om jeg skrudde opp mastervolumet i den lille mikseren. Dette var uvant i forhold til hva jeg hadde vendt meg til. Jeg begynte dessuten å mestre godt det å forandre posisjonen til SM-57 mellom sekvensene. Jeg kom fram til at jeg ikke ønsket å bruke tid på å sette meg inn i hva som skulle til for å løse signal-problematikken med den lille mikseren og gikk heller tilbake til den måten å gjøre det på som jeg behersket godt. Det har forblitt på denne måten siden.

4.2.6 Spørreskjema

Spørreundersøkelsen jeg gjorde i forbindelse med visning av *Mantra 5* ved *Østre* (presenteres i sin helhet under punkt 4.3.3) ga meg blant annet innspill av instrumentell art. Dette gjaldt særlig hvordan jeg kunne gjøre overgangene smidigere. Tilbakemeldinger fra publikum var blant annet fra deltaker E: ”[...]. Utøver trenger ikke stresse v/ flytting av SM 57.” Jeg tolker dette som at jeg på scenen ga inntrykk av å ha dårlig tid i overgangene mellom sekvensene der jeg flytter SM 57. Jeg har tatt dette i betraktning på øvelser etter denne konserten. En måte jeg har løst dette på er at jeg i overgangen mellom *Phase In* og *More Cymbals II* stiller opptaksvolum til 0, samtidig som jeg øker *intensity*. På denne måten går siste slag jeg spilte i *loop* gjennom forsterker og PA mens jeg bruker noen sekunder på å flytte SM 57. Det er her viktig at jeg ikke har for høy *intensity* da den simulerte bånd-ekko-effekten stadig forvrenges og til slutt forårsaker en støy som er skjærende og høy (jeg drøfter støy-aspekter under punkt 4.3.3). På denne måten kan jeg utføre mine operasjoner samtidig som de to sekvensene glir over i hverandre uten av musikken opphører.

4.2.7 Samtaler med veiledere

Gjennom samtaler med veiledere diskuterte jeg hvilke hensyn jeg bør ta i henhold til valg av teknisk utstyr og valg av konsertarena. Vi har diskutert balansegangen mellom på den ene siden et tydelig uttrykk ved mindre romklang og på den andre siden et mer sublimt uttrykk med mer romklang. Jeg har kommet frem til at det optimale er en miks å, la den klangen man kan høre på opptaket fra Ekserserhuset. Her er klangen markant, men man hører samtidig alle mine slag og påfølgende ekko. Jeg luftet tidlig i prosessen for veileder Karl Oluf at jeg for det meste ønsket å benytte meg av utstyr jeg selv var i besittelse av eller kunne låne - og dette fikk jeg full støtte for hos Karl Oluf som selv har hatt samme hensyn å forholde seg til i

arbeid med egen masteroppgave (Wennerberg, 2013). Dette ga meg plutselig muligheter innenfor rammen av hva jeg selv hadde tilgang til av utstyr; et inspirerende utgangspunkt.

Mikrofonplassering

Oppmikking av trommesett bestod til å begynne med kun av en SM-57 som jeg flyttet mellom HH, skarptromme og metallrør. Lyden herfra ble ført via RE-20 og volumpedal ut i gitarforsterkeren (Den gangen Vox Pathfinder 10). Veileder Karl Oluf foreslo i etterkant av konserten på Vaktbua at jeg kunne prøve å erstatte dette oppsettet med tre separate mikrofoner og en liten mikser ved siden av meg. På denne måten mente han overgangene mellom sekvensene i konserten ville gått smidigere ved å trekke opp og ned volum på de forskjellige mikrofonene avhengig av hvilken sekvens jeg spilte - istedenfor å fysisk flytte mikrofon mellom de tre elementene i trommesettet.

Lyssetting

Lyssettingen av *Mantra 5* bestod hele tiden av en profil lyskaster som dannet en klart avgrenset sirkel på og rundt meg. Denne måten å løse det på skapte kontrast mellom det lyse og det mørke i det visuelle inntrykket av konserten og forsterket fokuset på meg og bevegelsene mine på scenen. Dette står, slik jeg ser det i et fint forhold til at jeg i sekvens 2 bruker har mye bass i en ellers diskantpreget HH. Kontrasten lyst/mørkt og høyfrekvent/lavfrekvent kler hverandre godt. Lyssettingen underbygger det tidligmoderne sublime hos Burke (Bale & Bø-Rygg, 2008) der han beskriver *lys*. Som vi så kan ikke lys i sin alminnelighet fremme sublimitet, i følge Burke. Det må stå i kontrast til noe annet eller stå i et bestemt forhold til noe annet. Et særlig sublimitetsfremmende forhold i så måte er forholdet lys/mørke. ”En brå overgang fra lys til mørke eller fra mørke til lys har en enda sterkere virkning. Men mørke skaper mer sublime opplevelser enn lys” (Burke i Bale & Bø-Rygg, 2008, s. 37). I *Mantra 5* er jeg badet i lys, men omslynget av mørke, så slik sett skjer ingen brå overgang fra lys til mørke i tid, men det er en konstant sterk kontrast mellom disse, som jeg opplever at formidler noe av det samme.

Som vi så vil jeg under min eksamenskonsert gå vekk fra dette til fordel for en annen form for lyssetting, nemlig bakgrunnsbelysning. Årsaken til dette er at jeg fikk tilbakemeldinger fra publikum gjennom spørreskjema og uformelle samtaler etter visning på *Østre* som ga indikasjoner på at lyssettingen formidlet en trygghet ved at publikum så alle bevegelser jeg

foretok meg på scenen. Ved å velge bakgrunnsbelysning vil det fremme et mystisk element ved at jeg fremstår i silhuett. Min veileder Karl Oluf støttet meg i å forsøke dette.

Burke omtaler en liknende effekt i et avsnitt om *Lys i Bygninger*. Først har Burke omtalt hvordan det å tre inn i en mørk bygning fra ”det sterkeste lyset og inn i et så omfattende mørke som er forenlig med arkitekturens formål” (Burke i Bale & Bø-Rygg, 2008, s. 38) er forenlig med det han kaller en overveldende overgang. I samme avsnitt forklarer Burke at det motsatte kan ha samme virkning: ”Om natten er det den motsatte regelen som gjelder, men av nøyaktig samme grunn; jo mer opplyst et rom er da, desto sterkere blir følelsen (Burke i Bale & Bø-Rygg, 2008, s. 38). Jeg ser for meg at silhuetten jeg skaper kan skape en liknende effekt som et enslig hus omsluttet av mørke der kraftig lys flommer ut av vinduene.

4.3 Det performative perspektiv – innenfra

Innledning

Edmund Burke (Bale & Bø-Rygg, 2008) og Abraham Maslow (Aalborgs Universitet, ukjent år) skiller begge mellom to forskjellige tilstander av menneskelig væren: *hverdagsopplevelser* og opplevelser som skiller seg tydelig fra disse i form av smerte, behag (Burke) eller høydepunktopplevelser (Maslow). Burke omtaler en ”likegyldig, trygg eller behagelig tilstand” midt mellom smerte og behag (Burke i Bale & Bø-Rygg, 2008, s. 32), mens Maslow omtaler *hverdagens alminnelige opplevelser*. Maslow anser, på sin side, disse høydepunktopplevelsene, eller *being*-opplevelser, som *mål i seg selv*, og tilknyttet menneskets blotte væren (Aalborgs Universitet, ukjent år). Det performative perspektiv knytter seg til at min opplevelse av å fremføre og publikums opplevelse av å perseptuere *Mantra 5* - er et *mål i seg selv*, innebærende at spor av det sublime er manifestert i konsertens auditive og visuelle uttrykk.

Personlig drivkraft

Steve Reich snakker i et intervju blant annet om tematikk som en personlig drivkraft (Steve Reich: *Playing Music/Talking Music*, 2014). Hos meg er forestillinger om noe stort og sublimt en personlig drivkraft når jeg spiller *Mantra 5* med ønske om å *gjennom musikken* formidle noen av disse forestillingene til publikum. Hvordan har *Mantra 5* i seg selv vært med på å formidle spor av det sublime? Det er dette jeg i det følgende vil drøfte og trekke noen alternative konklusjoner i forhold til.

4.3.1 Egne erfaringer

Performative erfaringer og refleksjoner, Agder Kunstsenter

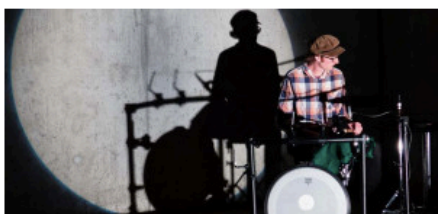
Jeg fremførte *Mantra 5* på AKS for publikum, referansegruppe og hovedveileder Tony Valberg. Det var omtrent 20 tilskuere tilstede. Før konserten holdt jeg en introduksjon i før jeg begynte å spille der jeg forklarte konseptet mitt for publikum med fokus på oppsett og hva jeg ville publikum skulle lytte til. Jeg vil i det følgende komme med noen sitater av hva som ble sagt og så problematisere disse. I min introduksjon på AKS som varte i snau 1,5 minutter fortalte jeg først at jeg er student på master i kunstoffag ved UiA, før jeg ga en ganske detaljert beskrivelse om det tekniske utstyret jeg brukte og hvordan det fungerer. Da jeg i ettertid hørte opptak av dette fikk jeg en sterk følelse av at dette var uinteressant for publikum, i alle fall at jeg fortalte det *før* jeg spilte, da de ikke hadde en knagg å henge informasjonen på. Det er, slik jeg ser det, mer relevant å fortelle om tekniske aspekter til spesielt interesserte som spør etter konserten. Det jeg fortalte verken bidrar eller ikke til hvordan musikken kan fremme sublimitet hos, i dette tilfellet, publikum, slik jeg ser det. Avslutningsvis i introduksjonen min fortalte jeg at ”jeg håper dere synes det er spennende og ønsker at dere prøver å lytte til detaljene som skjer. Det kommer til å dukke opp litt overtoner og litt sånn småting som er det som gjør det litt spennende. Så da setter jeg bare i gang” (applaus). I ettertid anså jeg det som uheldig at jeg sa dette selv om det der og da følte naturlig. Det kan virke som om jeg ved å fortelle publikum dette på forhånd –søkte å *forsvare* de musikalske ideene mine før jeg spilte dem. Nå er holdningen min slik at jeg *ikke* ønsker å holde noen muntlig introduksjon til verken det tekniske eller det tematiske. Jeg ønsker at musikken, det visuelle og eventuelt rommet skal formidle potensielle spor av det sublime alene. Her ser jeg en mulighet til å trekke inn sitatet fra Reich jeg nevnte i avsnittet om *house*-musikk. Slik jeg tolker Reich her snakker han om at en komposisjon må ha en iboende appell som interesserer publikum, uavhengig av verkets tematikk og mening: musikken må snakke for seg selv. Reich forteller i denne sammenheng at han har en indre drivkraft som “[...] gets *me* going. And if I don't get going, then you wont get going [latter]” (Steve Reich: *Playing Music/Talking Music*, 2014). Jeg kan før konsert ønske velkommen og eventuelt si hvem jeg er, men jeg begrenser meg til dette. Det ideelle er om en konferansier introduserer meg. Når jeg introduserer meg selv, viser jeg samtidig mye personlighet gjennom å prate. Det er nærliggende å tro at dette bryter med mystikken ved at jeg bare begynner å spille og lar musikken og stemningen i rommet tale for seg selv.

MANTRA 5

Av AGNES den 15. september, 2014 • 14:30

I forbindelse med Kulturatta arrangeres det konsert i Agder Kunstsenterers lokaler. Nils Martin Haugfos er student på master i kunsthøgskolen ved UiA, og står bak konsertkonseptet MANTRA 5.

MANTRA 5 er et konsertkonsept utviklet av Nils Martin Haugfos. Her jobber Haugfos med musikalske uttrykk som oppstår ved å kombinere live trommespill med effektbokser som delay og equalizer. Uttrykket er inspirert av musikalske minimalister som Steve Reich og Terry Riley, med vekt på deres tidlige verker fra 1960- og 70-tallet. Gjennom 5 sekvenser på til sammen 30 minutter viser han 5 forskjellige måter å tilnærme seg et slikt samspill på. Konsert vil starte omkring 18:45, etter åpningen av utstillingen NOSTALGIA FOR A TIME THAT NEVER EXISTED med Andreas Tellefsen.



Velkommen til Kulturatta 2014 på Agder Kunstsenter!

Program, AKS. Skjermbilde © Agder Kunstsenter. Foto i skjermbilde: Marit Hansen

Performative erfaringer og refleksjoner, Vaktbua

Også på konserten på *Vaktbua* var referansegruppa tilstede, samt begge veilederne. Det var ca. 30 publikummere tilstede totalt. Jeg vil i det følgende drøfte utfordringer med at jeg som utøver måtte holde meg på en balansegang mellom å holde det musikalske uttrykket interessant og teknisk godt utført, samtidig som jeg ivaretok tanken om å – gjennom utstrekning i tid og andre aktuelle sublimitetsfremmende faktorer – utfordre publikum til potensielt og få fornemmelsen av det sublime gjennom oppløsning av tidsbegrep (*time-følelse*), fornemmelsen av *uro*, eller *rystelse*.

Sekvens nr. tre og fire i min konsert *Mantra 5*, henholdsvis *Underground* og *Berlin* har begge en gjennomgående 4/4 puls i basstromma med et tempo på omtrent 126 BPM. Mine veiledere utfordret meg på å ikke gi etter for å *please* publikums tradisjonelle forventning om utvikling og forandring. Ved å velge å ha med to så *groove*-baserte sekvenser, er det lett å tenke at jeg kunne falle i denne fallgraven. På det tidspunktet jeg ble utfordret på dette var sekvensene preget av hyppigere skifte av rytmemønstre enn slik de nå fremstår, noe også innspillingene av *Mantra 5* som følger med denne oppgaven bærer preg av. Eksamenskonserten jeg holder etter denne undersøkelsen er innlevert er mer representativ for hva *Mantra 5* er nå enn hva vedlagte lydopptak er. Jeg argumenterer for de to sekvensene *Underground* og *Berlins*

validitet i *Mantra 5* med at jeg nå repeterer hvert rytmemønster over et lengre tidsperspektiv - for å bruke *tid* og *utsettelse* som virkemidler - med mål om å frembringe spor av en sublim musikkopplevelse hos publikum og utøver. En annen grunn til at jeg beholdt sekvensene er at det var personlig givende å spille dem. De ga meg motivasjon og de fungerte som en personlig drivkraft. Reich sier: "If the music [...] doesn't work, then my subject matters is irrelevant. It's just a footnote" (Steve Reich: *Playing Music/Talking Music*, 2014). For å igjen trekke en parallell til *Mantra 5*, så er "my subject matters" altså *det sublime*. Uten en personlig tematisk eller musikalsk motivasjon hos komponisten blir musikken garantert ikke interessant for publikum, mener Reich – et syn jeg støtter, og som jeg oppfatter at hos meg er med på å bidra til formidling av det sublime.

I *Mantra 5* har jeg lagt inn noen overraskelsesaspekter i formen, influert av Burkes (Bale & Bø-Rygg, 2008, s. 39) avsnitt om *det plutselige*. Blant annet når sekvens nr. 2, *More Cymbals II*, stopper helt brått. På opptaket fra denne, like etter jeg bråstoppet, hørte jeg folk svakt si "Å" og "Hmm" og liknende like etter jeg stoppet ([lytt](#)) og det var tydelig at stoppet kom brått og overraskende på enkelte i publikum. Reaksjonen publikum hadde her, slik jeg oppfattet den, var preget av det jeg tolker som *altruistisk uro*. Reaksjonen vitner også så vel om et *kristisk nå-øyeblikk* (Valberg, 2011, s. 189) hos publikum. "Det kritiske nå-øyeblikket oppstår når subjektet føler at *noe står på spill*" skriver Valberg (2011, s. 189) med henvisning til Stern (2007). Hvis mine antakelser stemmer, gikk noen i publikum inn i det Valberg (2011) kaller en *aktpågiven beredskap* i påvente av det forløsende *møteøyeblikket* (Stern i Valberg, 2011). I filmene *Mantra 1-5* ble jeg selv overrasket over å se denne avslutningen på sekvens 2. Jeg visste jo at jeg skulle stoppe brått, men det at filmskaperen hadde synkronisert lyden med bildet hvor jeg smeller sammen loddene på HH gjorde meg overrasket og gav meg faktisk gåsehud første gang jeg så det.

Performative erfaringer og refleksjoner, Østre

På konserten på *Østre* i Bergen var det 32 tilskuere tilstede. På dette tidspunkt hadde jeg gått vekk fra bruk av referansegruppe til fordel for spørreskjema, følgelig er refleksjonene jeg har gjort rundt denne konserten presentert under overskrift 4.3.3.

4.3.2 Film- og lydopptak av konserter og øvelser

Noen erfaringer tilknyttet film- og lydopptak er allerede dratt veksler på ovenfor. Det viktigste videoopptakene har bidratt med er at jeg har sett meg selv spille og dermed har kunnet innta

publikums perspektiv. Det blir selvsagt ikke det samme som å være på konsert som en del av publikum, men jeg kan se hvordan jeg tar meg ut og hva jeg kan endre på for å forsterke uttrykket. Av konkrete endringer dette har ført til vil jeg trekke frem mitt fokus når jeg spiller: Jeg endret - etter å ha sett diverse videoklipp av meg selv fra øvelser og konsert – måten jeg fokuserer på på scenen, både med tanke på musikalsk fokus og hvordan jeg rent kroppslig og fysisk underbygger dette musikalske fokuset gjennom holdning og blikkretning. Jeg bruker bevisst (selv om det også faller meg naturlig) blikk som virkemiddel når jeg ser mye ned på det instrumentet jeg spiller på til en hver tid. Dette, tror jeg, smitter over på publikums nysgjerrighet på hvordan de musikalske prosessene fungerer rent fysisk. Ved at jeg viser fokus, blir også publikum mer fokusert og nysgjerrig. Denne antakelsen fikk økt validitet etter en uformell samtale jeg hadde med en av tilskuerne etter fremføringen på *Østre*. Han var stadig under konserten opptatt av hvordan de forskjellige lydene ble til og fulgte nøye med på hva jeg foretok meg. Jeg spør meg om denne nysgjerrigheten hos publikum kan skjerpes ytterligere ved nevnte endring av lyssetting, da den vil føre til at det blir vanskeligere for publikum å se hva jeg fysisk foretar meg og at dermed det mystiske og mørke aspektet ved både det musikalske og det visuelle forsterkes, samtidig som fokuset på klingende lyd – og muligvis hva som forårsaker den - forsterkes.

4.3.3 Samtaler med veiledere

I etterkant av konserten på *Vaktbua* dukket en ny problemstilling opp for meg gjennom en felles samtale med mine veiledere; nemlig balansegangen mellom det å skulle ivareta de sublimitetsfremmende virkemidlene repetisjon, utsettelse og utstrekning i tid og samtidig holde på et sterkt og musikalsk interessant uttrykk. Jeg opplevde her at mine veiledere inntok to noe ulike posisjoner til problemstillingen. Jeg har valgt å lytte til begge og føler jeg har elementer av begge synspunkter i dagens utforming av *Manrta 5*. Samtalen baserte seg på en diskusjon om hvorvidt sekvens 3 og 4: *Underground* og *Berlin* var med på å fremme spor av det sublime eller om de var for *underholdningspregede* med sin klare 4/4-dels *groove* og relativt hyppige endring av rytmemønster. Selv fikk jeg både på *Vaktbua* og ellers når jeg spilte disse sekvensene en sterk følelse av *flow*. Jo lengre jeg strakk ut samme rytmemønster i tid, jo mer intens ble følelsen av *flow*, forøvrig ikke ulikt beskrivelser av ekstase i sjamanisme som vi så eksempler på. Jeg så begrunnelsene i kritikken på det daværende tidspunkt da jeg hadde et hyppigere skifte av rytmemønster den gang. Jeg ble konkret utfordret på å prøve å komponere/arbeide frem en eller to nye sekvenser - basert på virkemidlene gjentakelse, utstrekning i tid og støy – som kunne erstatte *Underground* og *Berlin*. Jeg valgte å inngå et

slags kompromiss med både veilederne og meg selv ved å beholde sekvensene, men strekke ut hver rytmiske frase over lengre tid. Valget var blant annet begrunnet med at sekvensene var godt innarbeidet på dette tidspunktet og at jeg heller ville utforske mulighetene og potensialet som lå i disse fremfor å arbeide frem to nye sekvenser.

4.3.4 Konsertens lengde

Jo lenger en minimalistisk konsert som baserer seg på repeterende rytmemønstre og vedvarende klangflater er, jo mer i tråd vil den være med det postmoderne sublime, slik jeg anser det. *Mantra 5* ble til under tidsbegrensningene eksamen i emnet *kunstnerisk utviklingsarbeid* gav meg våren 2014. Konserten varte derfor til å begynne med kun i drøyt tjue minutter. Siden har den blitt lenger og lenger, på det lengste 45 minutter, på en øvelse. Jeg har hele tiden holdt på rammene fra utgangspunktet mitt, men etter å ha blitt utfordret av veileder og etter litteraturstudier om *uro, utsettelse, mangel på sensasjon* fra den postmoderne kunsthistorien – i min undersøkelse representert hos særlig Lyotard (Bale & Bø-Rygg, 2008) samt Adorno og Stern (Valberg, 2011) – har jeg valgt å strekke ut hver sekvens i tid på skjønn. Når jeg kjenner på kroppen at dette har en effekt på meg, holder jeg sekvensen enda litt lenger før jeg går over i neste sekvens.

4.3.5 Referansegruppe

Noen tanker om tid og performativitet

Jeg fikk flere nyttige tilbakemeldinger av referansegruppa angående performativitet etter fremførelsen på *Vaktbua*. Ett av medlemmene fortalte følgende: ”Jeg følte at jeg kom... bevegde meg fra et sted til et annet. Det repetative er nesten som å kjøre inn i en tunell. Det bare fortsetter og fortsetter. Du vet ikke hvor lang den er men den må jo slutte en gang.” Dette er data som kan tyde på spor av det sublime. Informanten peker på den utstrekning av tiden (”fortsetter og fortsetter”) som særlig Lyotard pekte på at kjennetegnet den sublime opplevelsen. Slutten av utsagnet hans kan tolkes som en uro knyttet til usikkerheten om når det slutter.

Det andre medlemmet i referansegruppa dro veksler på fremførelsen av *More Cymbals II* fra *AKS*. Hun opplevde det som ”vanskelig og uvant” at jeg spilte lenge på cymbalene. For henne ble dette mer interessant under fremførelsen på *Vaktbua*. Når jeg hører på opptak av denne sekvensen fra *AKS* hører jeg at jeg ikke hadde sekvensen like godt ”under huden” her ,

forløpsmessig, som jeg hadde på Vaktbua. Forløpet var på Vaktbua mer innarbeidet ved at jeg blant annet valgte å gjøre sekvensen lengre ved å strekke ut hver del i sekvensen i tid.

Hun opplevde også de fem sekvensene som fem ulike deler, men med et tydeligere narrativ under fremførelsen på *Vaktbua* enn hun gjorde under fremførelsen på AKS. Følgelig opplevde hun at delene hang bedre sammen her og hun fikk én gjennomgående opplevelse av konserten.

Tilknytning til teori

La meg knytte hennes opplevelse til teorien. Valberg (2011) refererer til musikkfilosofen Arild Pedersens beskrivelse av tre forskjellige måter å fornemme *tid* på (Valberg, 2011, s. 172). En av disse tidene er *Kairos*-tid, med sitt opphav fra Aristotelisk dramateori der et drama kjennetegnes av et handlingsforløp med formelementene *begynnelse – midtdel – slutt* (Valberg, 2011, s. 172). Kairos-tid er ”knyttet til et formet prosjekt med ladede øyeblikk. [...]”Slike ladede øyeblikk, [...], krever en lydhør og årvåken deltagelse i narrativets forløp, og formforløpet bindes sammen av forventningen om et forløsende slutt punkt” (Valberg, 2011, s. 172). Det kan virke som medlemmet av referansegruppa var hensatt i en slik ”lydhør og årvåken deltakelse i narrativets forløp” (2011, s. 173) som for henne nå ble oppfattet som tydeligere enn sist.

Belysning

Ett av gruppe medlemmene kommenterte forholdet tilskueropplevelse/lysetting: ”Underveis tenkte jeg på det sceniske og tilskueropplevelse”, forklarte hun. Hun forklarte at når jeg som utøver satt med full belysning på meg la jeg ikke *skjul* på virkemidlene jeg brukte. Dette tekniske valget synes hun var interessant. Hun var fokusert på alt det jeg gjorde på scenen. Hva om jeg ikke var lyssatt og hun kun hadde hørt musikken? Kanskje jeg skulle prøvd å ikke være såpass lyssatt, foreslo hun, slik at publikum kan forholde seg til scenen på en annen måte. ”Det må være rom for å utfordre sjangerkonvensjonene”, avslutter hun. Hun hadde en liknende tilbakemelding da jeg ved en anledning lot referansegruppa få høre lydsporet fra *More Cymbals II*, for så å høre det sammen med musikkvideoen: Bildene fra filmen gav henne assosiasjoner og overstyrte, så hun hørte ikke så mye etter detaljene i musikken. Det hun hørte av musikk ble knyttet til meg og handlingene mine. Da hun hørte *kun lydsporet* var det fritt og åpent for assosiasjoner. Hun oppsummerte: Når man bare hører lyd, er det én

historieforteller, men legger man til film får man tre historiefortellere. Bildene man ser, meg som person og musikken. På bakgrunn av denne og liknende tilbakemeldinger fra publikum underveis i prosessen vil jeg derfor ved min eksamenskonsert bruke bakgrunnsbelysning istedenfor frontbelysning for å fremme det mystiske og utilgjengelige aspektet ved mine bevegelser.

4.3.6 Spørreundersøkelse

Som jeg allerede har vært inne på kom jeg frem til at en spørreundersøkelse var en mer hensiktsmessig metode for innsamling av data. Jeg skjønnte at dette ville gi meg et bredere bilde av om mine elementer for undersøkelsen (utstrekning i tid, overraskelse) trigger sublimitet i musikkopplevelsen enn det jeg fikk kun ved bruk av referansegruppe og forskning med utgangspunkt i video- og bildemateriell. Undersøkelsene ga meg et innblikk i opplevelser til personer som ikke hadde kjennskap til prosjektet fra før, og som dermed ikke stod i fare for å være påvirket av eventuelle føringer fra min side. Her vil jeg først presentere resultatene jeg fikk da seks personer fra publikum etter visning av *Mantra 5* på Østre besvarte mitt spørreskjema (s. 49). Deretter vil jeg presentere resultatene fra mitt spørreskjema etter at seks personer lyttet gjennom verket *Piano Phase* av Steve Reich.

Resultat, Østre, deltaker A-F

	1 Kjente lettelse	2 Glemte tid og sted	3 Skvatt	4 Fikk ubehagelige assosiasjoner	5 Fikk følelse av å miste kontroll	6 Kjente ubehag og velbehag
A	JA	JA	JA	NEI	NEI	NEI
B	JA	JA	NEI	NEI	JA	JA
C	NEI	NEI	JA	NEI	NEI	NEI
D	JA	NEI	NEI	NEI	JA	JA
E	JA	JA	NEI	NEI	JA	JA
F	NEI	JA	NEI	JA	NEI	JA

Punkt 7, kommentarer:

A: ”Enkelt og komplekst på samme tid. En demonstrasjon av instrumentet trommer. Utøver har opparbeidet en trygghet. Fascinerende bruk av delay. Utøver trenger ikke stresse v/ flytting av SM 57.”

B: ”Ved mindre visuell kontakt med utøver ville jeg kanskje ha vært nærmere et skvett.”

C: ”Flott utforskning av klang og rytme”

D: ”Kom etter at den begynte. Ubehaget skyldes høg lyd akkurat når eg kom inn”

E: Ingen kommentar

F: Ingen kommentar

Resultat , Østre, utøver

1 <i>Lettelse</i>	2 <i>Tid og sted</i>	3 <i>Skvatt</i>	4 <i>Ubehagelige assosiasjoner</i>	5 <i>Miste kontroll</i>	6 <i>Ubehag og velbehag</i>
NEI	NEI	NEI	NEI	JA	NEI

Punkt 7, kommentarer:

Utøver: ”Jeg var fokusert på å spille riktig og lot meg ikke rive med av min egen musikk med unntak av da jeg spilte på mikrofonstativet alene. Dette er siste tilskudd og jeg følte jeg musiserte mer her enn resten – der jeg føler jeg er for ”maskin”.”

Refleksjon

Av dataene som kom frem under spørreundersøkelsen var det flere ting å merke seg. At hele fire av seks svarte bekreftende på at konserten inneholdt momenter som både var ubehagelige og velbehagelige, må kunne tolkes i retning av spor av den sammensatthet som kjennetegner den sublime opplevelsen. På samme måte er det grunn til å merke seg at halvparten av informantene fikk en følelse av å miste kontroll (eller at utøver mistet kontroll) i løpet av konserten. Også det et sentralt moment i beskrivelsene av den sublime opplevelse. I samme retning må en kunne tolke at fire av seks informanter svarer ja i forhold til at den minimalistiske musikken fikk dem til å glemme tid og sted. Mindre markante data er det i forhold til om informantene skvatt (4 av 6 svarer nei) og spørsmålet om ubehagelige assosiasjoner i deler av konserten (5 av 6 svarer nei). Med de forbehold en må ta i forhold til validitet når utvalget av informanter er så lite som her, må en likevel kunne si at her er det spor av det sublime.

Den umiddelbare tendensen jeg så var at publikum var mer eksponert for virkemidlene i konserten - særlig *utstrekning i tid, overraskelse og ubehag/velbehag* - enn jeg selv, da jeg *kontrollerte* det som skjedde musikkpraktisk - mens musikken kom mer overraskende på

publikum. Publikum hadde ikke på forhånd kjennskap til hvilke spillepraktiske valg jeg kom til å foreta meg. Publikum kunne med den aktuelle scenebelysning med kraftig frontlys – tydelig se mine bevegelser på scenen. Denne kommentaren fra deltaker B: ”Ved mindre visuell kontakt med utøver ville jeg kanskje ha vært nærmere et skvett.” – og uformelle samtaler jeg hadde med publikum i etterkant, ga meg indikasjoner på at redusert scenebelysning kunne økt overraskelsesmomentet (som kan kobles til *det plutselige* hos Burke) hos publikum ytterligere.

Det sublime kan som vi så hos Burke (Bale & Bø-Rygg, 2008, s. 39), trigges av lyd og støy. I ettertid av konserten får kommentaren til deltaker D meg til å dvele ved støy som virkemiddel i en type konsert som *Mantra 5*. Jeg får en følelse av at det ikke holder som musiker å levere et støyende uttrykk. Det ubehagelige – eller *uroen* - bør forårsakes, slik jeg ser det, av noe annet enn en rent fysisk reaksjon på høy lyd. Jeg ønsker derfor å fokusere mer på repetisjon og mindre på støy i *Mantra 5* i tiden som kommer. Dog er jeg fortsatt av den oppfatning at høy lyd, innenfor rimelighetens grenser i form av at det ikke skader folks hørsel, er et sublimitetsfremmende virkemiddel, i kombinasjon med utstrekning i tid av rytmemønstre og droner.

Jeg tror jeg med fordel kunne tenkt mindre på ”oppgaveløsning” og mer på musisering. Med dette mener jeg at jeg burde fokusere mindre på hvordan jeg rent teknisk holder tempo i forhold til ekkopedalen og heller fokusere på å musisere best mulig, selvsagt innenfor konseptets rammer. Nevnte balansegang mellom musikalsk interessant versus musikkens agenda som sublimitetsfremmende er i mente her. For å være i stand til å gjøre musikken musikalsk interessant er det, for denne typen rytmiske musikk, en stor fordel at mitt trommespill er godt håndverksmessig utført. Det håndverksmessige har jeg øvd på i form av koordinasjonsøvelser fra veileder og dette har generelt blitt bedre hos meg i arbeidet med masteroppgaven. Ved å fokusere på den musikalske formidlingen kommer gjerne en drivkraft som gjør at spillet blir både *tightere* og mer musikalsk. Dette erfarte jeg da jeg under sekvens 4, *Berlin*, spilte på kun mikrofonstativet alene ([lytt](#)). Det at dette var et nytt tilskudd til konserten i sekvensen gjorde, tror jeg, at jeg fikk mer lyst til å musisere enn til å kun ”utføre oppgaven” som jeg i hovedsak fokuserte på forøvrig. Som en av tilskuerne sa (som forøvrig også er trommeslager) i en samtale vi hadde etter konsert. ”Det har også det menneskelige aspektet ved seg”.

Resultat, Piano Phase, deltaker A-F ([lytt](#))

	1 Kjente lettelse	2 Glemte tid og sted	3 Skvatt	4 Fikk ubehagelige assosiasjoner	5 Fikk følelse av å miste kontroll	6 Kjente ubehag og velbehag
A	JA	JA	NEI	NEI	NEI	JA
B	NEI	JA	NEI	JA	NEI	JA
C	JA	NEI	NEI	NEI	NEI	NEI
D	JA	NEI	NEI	NEI	JA	JA
E	JA	NEI	NEI	NEI	JA	JA
F	JA	NEI	NEI	NEI	NEI	JA

Punkt 7, kommentarer:

A: "Fascinerende verk, du! Avantgardistisk!"

B: Ingen kommentar.

C: Ingen kommentar

D: Ingen kommentar

E:

Interessant at noe som rent tonemessig er kaotisk fortsatt kan få deg til å slappe av. Jeg holdt ved en anledning på å sovne. Jeg lot etter hvert være å prøve å finne eneren eller et annet system i stykket, og dette førte nok til at jeg omfavnet kaoset, på en eller annen måte.

F:

Uten å ha noen kjennskap til musikkstykket så var jeg allerede innen de første tre minuttene ganske sikker på at det ville fortsette i det sporet, med minimale forandringer. Det kan jo diskuteres hva "minimale forandringer" innebærer. Jeg følte velbehag av klangen i pianoet og forandringene laget med delay. Selv om jeg ikke forventet noe annet så satt jeg likevel med et ønske om introduksjon av et bassinstrument, perkusjon, andre instrumenter. Det er utvilsomt langdryg musikk for noen. Jeg satte pris på fallet tilbake til utgangspunktet, ved 09:40. Etter en god periode med delay så var det en deilig forandring.

Resultat, Piano Phase, Nils Martin Haugfos

1 <i>Lettelse</i>	2 <i>Tid og sted</i>	3 <i>Skvatt</i>	4 <i>Ubehagelige assosiasjoner</i>	5 <i>Miste kontroll</i>	6 <i>Ubehag og velbehag</i>
JA	JA	NEI	JA	JA	JA

Punkt 7, kommentarer:

”Det var av og til et mørkt sus i lydbildet som ikke hørtes ut som kom fra noen av pianoene, nærmest som et fly eller biler på en trafikkert motorvei. Dette vekket til tider et slags ubehag. Jeg kunne også høre etter musikken stoppet t det lå et mørkt sus i lydbildet uten pianospillet der. I niende minutt hørtes også en repeterende tone liknende mer en treblåser enn et piano. Tidvis, blant annet rundt 10:30 kunne jeg høre en rask repeterende dunkelyd som om noen slo på en trekasse.”

Refleksjon

Resultatene fra spørreundersøkelsen ga meg indikasjoner på at de fleste av deltakerne opplevde musikken som både *vemmende* og behagende (jf. spørsmål 6: Var det noe ved denne musikken som vekket *vemmelse/ubehag* men samtidig *velbehag*?). Kun to av seks fikk en fornemmelse av å glemme tid og sted (jf. spørsmål 2: Fikk musikken deg til å *glemme tid og sted* i løpet av gjennomlyttingen?), dog indikerer kommentaren til deltaker E, noe annet selv om vedkommende svarte NEI på spørsmål 2: ”[...] Jeg lot etter hvert være å prøve å finne eneren eller et annet system i stykket, og dette førte nok til at jeg omfavnet kaoset, på en eller annen måte”. Deltakeren hadde også en tilleggsopplysning til sitt svar på spørsmål 5 (Fikk du en følelse av å *miste kontroll* i løpet av gjennomlyttingen?): ”JA - mest pga min musikkbakgrunn; mistet kontroll over taktfølelsen”. Dette minner om det vi har sett i teorien: Vi kan se for oss at denne deltakeren først mistet kontrollen og følte en indre *uro*. Følgelig etablerte deltakeren en *aktpågiven beredskap* (Valberg, 2011, s. 188, 189), for så å gjenvinne kontrollen ved å ”omfavne kaoset” i *møteøyeblikket* (Stern i Valberg 2011, s. 189) ” Det er kunstens største øyeblikk, når denne overgangen skjer” sier (Adorno i Valberg, 2011, s. 144) om vi også anser denne overgangen som en *rystelse* der subjektet ”rykker [...] ut av sin distanse og tilbake til seg selv” (Adorno i Valberg, 2011, s. 144). Deltakerens beretning vitner slik sett mye om spor av en postmoderne sublim musikkopplevelse.

En oppsummering angående bruk av spørreskjema

Resultatene fra spørsmål 2 og 6 gir i begge spørreundersøkelsene en pekepinn i retning av en sublim publikumsopplevelse i særlig postmoderne forstand hos tilskuere og lyttere, slik jeg tolker det. Hadde jeg kommet inn med spørreskjema tidligere i prosessen hadde jeg kunnet tilspisse spørsmålene ytterligere ved å ”prøve og feile” fra visning til visning av *Mantra 5* til jeg til slutt satt igjen med et skjema med flere spørsmål liknende spørsmål 2 og 6, da disse vitner mest om den postmoderne sublimiteten. Jeg ville involvert spørsmål som gikk direkte

på hvorvidt publikum kjente på en *uro* eller *rystelse*, da det postmoderne sublime har vist seg å være mer relevant for mitt uttrykk som baserer seg på repetisjon og utsettelse. Mine spørreskjema bærer nå preg av å være mest influert av den tidligmoderne sublimiteten.

Kapittel 5: Diskusjon og perspektivering

Da jeg valgte å knytte minimalistisk musikk opp mot det sublime visste jeg at det var en stor utfordring som lå foran meg. Den åpne problemstillingen kunne lede i mange retninger. Likevel ser jeg særlige sammenhenger mellom mitt uttrykk og sublimiteten slik den gjør seg til kjenne hos kunstteoretikere, kunsthistorikere og filosofer som Adorno, Stern og ikke minst Lyotard og deres beretninger om *rystelse* forløst i kunsterkjennelse og selverkjennelse samt *uro* forløst i *møteøyeblikket*. Denne postmoderne sublimiteten peker først og fremst tilbake på Kants fokus på subjektet som gjennom *oversanselig* persepsjon av naturen erfarte det sublime. De tekniske og romlige valgene jeg har gjort i forhold til klang, elementer av overraskelse og valg av konsertarena for eksamenskonsert har vist seg oftest å peke tilbake på Burkes beretninger om *mørke* og *det plutselige*.

Da jeg valgte tematikk for denne oppgaven var det blant annet på bakgrunn av emner innenfor teori vi hadde hatt første år på master, og som jeg hadde en særlig interesserte for. Når jeg først valgte å skrive om det sublime, kunne jeg ha valgt å knytte det til en annen sjanger/musikkform enn minimalistisk musikk, da det først var vanskelig å se en tydelig link mellom disse. Jeg valgte det likevel og det har ledet til noen ulike erkjennelser. Én gikk blant annet på at publikum opplevde *Mantra 5* annerledes enn meg som utøver. På spørsmål 6 (Var det noe ved denne konserten som vekket vemmelse/ubehag men samtidig velbehag?) i undersøkelsen fra *Østre* svarte 4 av 6 av de spurte ja. Dette tyder på at publikum her opplevde *Mantra 5* både vemmende og behagende. Jeg opplevde ikke dette selv, men det tyder på jeg har oppnådd å lede noen tilskuere inn i en opplevelse som kan beskrives som sublim da den både har en urovekkende og en tiltrekkende side. Dette kan underbygges av spørsmål 5 (Fikk du en følelse av å miste kontroll (eller at utøver mistet kontroll) i løpet av konserten?) der 3 av 6 av de spurte på *Østre* svarte ja på hvorvidt de følte at de selv eller utøver mistet kontroll under konserten. Den ubehagelige følelsen ved det sublime henger, som vi har sett, ofte sammen med følelsen av å miste kontroll.

En annen erkjennelse var at jeg kunne introdusert spørreskjema tidligere i prosessen. Jeg kom sent inn med valget om å bruke spørreskjema og ser mot slutten av undersøkelsesprosessen at det ville vært spennende å bruke spørreundersøkelsen i større omfang, da jeg kunne se, bare med de få deltakerne på spørreundersøkelsen om *Mantra 5* og den om *Piano Phase* at spørsmål nr. 6 i begge tilfeller viste en positiv tendens. Jeg ville i tilfelle fokusert på en større spørreundersøkelse kun for *Mantra 5* der jeg i flere omganger delte ut spørreskjemaer etter visninger til så mange tilskuere som mulig. Med en tilnærming av aksjonsforskning kunne jeg forandret litt på undersøkelsen fra visning til visning etter hvert som jeg så hvilke spørsmål som best egnet seg for å finne spor av det sublime. Til slutt ville jeg kunne endt opp med *ett* spørreskjema og sammenliknet besvarelsene av dette ved for eksempel 5 forskjellige fremførelser og presentert resultatene herfra.

Jeg har fått *mye* inspirasjon av denne undersøkelsesprosessen og har dannet meg tanker om hvordan jeg kan stykke opp konseptet mitt og videreføre deler av det i separate retninger. Ett av dem er et klubbkonsept:

Klubbkonsept

En idé til videreutvikling - som er særlig trigget av lytting til repeterende *house*-musikk - er å lage et *live* klubbkonsept, liknende dagens DJ-sets der, men der jeg spiller trommer med en basstrommefigur i 4/4-takt og tempo på 120-130 BPM i minimalistisk stil. Jeg ønsker å benytte analoge effekter som båndekko (*tape-delay*) og Lesley til å farge lydbildet med. Jeg ser for meg en stil inspirert av *minimal techno* og *acid house*. Konseptet skiller seg fra det folk er vant til på dansesteder og nattklubber ved at jeg bruker analogt og akustisk utstyr, samt spiller selv, istedenfor å benytte platespillere som de fleste utøvere innen disse sjangrene bruker. Gjennom lange repetsjoner å la de jeg gjør under *Underground* og *Berlin* (særlig i opptaket fra *Østre*) kan jeg forsøke å lede publikum inn i suggesjon og transeliknende tilstander, og dessuten inn i slike mentale opplevelser som det sublime representerer. Musikk som ikke kun er til for å behage, men som er drevet av et ønske om at musikken skal åpne dører til nye rom hos lytteren: Fremmedartede fornemmelser av tid og sted. Det er en type fornemmelse som kanskje bare kunsten (og religion?) kan gi: Og kanskje særlig den repeterende minimalismen.

Litteraturliste

Aalborgs Universitet (ukjent år), *Højdepunktsoplevelser*. Hentet 10.11 2015, fra <http://www.soc.aau.dk/forskning/lykkeforskning/definitioner-og-teorier/hoejdepunktsoplevelser/>

Bale, K og Bø-Rygg, A. (red.) (2008), *Estetisk teori – en antologi*, Oslo: Universitetsforlaget AS.

Borgdorff, H. (2006). *The debate on research in the arts*. Hentet fra: http://www.ips.gu.se/digitalAssets/1322/1322713_the_debate_on_research_in_the_arts.pdf

Burke, E. (2008). *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. New York: Dover Publications, Inc.

Dalgård, L. (2013). *Produksjon av nærvær - en undersøkelse av sanselig tilstedeværelse i møte med kunst*. (Mastergradsavhandling, Universitetet i Agder). Hentet fra <http://brage.bibsys.no/xmlui/handle/11250/138419>

Gross, J. (2000) *Steve Reich, Early tape pieces, Interview by Jason Gross (April 2000)*. Hentet fra <http://www.furious.com/perfect/ohm/reich2.html>

Haugen, K. (2004, 05.08) Hvordan skrive hva? *Klassekampen*. Hentet fra <http://www.klassekampen.no/15692/article/item/null/hvordan-skrive-hva#sthash.Yxx3qT5r.dpuf>

Hovik, L. (2012). Mamma danser: Teater for de minste som kunstnerisk forskning. *InFormation, Nordic Journal of art and Research*, 2(1). 94-111. Hentet fra <https://journals.hioa.no/index.php/information/article/view/424/423>

Kant, I. (1995). *Kritikk av dømmekraften (i utvalg)*. Oslo: Pax Forlag A/S.

Kester, G. H. (2004). *Conversation Pieces, community + communication in modern art*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, Ltd.

Kucor, Z. og Leung, S. (2005). Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art. Grant Kester. *Theory in Contemporary Art Since 1985*. (upaginert, 10 sider).

Hentet fra

http://www.ira.usf.edu/cam/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/Conversation_PiecesGKester.pdf

Kulturnatta.no. (2015). *Kulturnatta 2015*. Hentet 20.10 2015, fra

<http://www.kulturnatta.no/kulturnatta2015/>

Last.fm (2011). *Drone*. Hentet fra <http://www.last.fm/tag/drone/wiki/history>

Ledang, Ola Kai. (2009). kunstmusikk. *Store Norske Leksikon*. Hentet fra

<https://snl.no/kunstmusikk>

Malterud, N. (2012) Kunstnerisk utviklingsarbeid – nødvendig og utfordrende. *InFormation, Nordic Journal of art and Research*, 1(1). 57-68. Hentet fra

http://www.ninamalterud.no/pdf/tekster_kunstutd/Malterud_InFormation_2012.pdf

Pollan, B. (2014). *Sjamanisme*. Trondheim: De norske Bokklubbene AS.

Prendergast, M. (2003). *The ambient century, from mahler to moby – the evolution of sound in the electronic age*. London: Bloomsbury Publishing Plc.

Reich, S. (1967). *Piano Phase*. Hentet fra

https://play.spotify.com/track/6ZD40qL76XpU9ZvqrZKYBk?play=true&utm_source=open.spotify.com&utm_medium=open

Reich, S. (1997). *Works, 1965-1995*, lyd-CD boks, Nonesuch Records.

Reich, S. (2002). *Writings on Music 1965 – 2000*. New York: Oxford University Press, Inc.

Repstad A. (2014, 15.09). *MANTRA 5*. Hentet 07.11 2015, fra

<http://www.agderkunst.no/2014/09/15/mantra-5/>

Ruud, E. (2006). *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget AS.

Svendsen, Lars Fredrik Händler. (2011). kopernikansk vending – filosofi. Store Norske Leksikon. Hentet fra https://snl.no/kopernikansk_vending%2Ffilosofi

Valberg, T. (2012). Bidrag til fagterminologi for en relasjonell musikkestetikk. *Skriftserie fra Senter for musikk og helse*, 5 (3), 173 - 193. Hentet fra <http://brage.bibsys.no/xmlui/handle/11250/172373>

Valberg, T. (2011). *En relasjonell musikkestetikk. Barn på orkesterselskapenes konserter*. (Doktorgradsavhandling), Institutionen för kulturvetenskaper, Musikvetenskap, Göteborgs universitet, Göteborg.

Steve Reich: influences, techniques and politics [HD] IntoThe Music, ABC Radio National, (2012). [videoklipp]. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=blfzB1MfM8c>

Steve Reich: Playing Music/Talking Music, (2014). [videoklipp]. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=kI25bqbzzNs>

Steve Reich - rhythm and minimalism [HD] The Music Show, ABC Radio National, (2012). [videoklipp]. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=pFS8Ru27rqs>

Store Norske Leksikon, (2009). spirituell. Hentet fra <https://snl.no/spirituell>

Tønnesen, T. (1979/1986). *Edvard Grieg: The Complete Works for String Orchestra* [CD]. Østerrike: Grammofon AB BIS.

Why Not the Sublime? A Relevant Option for Representational Artists. (2014). [videoklipp]. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=FAWCHhIXs-k>

Winum, M. E. (2010). *Kunstens sannhet og gåtekarakter i lys av "das Unheimliche" som moderne erfaring*, (Mastergradsavhandling, Universitetet i Stavanger). Hentet fra <http://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/184472/Winum,%20Maiken%20E..pdf?>

[sequence=1](#)

Wurth, K. B. (2012). *Musically sublime, Indeterminacy, Infinity, Irresolvability*. New York: Fordham University Press.

Zuckerman, G. (2002). *An interview with La Monte Young and Marian Zazeela*. Hentet 06.11 2015 fra http://musicmavericks.publicradio.org/features/interview_young.html

Østre – hus for lydkunst og elektronisk musikk (2015). Hentet fra: <https://www.facebook.com/oestre/?fref=ts>

En spilleliste med *Mantra 5* ved *Agder Kunstsenter, Vaktbua og Østre* finnes [her](#).