

Demo-Poetikk

Om potensialitet i sirkulær musikalsk idéformasjon

HANS MARTIN AUSTESTAD

RETTLEIAR

Knut Tønsberg, Kari Iveland

Universitetet i Agder, 2020

Fakultet for kunstfag

Institutt for rytmisk musikk



Forord

Eg starta på arbeidet med denne masteravhandlinga før eg visste at eg hadde byrja. For eg tek med meg erfaring inn som kjem frå lenge før den tida då eg visste kva eg dreiv med, eller at eg skulle skrive ei avhandling. Eg skriv også desse orda i forordet før oppgåva er ferdig. Når oppgåva er fullført, sett eg punktum, men eg kjem ikkje til å være ferdig, arbeidet og tankane om det fortsett. Omgrepet *forord* vert gjerne nytta til å førebu den som les på det som skal komme, eller å leggje til noko som fyller ordet med ekstra tyding for lesaren, om det er personlege merknadar frå forfattaren om korleis det har vore å skrive, eller ein redaktør eller kollega som fortel noko forfattaren sin forfattarskap. Slik er forordet, for meg, ein spanande tilstand; Før ordet. Det er det som kjem før ordet, som lar ordet komme. Denne tenkjemåten er viktig for avhandlinga eg har skrive, så viktig at det må stå som forordet for denne avhandlinga. Det er i forordet ein finn alle moglegheitene.

Eg vil rette ein stor takk til rettleiar Knut Tønsberg, og bi-rettleiar Kari Iveland for verdfull innsikt, og god hjelp til å finne vegen i prosessen. Takk også til lærarar og medstudentar på institutt for rytmisk musikk, fakultet for kunstfag på Universitetet i Agder.

Spesielt takk til mi syster, førsteamanuensis på institutt for visuelle og sceniske fag hos Universitetet i Agder, Anna Svingen-Austestad med familie, for å dele av sin store teoretiske oversikt, gjesterom, og som eg har arva og lånt pensumlitteratur av sidan tenåringstida. Og til mi mor Marit Rundberg for å alltid vise interesse for arbeidet mitt, alltid har gode råd, innspel og alltid er behjelpelig, anten det er snakk om bærehjelp eller språkhjelp.

Og takk til alle framtidige arbeid som du måtte lage.

Innholdsliste

1 Innleiing	6
1.1 Bakgrunn	8
1.2 Problemstilling, påstand og avgrensing	9
1.2.1 Hovudspørsmål	9
1.2.2 Påstand	9
1.2.3 Avgrensing	9
1.2.4 Lesarrettleiing	11
2 Etikk	12
2.1 Musikkens ontologisk grunngeving er eit etisk val, og eit teknisk val	12
2.2 Mine fordommar: Antroposentrisme og økosentrisme	13
2.3 Metode: Poetikk – naturlov for ei miljøvennleg analyse av musikk	18
3 Kva er ein demo?	21
4 Teori, metodeval og omgrep	31
4.1 To påstandar til eit poststrukturalistisk musikkensyn	31
4.2 Poetikk, dikterkunstens ontologiske grunngeving	33
4.2.1 Aristoteles – <i>Poetik</i> (ca. 335 f. Kr.)	34
4.2.2 Joachim Burmeister – <i>Musica Poetica</i> (1606)	34
4.2.3 Anton Webern – <i>A Path To New Music</i> (1932-1933)	35
4.2.4 Igor Stravinsky – <i>Poetics Of Music</i> (1947)	35
4.2.5 Paul Hindemith – <i>A Composers World</i> (1952)	36
4.2.6 Nokre få andre poetikkar å merke seg	37
4.3 Poetikk som metode	38
4.4 Boëthius' tre typar musikk	43
4.5 Modell av Boëthius' tre typar musikk	49
4.6 Aural sans – musikk og lyd som aural kunst	50
5 Demo-Poetikk – forenkla struktur	53
5.1 Demo-Poetikk i logiske premiss	53
6 Demo-Poetikk i eksempel og teoretiske omgrep	55
6.1 Premiss 1: Musikk er potensiell. Musikk har eigenverdi	55
6.2 Premiss 2: Mennesket erfarer potensiell musikk	62
6.3 Premiss 3: Mennesket komponerer og utfører musikken	65
6.3.1 Inspirasjon	65
6.3.2 Problemet med motivasjon	68
6.3.3 Visjon	75
6.4 Premiss 4: Aktualisering av musikken reduserer potensialet	78
6.5 Premiss 5: Noko uventa vil komme til i handling	85

6.6 Premiss 6: Å erfare handlinga skil seg frå ideen.....	94
6.6.1 «Demofella».....	97
6.7 Premiss 7: Førestillinga er endra, rykk tilbake til premiss 2.....	99
7 Demo-Poetikk summera.....	100
7.1 Kva er musikk?.....	100
7.2 Modellar.....	101
7.2.1 Demo-Poetikk – Boëthius’ tre typar musikk med tilført kretsloop.....	101
7.2.2 Demo-Poetikk – Aktualitetens nålauge.....	102
7.2.3 Demo-Poetikk – Om potensialitet i sirkulær musikalsk idéformasjon.....	103
7.3 Aural autopoiesis.....	104
7.4 Funn.....	104
7.5 Bruksområder.....	106
7.6 Forslag til vidare forskning.....	109
Bibliografi.....	111

1 Innleiing

Har du nokon gong sitte i stillheit og kjent musikken hende inni deg? Utan klingande musikk rundt deg, kan du likevel kjenne og høyre musikken inni deg. Du er i samspel med hugnaden din, oppslukt av indre kjensler av rytmar, harmoniar og stemningar. Hugnaden er eit kraftfullt musikalsk apparat, som kan spele melodiar og harmoniar, rytmar og takter. Den kan spole tempo opp og ned, og spele tilbake idear framlengs og baklengs. Ein kan trene hugnaden opp til å løyse musikalske gåter, og den kan til og med gjeve deg musikalske opplevingar i søvne. Dette instrumentet som me nyttar til å behandle idear, kan omsetjast til klingande musikk. Dette er komponistane sitt språk. Å omsetje ideane om noko som kan bli til klingande musikk, til faktisk klingande musikk. Og dette konseptet, om at me alle har musikk i oss, musikk som aldri har blitt høyrte, som aldri har klinga, det er dette som gjev grunnlag for å oppleve musikk i det heile tatt. Musikk som ein førestiller seg. Ein openberr motivasjon for å produsere noko, er at det ikkje er handgripeleg utan både refleksjon og handling. Komponisten maner fram eit handlingsmønster som leier til klingande musikk. Det står fram som unikt lydmønster. Men ein annan, meir skjult motivasjon for å produsere noko, er at ein forsøker å attskape nøyaktig den ideen ein førestiller seg. Ein vil aldri heilt klare det, det vil alltid innehalde element av mangel eller feil, dette kjem avhandlinga til å skildre. Det einaste ein komponist kan prøve å gjere, er å produsere den mest perfekte etterlikninga av det ein førestiller seg. Ein vil aldri nå fram til perfektjon. Såleis er perfektjon ein abstrakt destinasjon, og tenkjer ein slik, står perfektjonismen fram som det eigentlege målet. Såleis blir det å tilarbeide ideane til både aktiviteten og målet i seg sjølv. Difor er produksjonsprosessen i seg sjølv meininga med å produsere. Dette veit komponisten. Ein set ikkje ut for å komponere for å oppnå eit endeleg mål, ein gjer det for å produsere, og for å erfare sin eigen produksjonsprosess, og for å la andre erfare det også. Før produksjon, under produksjon, og etter produksjon. Komponisten må rette merksemda imot sjølve produksjonen, og såleis oppnå inngåande kjennskap til sin eigen produserande praksis. Ikkje for å påvise at kjennskap til prosessen skal forbetre resultatet. Men fordi kjennskap til prosessen vil opne for fleire potensielle uttrykk. Alt anna enn det som fører til prosess, eller fører til produserande praksis, er i beste fall sekundært for ein komponist. Å oppnå kjennskap til prosess, er mogleggjort i den praksis ein kallar poetikk.

Eg er sjølv låtskrivar, eller komponist, med mangeårig praksis og utgjevingar bak meg. Eg har brukt masterstudiet på Universitetet i Agder (UiA) for å fordjupe meg i kva musikalsk og kompositorisk praksis er. I masteravhandlinga mi ønskjer eg å nytte min eigen praksis, med relevant teori, for å avduke strukturar i prosessen som praksisen min går ut på. Modus, og

strukturar som løyver meg å komponere. Eg ønskjer å gjere dette med ei vinkling som også har relevans til skapande verksemd på tvers av kunstnariske disiplinar. Eg vil rette meg imot det området i produksjonsprosessen min som går ut på å nytte demo og opptak som komposisjonsverktøy. Dette er ein framgangsmetode mange nyttar, og eg ønskjer i masteren å kome med refleksjon om kva demo-opptak gjer for komposisjonspraksisen i ein produserande musikal sin verden i dag.

Meir konkret i denne avhandlinga vil min poetikk innebere å skrive frå eit autoetnografisk perspektiv. Eg nyttar min eigen kjennskap og erfaring med komposisjonsprosessen, og skal vidare skildre korleis ulike ledd i prosessen relaterer seg til kvarandre, praktisk og teoretisk. Eg vil presentere refleksjon og teori med intensjon om relevans for ein skapande kunstnar uavhengig av musikkjanger, og kanskje noko av det vil vera uavhengig av kunstsjanger. Dei mest sentrale bøkene for denne avhandlinga lister eg opp i ei fotnote i dette kapitlet.¹

Ved å relatere teoretisk betraktning til mi eiga verksemd er intensjonen at lesaren kan erfare at erfaringar, fakta og filosofi bidrar til inngåande kjennskap om måten ein stiller seg til det å lage musikk. Det vert slik også ein føresetnad at eg sjølv må strekkje meg etter eigenutvikling ved å nytte poetikk som metode. Dette gjer eg gjennom å søkje kunnskap i lesing av relevant teoretisk stoff om kva sentrale tenkjarar har sagt av relevans til emna eg belyser. Gjennom denne refleksjon av både gamal og ny teori imot min eigen erfaring, har eg i alle høve sjølv lært mykje. Slik meiner eg å ha avdekka løynd kunnskap i mi eiga erfaring gjennom poetikk. Og eg håpar at avhandlinga vil syne korleis retninga poetikk difor er verdfull i akademisk samanheng, spesielt for dei som sjølv arbeider med å produsere, slik ein komponist til dømes gjer.

¹ Dei mest sentrale bøkene for denne avhandlinga:
Giorgio Agamben – Potentialities (Agamben, 1999)
Walter Benjamin – Illuminations (Benjamin, 2019)
Andy Hamilton – Aesthetics in Music (Hamilton, 2011)
Paul Hindemith – A Composers World (Hindemith, 2000)
Robert Scholes – Structuralism in Literature (Scholes, 1974)
Christopher Small – Musicking (Small, 1998)
Igor Stravinsky – Poetics in Music (Stravinsky, 2003)
Tzvetan Todorov – Introduction to Poetics (Todorov, 1981)
Ludwig Wittgenstein – Tractatus Logico-Philosophicus (Wittgenstein, 2019)

1.1 Bakgrunn

Scientists, working in the field of musical research – philosophers, psychologists, musicologists – could have done much to clarify this muddled situation. Instead of asking hetacombs of average-minded *Versuchspersonen* how they listened to music and what their feelings were while perceiving it, would it not have been more instructive to ask the musician, particularly the creative musician, how he obtained this or that emotional reaction and what kind of stimulus he used? It seems that the scientist, in a kind of fear, shuns the music of the real musician, just as much as the musician shuns science, as disturbing his familiar hunting grounds. (Hindemith, 2000, s. 27)

I shall not forget that I occupy a chair of *poetics*. And it is no secret to any of you that the exact meaning of poetics is the study of work to be done. The verb *poiein* from which the word is derived means nothing else but *to do* or *make*. The poetics of the classical philosophers did not consist of lyrical dissertations about natural talent and about the essence of beauty. For them the single word *techné* embraced both the fine arts and the useful arts and was applied to the knowledge and study of the certain and inevitable rules of the craft. That is why Aristotle's *Poetics* constantly suggest ideas regarding personal work, arrangement of materials, and structure. The poetics of music is exactly what I am going to talk to you about; that is to say, I shall talk about *making* in the field of music. (Stravinsky, 2003, s. 4)

I desse innleiande sitata frå Paul Hindemith (1895-1963) *A Composers World* (1952) og Igor Stravinsky (1882-1971) *Poetics of Music* (1947) frå midten av 1900-talet, argumenterer to store skikkelsar innan den klassiske musikkhistoria for å presentere kunnskap om å lage musikk uti frå eigen praksis. Hindemith legg fram ein påstand om at musikkforskning og akademisk vert separert med eit lite hensiktsmessig skilje. Den akademiske forskinga på musikk, ifølgje Hindemith i 1952, favoriserer opplevinga og effekten av musikk framfor prosessen med å komponere. Dette til tross for at effekten av musikk er eit resultat av prosessen. Eg sympatiserer med Hindemith sin påstand, og vil av den grunn nytte poetikk som tilgang til spørsmåla i mi masteravhandling. Poetikk er eit felt som til dels er satt i skuggen av poetikkens psykologiske tvillingbror, kreativitetsteori. Der kreativitetsteori er vidgjeten, er kunnskap om poetikk mindre tilgjengeleg. Dette påstår eg i kraft av den utfordringa det har vore å finne nyare litteratur om og med poetikk i musikkfeltet. Eg kjem i oppgåva til å framheve korleis feltet poetikk er eit interessant verktøy til å belyse komposisjon i musikk, gjennom å skildre naturlovar som mogleggjer produksjon. Poetikken grunnjev musikken sin eksistens i form av å vektleggje logisk tenking og objektive naturlovar. Den gjev også tilgang til refleksjonar om musikken sin eigenverdi. Slik Hindemith og Stravinsky sine verk er poetikkar, vil mi masteravhandling også

vere ein poetikk, og bidra til ny forståing av kva poetikk kan nyttast til gjennom å nyttast som autoetnografisk metode. Ei grundigare utgreiing av poetikk kjem seinare i avhandlinga.

1.2 Problemstilling, påstand og avgrensing

1.2.1 Hovudspørsmål

Kva er poetikken i eit demo-opptak?

Sidan poetikkomgrepet rommar aspekt som ikkje er allmennkunnskap og treng ei grundig forklaring i oppgåva, vil eg allereie no utbrodere kva hovudspørsmålet impliserer, i meir forståelege termar:

Kva strukturar og potensielle prosessar legg premiss for at ein låtskrivar kan lage eit demo-opptak?

1.2.2 Påstand

Etter kvart som eg har stifta betre kjennskap med det prosessorienterte poetikkomgrepet, har eg erfart at gransking av *kva det potensielle inneberer*, og konsekvensane av moduset *omsetjelegheit*, er noko av det viktigaste eg tek for meg i denne masteravhandlinga. Difor tek oppgåva utgangspunkt i den overordna påstanden at **musikk er potensiell**. Potensialitet og omsetjelegheit belysast frå fleire perspektiv utover i oppgåva. Vidare må eg påpeike viktige avgrensingar for oppgåva.

1.2.3 Avgrensing

I avhandlinga vil eg belyse strukturar som mogleggjer produksjon av musikk. Eg konsentrerer meg hovudsakleg om kva som gjer produksjon mogleg. Difor vektlegg problemstillinga pre-kommunikative strukturar, fram til punktet der ein tek valet om å syne fram det ein har gjort. Dette vil bety å lage og/eller praktisere musikk åleine, før det vises fram til nokon andre. Dette gjer eg av fleire grunnar; Det er viktig for å avgrense oppgåva sitt volum, men det er også relevant for å belyse kva som legg premiss for aktiviteten om å komponere musikk. Å komponere musikk, på den måten eg og mange eg kjenner, jobbar, er ein einsam aktivitet. Det finst sosiale måtar å lage musikk på, men dei tek eg ikkje for meg i denne teksten. Eg skal skildre produksjonsprosessen ein har åleine før ein viser demoen fram til nokon; Korleis ein

praktiserer komposisjon som enkeltperson. Eg kjem ikkje til å leggje ved eksemplar over det eg skriv om, dette vil underkjenne intensjonen med å omtale noko som ikkje har vorte vist fram. Lesaren må sjølv lage sine egne bilete for kva det som står inneber, og relatere til eiga forståing og eigen prosess. Eg vil også vere sparsam med å diskutere konkrete eksempel frå min eigen praksis, men vil trekke fram nokre eksempel der eg tykkjer det er nødvendig.

I musikkproduksjon kan musikk bli til på mange måtar. Ein kan spele inn musikk, programmere musikk, eller til dømes programmere AI til å lage musikk. Det vil sannsynleg også oppstå mange nye måtar å lage musikk på i åra som kjem, då det ikkje finst ende på kombinasjonar ein kan spele inn musikk. I avhandlinga fokuserer eg på måten eg sjølv lagar demoar på, i forenkla form, som er å gjere demo-opptak ved å musisere med instrument inn i mikrofonar, til lagringsteknologi.

Hjernen er sentral for korleis klingande musikk utfoldar seg blant menneske, i avhandlinga vektlegg eg korleis sansar og erfaringar stiller seg til naturlov, der det er mogleg å seie noko om dette. Der det tidvis er nødvendig å vere innom emne som populært er handsama av kognisjon eller kognitiv psykologi, vil mitt fokus vera å gjeve nyansar for kva naturlov kan ha å seie der slike prosessar er vanlege forklaringsmodellar. Oppgåva forsøker altså å finne ei alternativ balanse til epistemologiske spørsmål. Prioriteten i oppgåva ligg i å skildre naturlov, og også løfte fram korleis naturlov er i stand til å belyse faget på eit detaljert og djuptgåande nivå – kanskje gjeve nokre innsikter som er vanskeleg tilgjengeleg utan ei slik vektlegging. Slik vonar eg å kunne bidra til mi eiga og andre si forståing av faget sin natur, og syne fram at ei tung vekt på den kognitive psykologien i fagfeltet kan overskygge naturlovane og lage ubalanse i kva ein tenkjer at musikk er.

Som del av avhandlinga nyttar eg fleire leksikalske tydingar funne frå nettet. Desse definisjonane av omgrep er henta på denne måten fordi oppgåva ikkje handlar om omgrepa, men nyttar dei. Eg treng difor iblant korte definisjonar for å komme til poenget. Det er også eit stiltrekk ved mange av dei poetikkane eg har lese, at ein ikkje ser seg nøydd til å skildre absolutt alt. Dette vil det vera delte meiningar om, men eg er interessert i å leggje meg på ei linje der ein ikkje forklarar absolutt alt som burde vere allmennkunnskap. Men heller tilbyr inngang til å finne den nødvendige informasjonen for å forstå omgrepsbruken eg legg til grunn med fotnotar.

1.2.4 Lesarrettleiing

Oppsummering av kva kapitla tek for seg, til hjelp for å orientere seg i teksten.

Kapitel 2 Etikk

Tek for seg etiske spørsmål som er relatert til musikken sitt opphav. Etske refleksjonar om korleis musikkforskning heng saman med spørsmål om natur og miljø. Og etiske refleksjonar som relaterer til denne oppgåva si utforming og metode.

Kapitel 3 Kva er ein demo?

Legg fram mi erfaring med omgrepet «demo» og korleis omgrepet har vore i endring i takt med teknologisk utvikling.

Kapitel 4 Teori, metodeval og omgrep

Presenterer teori. Samanhengen mellom strukturalisme og poetikk. Poetikken historie som fagområde. Korleis poetikk er skildra som metode, og korleis eg vil nytte meg av dette til avhandlinga. Til sist skildrar eg den seinantikke filosofen Boëthius si skildring av kva former for musikk ein kjenner til, som legg grunnlaget for ei teoretisk gransking av strukturar sett gjennom mi eiga erfaring. Kapitlet legg også opp til å drøfte Boëthius sine omgrep forsiktig, før det vert nærmare gransking og drøfting i seinare kapitel.

Kapitel 5 Demo-Poetikk – forenkla struktur

Legg fram logiske premiss som eg har forenkla til sju trinn, dette for å drøfte komposisjonsprosessen i ein poetikk.

Kapitel 6 Demo-Poetikk i eksemplar og teoretiske omgrep

Dette kapitlet drøfter premissa frå kapitel 5, grundig imot erfaring og relevant teori.

Kapitel 7 Demo-Poetikk summera

Presenterer først ei kort oppsummering av svara ein har fått på problemstillinga, før eg kjem med betraktningar om kva musikk kan skildrast som i lys av drøftinga. Så nyanserer eg dette med mine eigne illustrerte modellar, som er visuelle framstillingar av mine funn frå kapitel 6. Deretter lanserer eg eit nytt omgrep som skildrar sjølvdanning gjennom høyrlesans. Så presenterer eg ei oppsummering av funn før eg går vidare inn på korleis kunnskapen kan ha nytteverdi, og forslag til vidare forskning.

2 Etikk

2.1 Musikkens syn: Ontologisk grunngeving er eit etisk val, og eit teknisk val

I sitatet til Hindemith frå kapitel 1.1, påstår han at musikkforskning ofte tek form som antropologiske studiar for korleis musikk opplevast for publikum. Påstanden frå midten av 1900-talet opplever eg som relevant i musikk og musikkforskning også i dag. Fokus på musikk som oppleving er eit fagområde med mange bruksområde, og viktig for mykje av det me veit om klingande musikk, og den kollektive effekten musikk har på folk i dag, som kommunikasjonsmiddel og sosialt opplevingsrom. Men dette medfører også ei prioritering av musikk sine subjektive og sosiale effektar. Ei hovudvekt på antropologiske studiar, i ulike tradisjonar av forskning, medfører då også etiske vurderingar. All forskning vil måtte ta etiske val i forhold til å balansere eksistensielle spørsmål om korleis ein grunnjev eksistensen av det ein forskar på. I musikkforskning må ein balansere ideane om musikk som mennesket omgir seg med, og musikken sin ontologi. Eit ubalansert forhold i forskinga mellom musikken sin eksistens, og musikken sin bruk, vil påverke samfunnsdiskursen om kva musikk er. Forsking er tross alt det me nyttar når politikarar skal ta avgjersler til dømes for forvaltninga av statsbudsjettet opp imot musikk og kultur. Samfunnsstrukturen i det norske sosialdemokratiet er lagt opp slik, og dette inneber ein etisk dimensjon som forskinga må ta høgde for. Synsvinkelen på kva musikk er, sjølv i ei marginal masteravhandling, vil potensielt ha innverknad på samfunnets musikkens syn. Etikken som balanserer eit fornuftig musikkens syn er såleis viktig. Måten ein omtalar observerte realitetar bør modererast der ein må avgrense seg som følge av uvissheit, eller må skrive kortfatta i omsyn til oppgåva si storleiksorden.

Argumentasjon som diskuterer musikken sin eksistens må kunne seiast å vere vanskelegare tilgjengeleg enn å snakke om resultat av prosessert musikk, og byggje opp tekst på allment aksepterte sanningar om musikk. Ein ser slik potensiale for utilsikta konsekvensar av resultatorientert musikkforskning. Ved å la vere å stadfeste og reflektere over musikkens syn kan forskinga paradoksalt føre mennesket lenger vekk ifrå musikken i seg sjølv, med tyngde plassert på mennesket sitt forhold til musikken. Eg vil i oppgåva forsøkje å belyse spørsmål om musikken sin eigenverdi, og dette emnet viser seg vanskeleg tilgjengeleg med eit slikt musikkens syn. Eg opplever likevel at dei fleste kollegaer eg snakkar med, erfarer at musikk har eigenverdi og kvalitetar som me som regel ikkje snakkar om, eller handsamar i det daglege. Slik fører dagleg musikalsk diskurs til forvridd forståing av kva musikk eigentleg er. Ved å grunngeve opplevinga og bruken av musikk som sjølv musikken, mister ein tilgang til å forklare musikken sin eksistens før menneskeleg innblanding. Difor er det eit etisk val å

grunngeve musikken med eit ontologisk utgangspunkt. I avhandlinga beveger eg meg inn på viktige spørsmål om kva musikk er, kvar det kjem frå, og tek høgde for at musikkliknande aktivitet også blir praktisert i dyreriket. Eg meiner mennesket ikkje kan påkalle seg det privilegium å diskvalifisere musikalsk åtferd blant dyr berre fordi me ikkje har moglegheit til å intervjuje dyr om kva dei tenkjer og føler. Ei forklaringsmodell på kva musikk er må ta høgde for at musikk etter alt å dømme opplevast av andre vesen, og på andre måtar, enn mennesker. I denne masteravhandlinga er eg såleis interessert i korleis ein stiller seg til musikk på ein måte som aksepterer alle musikkformar som ein del av musikken. Difor belyser eg korleis musikken arter seg med utgangspunkt i potensielle tilstander. Ved å nytte potensialitet flytter ein fokuset vekk ifrå kva musikken nyttast til, og lenger inn på korleis det potensielle modus former musikk og måten me legg opp til å erfare musikken. Dette er ikkje for å tilbakevise metodar som er populære og resultatrike i dag. Men for å kunne handsame viktige spørsmål om musikken sin eksistens, med vidvinkel som i beste fall omfattar eit heilskapleg musikkssyn utan å ekskludere nokre moglegheiter for musikken sine område.

2.2 Mine fordommar: Antroposentrisme og økosentrisme

Another way of putting this point is that tones are not raw music material, since they are already the product of human intentional action before they form music. There are tones in nature, such as birdsong and the song of the whale, but these are tones physically defined; with limited exceptions, tones not produced by human intentional action do not count as music. (Hamilton, 2011, s. 50)

I det ovannemnde sitat frå Andy Hamilton *Aesthetics & Music* frå 2007, ser ein eit eksempel på å omtale musikk som eit produkt av menneskeleg intensjon, der fysiske lover som løyver musikk vert skildra som noko anna enn grunnlaget for musikken sin eksistens. Dette musikkssynet held fram at det er menneske som lager musikken. I forhold til forskingsetikk er dette eit syn som vanskeleg kan grunnjevast i logiske termar, og kan seiast å vera i tråd med *det antropiske prinsipp*², som er synet om at alt som eksisterer, er til for at mennesket skal kunne bruke det. Om dette ikkje er den rådande posisjonen i musikkforskning, så er det i alle høve ein utbreidd ein. Og oppgåva vil leggje fram korleis dette synet kjem ut av ei for grunn konsekvenstenking over kva slike haldningar inneberer. Ein kan også sjå eit slikt musikkssyn hos Stravinsky, som er i tråd med hans kjende bakgrunn som ortodoks kristen, eit tema han elles låg unna i det offentlege:

² <https://www.britannica.com/science/anthropic-principle> 27. februar 2020

1: I shall take the most banal example: that of the pleasure we experience on hearing the murmur of the breeze in the trees, the rippling of a brook, the song of a bird. All this pleases us, diverts us, delights us. We may even say: «What lovely music!» Naturally, we are speaking only in terms of comparison. But then, *comparison* is not *reason*. These natural sounds suggest music to us, but are not yet themselves music. If we take pleasure in these sounds by imagining that on being exposed to them we become musicians and even, momentarily, creative musicians, we must admit that we are fooling ourselves. They are promises of music; it takes a human being to keep them: a human being who is sensitive to nature's many voices, of course, but who in addition feels the need of putting them in order and who is gifted for that task with a very special aptitude. In his hands all that I have considered as not being music will become music. From this I conclude that tonal elements become music only by virtue of their being organized, and that such organization presupposes a conscious human act. (Stravinsky, 2003, s. 23)

I dette avsnittet skildrar Stravinsky noko som liknar på skildringa av potensiell musikk, med å skrive at fuglesong og vind i treet ikkje er musikk. Det er løfter om musikk. Ein forstår også kva han meiner, då han er oppteken av poenget om at det må eit menneske til for å organisere lyd til det han kallar for musikk. Men denne konklusjonen medfører nokre djupe eksistensielle spørsmål, kva skil løftet om musikk, eller potencialet for musikk frå faktisk musikk? Dette kjem oppgåva til å drøfte grundig. Ein må uansett lese Stravinsky i lys av opplysninga om at han kjem frå eit konservativt kristent livssyn, det nyanserer standpunkta hans, og gjev også innsikt i hans praksis. Etikken Stravinsky legg til grunn syner seg også i siste avsnitt av hans poetikkbok: *And that is how music comes to reveal itself as a form of communion with our fellow man – and with the Supreme Being*. (Stravinsky, 2003, s. 142) I eit slikt livssyn er mennesket meir verdt enn dyr.

Å plassere mennesket i sentrum av hendingane på denne måten er felles for fleire av verdsreligionane, der mennesket står over alle andre livsformar i verdi. Dette vert ofte kritisert med omgrepet *antroposentrisme*. På ei annan side står buddhismen som religion med eit perspektiv som vernar natur på ein heilt annan måte. Der finn ein til dømes komponisten John Cage (1912-1992) (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2019) og er også synleg i Cage si konseptualisering av ulike verk. *For John Cage, notoriously, there was no significant distinction between music and ambient sound*. (Hamilton, 2011, s. 46) Poenget mitt er uansett at når ein samanliknar antikk og vestleg musikkforskningslitteratur frå postmodernismen fram til i dag, så kan ein sjå at antroposentrismen får fotfeste, som i synspunkta som Stravinsky og Hamilton legg fram, utan at dette er direkte i vegen for forskning eller resultat til det ein forskar på. Problemet er at musikkynet mogleg kan komme i vegen for viktige forskingsfokus, ved at

det epistemologiske tyngdepunktet i forskinga er plassert i ein uforsvarleg posisjon. Ein kan altså fint ha ein slik posisjon utan å produsere feilaktige resultat. Men ein kan også utan intensjon føre musikkforskning på villspor. Antroposentrismen kjem ikkje berre av religiøs overtyding, men kan argumenterast i eit makroperspektiv til å ha fått vekse gjennom eit humanistisk prosjekt for å sikre så mange menneske som mogleg så gode liv som mogleg gjennom basale rettar. Industrirevolusjon og effektivisering av jordbruk er eksemplar på dette. Nasjonsbygging og lovverksbygging er eit anna, basert på eit rettssystem som er tufta på hermeneutikk, som igjen er tufta på tankegods frå protestantismens nye tolking av bibelen sine tekstar. (Krogh, 2017). Alt dette har sett mennesket fremst, for å sikre oss gode liv. Dette er del av eit utilitaristisk paradigme (Driver, 2014) som har komme ut av postmodernismen. Ein tankegang som også utnyttar naturressursar med intensjon om at flest mogleg får det så godt som mogleg. Dette er det også mange gode grunnar til, og ikkje eit overordna spørsmål som oppgåva tek sikte på å svare på. Men antroposentrismen har også implikasjonar for det ein forskar på. Ein bi-effekt av eit antroposentrisk musikkssyn vil vere at forskinga legg størst tyngde på musikken si oppleving, sosiale praksisar og bruksområde, knytt til korleis musikk kan opplevast og nyttast for subjekt og samfunn. Eit antroposentrisk musikkssyn gjev mennesket definisjonsmakt over musikk, og dette bryt med logisk tenking om musikken sin eksistens som mange filosofar har omstendelege forklaringar på. Dette meiner eg landar på eit etisk spørsmål som ein forskar ikkje kan ta lett på. Eg ser såleis inga veg utanom å inkludere eldre teoriar om musikk som belyser korleis musikk kjem frå naturen, og sjå dei i lys av vår tid og det me veit i dag.

Desse refleksjonane står fram som mine fordommar. Og eg veit at desse påverkar avhandlinga mi, gjennom måten eg les og oppfattar musikk og musikkliteratur. Eg søker ein betre balansert tilgang til musikken sin eksistens enn at det er mennesket som lagar musikk. Eg har det musikkssynet at mennesket ikkje skapar og definerer musikken, men praktiserer den, fordi den er mogleggjort av natur. Dette diskvalifiserer ikkje eksistensen av ein gud eller eit overmenneske, men plasserer naturen rundt mennesket, som eit uunngåeleg filter mennesket må sjå gjennom for å få tilgang til eins prefererte ontologiske premiss. Heller ikkje ateistar som har klokke tru på vitskap som forklaringsmodell på alt, har argument som kjem unna ontologiske problemstillingar, noko Alyssa Ney (1977-) legg fram i eit foredrag om fysikalisme. (Ney, *Two Physicalisms* by Alyssa Ney, 2019)

Sjølv om me ser mange antroposentriske utgåver i dag, finst der økosentriske tilnærmingar til musikk. Ein som presenterer dette er den austerriske komponisten Anton Webern (1883-1945). I utgjevinga *The Path To The New Music*, som er ei transkripsjon av

leksjonar han heldt i førkrigsåra 1932 og 1933 i Wien, annekterer Webern Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832) sitt syn på kunst og natur frå verket *The Theory of Colours* (1810).

Goethe sees art as a product of nature in general, taking the particular form of human nature. That is to say, there is no essential contrast between the product of nature and a product of art, but that it is all the same, that what we regard as and call a work of art is basically nothing but a product of nature in general. [...] And this leads to the view that the things treated by art in general, with which art has to do, are not «aesthetic,» but that it is a matter of natural laws, that all discussion of music can only take place along these lines. (Webern, 2014, s. 10)

Goethe og Webern presenterer det eg ser som eit logisk perspektiv ved å argumentere for at all kunst eit uttrykk for natur. Mennesket skaper ikkje, men eksisterer, og produserer ut i frå materiale som er gjeve av natur. Mennesket produserer såleis musikk gjennom sin eigen fornuft og erfaring, men materialet som løyver produksjon er førehandsbestemt av bestemte fysiske føresetnader og lover. Og sjølve menneskekroppen er også natur. *To put it more plainly, man is only the vessel into which is poured what «nature in general wants to express».* (Webern, 2014, s. 11) Med eit slikt syn på korleis menneske står i forhold til natur dannar ein insentiv til å fokusere på lovene i naturen, relasjonen mellom desse, og forholda som løyver produksjon. Spørsmålet om korleis naturen oppstod, legg me til sides som eit anna ontologisk og fysisk problem. Såleis står ideen klart fram for Goethe og Webern om at moglegheita til å lage kunst er *a priori* til mennesket; ei føresetnad, eller naturlov, som skildrar korleis musikk i det heile tatt eksisterer. Og som kan nyttast til å forklare kvifor musikk er eit fenomen som ein finn igjen i isolerte menneskelege kulturar og religionar, over heile verda. Musikk som fenomen kan såleis argumenterast for å vera uavhengig mennesket. Mennesket si involvering i produksjonen av musikk er udiskutabelt ein faktor for å manifestere musikk slik me kjenner det i dag. Men eit premiss om at menneskeleg interaksjon er nødvendig for at det skal eksistere musikk, kan ikkje bevisast, og ein kan dermed ikkje gå ut ifrå at dette er korrekt. Dette hever dessutan spørsmålet om kva eit menneske er, og slik får ein eit forklaringsproblem i forhold til Charles Darwin (1809-1882) sin breitt aksepterte Darwinisme. Eit økosentrisk musikkssyn samsvarer tildels med tankane som samtidig filosof med Goethe; Arthur Schopenhauer (1788-1860) presenterer i sitt verk *The World as Will and Representation*. (1818) (Schopenhauer, 1991) Ideen om at menneskekroppen er ein representasjon av viljen til å overleve, og at kjenslelivet dermed er styrt av natur. Alt liv avhenger av ein slik vilje, men naturen er overordna alt, og styrer i så måte alt liv. Likevel presenterer Schopenhauer eit eige og grundig skildra musikkssyn som kan seiast å kontrastere med hans tankar om kroppen som naturlov, då han meiner at musikk er den mest

kraftfulle av alle kunstformer. (Schopenhauer & Kjerschow, 1988) Slik ser ein at Schopenhauer også argumenterer for at mennesket sitt indre sjeleliv skil seg essensielt frå kroppen. Schopenhauer, var også uttalt inspirert av religionsideologi frå vestlege og austlege religionar, men omtalast som ateist. Dette skal eg ikkje gå lenger inn på, men poenget eg ønskjer å heve er at ein kan sjå at eit økosentrisk musikk-syn og livssyn var til stades, men ikkje alltid heilt tydeleg og logisk formulert, i den perioden av idéhistoria som la grunnlaget for postmodernismen. Det økosentriske perspektiv er sjeldan fråverande i dei leiande filosofiske retningane. Men naturen si rolle for musikken har i musikkforskninga hatt ein tendens til å forsvinne i dei komplekse resonnementa som fagfeltet og handverket musikk, ofte fokuserer på. Dette meiner eg kan forklare slike musikk-syn som Hamilton og Stravinsky presenterer i sine sitat.

Eg påstår då at mykje av dagens musikkforskning har eit unødvendig ubalansert forhold mellom mennesket og naturen. Eg påstår vidare at eit forskingsarbeid som fokuserer på naturlover og det som skjer fram imot prosess, kan bidra til å flytte den vitskapelege epistemologien for fagfeltet, som synes informert av det antropiske prinsipp. Kanskje dette er ein ikkje-intensjonell biverknad av lemfeldig språkbruk, og har vakse fram som eit behov for å hoppe over grunnleggjande premiss for å komme fram til diskusjon som er av interesse. Dette gjer også at ein ikkje kan unngå å setje spørsmål ved om sjølve måten forskning er designa risikerer uheldige biverknadar for praktisk-estetiske fag. Uansett årsak, er ei granskande tilnærming til musikk-syn både av etisk og teknisk karakter. Etikken som forsvarer økologien sin viktighet for musikken sin eksistens har tekniske konsekvensar for argumentasjonen. Fordi dette gjev tilgang til argumentasjon som forklarar kva musikk er på heilt andre måtar enn slik Hamilton skildrar musikk. I si bok søkjer han i kapitlet *The Concept of Music* etter det han skildrar som *salient features* av musikk (Hamilton, 2011, s. 46). Framtredande trekk i musikk, skildrar han som synlege i korleis me oppfattar musikk. Han understøtter seg til synspunkt frå musikktenkjarar som til dømes og Roger Scruton (1944-2020) (Hamilton, 2011, s. 45, 59-60) Eit slikt musikk-syn aksepterer eg ikkje i denne masteravhandlinga, av tekniske årsaker. Desse er forankra i ontologi for å ta omsyn til naturen si rolle i musikken sin eksistens, og vere open for at musikk kan ha verkeområder som me enno ikkje er klare over. Dette betyr ikkje at eg meiner all musikkforskning som kjem ifrå eit antropisk prinsipp er unyttig. Men det kuttar ut heilskapen av musikken sin eksistens på ein måte som står i fare for å produsere tekniske følgjefeil fordi eit slikt musikk-syn dannar utfordring med å omtale kva som løyver musikkproduksjon. Det å lage musikk er eg, som sjølv er komponist, oppteken av. I masterarbeidet mitt vert såleis denne etiske balansen, og desse etiske spørsmåla viktige, for å syte for at mi forskning kan bidra til fagfeltet. Logiske realitetar må vera målet. Såleis meiner eg

at eg oppnår ein god balanse i å reflektere over fenomenet musikk, ved å opponere påstandar som avgrensar musikk som menneskeskapt.

I eit historisk perspektiv støttes eit økosentrisk musikkssyn opp av mange filosofar. Mellom anna den seinantikke filosofen Anicius Manlius Severinus Boëthius (477-525) (Hindemith, 2000). Endå meir spanande blir dette synet når ein belyser det med lingvistisk teori om lover og reglar som mogleggjer verbalspråk. Eg stiller altså opp heile oppgåva på eit etisk grunnsyn om at musikk er eit *a priori* fenomen. Me produserer klingande musikk, men me skaper den ikkje. Me sørger berre for at den blir høyrd. Dette er eit etisk premiss for ein grundig diskusjon om musikken si ontologiske grunngeving.

2.3 Metode: Poetikk – naturlov for ei miljøvennleg analyse av musikk

I 2020 står me overfor eit vitskapeleg grunngeve behov for eit grønt skifte i miljøpolitikken. Har dette noko å seie for musikkforskning? Dette er ikkje ei problemstilling for oppgåva, men eit spørsmål som tek form som ei etisk rettesnor. Eg ser at det fokuset som eg vel for oppgåva, bærer med seg ein miljøvennleg dimensjon for musikkforskning, i form av balansert etikk i forhold til korleis mennesket stiller seg til natur. Utan å by på radikale nye idear om kva musikk er, men ved å fokusere på «gammaldagse» musikkssyn frå idéhistoria, kan ein observere at antikke idear og syn på musikk peiker ut ein kurs for musikkforskning som harmonerer med dagens behov for miljøomsyn. Eg ønsker å demonstrere at det smått gløynde omgrepet *poetikk* i musikkssamanheng, nettopp rommar denne tilgangen til musikk som eit naturfenomen, som mennesker er heldige nok til å erfare og kunne nytte – poetikken granskar musikken sin eksistens på musikkens naturgeve premiss.

Gjennom erfaringar gjort i skulegangen min som musikkstudent, frå kultur- og grunnskulenivå og opp til masternivå i Norge mellom 1990 til i dag, og som praktiserande musikkpedagog frå 2008 og til i dag, sympatiserer eg med Hindemith sin påstand om at musikkforskning har ein tendens til å fokusere på svar frå forsøkspersoner for å komme opp med forskingsresultat. Eg er samd med Hindemith om at komponistar og produktive kunstnarar bør ha moglegheit til å omtale sine egne arbeidsprosessar. Sjølv om prosess sjølvstøtt er ein av mange innfallsvinklar handsama av norsk utdanningssystem, er det logiske indikasjonar på at prosessorientert innfallsvinkel er vanskelegare tilgjengeleg i rammeverket til forskning som nyttar forsøkspersonar og gruppeundersøking til å lage resultat som produsere ny kunnskap. I grupper er det utfordrande å belyse prosess, då prosess er individuelt, og bygd opp av eit individuelt språk og forståing som byggjer på individuelle erfaringar. Undervisning i

skuleverket skjer fortrinnsvis i grupper, i alle høve totalt sett gjennom skulegangen. Følgeleg er tankesettet til dei som kjem frå norsk utdanning potensielt ikkje rusta godt til prosessorientert forskning. Alle har si eiga forståing av røynd, difor har alle sin eigen prosess. Sjølv når ein gjer prosessar «likt» som andre, erfarer kvar enkeltperson ein ulik prosess av logisk årsak. Prosessen kan ikkje vera lik mellom to personar. Gruppeundervisning om prosess er difor problematisk, fordi prosessen må relativiserast for å sikre relevans og potensielt læringsutbytte for kvart enkelt individ. Å relativisere eit tema gjer at ein fort kan rote seg bort frå det ein har som intensjon å fokusere på når ein arbeider i gruppe. Ein kan difor sjå korleis skuleverket, med undervisning for grupper, vil ende opp med ein undervisningsmodell som favoriserer empirisk tilnærming til kunnskap. Ein kan ha inntrykket av at dette systemet overfører lærdom på ein sikrere måte. I alle høve dersom ein ser på lærdom som ei overføring av sanningar. Men eg meiner at empiri ikkje heller er vasssett tilnærming til kunnskapsproduksjon då ein ofte vil sjå sanning som eit kunnskapsobjekt. Dette er problematisk når ein skal forske på å lage musikk, fordi ein handsamar ikkje det å lage musikk som eit objekt. Eg ser snarare på sanning som prosess, potensielle og individuelle erfaringar som kan bli til handling. Ei sanning har sin rette stad og rette tid. Sofistane brukte ordet *kairos* om dette, som tyder at noko berre kan vere sant på eit gjeve tidspunkt under rette føresetnadar.

Sofistenes skeptisisme og relativisme betyr altså ikke at mennesker reelt sett mangler et felles grunnlag, felles synspunkter, eller felles holdninger og verdier, hvorfra de kan trekke felles beslutninger og avgjørelser. Det betyr bare at alt er relativt i forhold til de foreliggende omstendighetene. Det som er riktig å gjøre på ett tidspunkt, er feil på et annet. Alt er situasjonsbestemt. Det er bestemt av øyeblikket, av *kairos*. Det greske begrepet *kairos*, som egentlig betyr «det rette øyeblikket» eller «det rette målet», er derfor et sentralt retorisk begrep. (Kjeldsen, 2017, s. 30-31)

Ut ifrå denne tankegangen kan ein argumentere for at eit enkeltindivid ikkje kan trekkje konklusjonar, uansett metode, utan å vera grunnleggjande subjektiv. Forsking i Norge opnar opp for subjektive tilnærmingar til kunnskapsproduksjon basert på personleg erfaring. Dette fell då innanfor autoetnografisk forskingsretning, der ein til dømes opnar opp for at vennskap er ein forskingsmetode.³ «Artistic research» er ein annan retning som tek utgangspunkt i utprøving, analyse og refleksjon. Her får ein sjanse til å bidra med eigen praktisk erfaring, og slik vert kvalitative intervju og aksjonsforskning populære og effektive forskingsmetodar i musikk. Det er likevel problematisk at fleire av desse metodane nyttar konstruerte situasjonar

³ <https://psykologisk.no/2019/03/utfordrer-forstaelsen-av-hvordan-kunnskap-bli-til/> henta 27. februar 2020

til å produsere kunnskap. Slik kan ein argumentere for at Hindemith framleis har eit viktig poeng, om at det må vera akseptabelt for den som har førstehands erfaring frå prosess, å kunne forklare prosessen i håp om at dette har nytteverdi. Den erfaringa og informasjonen som er opparbeidd utan direkte intensjon om å generere instrumentelle resultat, vil ha kvalitetar som også må vera interessante for forskning å halde i taumane. Dette argumenterer professor emeritus i pedagogikk og generell didaktikk Jan-Birger Johansen, ved Nord universitet, også for med ein artikkel om «retrospeksjon som vitskapeleg forskningsmetode».⁴

Eg meiner at poetikk står fram som ein analytisk innfallsvinkel, med etiske fordelar i forhold til dette. Det kan likne på den skildringa som Johansen kallar for retrospeksjon. Ein oppnår gunstig innfallsvinkel til musikkforskning ved å kombinere autoetnografi, teori og analyse. Ikkje minst vil eg hevde at poetikk er interessant lesing for dei som også har inngående kjennskap til kva ein poetikk tek for seg. Eg har i alle høve personleg hatt utbytte av å dykke in i Stravinsky og Hindemith sine skildringar av korleis dei opplever musikk og komponistverksemd, som eg vil greie meir ut om seinare i oppgåva.

Alle metodar vil uansett ha etiske fordelar og ulemper som ein må vege, på same måte som musikk syn. Aristoteles (384-322 fkr) la grunnlag for poetikk heilt tilbake i antikken, med å analysere kva prosessar består av, og la grunnlaget for poetikkteori som i dag blir nytta i akademiske miljø. Poetikk har hatt stor innverknad på korleis me i dag kritiserer og omtaler god kunst. Fokus som belyser grunnleggjande strukturar for korleis ein produserer kunst er ofte til stades i forskning, men er ofte mindre vektlagd til fordel for resultat. Også her kan ein påpeike at poetikk peikar seg ut som ein spanande metode. Poetikk som teoretisk felt i musikk har likevel i stor grad forsvunne eller blitt erstatta av andre omgrep, under den ekspansive framveksten av populærmusikk på slutten av 1900-talet. Musikk synet i dag er følgeleg sentrert rundt kva menneske tenkjer er musikk, og korleis me definerer musikken gjennom vårt intellekt og vår oppleving av musikk.

⁴ <https://utdanningsforskning.no/artikler/retrospeksjon-som-vitenskapelig-forskningsmetode/> henta 16. februar 2020

3 Kva er ein demo?

Før me går vidare inn på teori og metodeval, vil eg sørge for at me legg grunnlaget for feltet denne avhandlinga har sitt utspring frå; musikk, nærmare bestemt populæmusikk. Eg skal vidare gjere ei utgreiing for kva som ligg til grunn for omgrepet «demo», og påpeiker at tankegodset om kva som kjenneteiknar ein demo danna insentivet for det som blir diskutert i avhandlinga.

[...] a recording of a new song or of one performed by an unknown singer or singing group, distributed to disc jockeys, recording companies, etc., to demonstrate the merits of the song or performer.⁵

[...] Demo, demoinnspilling, mer eller mindre provisorisk og uferdig innspilling, særlig av musikk, beregnet på å presentere en utøver og/eller ett eller flere musikkstykker for potensielt interesserte, f.eks. konsertarrangører og plateselskap.⁶

[...] "music recording given out for promotional purposes," by 1958 in "Billboard" headlines and advertisements, short for demonstration *disk*. The word was used earlier to mean "a public political demonstration" (1936).⁷

Tre internettordbøker forklarar kva som meinast, i musikkssamanheng, med ein demo. Ei definitiv forklaring finst ikkje, det er eit omgrep som har vore i endring gjennom levande bruk og teknologisk utvikling. Dei fleste innvigde og musikkinteresserte vil likevel kjenne til fenomenet demo. Til dømes fortalt om i musikkdokumentarar eller spelefilmar, av band som spelar inn ein demo-tape på 1970- eller 1980-talet. Demoar vart levert i skranken til eit plateselskap i håp om å få eit møte med ein platedirektør, og kanskje platekontrakt slik at ein kunne få pengar til å lage album med profesjonelt opptak i studio. Ein demo kunne også vere ein musikal si provisoriske kassetinnspeling av ei låt med bruk av to kassettar og kassettspelarar. Kassettopptak der musikaren til dømes spelar inn song, nylonstrengsgitar, vokalbass og kasserolletrommer sjølv, med enkle midlar. Til dømes ved å spele inn eit opptak på kassettradio, for deretter å spele på eit instrument til i lag med dette opptaket, inn på ein annan kassettopptakar. Slik kunne ein lage eit primitivt opptak med fleire lag ved hjelp av to kassettopptakarar. Fram og tilbake, før ein til slutt sat att med ein demo. Lydkvaliteten på det første ein spelte inn ville verte dårlegare gjennom å overførast fram og tilbake mange gongar, så dette ville påverke rekkefølga for kva som skulle spelast inn. Deretter kunne ein syne fram demoen til bandmedlem, som så kunne tolke og arbeide med desse ideane imot noko ein kunne

⁵ <https://www.dictionary.com/browse/demo?s=ts> henta 19. desember 2019

⁶ <https://snl.no/demo> henta 19. desember 2019

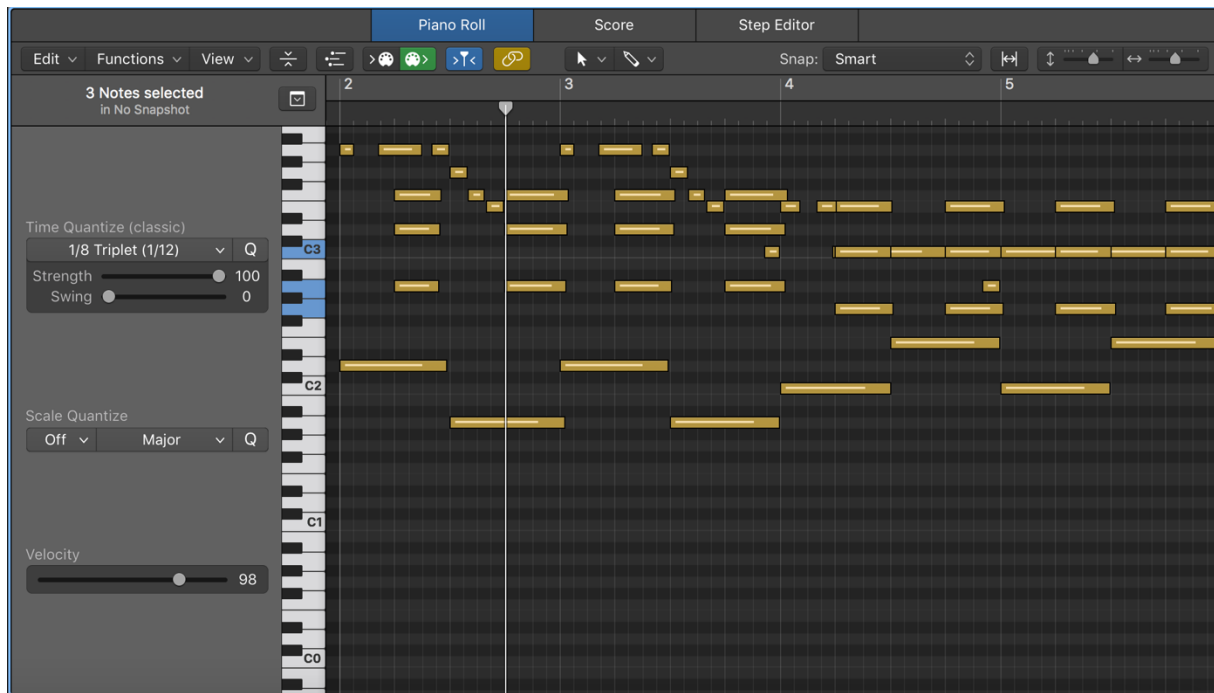
⁷ <https://www.etymonline.com/word/demo> henta 31. desember 2019

spele saman på konsert. Eller demoen kunne fungere som ein preproduksjon til å gå i eit profesjonelt lydstudio og spele inn. Demoar sitt bruk kan gjerne seiast å vere av ein førebuande karakter. Ein legg grunnlaget for, og førebur det som seinare skal bli eit arbeid som skal synast fram til eit større publikum. Det er såleis eit prekommunikativt medium medan det utformest. Meint for både å produsere ei ny låt, og for å kunne kommunisere låta vidare seinare ved avspeling. Slik tek demo-opptaket ei rolle som liknar musikalsk notasjon; eit forstadium til eit ferdig musikkstykke, og med sentrale manglar i form av sonisk raffinement og samspel. Demoen er meint til framsyning for eit utvalt publikum, men ikkje nødvendigvis. Den er potensielt også berre ein idé, eller eit idémateriale, til å ha laga i rå form, og kanskje nytte vidare. Demoen kan også slik sjåast som å demonstrere eit potensiale, kanskje berre for komponisten, som lagar seg ein katalog av sine eigne små idear. Ei katalog av ulikt idépotensiale som kan verte til ei låt. Eg har fleire slike demo-opptak av brotstykkar og idear som neppe vil gjeve nokon meining for andre enn meg; ein demo kan ha nytteverdi utan at den er ei heil låt. Demoen kan demonstrere eit sound i form av eit lydlandskap, eller ein fonetisk idé som ikkje lar seg notere. På denne måten har demoen vorte brukt som eit *fonosentrisk*⁸ medium, framfor eit *logosentrisk*⁹, ved at det løyver praktisk produksjon utan notasjon. Det har dermed også vore eit attraktivt medium for dei som er analfabetar i tradisjonell musikalsk notasjon. Dei ulike opptak- og lagringsmedia i dag byggjer på eigne system som tar sikte på å framstille notasjon med intuitiv logikk slik at det vert anvendeleg for dei som ikkje har lært musikalsk notasjonsteknikk. Såkalla UI; User Interface. Eit DAW¹⁰ program som Apple Logic Pro X har notasjon som følgjer intuitive visuelle element, med animasjon.

⁸ <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199541430.001.0001/acref-9780199541430-e-2394> henta 3. februar 2020

⁹ <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oj/authority.20110803100112754> henta 9 februar 2020

¹⁰ <https://techterms.com/definition/daw> henta 5. mars 2020



Figur 1 – Apple Logic Pro X "Piano Roll" view. Døme på visuell og intuitiv MIDI-notasjon.

Dette medfører nødvendigvis at musikk som nyttar DAW programma sine notasjonsmetodar, må følgje dei premiss som systema legg, eit elementært paradigmeskifte som denne «intuitive» notasjonsforma innfører er at tempo og puls vert kvantisert. Slik vert fokuset på rytme tildels overført vekk frå menneskeleg rytmekjensle og over på datastyrt puls. Opptak skjer med datastyrt metronom, og ein kan kvantisere både MIDI og lydopptak til å hamne nøyaktig på rytmenettet dersom ein ønskjer. Det er ikkje umogleg at ein om 200 år vil sjå tilbake på musikk frå vår tid og kalle det for «klikk-alderen», som referer til klikk som ein metronomisk lydleg pulsmarkør. Det ser i alle fall ut til å vera konsesus i dagens listepopmateriale om at robotiske rytmar har breiast persuasio, men då er ein på veg over i feltet retorikk.



Figur 2 – Universal Audio Ocean Way Studios. Romklang emulasjon.

Eit anna eksempel på korleis teknologien både lager lydlege moglegheiter og samstundes innsnevrar naturlege musikalske parametrar finn ein hos Universal Audio sin Ocean Way Studios romklang emulasjon. Programmet etterliknar den karakteristiske lyden til eit spesifikt studio, Ocean Way Recording i Los Angeles, berømt for å ha vore stad for mange kjende innspelningar. Programmet er ein type dynamisk rom-modellering¹¹ og har ein brukarvennleg og intuitiv grafisk framstilling av mikrofonplassering for instrument i eit rom, der ein også kan vele virtuelle mikrofonar som skal etterlikne det virtuelle «romopptaket». Men det er avgrensingar i kva programmet kan gjere; ein kan ikkje flytte mikrofonane i fleire aksar, ein kan heller ikkje flytte instrumentet rundt i det virtuelle rommet. Slik vil dei romlege parameterane i dette programmet vera standardiserte og forenkla på liknande måte som rytmen vert standardisert på eit rutenett i Logic sitt «pianoroll view». Den som kjenner til desse avgrensingane vil kunne finne måtar å trikse med dei gjennom å kombinere ulike programmer og kople dei saman på ulike måtar. Å trikse med dette for å oppnå alternative lydlege resultat

¹¹ <https://www.uaudio.com/uad-plugins/reverbs/ocean-way-studios.html> henta 5. mars 2020

er likevel ofte lite intuitivt, og kan vera meir komplisert enn å berre setje opp mikrofonar i sitt eget rom på den gamle måten. Programmet er mest praktisk når det brukast slik det lettast er utforma. Poenget er at eit program som dette tilbyr noko nyttig som kan nyttast på mange avanserte måtar for dei som er røynde med utvida funksjonar, men ein urøynd kan samstundes få utbytte av dei basale funksjonane. Og programma dannar sin eigen logikk og har avansemoglegheit i mange retningar, slik tradisjonell musikknotasjon har. Program som Apple Logic og Ocean Way Studios tek sikte på løyve produktiv avanse gjennom intuisjon. Dei er laga for å eksperimentere med funksjonar, prøving og feiling. Slike program kan altså gjere mykje av det som tradisjonell musikknotasjon kan, men med meir detaljerte fonetiske detaljar, og meir praktisk tilnærming til å produsere lydlandskap, då dei er kopla opp imot opptaks- og/eller avspelingsteknologi slik dei er meint å nyttast.

Eg nyttar ulike DAW-program i mine demo-opptak i dag. Men eg gjekk også i korps som liten, og lærte notar frå tidleg alder, så eg har vore kjend med begge delar i lang tid. Eg starta også med å lage demoar i barneskulealder med kassetmetoden, utan å få dette forklart. Eg gjorde det med intuisjon, og har seinare lært om kollegaer som har gjort det same. Eg fekk seinare tilgang til ein 8-spors Roland ZIP-diskopptakar gjennom kulturskulen i Fusa kommune. Ein Roland VS-840 på midten av 1990-talet, der kvar ZIP-disk hadde 250MB plass. Det gav omtrent nok plass til to multisporslåtar. Dersom ein slapp opp for plass måtte ein «lime» to spor saman digitalt for å frigjere plass til endå eit spor, slik ein også måtte med analoge multisporsbandopptak på 1960- og 1970-talet. Slik kunne eg sitje og attskape Beatles-låtar der eg gjorde alle stemmene sjølv. Prøve og feile, og eksperimentere med opptak, ulike harmonistemmer, og lære i praksis om korleis dei ulike måtane å spele og syngje på enda opp med å lete til saman. Eg hugsar også korleis det ofte skar seg. At eg oppdaga at det første eg tok opp ikkje var gjort godt nok, og at dette medførte problem seinare, ved at elementa rakna. Og at eg såleis måtte byrje på nytt igjen.

Konseptet «demo» var ikkje noko eg sjølv fann på at eg skulle drive med. Bevisstheita om dei låg rundt meg, i populærkulturen gjennom film og media. Og i dei enkle opptaksløysingane rundt meg. Bandopptakarar, kassetradioar eller walkman med innebygd mikrofon. I tida der bandopptak var det vanlegaste, vart opptaksmetodar tilgjengeleg for massane. Så kom den digitale opptaksalderen med DAT-kassettar, og seinare ZIP-diskar og MiniDisc, som alle hadde opptaksmoglegheiter. I løpet av denne perioden slapp Apple Records tre Beatles-album kalla Anthology 1, 2 og 3. (Lennon, McCartney, Harrison, & Starkey, 1995-1996) Albuma består av demoversjonar og såkalla «alternate takes», upubliserte utgåver av kjende og ukjende Beatles låtar frå studio. Eit alternate take kan skildrast som ein versjon av ei

låt som av ulike årsaker ikkje vart utgjeven fordi ein annan versjon markerte seg som betre, og har dermed fellestrekk med demoar i at dei demonstrerer ei utgåve av musikken. Alternate takes er vanleg å sjå i nyutgjevingar der musikken vart innspelt levande, i eldre populærsjangrar, eller til dømes i jazz. Men dei er også synlege hos band som hadde råd og tid til å forme ut låtane i studio. Her er Beatles eit av fleire eksempel på band som nytta studio, opptak og ny teknologi til å arrangere musikken.

Dei tre levande bandmedlemmane i Beatles møttes tjue år etter at bandet vart oppløyst til å arrangere nokre gamle John Lennon demoar «Free as a bird» og «Real Love» frå hans private demosamling. Dette vart opningsspora for dei to første Anthology-albuma. Free as a Bird vann til og med Grammy pris i kategorien *Best performance by a duo or group with vocal*.¹² Eg har ikkje gått inn i historikken om demoar som har vinne Grammyar, men at Beatles vann pris i 1996, omlag 25 år etter at dei vart oppløyste, for ein påbygga demo-tape av eit bandmedlem som har gått av med døden, er oppsiktsvekkande. Ein demo kan altså nå til topps i det kommersielle musikk-systemet. Lydkvaliteten på Lennon sin vokal er ikkje veldig god, men dei har openbert funne ein måte å få det til å fungere på.

Anthology vart mitt første møte med mange av Beatles sine låtar som eg ikkje hadde høyrd originalen av før. Eg hugsar framleis vonbrota då eg høyrde den originalt utgjevne, straumlinjeforma, raske studioversjonen av låta «I'm looking through you» frå *Rubber Soul* (1965) etter at eg hadde blitt vand med den saktare og meir spretne versjonen frå *Anthology 2* (1996). Tanken slo meg den gangen at eg synst versjonen som ikkje var utgjeven let betre enn den dei hadde valt å gjeve ut. Dette var mi subjektive vurdering, men eg erfarte altså den gangen, som 13 åring, at samanhengen mellom demo og ferdig innspeling var meir komplisert enn ein kan tru. Demoar kan ha kvalitetar som er vanskeleg å attskape når ein skal ta demoen vidare og lage ei skikkeleg innspeling. Eg har mange slike demoar i mitt eget arkiv som eg synst tek betre vare på ideen til låta enn det den ferdige innspelinga har enda opp med. Det betyr ikkje at den eine objektivt sett er betre enn den andre. Når ein omtaler musikk er ikkje objektivt best mogleg å oppnå. Objektivt i seg sjølv er umogleg, men demoar kan ha ein eigen stemning, eller estetikk, av uklarheit, råskap og mystikk, som det kan vere vanskeleg å kalkulere seg fram til. Eit parameter av uklarheit, eller utydelegheit i musikken, som eg vil påstå var meir rådande i den eksperimentelle popmusikken frå 1960- og 1970-talet, enn det ein høyrer i popmusikken i dag. Og eg skriv rådande, for det finnest alltid unnatak. Poenget er at demoar ofte vert til før ein veit korleis låta skal vere, så ein endar opp med å slurve med parameter ein ikkje har

¹² <https://www.grammy.com/grammys/artists/beatles> henta 12. februar 2020

identifisert som viktige medan ein former ut låta. Å vite kva ein prøver på, tek vekk denne uklarheita i framføringa, og dette har store konsekvensar for korleis musikken vil låte. Uklarheit kan i nokre høve vere det som gjev ei låt interesse, i form av enigmatikk. Som ei forstyrning av klårheit, og som gjev uttrykket rom for fleire tolkingar.

I mi eiga verksemd har eg halde fram med å nytte demoar for meg sjølv, og i mine samarbeid. Det er ein framgangsmåte som tek vare på spontanitet og intuisjon i komposisjonsarbeid. Eg har gamle harddiskar med demoar frå snart tjue år tilbake, som aldri blei til noko meir enn ein demo. Låtar eg aldri har vist til nokon. Men dei demoane eg har sett potensiale i, har eg teke med vidare, og spurt andre om kva dei synst – om dei høyrer for seg at låtane bør bli til noko meir, eller korleis dei tenkjer at låtane potensielt kan bli til noko meir. Slik ordbøkene skriv, demonstrerer eit potensiale med ein demo. Dette gjev insentiv til vidare arbeid. Eg meistrar også tradisjonell musikknotasjon, men brukar dette på ein annan måte, til å notere ned spesifikke detaljar i musikken. Dette kan vera for å tydeleggjere komplisert stemmeføring, men vil også iblant vera nyttig for å finne logiske brester i det eg har laga. Ei kjend problemstilling for meg er når eg skal notere ned akkordrekker som eg har laga på praktisk vis i demo-opptak. Når eg skal notere ned akkorden, kan eg sjå behovet for å notere ulik akkord på piano og gitar. Fordi akkordnotasjonen vil føre til forskjellige omvendingar på ulik stemming, og vil få ulik klang når ein omsett det til å spelast på piano. Det er ikkje berre tonane i akkorden som set stemninga for harmoniane, det er klangen i kvar streng. Slik kan eg altså sjå at demo-opptak intuitivt kan føre komponisten inn på orkestral tankegang i skriveprosessen, til skilnad frå å sitje med blyant og papir og skrive tekst og akkordar.

Ein demo kan også vera funksjonell i dei høva der hovudtrekka i musikken, akkordane, små detaljar og form er så enkel at musikken blir overført munnleg. Lite poeng i å notere vekselbass, eller notere ned akkordar i eit band der medlemmane uansett insisterer på å lære ting på øyro, eller arbeider treigt med notar, eller kanskje ikkje kan notar i det heile tatt. Ein demo overfører då meir enn berre skjelettet av låta, bestående av akkordar, melodi og rytme. Ein demo kan også vera med på å overføre potensialet i stemninga til låta. Flyt, framdrift, elastisitet i rytme og mikrotiming. Det er mange parameter som legg grunnlaget for at ei låt får ein bestemt signatur. Såleis blander demoen seg inn i den rolla av å spele inn musikk som går på produksjon i eit uttrykk. Det er rom for å få med små nyansar. Ein demo kan i enkelte høve difor også nyttast som det ein kallar for ein preproduksjon.

Beatles lagde påviseleg mange demoar av musikken sin, slik ein kan høyre John Lennon spele inn demoen til «Strawberry fields forever» på *Anthology 2*, der han også fell ut av låta han prøver å demonstrere og seier «I can not do it, I can not do it». Det vitnar om at låta

forsøkjast innspelt før komponisten har laga alle delane og all teksten. Og også at komponisten ikkje endå har funne ut av dei tekniske utfordringane med å framføre den. Det kan også vitne om at komponisten har ein idé som er viktig å få overført til opptak, medan den er friskt i minne. Ein demo er på den måten noko anna enn ei dårleg innspeling. Det er eit forsøk på å fange noko i det formatet som demoen løyver. Ein kan ta sikte på å fange ein essens av låta, eller det vesle fragmentet av ein idé som kan bli til ei låt. Ein dannar seg også eit inntrykk av korleis ein idé omset seg til eit opptak. Sidan meir forseggjorte opptak også består av omsetjing av idear på denne måten, vil ein også få innsikt i korleis ein omstendeleg innspelingsprosess vil omsetje.

Ein demo er i så måte eit medium som fangar opp små nyanser som ikkje lar seg notere, der ein får sjanse til å demonstrere essensen av ideen. Ein finkjemmer ideen for nyanser i eit slikt opptak, før låta ein gong er ferdig uttenkt. Komponisten kan såleis også gå i dialog med seg sjølv om kva ein ønsker å få fram. Som komponist erfarer eg ofte at det er vanskeleg å vite korleis noko høyrer ut medan eg gjennomfører det, fordi fokuset mitt vil vere delvis bunde til anstrenging over utførselen min, og eg har også ei kinestetisk oppleving av det eg gjer som ikkje vil overførast til opptaket. Ved eit demo-opptak får eg sjanse til å lytte tilbake og identifisere om det let slik eg har trudd. Det gjer det aldri, å høyre på noko er essensielt annleis enn å framføre det. Men eg kjenner til korleis eg forventar at det skal opplevast å høyre det eg har gjort, og her ligg omtrent fokuset i ein slik utførsel og vurdering av opptak. Vitande om at eg har fleire sjansar til å ta opp, kan eg dermed i større grad ha eit utprøvande forhold til opptak og utførsel enn om eit takstameter går i eit profesjonelt studio. Eit demo-opptak kan såleis også hjelpe komponisten til å halde oppe interesse for komposisjonen, gjennom å snarleg få tilgang til ein demonstrasjon av korleis musikken let. Detaljar som gjer musikken interessant, og inspirerer til vidare utarbeiding. På den måten kan det vera ein lysteleg prosess der ein praktisk former ut lyden, klangen og låta. Eg nyttar også opptak medan eg øver av same årsaker.

Moglegheitene til å lage gode demoar har også utvikla seg raskt med seinare musikkteknologi. Med tilgang på opptaksutstyr av god kvalitet er eit breitt spekter av teknologiske løysingar for musikkproduksjon no tilgjengeleg i det å lage ein demo. Med innebygd programvare i heilt vanlege DAW-program, får ein med alt ein treng til lydbehandling. I Apple Logic Pro X følgjer det med programvare i kategoriane amps&pedals, delay, distortion, dynamics, eq, filtering, imaging, modulation, pitch, reverb, specialized, utility, metering. I tillegg kan ein kjøpe og installere tredjepartsprogram med fleire funksjonar. Med alt dette får ein i dag også verktøy til å konstruere sound i ein demo, og utforme arrangement og produksjon som ein ikkje ville makta å gjere utan. Slik har produksjon, miks og mastering også bevegde seg inn til å verte ledd ein kan ta inn i sjølve låtskriveprosessen.

Ordet demo, låtskriving og komposisjon har måtte tole utvida bruk og endring med den teknologiske utviklinga. God opptakskvalitet er så vanleg at demoar har fått god nok sonisk kvalitet til å kunne gjevast ut som ferdige. I dag finn ein også eksempel på musikk som først er tenkt å vere demoar, men som blir produsert vidare på, før det blir gjeve ut. Skillet mellom demo og ferdig utgjeving er i aukande grad uklar. Demoar vert til og med vert gjeve ut til kritisk anerkjenning. Eit eksempel på dette er den kommersielt suksessrike amerikanske rapparen Kendrick Lamar sitt album *Untitled Unmastered* (2016) som omtalast som åtte demoar utan tittel.¹³ Albumtittelen foreslår også at albumet ikkje er mastra, men ved lytting står ikkje kvaliteten på lyd tilbake for andre samtidige albumutgjevingar, sjølv om ein kan oppleve at musikken er noko rå i kantane. Rå oppleving kan like gjerne komme av tittelen på albumet som får ein til å lytte med dei forventningar om råskap, om at ein høyrer noko uslepent og rått. Noko som understrekar av albumets enkle, militærgrøne, coverdesign. Om ein samanliknar lyden til dette demoalbumet med ei ferdigprodusert utgjeving, som til dømes hiphop gruppa Cypress Hill sin hitlåt *Insane in the brain* (1993)¹⁴ vil ein måtte vedkjenne at den soniske kvaliteten ikkje står tilbake. Sjølv om nostalgikarar vil motsetje seg dette, så har produksjon av lyd vorte betre sonisk med åra. Poenget er, omgrepet demo omhandlar ikkje kvaliteten på lyd. Slik me kan sjå ut ifrå Kendrick Lamar sitt demoalbum; Det er mange ting som tyder på at omgrepet i dag blir brukt for å sleppe lyttaren nærmare inn på korleis musikken blir til. Eller til å skifte fokuset til lyttaren imot andre kvalitetar i musikken, ved å få lyttaren til å akseptere at det er noko uferdig ein lyttar til – sjølv om det ein høyrer i praksis let like «ferdig» som noko anna. Eg ser såleis eit likheitstrekk til det ein i teater og scenekunst på engelsk kallar *soliloquy*¹⁵, eller høggttenking, i det å produsere ein demo. Når ein artist som Kendrick Lamar presenterer demoar for eit publikum, kan det trekkjast parallellar til korleis Shakespear sin Hamlet snakkar for publikum i sin kjente «å være eller ikke å være» monolog. Lamar tek lyttaren med inn i sine eigne personlege tankar og resonnement, likt som Hamlet tek med publikum inn i sine eigne tankar. Slik ser ein det å presentere musikk som ein demo for eit publikum til eit retorisk grep. Då er eg på veg bort frå avgrensinga i avhandlinga med å involvere mottakarar, så dette vil eg ikkje gå lenger inn på. Men det å slå fast at demoinnspeling er ei klargjering av høggttenking som potensielt kan formidlast som om det var ein musikalsk monolog, meiner eg er ein god

¹³ <https://www.allmusic.com/album/untitled-unmastered-mw0002926458> 19. desember 2019

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=RijB8wnJCNO> 20. desember 2019.

¹⁵ <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/soliloquy> henta 24. januar 2020

skildring av kva som faktisk hender medan ein komponist utarbeider ein demo. Og det gjev ei forklaring på korleis demo-formatet også innehar formidlingsverdi.

Måten musikk blir til på, er i så stor endring at nye uttrykk blir brukt for å skildre prosessen å lage musikk. Ein snakkar ofte ikkje om å komponere, eller å skrive musikk lenger. Når programvareutviklarar lanserer produkta sine til å lage musikk med, kallar dei det gjerne for «music making» eller «music creation» software. Program som Ableton Live, Audacity, Cubase, Garageband, Logic, Pro Tools, Reaper og mange fleire. Med desse programma skriv ein ikkje musikk. Ein lager musikk. Same aktivitet som ein tidlegare gjorde med å lage ein demo. Også her ser me at utviklinga endrar måten ein bruker omgrepet demo. Men demoomgrepet har ikkje forsvunne, sjølv om metodane for å lage endrar seg, og kvaliteten på opptak blir god. Dette foreslår at demoen framleis har ein funksjon som treng ei skildring i ei musikkproduksjonsprosess. Alle produksjonsprosessar går gjennom eit stadium der låtar tek form. Og det høyrer til sjeldanheiter at ei låt blir heilt ferdig i laupet av ei arbeidsøkt, eller ein augneblink. Låtane eltast ofte, gjennom prøving og feiling. Produksjon og seleksjon. Dette stadiet der låta er under utforming, eller der låta tek ein basal form, skildrar gjerne dette stadiet ein kallar for «demo». Så ein demo er ikkje lenger eit eige opptak av ei låt, men meir eit stadium som låta går gjennom. Det er ein del av ei større musikalsk prosess. «Demoskisser» er eit anna uttrykk som ein ser i bruk i dag.^{16 17} Som skildrar ei skisse av ein idé, ikkje ulikt måten teiknarar streker opp ein enkel skisse for å initiere ein idé til ei teikning. Den varierte bruken av omgrepet må seiast å vere eit resultat av endring i korleis musikkproduksjon har endra seg dei siste 50 åra. Men eg meiner å sjå at fleire av stadia som demoen går igjennom, alltid har vore aktuelle i musikkproduksjon, og at fenomenet med demo-opptak såleis har synleggjort nokre prosessar i komposisjonsprosessen som tidlegare har vore vanskelegare å observere og skildre. Og det er dette eg skal sjå nærmare på i denne poetikken. Dette kallar eg, i det eg meiner er eit dekkande ord, for Demo-Poetikk. Om ein skulle trenge vidare definisjon, kan ein leggje til prekommunikativ Demo-Poetikk, sidan eg omtaler det som hender før ein vidareformidlar demoen. Eg kallar det berre for Demo-Poetikk.

¹⁶ <https://www.vg.no/rampelys/i/6be20/askil-holm-ble-frastjaalet-uerstattelig-materiale> 31. desember 2019

¹⁷ <https://www.dagsavisen.no/kultur/musikk/ingenting-er-i-boks-1.855946> 31. desember 2019

4 Teori, metodeval og omgrep

I dette kapitlet vil eg leggje fram relevant teoretisk bakgrunn for korleis oppgåva vidare skal drøftast. Det presenterer påstandar som ligg til grunn. Eit lite historisk blick på poetikk. Ei forklaring for korleis poetikk fungerer som ein metode. Og til sist, ei antikk forklaring på kva musikk er, som legg grunnlaget for korleis eg erfarer moglegheit til å drøfte komposisjon og opptaksprosess i å lage ein demo.

4.1 To påstandar til eit poststrukturalistisk musikkssyn

Som føresetnad for diskusjonen min nyttar eg tankegods frå den nolevande italienske tenkjaren Giorgio Agamben (1942-). Eg tek utgangspunkt i to premiss: *Experimentum linguae* – det som er erfart, er eit språk i seg sjølv. (Agamben, *Potentialities*, 1999, p. 218) Eg tek også utgangspunkt i ein konklusjon eg trekkjer frå logikken til Agamben, at musikk er eit språk. Ei grundig forklaring på kva som ligg til grunn for denne konklusjonen presenterer eg i kapitel 6.1.

I ei poststrukturalistisk tilnærming til musikk, er ein oppteken av strukturane som mogleggjer musikken. Strukturane blir til gjennom prosessar. Dermed er prosessane, som kan utarte seg som ei kjede av hendingar i ein rekke kombinasjonar, medverkande til å definere korleis musikk oppfører seg i menneske sine liv. Strukturane vert sett som ein viktig del av korleis eit fenomen som musikk openberrar seg for oss. «Du er kva du et» er eit ordtak som delvis forklarar denne måten å sjå røynda på. Med slik argumentasjon står ikkje klingande musikk fram som ein gjenstand eller eit objekt, men liknar meir på ein praksis som tek form ut av subjektive erfaringar, og korleis desse erfaringane vert transformerte til ulike lydlege uttrykk. Såleis liknar musikk på eit språk som vert til gjennom erfaringar. Ein tenkjar som har galvanisert eit slikt tankegods er den logiske filosofen Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Wittgenstein hadde sjølv problem med å kalle seg filosof, og intenderte med sitt verk *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), å gjere slutt på filosofi, då han meinte at filosofi er ein bieffekt av at folk misforstår språkets funksjon. Og at det berre er mogleg å stille spørsmål som ikkje kan svarast på ved at spørsmålet i seg sjølv er feil stilt. Språket når ifølgje Wittgenstein ytterpunktet for mennesket si forståingsevne. *I can only name objects. Signs represent them. I can only speak of them. I cannot assert them. A proposition can only say how a thing is, not what it is.* (Agamben, *Potentialities*, 1999, s. 5) Sjølv om Wittgenstein ikkje oppnådde å unødvendigjere filosofi, og han skifta innstilling til kva han meinte at språk er i sitt seinare verk *Philosophical Investigations* (1953), har hans tankegods frå *Tractatus* gjort han til ein av dei mest påverknadsrike filosofane frå 1900-talet. Dersom me set sitatet til Wittgenstein saman

med musikk, vil ikkje omgrepet musikk forklare kva musikk er. Språk kan berre forklare kva musikk kan gjere, ikkje kva det er. Ser ein musikk som eit språk, vil ein kunne seie at klingande musikk ikkje heller forklarar kva musikk er, berre kva musikk kan gjere.

I eit poststrukturalistisk musikkssyn tek ein utgangspunkt i eit ontologisk premiss om at musikk er overbestemt. Dette tyder at musikk er styrt av ein myriade med samansette prosessar som gjer at fenomenet musikk aldri vil vera det same på ulike tidspunkt. Dette tankesettet er forklart av den presokratiske filosofen Heraclitus (535-475 f. Kr.), ofte omtala som prosessfilosof. Det er nesten ironisk at eit av hans mest kjende utsegn i seg sjølv er omstridt fordi det ikkje lar seg omsetje på riktig måte, men det er ofte attgjeve slik; *No man ever steps in the same river twice, for it's not the same river and he's not the same man.*¹⁸ Men går ein nærmare inn på kjelder, finn ein ut at dette sitatet, slik det populært er attgjeve, ikkje er heilt korrekt (Graham, 2019).¹⁹ Uansett skildrar dette tankesettet at mennesket ikkje har tilgang til kva musikk i seg sjølv er. Såleis hamnar musikken i ei ontologisk grunngeving. Dette inneber og at musikk ikkje er noko som blir produsert av mennesket, men mennesket er delaktig i framstillinga av musikken slik me kjenner den. Slik spelar mennesket ei rolle i kva me sjølve erfarer at musikk er. Men også mennesket si røynd endrar seg, gjennom teknologisk utvikling og evolusjon. Difor er måten me stiller oss til musikk også i endring. Slik vil musikken, slik me stiller oss til den, vera synleg ut frå strukturane som mogleggjer den. Mange slike strukturer er menneskeskapte. Men alle strukturer er fundamentert i naturlov som ikkje endrar seg. Desse lovane er observerbare som fysiske lovar. Eller naturlovar, slik eg vil omtale dei i denne avhandlinga. Såleis kan me lande på ein konklusjon om at musikk finst før lyd er produsert eller organisert. Men for å omtale dette a priori musikkssynet, må ein ha omgrep som skildrar musikken som verken er laga eller kling. Eit uttrykk som gjev tilgang til eit slikt musikkssyn, er å skildre musikk som potensiell. Potensialitet spelar inn på alt som er i prosess, og vil såleis vere viktig for å forstå dette musikkssynet. Eg vier mykje plass til å inkludere dette gjennom heile teksten. Synet om at musikk finst før produksjon, stiller eit metafysisk premiss om musikken si ontologiske grunngeving. Metafysiske premiss lar seg nytte gjennom logikk ved at argumentasjonen stiller opp premisser på ein trygg måte.

¹⁸ <https://classicalwisdom.com/people/philosophers/heraclitus-535-475-bce/> henta 27. februar 2020

¹⁹ <https://www.bbc.co.uk/programmes/b017x3p4> henta 27. februar 2020

An argument is **sound** (sic) just in case it has two features. First, it must be a valid argument, in the sense just defined. Second, all of its premises must actually be true. When an argument is sound, it presents good reason to believe its conclusion. (Ney, *Metaphysics, an introduction*, 2014, s. 7)

Gode forklaringsmodellar på språkets ontologiske premiss finn ein i lingvistisk teori. Lingvistiske idear har vore med på å danne grunnlaget for den filosofiske retninga strukturalisme. I min argumentasjon, slik eg allereie er i gong med å argumentere, og å stille meg kritisk til eit antroposentrisk musikkssyn, skal eg ta utgangspunkt i ein metafysisk konstallasjon av premiss. Premissane mine er grunnleggjande ideologisk, nettopp fordi eg aksepterer at musikken sitt opphav, av fleire kompliserte årsaker, er utilgjengeleg for mennesket – eit premiss som ikkje kan bevisast. Å bevise opphavet til musikken er då heller ikkje formålet med ein argumentasjon. «Målet med musikk» er heller ikkje poenget. Argumentasjonen er nyttig for å peike på strukturar som mogleggjer musikk. Eit prosessorientert fokus er ikkje berre fokus på prosessen, men også på strukturane; lovane og reglane som mogleggjer prosessen. Å vere bevisst strukturar og prosessar som mogleggjer musikk, meiner eg er viktig kunnskap for den som treng å forstå handverket med å lage klingande musikk. Eller den som er opptatt av handverket med å praktisere musikk, som også inneheld forstadia til klingande musikk. Også dette styrker ein påstand om at resultatorientert forskning er ein inadekvat metode for å komme nærmare på dei komplekse prosessane som løyver at musikk kan produserast og bli til mange ulike uttrykk.

4.2 Poetikk, dikterkunstens ontologiske grunngeving

Poetikk er som tidlegare nemnd, ei doktrine som har vore med sidan antikken, kortfatta skildra som dikterkunstens ontologiske grunngeving. Slik me såg i sitatet frå Stravinsky i starten av kapitel 1.1, stammar poetikk frå det greske ordet *poiein*, som tyder å gjere, lage, eller produsere. Poetikk dukkar opp i mange samanhengar i idéhistoria som eit eige fagområde. Det nyttast til å diskutere og granske korleis noko kan bli til, og/eller praksisen med å lage. Ofte referert til i kunstnariske fagfelt, men også nytta i andre overraskande samanhengar, som i lækjevitskap²⁰ eller arkitektur.²¹ Poetikk vert nytta som metode, som fell innanfor eit strukturalistisk tankesett som har utvikla seg vidare gjennom lingvistiske tenkjarar. Poetikk har også ei rik historie i musikk. Eg ønsker først å presentere eit lite utdrag av poetikkens historie med fokus på musikk,

²⁰ <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/23996055>. henta 18. desember 2019

²¹ <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/6/the-poetics-of-space-by-gaston-bachelard> henta 31. januar 2020

og slepp igjennom nokre viktige sitat for mi forståing av omgrepet, som gjev innsikt i korleis poetikk har vorte skildra. Deretter går me inn på korleis poetikk er av nytte som analytisk metode.

4.2.1 Aristoteles – *Poetik* (ca. 335 f. Kr.)

Aristoteles står for sjølve klassikaren i sjangeren. Verket inneheld 26 kapitel som skildrar diktetekunst i antikken, tragediar og komediar, ulike formar for rim, og inneheld også fleire kapitel om retorikk. Verket skal ha blitt notert ned av Aristoteles sine elevar, då læremeisteren sjølv heldt leksjonane munnleg.

All diktning er etterligning. Videre inndeling ut fra tre kriterier: hvilke midler det etterlignes med, hva som etterlignes, og hvordan det etterlignes. [...] Om hvordan midlene er kombinert innenfor eksisterende diktarter (Aristoteles, 2008, s. 17) (frå oversikt gjort av omsettar Øivind Andersen)

4.2.2 Joachim Burrmeister – *Musica Poetica* (1606)

Joachim Burrmeister (1564-1629) sitt verk gjev eit innblikk i korleis poetikk i barokken var ein kombinasjon av historie, filosofi og musikalsk notasjon som ei heilskapleg musikkpedagogikk. Slik kan ein også sjå at skuleverket var i ferd med å formaliserast. Eit kjenneteikn for poetiske verk frå denne perioden er at dei kjem til uttrykk som lærebøker, som framsyner det siste innan notasjonsmetode, og korleis ein læremester kan undervise i sitt fag overfor elever. Verket har også tilvisingar til Boëthius, og Aristoteles, og tek for seg kapitel om analyse og imitasjon – og inkluderer kapitel om retorikk. Verket skildrar affektlære, kadensar og modalitet, tidsepoken sitt retoriske bidrag til korleis musikk har fastlagd effekt på lyttarens kjensleviv. (Burrmeister, 1993, s. 7) I sjølve verket skildrar Burrmeister poetikken på denne måten:

As I finally arrive at the task of explaining to some individuals this art of music and its third branch which is called musical poetics, I feel impelled by a faith which all must feel who take it upon themselves to explain an art. Faith bids me to present the subject by providing definite rules, pulling at my ears and reminding me that no liberal art can be handed on to anyone without rules. It bids me open myself to make believe that with or without the aid of nature, imitation, and practice, anyone can acquire a grasp of the art, provided he has the use of a compendium; but that on the other hand, nature, imitation, and practice, without instruction books, cannot lead to a mastery of those things that pertain to art, nor will mastery be achieved in the absence of rules which I consider essential to every compendium. Unless definite rules concerning it are formulated, the art for which the instruction is intended will not be achieved even minimally, and thus no one will acquire a perfect mastery of it. (Burrmeister, 1993, s. 5)

Burrmeister argumenterer for musikk som eit handverk. Å oppnå kontroll over det poetiske handverket, ved å forstå reglane stod sterkt hos Aristoteles, og her også hos Burrmeister. Dei talar begge om reglar som ligg til grunn for musikken, og tek då utgangspunkt i at reglane er utdelt av natur. Burrmeister poengterer at ein kan lære seg musikk utan å forstå reglane, men at meisterleg kontroll er umogleg utan forståing for reglane. I tillegg; at det ligg eit formål bak instruksjon i å lære bort reglane. Det er ikkje berre til for å løyve nye musistarar å lage musikk. Det er også til for å vidareførast. Her ser me såleis tankegang om at fagkunnskap og pedagogikk relaterer seg til fagutvikling og samfunnsutvikling. Men Burrmeister er også oppteken av musikken si evne til å flytte menneske sine hjarte og sinn til ulike emosjonar:

Euclid calls musical poetics *melopoiia* and defines it as the use of materials subject to harmonic treatment, for the purpose of elaborating upon a given theme. It is that part of music which teaches how to put together a musical piece by combining melodic lines into a harmony adorned with various affections of periods, in order to incline men's minds and hearts to various emotions. (Burrmeister, 1993, s. 17)

4.2.3 Anton Webern – *A Path To New Music* (1932-1933)

Som nemnd i oppgåva allereie; Webern gjorde ein serie med leksjonar i eit privat hus i Wien 1932 og 33. Dette verket føyer seg lik Aristoteles inn i tradisjonen av at poetikk utøvest som munnlege leksjonar og er skrive ned av studentar. Webern følgjer opp i ei økosentrisk tilnærming til musikken, som han hentar direkte frå Goethe sin *Theory of Colours*. Interessant for verket er også korleis Webern uttrykker seg kritisk overfor nazismens inngrep på kunsten. (Webern, 2014, s. 19) Dette synet mjukna i laupet av krigen, og mange historikarar har granska omstende som førte til at han seinare stod fram meir sympatisk overfor nazismen.

4.2.4 Igor Stravinsky – *Poetics Of Music* (1947)

Som tidlegare nemnd og sitert i oppgåva, ein serie med 6 leksjonar frå Harvard University i 1947, i *Charles Eliot Norton chair of poetics*. Dette verket føyer seg også inn i tradisjonen av at poetikk utøvest som munnlege leksjonar, skrive ned av andre. Stravinsky deler inn leksjonane med ein introduksjon, ein leksjon om musikk som fenomen, ein om musikalsk komposisjon, ein om musikalsk typologi, ein leksjon om korleis russisk kultur er synleg i ulike musikkformar, og ein leksjon om korleis musikk utøvest – samt ein epilog.

In the course of these lessons I have on different occasions referred to the essential question that preoccupies the musician, just as it demands the attention of every person moved by a spiritual impulse. This question, as we have seen, always and inevitably reverts back to the pursuit of the One out of the

Many. So, in concluding, I once more find myself before the eternal problem implied by every inquiry of an ontological order, a problem to which every man who feels out his way through the realm of dissimilarity – whether he be an artisan, a physicist, a philosopher, or a theologian – is inevitably led by reason of the very structure of his understanding. (Stravinsky, 2003, s. 140)

I epilogen summerer Stravinsky opp musikalsk praksis som forfølginga av «eit av mange» val. Ein vert ifølgje Stravinsky leia fram til «eit av mange» gjennom fornuftig gransking av strukturen i eiga forståing. Denne konklusjonen på slutten av boka opnar opp for spørsmål om kva slik struktur består av – poetikken hans omtalar dette, og slik er boka best forstått ved å lese den fleire gongar. Me ser også her at Stravinsky nyttar ord som ontologi og struktur som sentrale omgrep for å granske produksjonsprosess.

4.2.5 Paul Hindemith – *A Composers World* (1952)

Som med Stravinsky, er dette verket også frå ein serie med leksjonar som Hindemith heldt i Charles Eliot Norton sin chair of poetics på Harvard University. Hindemith var frå Frankfurt, som på byrjinga av 1900-talet var forsynt med intellektuelle tenkjarar gjennom Frankfurterskulen. Han studerte på *Hoch Konservatorium* under *Arnold Mendelssohn* (1855-1953) som også i ein periode var lærar for Theodor Adorno (1903-1969)²², og demonstrerer filosofisk og teoretisk oversikt og innsikt i dette verket. Verket er noko audmjukt i sitt samandrag, skildra som at det ikkje er meint for vidarekomne, men at det kan vere ein god introduksjon for nybyrjarar. (Hindemith, 2000, s. preface iv) Hindemith presenterer musikalsk idéhistorie grundig og nyansert. For meg er det nærmast uforståeleg at denne boka kan leggjast fram som noko for nybyrjarar, den kunne like gjerne ha vore på pensumlista til ein bachelor eller mastergrad i dag. Det kan hende at livet i Frankfurt innprenta forfattern med eit inntrykk av at det han skriv om er allmennkunnskap. I eit slikt høve vitnar boka om ei nedgåande utvikling i allmennkunnskap i dag. Lese med dagens augo, står det i alle høve mykje i denne boka som ikkje har vore ein del av mi grunnutdanning. Verket føyer seg inn i tradisjonen av at poetikk utøvest som munnlege leksjonar, skrivne ned av andre enn komponisten sjølv. Hindemith vinklar seg meir opent i forhold til kva musikk er, då han held ute skildring av at ein må vere menneske for å ha ei musikalsk oppleving. Han skriv heller at ein må ha eit sinn, eller ein hjerne:

[...] 1 we must agree on one point: music, whatever sound and structure it may assume, remains

²² <https://youtu.be/KYTACBJPX4I?t=232> henta 25. februar 2020

meaningless noise unless it touches a receiving mind. But the mere fact that it is heard is not enough: the receiving mind must be active in a certain way if a transmutation from a mere acoustical perception into a genuine musical experience is to be accomplished. (Hindemith, 2000, s. 14)

4.2.6 Nokre få andre poetikkar å merke seg

Det finst eit stort tal poetikkar i ein rekke kunststartar som eg ikkje får høve til å nemne. Også i Noreg har me poetiske verk, blant dei meir kjende er kanskje diktet som drøfter diktets potensiale *Digtets Aand* (1844) av Johan Sebastian Welhaven (1807-1873). (Welhaven, 1957) Sjølv har eg hatt glede av André Bjerke (1918-1985) si instruksjonsbok i *Versekunsten – Rytme og rim* (Bjerke, 1956), som går igjennom strukturen for rytmar og rim i god poesi. Charlotte Pence (1974-) har gjeve ut ei samling med akademiske essay som tek for seg poetikken i amerikanske songtekstar. (Pence, 2012) I samlinga argumenterer ho for at Bob Dylan burde få nobelprisen i litteratur, noko me i dag veit at han enda opp med å få.

Mi erfaring med å lese og søke etter poetikkar spesifikt til musikk er at poetikkomgrepet har hamna ut av fokus. Mange lærebøker og studiar innan musikk innleiest likevel med noko ein kan betrakte som poetikk før dei går tilverks med konkrete komposisjonsmetodar, trinn for trinn, som skal vere til nytte for lesaren. Slik liknar lærebøker om låtskriving som *Tunesmith* (Webb, 2014) av Jimmy Webb, eller tekstskriving *Writing Better Lyrics* (Pattison, 2010) av Pat Pattison, på poetikkar i den forma som Joachim Burrmeister hadde for *Musica Poetica*. Dei introduserer fagfeltet med friare skildringar basert på personleg erfaring, før dei skildrar framgangsmåtar gjennom teknikk og metodar. I innleiinga legg forfattarane seg ofte ei filosofisk tone, og eg får som lesar inntrykket av at innleiingane er skrivne med engasjement. Som innvia lesar innan musikkfagfeltet vil eg medgjeve at eg ofte har større glede av denne filosofiske tilnærminga, enn å spesifikt få vite korleis til dømes ein bestemt person set akkordar til ein melodi. Skulegangen min har vore full av skildring om korleis ein gjer noko. Som til dømes arrangementskurs i polyfoni, klassisk firestemt korsats eller blokkharmonisering for jazzband. I tillegg ser ein i 2020 at internettet er fylt opp med ekstreme mengder av videoar med «sånn gjer du det» innhald. Populært kalla for *tutorials* på engelsk. Slike forklaringar er nyttige, særleg for den som starter med noko frå byrjinga av. Eg observerer også at filosofien og tankegodset som ligg bak ein tutorial; forklaringar om kvifor, og refleksjonar rundt kva, gjerne vert mindre synleg i ei overflod av instruksjon med faste mål. Tutorials har ofte som mål å berre skildre korleis ein utfører noko, og dette er både styrken og veikskapen med fenomenet. Det er hendig for kjapt å lære seg noko, og avlastar publikum oppgåvene med å tenke sjølv. Men som vidarekomen komponist og musikar er eg oppteken av å utforme mine egne

framgangsmåtar, basert på mine interesser, styrker og svakheiter. Då finn eg meg ofte på jakt etter tankane og reglane bak andre sin metode, framfor å etterlikne sjølve metoden. Ved å forstå kva som former reglane i ein metode, kan eg også oppdage kva reglar som står i forhold til kvarandre. Og korleis dei er fleksible i korleis ein kombinerer dei. Her kan ein sjå at det ligg mykje læring i å skilje mellom stilstudie og regelstudie. Stilstudie er ein effektiv måte å forstå og kopiere stil. Kopiering, eller etterlikning, har vore kjent som *mimesis* heilt sidan antikken. Men eg finn meg sjølv stadig meir interessert i reglane som ligg til grunn for den enkelte sin stil. Ein regelstudie fokuserer på reglane som mogleggjer at noko blir til. Altså, korleis musikk, eller arbeidsstil blir til. Der ein oppdagar korleis ein kan bryte pårekna reglar for å gjere noko umogleg til mogleg, likt den kjende allegorien om Christoffer Colombus sitt *columbi egg*²³, der han knuste eit egg for å få det til å stå oppreist.

Slik meiner eg at poetikken opnar opp for slike regelstudiar, med å analysere struktur som løyver regelproduksjon. Slik ser ein nyansering av forklaringa om at poetikk er diktekunstens ontologiske grunngeving. Det handlar altså om å sjå på reglane og lovane som løyver produksjon, og korleis dei står i forhold til kvarandre. Ikkje korleis du følgjer dei, men korleis dei følgjer naturen. Og korleis dei også er mogleg å setje saman i ulike konstallasjonar. Å etterlikne stil ved å lage sin eigen prosess kan ein kalle for *emulasjon*. Dette omgrepet vil eg komme tilbake mot slutten av oppgåva.

4.3 Poetikk som metode

Poetic function is not the sole function of verbal art but only its dominant, determining function, whereas in all other verbal activities it acts as a subsidiary, accessory constituent. This function, by promoting the palpability of signs, deepens the fundamental dichotomy of signs and objects. (Scholes, 1974, s. 25) (sitat frå Roman Jakobson)

Ein musikkpoetikk framhevar og synleggjer strukturar, lovar og reglar, som mogleggjer at musikk blir til. Den *poetiske funksjon* i musikk betyr den funksjon som løyver at musikk kan praktiserast, gjennom at musikken først kan bli til. Slik er praksis, og eit potensiale for praksis, to sider av same sak. Dette er bunde saman igjennom eit system definert av lover og reglar. Slik står poetikk fram som ein vitenskap, som lingvist og litteraturkritikar Robert Scholes (1929-2016) poengterer; *In order to become a science any human discipline must move from the phenomena*

²³ https://snl.no/Columbi_egg henta 6. mars 2020

it recognizes to the system that governs them[...] (Scholes, 1974, s. 14). Såleis skal ein poetikk formidle kunnskap om «å lage» ved analytisk skildring og refleksjon, belyst av relevant teori. Viss ein skal ta Scholes på ordet her, må ein sjå at musikk som vitskap også krev at ein anerkjenner systemet som styrer musikken. Aksepterer ein dette prinsippet, er menneskeskapt musikk logisk umogleg, fordi systemet som mogleggjer musikk, ikkje er menneskeskapt.

Poetikk er meint til å nyansere og fordjupe kunnskap for korleis kunst er mogleg å lage, og rettar merksemda imot beskjeden, og tilhøve rundt kva som mogleggjer beskjeden. Mottakar, og tolking av beskjed, er høfleg sett litt til side i poetikk, utan at dette betyr at ein ignorerer mottakaren heilt. Fokus på mottakar finn ein i ei rekke komplementære teorifelt, som til dømes retorikk, hermeneutikk, semiotikk – eller i estetikken. Aristoteles inkluderer som nemnd retorikk i poetikken. Men eg har allereie argumentert, slik Hindemith også argumenterte, for at mottakarsida av musikkforskning frå før av er godt dekkja, i ein slik grad at den som har førstehandserfaring i korleis ein lagar musikk, i verste fall har fått ein svekka posisjon til å skildre korleis prosessen blir til, og korleis ein produserer resultat. Dette meiner eg poetikk tilbyr ei løysing for. Difor fokuserer me i denne avhandlinga på sjølvet sin praksis åleine med naturfenomenet musikk.

Ein poetikk kan vera analyse av ein enkelt tekst, eller analyse av ei samling tekstar som relaterer til kvarandre, og belyser kva strukturar og prosessar som er synlege gjennom ein strukturell lesing av tekstane. Dette kan ein gjere utan å sjølv ha stått for tekstens innhald. Men ein poetikk kan også bestå av at den som har erfaring i det «å lage», skildrar prosessar og strukturar som er relevante for prosessen med å lage. Slik vert poetikken til ei strukturanalyse av ei potensiell tekst. På denne måten er det ikkje tilstrekkeleg at ein kunstnar simpelt skildrar korleis ein sjølv jobbar. Poetikken består av å skildre strukturen som prosessen utgjør, eller å skildre strukturen som mogleggjer prosessen. Med å skildre, ligg det implisitt at strukturen blir kontekstualisert slik at lesaren kan sjå relevans til eigen poetisk praksis. Her kjem relevant teori inn i biletet. Slik peiker poetikken på «det å gjere» frå perspektivet til «den, eller det, som gjer». Men med ei detaljert skildring av kva dette inneber. Ein slik poetikk vert lettare brukeleg for den som har inngåande kjennskap til feltet det greiast ut om. På denne måten løfter poetikken interessa for kva som skal til for å konstruere ein beskjed, med intensjon om å vera av interesse for dei som allereie kan mykje om å til dømes lage musikalske beskjedar. Slik får poetikken også fram eit tydeleg skilje mellom prosessledda som handlar om å sende og å ta imot. I poetikken er alt som leiar opp til, og leverer beskjeden i fokus. Det handlar om korleis beskjedar blir til, kva dei ulike strukturane har å seie for beskjedens karakter, og korleis den som lager beskjedar kan utvikle repertoaret av potensielle beskjedar.

Musikkpoetikkteori tar som mål å oppnå fruktbare analyser av strukturar som fører til musikalsk praksis. Det betyr at me vender fokuset vekk ifrå den den kommunikative musikalske praksisen med alle sine menneskeskapte detaljar og vilkårleg, kulturelt føreset, symbolikk – for å vende fokuset imot det som gjer det mogleg å praktisere ein kultur. I lingvistikk skildra *Ferdinand De Saussure* (1857-1913) desse to føresetnadane for språk som to ulike aksar. Det *synkroniske* og *diakroniske*. Saussure sin *Course in General Linguistics* (1906-1911) er ein sentral inspirasjonskjelde for strukturalismen. *The aim of general synchronic linguistics is to set up the fundamental principles of any idiosyncronic system, the constituents of any language-state.* (Saussure, 2013, s. 101)

Det synkroniske og diakroniske tek for seg tidsaspektet, kronos, ved språkets fenomenale eksistens. Det synkroniske tek for seg hendingar som skjer berre på eit tidspunkt. Det diakroniske forklarar hendingar som må forståast over fleire tidspunkt, eller over tid.

Diakronisitet er den sida av språk som blir kjenneteikna ved korleis kultur blir dyrka gjennom tradering. Omgrepet kan difor belyse korleis klingande musikk kjem til uttrykk gjennom dyrking av musikkultur. Slik ser ein at diakroniske element skildrar korleis ein forstår musikk ut ifrå kulturen som musikken kjem frå. Og at forståinga er overlevert frå person til person, generasjon til generasjon, og dannar det kulturelle grunnlaget for at musikk kan praktiserast og gjera seg forstått imellom folk. Eit vektlagd fokus på musikken sine diakroniske sider ser ein fort kan hamne inn på antroposentrisme utan at ein balanserer med naturgjevne lovar. Synkronisme komplimenterer såleis diakronisme med å skildre naturgjevne sider av fenomenet musikk. Synkronisme skildrar naturlov som gjer musikalsk oppleving mogleg på eit enkelt gjeve tidspunkt. Dette inneber også at det er naturgjevne lovar som løyver at musikk står fram som eit potensiale. Sjølv om potensiale referer til fleire tidspunkt (diakronisme), vil konseptet potensialitet vere bunde til synkronisme; Naturlovar er det som gjev moglegheit for musikalsk materiale, og såleis også for musikalsk praksis. Slik ser ein at eit synkronisk perspektiv fører ein nærmare inn på musikken sitt eksistensielle opphav, gjeven av natur. Med overvekt på musikken sine synkroniske sider ser ein såleis korleis musikkynet går over i eit økosentrisk perspektiv. Det er difor viktig å vere røynd med desse to elementa for å oppnå eit verdinøytralt og vidsynt perspektiv på musikken sin eksistens. Saussure utvikla også ytterlegare forståing for språket gjennom konsepta han kalla syntagmatiske og paradigmatiske relasjonar. Kort summert får ord tyding utifrå ifrå struktur og sekvens; syntagma. Eller system; paradigma.

In a language-state everything is based on relations. How do they function? Relations and differences between linguistic terms fall into two distinct groups, each of which generates a certain class of values.

The opposition between the two classes give a better understanding of the nature of each class. They correspond to two forms of our mental activity, both indispensable to the life of language (Saussure, 2013, s. 123)

Syntagma skildrar korleis ord får tyding gjennom strukturen dei er utforma i; fonem og morfem i ord. Desse komponentane er i relasjon og dannar struktur som skil lydane og orda frå kvarandre, og gjer det mogleg å lage meining med ordsystem. På denne måten slektar syntagma på synkronisme, i at det er naturlov som løyver tyding. Syntagma tek også for seg grammatiske sekvensar som gjer det mogleg å forstå ei setning, då dei ulike orda som kan nyttast i ei setning, står i relasjon til kvarandre.

Paradigma på den andre sida skildrar klassesystem for orda. Altså, korleis orda relaterer seg til kvarandre i ulike ordklassar. Verb, substantiv, eller vokalar er slike klassesystem. På denne måten relaterer paradigma også til ord som ikkje er til stades i setninga, men kunne ha vore det. Assosiative relasjonar er såleis paradigmatiske. Pølse, gris, rosa er ord som står i paradigmisk relasjon. Homonymer vert også skildra som slike paradigmatiske relasjonar, då er det ordlyden (fonosentrisme) som bind ord som tyder heilt forskjellige ting saman i eit paradigme (mønster). Eg inkluderer skildringa av desse to konseptane fordi eg vil poengtere at produksjonen av musikk, og kunst, også heng på slike syntagmatiske og paradigmatiske premisser. Det assosiative spelar ei viktig rolle for korleis ein former og transformerer musikalske idear, men det syntagmatiske må vere til stades for at assosiasjon skal vere mogleg.

Med inspirasjon frå strukturell analyse i lingvistik, som Saussure arbeidde med, utvida strukturalistar omgrepsbruken til å skildre desse lingvistiske systema i andre fenomen. Til dømes tok den franske litteraturteoretikaren *Roland Barthes* (1915-1980) Saussure sine idear vidare med strukturalistiske bidrag til den symbolikkfokuserete retninga *semiotikk*. (Barthes, 1993)²⁴ Sjølv om poetikk frå før av hadde ein rikhaldig historikk, har Saussure og strukturalistane i etterkant betydd mykje for korleis ein i dag skildrar potensielle bruksområde for poetikk. Nokon omtalar til og med poetikk som ei retning i eit tidleg stadium, deriblant ein viktig bidragsyter til poetikk som fagfelt; den fransk-bulgarske lingvisten Tzvetan Todorov (1939-2017) med verket *Introduction to Poetics* (Todorov, 1981)

Poetics breaks down the symmetry thus established between interpretation and science in the field of literary studies. In contradistinction to the interpretation of particular works, it does not seek to name meaning, but aims at a knowledge of the general laws that preside over the birth of each work. But in

²⁴ Barthes har også vore viktig bidragsyter til musikkfilosofisk tankegodt, mellom anna med essayet *Rasch* (1975) (Barthes, 1993).

contradistinction to such sciences as psychology, sociology, etc. It seeks these laws within literature itself. Poetics is therefore an approach to literature at once «abstract» and «internal». (Todorov, 1981, s. 6)

Målsetjinga er ikkje berre å konstatere korleis det er mogleg å lage musikk. Men at konseptuell makt over strukturen til dei ulike ledda i den kompositoriske praksisen skal verte handterleg. Med handterleg meiner eg at ein meistrar strukturen og prosessen så godt at den kan flyte utan uhandterlege avbrot. Eller, eit høgtstående mål; å kunne høyre detaljar i andre kunstnarar sin prosess gjennom musikken deira, på same vis som Robert Scholes skildrar at høgare forståing for det poetiske språket gjer det mogleg for poetar å kommunisere seg imellom på eit høgare nivå;

It is as if there were a level of poetical language which through its own diachronic awareness can achieve a true synchronicity, enabling all poets, past and present, to speak to one another. And in the teaching of poetry, it is this higher level of linguistic potency which we wish to make available to our students. (Scholes, 1974, ss. 30-31)

Scholes argumenterer også for poetikkens nytteverdi og strukturalistisk metode i si bok *Structuralism in literature* (1974), og i kapitlet som nettopp handlar om *the simplification of form*, argumenterer han for nytten av å forenkla strukturer, for å diskutere form og relasjonar:

The perception of order or structure where only undifferentiated phenomena had seemed to exist before is the distinguishing characteristic of structuralistic thought. In this mental operation we give up our general sense of all the observable data in exchange for a heightened sense of some specific items. These fewer items, which we now see as related, forming a system or structure, give us a greater conceptual power over the material under scrutiny [...] when we discover structures we find «wholes» where only «parts» existed before. Knowing the structure of an atom gives us a certain power over whole masses of matter. (Scholes, 1974, s. 41)

Sjølv om ein prosess med å lage musikk består av eit komplekst samspel mellom ulike variablar, argumenterer strukturalistisk metode for retten til å definere strukturer for å gjeve konseptuell makt over det som blir undersøkt. I mitt høve vil dette bety at eg nyttar autoetnografisk erfaring med observasjonar over korleis eg sjølv stiller meg til musikk i ulike stadium. Samstundes er det ikkje å komme med konklusjonar om mine eigne verk som er under gransking. Eg må koplare erfaring med produktiv prosess, til den akademiske teorien som kan danne og belyse strukturar i prosessen. Ein slik metode består av å underbygge det eg skriv om med teori, for å nansere og komme med relevante strukturelle observasjonar, som også kan gjeve innsikt i strukturane

sine potensielle verkeområdar. Slik vert poetikk ein metode, som i mitt høve relaterer seg til strukturalistisk metode, med fokus på kva lovar og regler som løyver prosessorienterte strukturer. Det potensielle er ein gjengangar i oppgåveteksten, og kan argumenterast for å vere eit essensielt poetisk modus.

4.4 Boëthius' tre typar musikk

Å dele fenomen inn i kategoriar er ein klassisk filosofisk teknikk, og ein god stad å byrje for å legge grunnlag for diskusjon. Anicius Manlius Severinus Boëthius var romersk filosof. Han omsette og formidla antikk filosofi av mellom anna Aristoteles, Platon og Pytagoras, frå gammalgresk til latin. Dessutan var han også tilhengar av St. Augustin, som skreiv eit viktig musikkverk *De Musica* (ca 386) omlag hundre år tidlegare. (Hindemith, 2000) Boëthius har såleis vore ein av dei viktigaste kjeldene til å formidle antikk filosofi for vesten. Han skreiv også verket *The Consolation of Philosophy* medan han venta på avretting etter ein tvilsom dødsdom frå Theoderic den store. (Boëthius, 2011) Han vart til sist avretta for svik, men rakk likevel å setje preg på ettertida. Boëthius skildrar i *De Institutione Musica* at det finst tre typar musikk, som manifesterer musikken si kraft. *The first is indeed cosmic; the second is human; the third is produced by means of instruments [...]* (Boëthius, *De Institutione Musica* (PDF utdrag), s. 132-133) Vidare utdjuper Boëthius desse musikktypene på eit gammaldags språk. Musikktypane er også attgjeve i grove trekk av Paul Hindemith så eg går til oppsummeringa hans.

I. Musica Mundana / Musica Universalis.

[...] which governs the heavens, time and the earth. It causes the planets to revolve in their orbits; it moves the celestial spheres. Without such organizing harmony how would the cohesion of the entire universe be possible? (Hindemith, 2000, s. 7)

II. Musica Humana

[...] is the principle which unifies the immateriality of our faculty of reasoning with our corporeal existence; which keeps the conscious and rational part of our soul aligned with its instinctive and animalistic feelings; and which brings about the harmonious coherence of our body's members and their smooth and well-tuned synchronization. (Hindemith, 2000, s. 7)

III. Musica Instrumentalis

[...] music as executed with human voices or with the aid of instruments. This meaning of the term coincides with our own modern definition. (Hindemith, 2000, s. 7)

Eg vil gå lenger inn i tydinga av dei ulike kategoriane av musikk, og ta resonnementet litt lenger. *Musica mundana*, kallar Boëthius det som Pythagoras gjerne skildra som *musica universalis* (Hamilton, 2011, s. 32). Dette er den altomfattande, kosmiske musikkforma som mogleggjer verda, himmelske sfærar og universet. Ein slik type musikk promoterer antikkens idear om at alt i universet heng saman i harmoni. Eit kosmisk univers, der alt harmonerer og oppfører seg etter bestemte lover som står i forhold til kvarandre. Ifølgje Boëthius er musikk det som mogleggjer universet. Dette synet høyrer radikalt ut når det er lagt fram på denne måten, i alle høve når ein startar tankerekka på at det er musikk som gjer at universet heng saman. I vår tid meiner eg at musikk har nokså låg status i forhold til eit slikt syn, i alle høve når ein ser korleis musikkfaget vert nedprioritert i skuleverket. Men ein kan snu dette antikke musikkynet på hovudet og spørje seg sjølv, i metafysisk og poststrukturalistisk ånd; Hadde musikk vore mogleg utan universet? For å forklare dette, må ein spør kva musikk består av. Kva er materialet i klingande musikk? Det er lyd. Fortrinnsvis organisert lyd. I stor grad organisert som tonar. Lyden og tonane er moglege gjennom fysiske lovar. Utan desse fysiske lovane vil ikkje musikk vera mogleg, verken slik me kjenner det, eller slik me endå ikkje har lært det å kjenne. Røynda slik me kjenner den, raknar utan at musikk er mogleg. Såleis er det ikkje så vanskeleg å godta denne argumentasjonen likevel, det er berre at Boëthius startar dette resonnementet med musikken. Sjølv om me har andre vinklar å sjå røynda frå i dag, så må det kunne seiast å vere relevant å ta desse tankane i vurdering når ein skal argumentere for musikken sin eksistens. Inkje univers, ingen musikk; Ingen musikk, inkje univers. Musikk er mogleg gjennom naturlovar. Universet er natur, og musikk er natur. Såleis er universet musikk, og musikk er universet. Slik landar ein på ei noko meir «jordnær» lesing av Boëthius *musica universalis*. Musikken sine lovar byggjer på premiss om at fysiske lovar gjer musikk mogleg. I tillegg stadfestar Boëthius at mennesket ikkje har tilgang til *musica mundana*, musikken i seg sjølv. Me har frå før av stadfesta i eit ontologisk musikkyn at me ikkje kan slå fast utgangspunktet for musikk, men at me har tilgang på musikalsk praksis. At *musica mundana* er utilgjengeleg for mennesket kan ein difor også sjå relevans av i dag. Sjølv om me ville velje andre uttrykksmåtar og skildringar enn det Boëthius brukte rundt år 500, så er grunntanken framleis relevant sett med poststrukturalistiske, eller skal ein i dette høvet seie postmoderne, auge.

Musica humana er musikken i individet. Som oppstår i den indre fornufta, men også kan bindast til individet sin kroppslege eksistens. Det er noko som organiserer det indre livet saman med det fysiske ytre. Dette er ein komplisert overgang. Dei fleste som vert fødd sett i eit skrik rett etter fødsel. Dette kan setje eit eksempel for korleis mennesket organiserer tilværet gjennom lyd og kropp. Dette første skriket må vera det første møtet me har som åleineståande individ i eit rom. Utan å ha utvikla alle evnene til å lage fornuft ut av informasjonen som skrika samlar, så fortsett spedbarnet med å skrike og tolke inntrykk for å kommunisere med omverda dei neste månadane, for ikkje å seie resten av livet. Det ligg altså ei medfødd evne for eit menneske, til å opparbeide forståing for lydleg bruk og effekt. Ein kan altså organisere tilværet gjennom lyd. Det er difor nokon ender opp med å bli komponistar. Tett bunde saman med å førestille seg musikk, er å utøve musikk, komponere, og å observere musikk. Å førestille, utøve, komponere og observere er ikkje riktig det same. Å utøve musikk er å organisere ei førestilling ved å aktualisere den i handling. Å komponere musikk er å organisere eit eigenarta lydleg handlingsmønster slik at handlinga kan gjentakast. Å observere musikk er å sanse og organisere erfart lyd slik at ein får ei førestilling av kva ein høyrer og sansar. Alle desse prosessane meiner eg fell inn under det Boëthius kalla *musica humana*. Slik binder *musica humana* fornufta til kroppen, og bind vår indre røynd til både våre eigne indre prosessar, og til omgivnadane i komplekse overgangar.

Eg har tidlegare nemnt at eg er kritisk til synet om at mennesket har einerett på å kunne lage klingande musikk. Difor er *musica humana* eit omgrep som eg meiner på urett vis lukkar ut at musikalske prosessar finst hos andre livsformar enn mennesket. Men ein kan slå fast at menneskeleg musikalsk framferd førebels er den mest avanserte me kjenner til.

Musica instrumentalis er klingande musikk, slik den er produsert av individet. Boëthius nemner bruk av instrument med strengar, men også av pust. Det høyrer vidare med til Boëthius si skildring av dei ulike musikktypane, at dei er i eit hierarkisk forhold, der *musica mundana* er øvst, *musica humana* er på midten, og *musica instrumentalis* er nedst. Slik ser Boëthius det me i dag kjenner som musikk, *musica instrumentalis*, for å vere den lågaste forma av dei tre musikktypane. Han grunnjev dette i eit seinare kapitel, med at klingande musikk er avhengig av hørselssansen – og at denne sansen ikkje er til å stole på.

Not all judgment ought to be given to the senses, but more trust ought to be accorded to the reason in a matter in which senses can fail. [...] even though every first principle of the art is taken from the sense of hearing. For if nothing were heard, no discussions of sounds would exist at all. But hearing is the beginning in a certain way and plays, so to speak, the role of an incentive. But the ultimate perfection and

power of knowledge lies in the reason, which so long as it adheres to certain rules, will fall into no error. For what more needs to be said about the fallibility of the senses when it is clear that this power of sensing is not equal to all men, nor does it remain constant always even in the same man? Therefore in vain does anyone trust its fickle judgement if he is sincere in seeking the truth. (Boëthius, De Institutione Musica (PDF utdrag), s. 136)

Boëthius meiner sansing av klingande musikk er meir usikker vitskap enn fornufta til lyttaren. Lyttaren si indre fornuft blir kategorisert som av høgare evne til å identifisere sanning enn det å sanse den klingande musikken. Sidan klingande musikk må sansast for å erfarast, er fornufta og kjennskap til naturlov nødvendige føresetnadar for å organisere musikalsk kunnskap. Boëthius følgjer også opp Heraclitus sin tradisjon om at livet er i flux, i at ein person ikkje vil ha same evne til å lytte gjennom livet. Sansane endrar seg, høyrsla er dermed ein utrygg sans å stole på når ein jakter etter sanning. Dessutan vil sansar vera ulike frå person til person. Til å vere forfatta rundt år 500, synst Boëthius her verdt å merkje seg som ein poststrukturalist dersom ein les teksten frå slike premiss. Sansane er ikkje til å stole på, og såleis må søk etter sanning i sanseleg kunst skje via fornuft, så lenge fornufta følgjer bestemte regler. Å skrinlegge høyrslensans til fordel for fornuft og naturlovar kjem ikkje frå hans eigne resonnement; Boëthius attgjev Pythagoras (ca. 570-495 f. Kr..) sitt musikksyn; *This, then, was the principle reason why Pythagoras abandoned the judgment of his ears in favor of the cogency of principles.* (Boëthius, De Institutione Musica (PDF utdrag), s. 137)

Vidare forklarar Boëthius korleis Pythagoras, med den analytiske og logiske framgangsmetoden som han er kjend for, oppdaga matematisk forbindelse mellom konsonerande intervall gjennom å lytte til og måle størrelsen på hamrane til smedar som han tilfeldigvis passerte. Det er altså slike typar lovar, naturlovar, som Boëthius refererer til når han skriv at fornufta kjem tettare på sanning når fornufta held seg logisk til bestemte lovar. Dette er eit betre verktøy for å forstå musikk enn hørsla. Sjølv om hørsla sett i gang insentivet for å granske lyd i det heile tatt, er det fornufta i kombinasjon med naturlover som til sjuande og sist avdekkar kva som faktisk får lyden til å oppføre seg slik den gjer. Kombinasjonen av fornuft med naturlover er avgjerande her. Dette resonnementet, og denne argumentasjonen er økosentrisk i forhold til kva som dannar grunnlaget for musikk. Mennesket er likevel ikkje teke ut av samanhengen, og Boëthius grunngjev vidare at det finst tre typar musikarar også, som også her er hierarktisk rangert etter bruk av fornuft. [...] *one kind uses instruments, another invents songs, and the third judges the performance of instruments and songs.* (Boëthius, De Institutione Musica (PDF utdrag), s. 153-154)

I Boëthius syn deler ein også musikarar inn i tre kategoriar. Dei som spelar musikk utan å spekulere i musikken sin intensjon. Dei som komponerer, utan å spekulere i sine egne komposisjonar. Men den tredje typen musikar, er den han meiner kan kalle seg riktig musikar. Dette er den som kan vekte og vurdere musikk med fornuft imot musikalske forhold. Me har allereie stadfesta at Boëthius legg til grunn at musikalske forhold dreier seg om fornuft imot naturlovar. Premissa og argumentasjonen for kven som kan kalle seg musikar liknar såleis på prinsipp som forsvarer poetikk som metode.

1. Sansane er ikkje til å stole på, men dannar insentivet for diskusjon om musikk
2. Mennesket erfarer musikk gjennom fornufta
3. Me finn sanning i musikk i ei kombinasjon av fornuft og naturlov

Boëthius sitt musikkssyn samsvarar altså i høg grad med poetikkens funksjon. Fokus på lovar og regler som mogleggjer å erfare musikk. Ein kan kritisere Boëthius sine kategoriar, dersom ein ønskjer å problematisere resonnementa. Kategoriane er forenkla, og det er ikkje vanskeleg å finne tilgangar til å viske ut skilja. Men slik me har nemnd tidlegare med Robert Scholes, kan ein forsvare ei forenkla form for å oppnå «heightened sense of specific items» og «greater conceptual power over the material under scrutiny». Slik kan ein også anerkjenne Boëthius si forenkla form – og vedkjenne at desse formene får fram viktige nyansar om korleis musikk artar seg. Difor meiner eg musica mundana, musica instrumentalis og musica humana framleis står fram med relevans i dag. Og at det framleis er viktig å stille seg til musikk med fornuft og refleksjon. Det fører til høgare forståing av musikk, sjølv etter 1500 år.

I ein kritikk av Boëthius' simplifikasjon av form kunne ein legge fram at det finst «grader av fornuft» eller grader av nærvær eller merksemd som løyver musikalsk produksjon utifrå transeliknande tilstand, eller fråvær av bevisst musikalsk handling. Mihaly Csikszentmihalyi (1934-) omtaler konsept som tek for seg slik handling i boka med sin utbreidde teori *Flow* (1990). Sjølv om ein her beveg seg inn på kognisjon og psykologi, som avhandlinga vender fokuset vekk frå, er det verdt å seie nokre ord for å syne korleis ein slik innfallsvinkel til ein musikalsk produksjon kan kritisere det Boëthius skreiv, men ikkje riktig tilbakevise det. Med kapitel som *The Making of Meaning* og *Creation of Chaos* (Csikszentmihalyi, 1990) frå Flow-teori presenterast ei psykologisk forklaring på kva som løyver produksjon, og byr på interessante vinklingar. I eit slikt tankesett kan ein til dømes argumentere for at me i dag har høve til å forlate tankane våre medan me musiserer, ved å ta opp lyden av musiseringa, utan å nytte ei høg grad av fornuft medan me dokumenterer det som

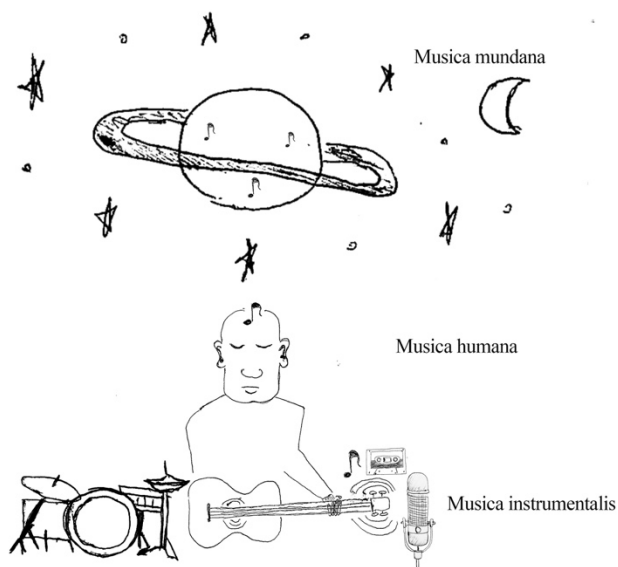
seinare skal bli til ein komposisjon. Slik kan ein oppnå komposisjonar utan bruk av fornuft. Men ei slik framstilling fører i det lengste fram til ein tilstand som liknar på eit Russel-paradoks (Irvine & Deutsch, 2016), med påfølgjande spørsmål om kva ein komposisjon eigentleg er: Forlét ein fornufta berre fordi ein tar opp musikken, eller overlét ein oppgåva om fornuft til seinare lytting? Overfører ein oppgåva med å organisere komposisjonen til andre enn den som utfører den, og dermed utvidar komposisjonsomgrepet til sosiale rammefaktorar? For å kunne spele i det heile tatt, må ein ikkje ha brukt fornufta for å tileigne seg evne til å gå inn i ei tilstand av flyt? Dette syner epistemologiske problemstillingar som kan nyanserast med både økologisk og ontologisk tilnærming, psykologi og teori om flyt dekkjer ikkje problemstillinga til det fulle. Desse spørsmåla kjem difor inn på det som liknar eit Russel-paradoks; kan ein kategori både lage premiss for ein klasse, og samstundes høyre til den same klassen? Slik kan ein sjå at kritikk av fornufta si rolle for ein komposisjon munnar ut i eit over hundre år gammalt, godt kjend paradoks.

At fornuft påverkar musikalsk forståing høyrest sjølvst ut, men dette poenget er viktig. Me etablerer med dette ein aksept for at mennesket si evne til å handsame musikk ligg i fornufta, men samstundes at moglegheita for musikken allereie er der før mennesket. Poetikken min forsøker å ikkje gå lenger inn på psykologien i fornufta enn dette. Fordi poetikken fokuserer på dei synkroniske reglane som løyver ein praksis, ikkje på den diakroniske praksisen som opptar musikalsk kultur. Me etablerer at fornuft er nødvendig, men rettar fokuset imot naturen. Slik presenterer poetikken ein alternativ epistemologisk balanse der naturen og naturlovar får større plass. Ein kan slik argumentere for at mange av kapitla i *De Institutione Musica* liknar på ein poetikk i musikk. Inndelinga Boëthius gjorde av tre typar musikk er ei simplifikasjon av form. Boëthius kan seiast å ha fokusert på naturregler for musikk, kva føresetnadar som ligg til grunn for at mennesker opplever musikk, og korleis klingande musikk står fram for menneske. Dette er emne som gjev kategorisk forståing av musikken sin natur. Boëthius hevdar også at den som kan kalle seg musikal, ikkje er definert ut ifrå evne til å musisere. Det er snarare den som har innsikt i kva musikk gjer. Slik ser ein ei kopling mellom Boëthius sitt syn på musikalsk kunnskap, og Wittgenstein si skildring om kva språk gjer; «A proposition can only say how a thing is, not what it is.» For meg syner dette nytta av å granske Boëthius sin antikke musikkfilosofi imot kva me veit om musikk i dag, og eg er samd i at den som verkeleg kan kalle seg musikal, er den som best kan vurdere og seie noko om korleis musikk arter seg. Dette vert til argumentasjon for å forske på alle formar for musikk. Ein må også akseptere at det finst mange måtar å vurdere klingande musikk på, og perspektiv å vurdere musikk ut i frå. Og slik må ein også slå fast at det er ei forenkla røynd å tru at det er mennesket som mogleggjer og

skapar musikken. Moglegheita til musikk ligg implisitt i naturlova, det liknar slik på matematikk. Ein lagar ikkje reknestykke – ein løyser matematiske problem ved å nytte matematisk språk. Slik er det også med musikk, ein lagar ikkje eit stykke musikk, ein løyser eit musikalsk problem ved å nytte musikalsk språk. Klingande musikk inneber slik eit element av danning. For slik Boëthius startar heile *De Institutione Musica; The Association of Music with Man is a Natural One; Music can, moreover, both Establish and Destroy Morality* (Boëthius, *De Institutione Musica* (PDF utdrag), s. 130) Ein kan stille seg spørsmål om ein i 2020 trur det framleis er sanning i at musikk kan etablere eller øydeleggje moral, dette musikkynet har eg i min skulegang blitt fortalt er utdatert for lenge sidan. Men dersom ein skal forstå omgrepet moral som å internalisere og institusjonalisere korleis ein bør handle – så følgjer det nye moralske utfordringar i forhold til klimakrise og ein tendens rundt antroposentrisk musikkforskning. Då er det ikkje mange ledd i ei tankerekke som skal til for å revitalisere Boëthius sin påstand. Kanskje er det grunnlag for å aldri forkaste eit slikt verdisyn for musikk, då ein uansett ikkje har mykje å tape på å halde det i hevd.

4.5 Modell av Boëthius' tre typar musikk

BOËTHIUS' TRE MUSIKKTYPAR



Figur 3 – Boëthius' tre typar musikk. Eigen illustrasjon.

Denne enkle modellen syner musikktypane slik dei er skildra av Boëthius i eit hierarki, og også korleis teknologiske apparat me nyttar til musikk, som gitar, trommer, lagringsmediar (kassetar) og mikrofonar vil hamne inn under kategorien *musica instrumentalis*.

4.6 Aural sans – musikk og lyd som aural kunst

I avhandlinga tek eg utgangspunkt i at musikk er aural kunst. Auralitet er eit viktig omgrep for å forstå musikkens synet i avhandlinga. Det har logiske konsekvensar som førar ein tilbake til eit ontologisk utgangspunkt for musikk, og treng difor ei grunnleggjande.

According to the Oxford Dictionary, the definition for ‘aural’ is anything ‘relating to the ear or the sense of hearing’. This sounds simple enough – though it will later be seen that ‘hearing’ can expand to involve not just the ear, but the whole body (see Chapter 10). The definition for ‘perception’ is more multifarious, its meanings ranging from the purely sensory (‘the ability to see, hear, or become aware of something through the senses’) to the interpretive (‘the way in which something is regarded, understood, or interpreted’), even encompassing ‘intuitive understanding and insight’. When applied to the aural domain, this multi-dimensionality of perception seems to reflect the composite character of sound, as perceived by humans: in both language and music, sound can be seen as involving three different levels, namely phonology, syntax, and semantics. ‘Phonology’ refers to the raw material of each domain, i.e. its units of sound: ‘syntax’ refers to the rules according to which sound entities combine, and ‘semantics’ denotes the meaning carried by, or assigned to, a stream of thus organised sound. (Sloboda, 2000). All three levels are relevant for aural perception, which appears to be a complex, dynamic, and even idiosyncratic phenomenon. (Andrianopolou, 2020, s. 28)

Som me ser av sitatet til Ph. D. i høyrrelære Monika Andrianopolou (1978-) er aural eit omgrep som relaterer til høyrsla, men bruken strekk seg både i retning av korleis ein er i stand til å sanse gjennom hørsla, og også korleis ein tolkar det ein høyrer. Difor er omgrepet aural brukt i samband med høyrrelære som eit samleomgrep for det som relaterer til høyrlesans, og det er utgjeve mange essaysamlingar og lærebøker som forklarar auralitet i praktisk bruk imot eit fagfelt, fleire eksempel er lista i litteraturlista. Til dømes, av nyare norsk forskning, finst essaysamlinga *Aural Perspectives* utgjeve av eit kollegium av høyrrelærarar på NMH (Reitan, Bergby, Jakhelln, Shetelig, & Øye, 2013). Ordet aural slektar på det meir kjende norske ordet *auditiv*.²⁵ Men eg forbinder dette ordet personleg meir til lyden enn til høyrsla, grunna det fonetiske slektskapet til ordet *audio*. Dette omtalar Andrianopolou i så fall som som *phonology*. I kraft av den utbreidde bruken av aural i fagfeltet, samt det latinske og greske tilsnittet i

²⁵ <https://www.naob.no/ordbok/auditiv> henta 12. februar 2020

omgrepsbruken som følgjer i denne avhandlinga, nyttar eg ordet aural, som kjem frå ordet *auris*²⁶. Der ordet *aur* på latin tyder øyret, og *is* markerer ein aktivitet – å høyre.

Boëthius' slår fast at insentivet for musikk kjem frå høyrlesansen, men at diskusjon om musikk er mogleggjort av ei kombinasjon av fornuft og ei føresetnad om at fornufta stemmer i forhold til naturlovar som løyver musikken sin eksistens. Musikk står altså ikkje berre fram som oppleving. Auralitet kan såleis sjåast som eit sanseleg og fornuftig filter mellom klingande lyd (det ytre) og eigen førestilling (det indre). Aural kunst vert av nokon kritisert som ein *tautologi* i forhold til å forklare musikk, fordi omgrepet ikkje gjev karakteristikkar for korleis musikk spesielt artar seg i forhold til andre aurale fenomen:

An aural art is one that is primarily addressed to the ear, and that uses sound as its primary material. To say that music is the universal or only aural art could seem almost tautological – what other 'aural arts' are there? (Hamilton, 2011, s. 40).

Hamilton presenterer konseptet for aural kunst i si bok med eit mål om å finne fram til salient features, framtrekkande trekk, i musikk. Han skriv at aural kunst primært er retta mot øyret, og nyttar lyd som hovudmateriale – og kritiserer omgrepet for å vera tautologisk. Men eg meiner at han gjer ei semantisk blemme i denne kritikken som tilfører uriktige konsekvensar for kva som ligg til grunn for omgrepet aural kunst. Slik me ser av Andrianopolou si grunngjeving, er ikkje ordet «primært» nytta i samband med aural sans. Det er meir korrekt å seie at auralitet er relatert til hørselsansen. At Hamilton hevdar at aural kunst «primært» er retta mot hørsla sett eit ukorrekt utgangspunkt for å diskutere kva aural betyr. Det er ikkje fenomenet som er retta mot høyrlesansen. Det er snarare høyrlesansen som er retta mot naturgjevne fenomen. Naturen kom først. Å observere denne distinksjonen er å observere eit antroposentrisk og økosentrisk val. Eg meiner ein her skal vere korrekt, og seie at det ikkje er den aurale kunsten som har tilgang til sansane. Det er sansane som har tilgang til aural kunst. Slik me tidlegare såg at Boëthius slo fast, er ikkje sansane pålitelege. Sansane åleine fortel oss ikkje korleis musikk artar seg. Difor kan ikkje aural kunst primært vere adressert til det sanslege. Då Hamilton vidare hevdar at det å kalle musikk for aural kunst er ein tautologi²⁷, fell dette på urimelegheit som hans eigen retorikk konstruerer. Det er god grunn til å omtale musikk, og alt som kan sansast gjennom auralitet for potensiell aural kunst, dette vil oppgåva komme nærmare inn på i drøftingsdelen. Det finst også gode argument for at lyd relaterer seg til meir enn berre aural

²⁶ <https://latin-dictionary.net/search/latin/auris> henta 6. mars 2020

²⁷ <https://snl.no/tautologi> henta 26. februar 2020

sans, då ein opplever musikalske fenomen gjennom fleire sansar – slik Andrianopolou også skriv om i si bok, at auralitet påverkar heile kroppen. Me vil også komme inn på noko av dette i oppgåva, men dette er ikkje fokusområdet. Viktigast er det å forsvare det standpunkt at aural kunst er eit godt utgangspunkt for å skildre den strukturelle føresetnad som løyver at klingande musikk finst, og at dette ikkje medfører tautologi dersom ein granskar innhaldet nøye nok. Det er ein tilgang til kompliserte spørsmål om musikkens vesen. Hamilton legg ikkje nødvendigvis fram eigne synspunkt i si bok, men greier ut frå eit breitt spekter av idear frå musikkestetikkens historie. Slik tidlegare nemnd, legg han også fram at John Cage meinte ein ikkje kunne skilje mellom musikk og lyd. Eg abonnerer på same utgangspunktet som Cage. Eg har allereie grunngjeve noko av dette gjennom Boëthius sine utgreiingar om grunnlaget for musikk. Eg grunngjev dette med logisk argumentasjon og refleksjon i kapitel 6.1. Poenget er, det er nødvendig for ein komponist å nytte aural erfaring for å komponere. Det betyr ikkje at ein treng å høyre for å komponere, men aural sans dannar insentivet for at mennesket erfarer klingande musikk. Eg vil i avhandlinga komme inn på forklaring for kvifor all lyd er potensiell musikk. Og eg tek utgangspunkt i at musikk er aural kunst, løyva gjennom aural sans. Insentivet til musikalsk praksis er gjeven gjennom aural sans.

5 Demo-Poetikk – forenkla struktur

Eg vil vidare drøfte, og grunngjeve ei vidareføring av tankesettet til Boëthius til det eg kallar for Demo-Poetikk. Dette inneber at eg forenkla strukturen i ein komposisjonsprosess medan eg også sikter spesifikt på demo-opptak som komposisjonsverktøy. Dette er i tråd med Robert Scholes si skildring av poetikk som metode. Målsetnaden med å forenkla strukturen, er å oppnå konseptuell makt over det som er under gransking, og dermed kunne løfte fram strukturelle føresetnadar for kompositorisk verksemd. Då eg først las om Boëthius sine musikktypar i Hindemith sin bok, responderer dette med mi oppleving av musikk. Eg kjende meg att i skildringane, men observerte også korleis nokre justeringar ville stemme endå betre med opplevinga eg har av min musikalske praksis. Kort summert erfarer eg at eg beveger meg i overgangar mellom musikktypane som Boëthius skildrar når eg arbeider med både komposisjon, øving og framføringspraksis. Eg tykkjer også at utgangspunktet for musikk, *musica mundana*, gjev meining då eg sjølv har erfart at eg ikkje med sikkerheit kan slå fast kva musikk er, eller akkurat kor det kjem frå. Dette står også plausibelt fram gjennom at eg aldri vert ferdig med å praktisere musikk; Det er alltid noko som manglar.

Eit sentralt spørsmål i ontologien er kva røynda består av. (Ney, *Metaphysics*, an introduction, 2014, s. 33) Prosess er ein av bestanddelane som ein granskar i ontologisk samanheng. Ein aksepterer at prosess forklarar ei kjede av hendingar satt i system – strukturar. Difor er dette også eit viktig område for strukturalistisk analyse. Ulike stadium, eller modus, er nødvendig for å skildre ein prosess. *Prosess betyr forløp, utvikling eller naturleg utvikling gjennom flere stadier.*²⁸ Difor nyttar eg poetikk til min kunnskap for å forenkla og skildre strukturar som løyver å lage musikk.

5.1 Demo-Poetikk i logiske premiss

Premiss 1: Grunnpremiss for noumenal musikk (Aksiom)

1.a Musikk eksisterer – $\exists x m$. (Noumenal)

1.b [Musikk er potensiell](#) – $\exists x (Pm)$. (Omnipotent)

Musica mundana er altså lagt inn i desse to føresetnadane eg legg fram. Musikk eksisterer, av ei ontologisk grunngjeving, og er det som gjer musikk mogleg. Sidan musikk ikkje står fram i

²⁸ <https://snl.no/prosess> henta 19. desember 2019

ein enkelt form, er musikk potensielt, og kan aktualiserast på mange måtar i den eksistens me har evne til å observere – som fenomen.

Premiss 2-7: Premiss for fenomenal musikk

[2. Mennesket erfarer potensiell musikk](#)

[3. Mennesket komponerer og utfører musikken](#)

[4. Aktualisering av musikken reduserer potensialet](#)

[5. Noko uventa vil komme til i handling](#)

[6. Å erfare handlinga skil seg frå ideen](#)

[7. Førestillinga er endra, rykk tilbake til premiss 2](#)

Ein må også poengtere at ein prosess som dette beveger seg i flux mellom dei ulike punkta, og fleire prosesser hender samtidig og dei kan overta og overlape kvarandre. I tillegg kan komposisjonsdelen av prosessen takast ut av punkta dersom det er snakk om å utføre noko som allereie er komponert, eller utføre noko som ikkje skal komponerast eller lagrast. Men me forenkler form i dette høvet, for å få moglegheit til å belyse stadium i komposisjonsprosessen. Målet er tross alt ikkje å seie noko om eit sluttresultat, men Demo-Poetikk; å belyse kva stadium som mogleggjer å lage ein demo.

6 Demo-Poetikk i eksempel og teoretiske omgrep

I kapitel 5.1 gjekk eg igjennom sju logiske premiss, som eg har forenkla for å få definisjonsmakt over kva prosessen med å lage musikk inneber. Dette har eg gjort med utgangspunkt i å dekonstruere og forenkla kva eg veit om det å lage musikk frå mi eiga erfaring, og dette er såleis min poetikk. Eg har også oppnådd desse premissa med å nyansere teori frå Boëthius og andre tenkjarar som har modellar eg tykkjer er gode forklaringar for korleis musikk arter seg. Herfrå vil eg vidare halde fram med å nyansere kva premissa inneberer for prosessen med å lage musikk, sett frå mitt røynde perspektiv.

6.1 Premiss 1: Musikk er potensiell. Musikk har eigenverdi

Me har tidlegare gjort greie for det ontologiske perspektivet om at musikk eksisterer før mennesket involverer seg, og musikken sitt opphav ikkje er tilgjengeleg for mennesket. Me har også slått fast at musikk blir erfart av mennesker, og at mennesket ut ifrå naturlover og fornuft kan praktisere musikk i sitt indre liv, og i klingande musikk. Imellom desse to premissa ligg det eit gap i den kjeda som prosessen utgjer. Dette leier oss inn på behov for forklaring om at potensialitet relaterer til sanseapparatet. Denne forklaringa overlappar med psykologi, men me skal fokusere på det som har med naturlov å gjere.

Musikk har observerbare og ikkje-observerbare stadium i sin eksistens. Den innverknadsrike filosofen Immanuel Kant (1724-1804) skildra to slike kontrasterande eksistensstadium som noumenal og fenomenal. *Noumenon*, plural *Noumena*, in *the philosophy of Immanuel Kant, the thing in itself (das Ding an sich) as opposed to what Kant called the phenomenon — the thing as it appears to an observer.*²⁹ Med *das Ding an Sich* «Tingen i seg sjølv», følgjer Kant opp i tradisjon etter Platon, som kalla det *to pragma auto* i sitt sjuande brev (Agamben, *Potentialities*, 1999, s. 27). Pragma; ting. Auto; sjølv. Kant har vore sentral for den moderne, vestlege argumentasjonen om at fenomen, slik musikk er, ikkje i seg sjølv er tilgjengeleg for oss. Fenomenet musikk, derimot, kan me observere, og fenomen er følgeleg eit ord som er velkjend i daglegtale. Når ein tek Kant sin tankegang, kan ein belyse Boëthius sine *musica humana*, og *musica instrumentalis*, den indre og ytre musikken for menneske, som to typar fenomenal musikk, og *musica mundana* vil vere noumenal. Spørsmålet som er relevant for den som opplever musikk er; i kva augneblink står musikk først fram som eit fenomen for mennesket? Ei forklaring på dette er står fram i Giorgio Agamben si essaysamling *Potentialities* (1999). Agamben omgjev seg med tankegods frå

²⁹ <https://www.britannica.com/topic/noumenon> henta 20. desember 2019

poststrukturalistisme og dekonstruksjon, han er mellom anna inspirert av Jacques Derrida (1930-2004) (Agamben, *Potentialities*, 1999, s. 27), og er oppteiken av spørsmål om språket si idéhistorie, kva språk er og kvar språk kjem frå. Han skildrar potensialitet slik:

For everyone a moment comes in which she or he must utter this «I can,» which does not refer to any certainty or specific capacity but is, nevertheless, absolutely demanding. Beyond all faculties, this «I can» does not mean anything – yet it marks what is, for each of us, perhaps the hardest and bitterest experience possible: the experience of potentiality. (Agamben, *Potentialities*, 1999, s. 178)

Å erfare potensialitet er den augneblinken då mennesket erfarer moglegheita for at noko «kan» bli. Denne påstanden er berre logisk dersom ein kan forklare korleis eit individ erfarer sine egne sansar. Å snu perspektivet til den logiske forklaringa opnar opp for djupare forståing av kva det er som skjer i det sanseriske; å erfare at noko kan skje er å erfare eit nærvær av fråvær. Dette forklarar korleis sansane av naturlov er bygd opp av nærvær og fråvær av det som kan sansast. Denne logiske konseptualiseringa av sanseapparatet og potensialitet startar ifølgje Agamben med ein diskusjon mellom Platon og Aristoteles. Platon argumenterte for at ein snikkar berre kunne kallast snikkar medan vedkommande snikrar, og ikkje elles. Dette argumenterte Aristoteles imot, gjennom konseptualiseringa av potensialitet. Aristoteles skildra dette med ein allegori; berre fordi ein trestokk kan brenne, betyr ikkje at den brenn. Stokken er likevel brennbar. Såleis må ein snikkar som kan kunsten å snikre kunne kallast snikkar sjølv om vedkommande ikkje snikrar i augneblinken. Dersom me overfører dette til omgrepet komponist, må ein kunne kalle seg komponist sjølv om ein ikkje komponerer i augneblinken. Då ser me også at musikken, sjølv om den er fråverande, trer fram som potensiell i ein komponist si verd. Potensialitet spelar altså inn på definisjonar av kva som kan skje, men ikkje har skjedd. Og ting som kan skje, men ikkje nødvendigvis vil skje. Agamben grunnjev sin interesse for potensialitet i korleis det påverkar historia og livet til menneskeheita, der me utviklar potens i vår røynd som me nyttar til å råde over kloden:

I think that the concept of potentiality has never ceased to function in the life and history of humanity, most notably in that part of humanity that has grown and developed its potency [*potenza*] to the point of imposing its power over the whole planet. (Agamben, *Potentialities*, 1999, s. 177)

Filosofisk forståing for potensialitet er eit konseptuelt verktøy som har vidt bruksområde. Det kan forklare korleis musikk oppstår og utviklast i overgangar mellom natur og menneske, men også korleis destruktive våpen kan produserast og nyttast. Agamben nyttar mellom anna

forståing for konseptet til å skildre forhold mellom makt og suverenitet, noko som plasserer han i tradisjon med ein tenkjar som Michel Foucault (1926-1984) som også skildra korleis makt utfolder seg i røynda. (Eliassen, 2016) Det som er relevant for denne avhandlinga er at alt som har med produksjon, og dermed poetikk å gjere, også må inkludere noko av det etiske perspektivet om *kvifor produsere*. Dette fører ein inn på spørsmål om musikken har eigenverdi. Potensialitet kan handsame refleksjon om musikken sin eigenverdi på ein interessant måte, ved å sjå til skildring om potensialiteten sin eigenverdi, som startar med ei observasjon om det sanseriske:

Archaic Greece did not conceive of sensibility and intelligence as «faculties» of the soul. The very word *aisthēsis*, which means «sensation,» ends in *-sis*, which means that it expresses an activity. How, then, can a sensation exist in the absence of sensation? How can an *aisthēsis* exist in the state of *anesthesia*? [...] «To have a faculty» means *to have* a privation. And potentiality is not a logical hypostasis but the mode of existence of this privation. (Agamben, *Potentialities*, 1999, s. 178-179)

Å ha ein sans er løyva gjennom erfaringa at ein sansar mangel. I aural sans tyder dette å kunne sansa at det ikkje er lyd, gjennom å erfare at lyden er fråverande. Dette tyder i det lengste at sansen må vera i stand til å oppleve begge tilstandar, lyd og stillheit, simultant, og at denne kontrasten er to sider av same sans. Dette kjem også frå Aristoteles som oppdaga, i privasjon av syn, at mørket stod fram som potensiell farge. (Agamben, *Potentialities*, 1999, s. 180) Slik står også stillheit fram som potensiell lyd. Ein høyrer stillheit, for å sei det enkelt. Berre slik kan me forstå stillheit, fordi absolutt stillheit ikkje finst som estetisk erfaring. Ein sansar grader av lyd, der stillheit er fråveret av sanseleg lyd, ikkje mangel på lyd. Absolutt stillheit vil då bety fråveret av auralitet, altså å ikkje ha hørselssans.

[...] The very distinction between potentiality and actuality is, consequently, profoundly complicated. If all potentiality is originally impotentiality, and if actuality is the conservation of potentiality itself, then it follows that actuality is nothing other than a potentiality to the second degree, a potentiality that, in Aristotle's phrase, "is the gift of the self to it self." At this point, actuality reveals itself to be simply a potential not to be (or do) turned back upon itself, capable of *not* not being, and, in this way, of granting the existence of what is actual. This is why Agamben writes, in an important passage in *Homo Sacer*, that "potentiality and actuality are simply the two faces of the sovereign self-grounding of Being," and that "at the limit, pure potentiality and pure actuality are indistinguishable." (Agamben, *Potentialities*, 1999, s. 17-18)

Klingande musikk stiller seg alltid til dette spenningsforholdet mellom potensialitet og aktualitet. Ein annan måte å forklare dette i musikk er at pausar er ein like viktig del av musikken som tonar. Den samiske poeten Nils-Aslak Valkeapää skildrar også dette spenningsforholdet i eit av sine mest kjende dikt, frå boka *Beaivi, áhčážan* (Solen, min far) som han i 1991 vann Nordisk råds litteraturpris for.

Og når alt er forbi
Høres ingenting lenger.
Ingenting.
Og det høres (Valkeapää, 1991)

Ein kan sjå det slik at aktualitet ikkje annullerer potensialet, men at potensialiteten preserverer seg sjølv i aktualiteten. Dette blir også støtta opp gjennom refleksjon over kva Valkeapää sitt dikt inneber. Hørsel manglar ikkje lyd berre fordi det er stille, sansane opplever eit frávær av klingande lyd i stillheit. Musikk tek ikkje berre for seg pausar innanfor musikkstykket sine rammer. Pausar, eller stillheit, vil også ramme inn musikkstykket. For ein komponist vil det å omgjeve seg med dette spenningsforholdet mellom lyd og stillheit vera sentralt i komposisjonsprosessen. Dette gjeld også i motsett høve; lyd er eit frávær av stillheit. Slik er aural potensialitet og aktualitet to sider av det same, umogleg å skilje frå kvarandre, då dei heng saman i sin eksistens, og er observerbar for oss gjennom aural sans. Det same gjeld aural potensialitet og impotensialitet: Verket som ikkje endå er komponert, kan komponerast. Ein kan også la være å komponere det. At det skjer eller ikkje skjer er like viktig for potensiell musikk. Slik relaterer aktualitet, potensialitet og impotensialitet seg til vår aurale sans. Her må eg leggje inn eit viktig apropos: Slik eg tidlegare har nemnt, meinte John Cage at ein ikkje kan skilje lyd frå musikk. Denne logikken får gjennom potensialitet ei logisk forklaring. Musikk vert ofte skildra som organisert lyd. Å sanse lyd, som me ser av det eg skriv ovanfor, er å organisere lyden gjennom *aisthēsis* og *anesthesia* i sanseapparatet. I ei slik forståing er all observert lyd allereie organisert ved at sanseapparatet organiserer den aurale erfaringa, og at erfaring dermed også arter seg som eit språk. I tillegg er ikkje sansane til å stole på. Ein vil oppleve forstyrning i det sanseriske, så fullkomen organisering er ikkje mogleg. Dette kjem me til å komme meir inn på seinare.

Konseptet potensialitet kan ein ta med vidare til å diskutere korleis musikk som potensiell kunstform har eigenverdi. Slik Agamben skildrar potensialitet i sitatet over, kan ein også sjå på musikk; Musikk som ikkje finst, men vert satt i aksjon gjennom å *ikkje* ikkje finnast,

er ei gåve av seg sjølv til seg sjølv. Med denne tankegangen fylgjer også ei forståing av eigenverdi i musikk.³⁰ Mi kjennskap til konseptet om musikken sin eigenverdi kom først som følgje av bachelorforelesingar i fagdidaktikk med Øivind Varkøy, professor i musikkpedagogikk på Norges Musikkhøgskule. Han har tre bokutgjevingar som er referert i bibliografien for denne avhandlinga som alle rører ved konseptet.

Eg er ingen tilhengar sjølv av ordbruken «verdi» når ein snakkar om musikk på norsk, fordi eg observerer uheldige semantiske følgjefeil i ordet «verdi» sine materialistiske konnotasjonar. Dette må forklarast, sjølv om det står fram som ordkløyveri, så er det viktig for kva konseptet om eigenverdi skal skildre: Når me ser potensialitet som «ei gåve av seg sjølv, til seg sjølv» slektar dette på musikken sin eigenverdi. «Å vera» potensiell er eksistensielt. Å «ha verdi» er ein kvalitetsegenskap. Skal ein nytte «å vera» om verdi, må ein legge til «verdifull» for at det skal verte riktig; å vere verdifull. Men då kling det rart på norsk, å skildre noko som «å vera eigenverdifull». Her gjev det potensielle betre tilgang til semantisk orden og balanse. Treng ein ordet verdi for å skildre at musikken har ibuande kvalitet? Eg meiner at det ikkje er nødvendig når ein forstår implikasjonane av ordet «verdi» samanlikna med «potensiell». Dette leier meg inn på påstanden **musikk er potensiell**, slik eg heldt fram i oppgåva si innleiing. Å ta utgangspunkt i at musikk er potensiell, er å seie at musikk har eigenverdi med eksistensiell og prosessorientert terminologi. Slik kan me omtale musikken sin eigenverdi på ein balansert måte, utan å skile mellom musikken og verdien som musikken har. Skildringa inneheld også den viktige nyansen at musikk eksisterer utan å vere aktualisert. Musikk står fram som noko som kan skje, gjeve av naturlov. Då kan ein også minne om at Boëthius skildra musikken sin eigenverdi enkelt og klårt, ved å skrive at musikk er det som løyver at universet finst. Musikk kan også skildrast, slik Aristoteles sa om potensialitet, som ei gåve av seg sjølv, til seg sjølv. Ein konklusjon om musikk som dette er umogleg å komme fram til i eit gjennomført antroposentrisk musikkssyn. Å halde fram at kvalsong ikkje kan vera musikk fordi det er menneske med sin fornuft som skapar musikk, er difor ein logisk brest dersom ein ser nærmare på desse fysiske lovane. Musikk eksisterer i kraft av sin eigen eksistens, og det er ingenting i fysisk logikk som gjev mennesker definisjonsrett til å skildre at kvalsong ikkje er musikk. Det er i så fall ei ideologisk overtyding. Den som hevdar dette må også finne ein annan tilgang til å skildre eigenverdi i musikk. Difor er eg tilhengar av potensialitet. Musikk løyver sin eigen eksistens, slik Boëthius fastslår med langt færre ord enn eg nyttar her. At musikken openber seg for mennesket gjennom sanseleg erfaring og klingande musikk, tilfører då heller ikkje

³⁰ <https://snl.no/egenverdi> henta 22. desember 2019

musikken i seg sjølv nokon ting. Det forlenger berre rekkevidda av musikk som allereie er tilgjengeleg av natur, i teknologiske kategoriar, og utvidar potensen for menneskeleg musikalsk praksis. Musikalske moglegheiter utviklar seg altså ikkje i takt med mennesket sine teknologiske avansar. Opplevinga av musikk er relativ. Ein kan gå ut ifrå at musikken har ein tilsvarande potensiell oppleving for menneske i dag som den hadde på Boëthius, Aristoteles og Augustin si tid. Sanseapparatet vårt står i forhold til naturen rundt oss, og ifølgje Darwins lære adapterer me eigenskapar ut ifrå kva me treng for å overleve i naturen. Moglegheita for musikk i seg sjølv endrar seg ikkje, det er formar for klingande musikk som endrar seg. Den klingande musikken kan tenkjeleg endre mennesket, men endringa har alltid vore mogleg. Potensialet i klingande musikk er difor noko anna enn potensiell musikk. Då eg argumenterer for at potensiell musikk dannar grunnlaget for musikken sin eksistens, betyr ikkje dette at forskning på klingande musikk ikkje har noko for seg. Dersom heile menneskeheita sin hukommelse over natta vart nullstilt, og ein starta med blankt erfaringsgrunnlag for musikk, så ville det både medføre eit tap av store opplevingar, og eit potensiale for like store opplevingar. Potensialet i musikken ligg der uansett. Dette er likevel ikkje eit argument for at det ikkje er poeng i å utforske musikk i så nøye detaljar som mogleg.

This is of course no invitation to a negligence of the highest quality in music. On the contrary. How could a man creating music overcome his personal ambition, if the achievement of a perfect technique did not enable him to develop his gift to its limits? A performer must earn his successes with his musical superiority, and the listener must be brought to artistic satisfaction. But they must not become the victims of such tyrants as technique, success, and pleasure. If they recognize in their greatest achievements the vanity of all earthly efforts, only then are they worthy to contribute with the full weight of their conviction to the eternal values of music. This is their genuine intellectual approach. (Hindemith, 2000, s. 22)

Hindemith skriv at den genuine intellektuelle tilnærming til musikk, er å akseptere at alle jordiske bragder i musikk i det lengste er forfengelege. Dette ligg til grunn for eit genuint og ærleg kunstuttrykk. Berre gjennom denne erkjenninga vil individet kunne gå inn og bidra til musikken med heile seg. Altså, at ein vier seg til musikken, og ikkje motsett. Dette liknar eit religiøst forhold til musikken – men ein kan også sjå på det som audmjukheit overfor naturen. Dette retter seg imot eit økosentrisk perspektiv, og opponerer det antropiske prinsipp. Denne logikken er ikkje meint som eit argument for at ein skal unngå å forske på kva som fører til dei ulike kulturelle, sosiale og potensielle effektane ved klingande musikk. Men eit balansert intellektuelt standpunkt for musikken sin eksistens trengs for å oppnå så vid horisont for musikken som mogleg. Slik set ein seg i stand til å sjå samanhengar som det antropiske prinsipp

blender for. Slik sidestiller ein verdien av den mest sofistikerte orkestersymfoni, korpselevens første lyd i althornet, popbandets kontroll over enorme publikumsmasser, og garasjebandet som har øvd saman i årevis utan å spele konsert. Alle sider av musikk er ein del av same singulære praksis som stammer frå den naturgjevne lov om at musikk er potensielt. Musikalsk praksis forstår ein i så måte ikkje åleine ut frå dei paradigmatiske strukturane i musikken. Ein må også stifte kjennskap til kvifor musikken står fram for individet gjennom syntagmatiske strukturar som løyver at musikk kan praktiserast. Og komponisten må vera interessert i akkurat dette spirande utgangspunktet for musikken.

I populærmusikkforskning har Christopher Small (1927-2011) gjeve ut boka *Musicking* (1998) som skildrar eit musikksyn som slektar på dette der all aktivitet som er relatert til musikk må sjåast som ein del av musikken. Boka til Small er sentrert rundt alt som skjer i samband med framføring av eit klassisk orkester i eit konserthus. Han er oppteken av gestar som utgjer det me kallar for musikk. (Small, 1998) Slik står verket fram som ei antropologisk refleksjon, men Small har sørge for at hans bidrag har eit vidare perspektiv, i å argumentere for at konseptet er meint til å kunne nyttast til alle områder som har med musikk å gjere. Slik fell Small sitt bidrag fint saman med Wittgenstein si skildring av at språk ikkje kan seie kva noko er, berre kva det gjer. Slik ser ein også at Small og Boëthius har fellestrekk med å leggje fram eit musikksyn som er universelt, og korleis musikk har ringverknadar på handlingar og fenomen som ein i vår tid ikkje vanlegvis tenkjer på som relatert til musikk. For Small er ikkje musikk eit isolert fenomen frå vår eksistens, og bør difor heller ikkje isolerast når ein forskar på musikk. Boka *Musicking* har såleis vore ei viktig inspirasjonskjelde for denne avhandlinga.

6.2 Premiss 2: Mennesket erfarer potensiell musikk

2 [...] Yet these vague feelings may provide more valuable musical sensations than any overwhelming actual musical manifestation ever could. Certainly those moments of inner ringing and singing are but minute chemical and electrical transformations in the cells of our brain, but we nevertheless have to understand them as the very origin of musical composition, as the conceptional sparks out of which may grow a musical masterpiece. Although they may occur frequently and in great number in anyone's imagination, most of them will remain without any creative consequence, for it is only with all the technical implements, with all the experience of a versatile composer, that those vague phantoms can be converted into real music. (Hindemith, 2000, s. 15)

Me skal drøfte grunnlaget for å erfare potensiell musikk, gjennom å fokusere på dei naturgjevne sidene. Me har stadfesta at potensiell musikk ligg som grunnprinsipp, og at erfart potensialitet skildrar startpunktet for kvifor og korleis musikk kan oppstå. Hindemith skildrar grunnlaget for musikalsk komposisjon som dei kjemiske og elektriske prosessane i vårt intellekt som gjer at me kan høyre for oss, hugse og attskape musikk. Boëthius, hugsar me, meinte at hørsla dannar insentivet for ein slik tankeprosess, og musikalsk diskusjon. Men han meinte også at hørsla endrar seg over tid, og ikkje kan vera grunnlaget for musikalsk bevisføring. Me veit også at Beethoven, ein av dei mest feira komponistane gjennom alle tider, mista hørsla, men skreiv nokre av sine mest komplekse og nyskapande verk utan å sjølv kunne høyre dei presist i form av fysisk lyd. (Bleken, 2020) Me veit også at den aurale sans er omfattande, som hjernen både tolkar og mistolkar, og påverkar meir enn berre hørsla. (Andrianopolou, 2020) Slik må ein slå fast at hørsel, subjektiv eller objektiv er eit insentiv, ei sans som gjev erfaring, for at hjernen skal ha noko å jobbe med – men hørsla er ikkje åleine nok til å diskutere og slå fast korleis klingande lyd oppfører seg, eller kva effekt det har. Det er fleire sansar enn hørsla som opplever lyd og musikk. Og ein har også utvikla teknologiske hjelpemiddel til å analysere og arbeide med lyd.

I musikkvitskapen i dag skil ein også mellom gehøret (det ytre), og det indre gehør. Det «indre gehøret» er eit omgrep som skildrar evne til å førestille seg musikk (Blix & Bergby, 2007), dette kan samanliknast med det Boëthius kalla *musica humana*. Men ikkje heilt, fordi *musica humana* i Boëthius skildring også skildrar delar av overgangen mellom det indre og det ytre, og difor har me nytte av omgrepet auralitet. Når en i dag skildrar det indre gehøret, som ikkje må forvekslast med det indre øret, avgrensar ein dette til individet sin lydlege førestillingsevne. Avgrensinga handlar om å høyre med hjernen, det er aktiviteten i hjernen som både mogleggjer signala, og som tolkar dei. Bevisstheita blir til i hjernen. Og i hjernen, fornufta

og fantasien ligg reiskapen som kan produsere musikalske tesar i form av komposisjonar og potensielt klingande musikk, ved hjelp av det såkalla indre gehøret, utan at fysisk lyd er i sving.

Mennesket har evne til hukommelse og å drive opp fantasi frå og for det sanselege. At ein kan attskape og førestille seg sansar ved hjelp av sitt indre. Draumar er eit godt eksempel på korleis slike prosesser skjer i hjernen, med inntrykk så sterke at individet leiast til å tru at sjølv dei mest absurde scenario er ekte. Men det ytre gehøret, det fysiske gehøret som er mogleggjort med øyrer og lufttrykk gjer erfaringsmaterialet for det indre gehøret rikare. Ein kan såleis slå fast at eit individ med mykje praktisk og fysisk erfaring for korleis klingande lyd og musikk oppfører seg, får eit rikare erfaringspråk til å utøve i sitt indre gehør. Det indre og det ytre gehøret utviklast i samhandling. Lik som at det ytre gehøret sansar lyd gjennom den fysiske hørselssansen, vil det indre gehøret sanse potensialet for lydlege konstallasjonar og lydlandskap. Til og med sanse og organisere lydar og konstallasjonar av lyd som ikkje har vore høyrte i ei objektiv røynd. Det indre øret kan påviseleg trosse fysisk lov.

Personleg har eg til dømes ingen problem med å høyre for meg min eigen stemme synge tonar som er både djupare og lysare enn den makter. Det er berre å prøve å synge kromatisk oppover til det seier stopp. Eg klarer å høyre for meg korleis eg fortset oppover, sjølv om stemma har sagt stopp. Eit anna eksempel er tider der eg ikkje har stemme, eller stemmen ikkje arter seg slik eg ønskjer på grunn av sårheit. Ein fiolinist vil også kunne høyre læraren sin spele noko utan å greie å attgjeve dette fysisk sjølv. Ein kan fint høyre for seg noko ein ikkje klarer å gjere, og dette dannar grunnlaget for øving og samhandling mellom fysisk utførsel på instrument og eins eigen førestilling for korleis ein skal få instrumentet til å låte slik ein ønskjer å høyre det. Øving er såleis ein slik prosess der ein forsøker å skape koherens mellom det ein høyrer for seg, og det ein utfører. Men for ein komponist vil ein slik dissimilasjon mellom det indre og det ytre gehøret spele inn på korleis ein komponerer. I samtale med ein kollega forleden kom me tilfeldigvis inn på at begge to pleier å skru av lyden på notasjonsprogrammet me brukar når me skriv arrangement. Fordi den falske lyden av MIDI kan vera plagsam ved at den forstyrrar måten ein førestiller seg arrangementa. Dermed kan MIDI-lydane øydeleggje arbeidsflyten, og forstyrre den musikalske handlinga som det å komponere er.

Utan lyd arrangerer me basert på det me veit og det me klarer å høyre for oss. Eg høyrer også frå kollegaer at dei kan velje å nytte pianolyd i komposisjonsprogramma sine sjølv om dei til dømes komponerer for firesats kor, fordi songlyden forstyrrar meir enn pianolyden. Av og til nyttar eg også noteblokk i staden for datamaskin, fordi eg tykkjer bruk av skjerm øydelegg stemninga eg ønskjer å ha under komposisjonsprosessen. Dette er konkrete eksempel på korleis teknologiske hjelpemiddel ikkje alltid fungerer etter intensjon. Dette poenget er ikkje så viktig.

Det viktige er at det illustrerer korleis hjelpemidla påverkar arbeidsmetoden på mindre openberre måtar, gjennom å endre den naturlege balansen mellom det indre og det ytre gehøret. Eg vil strekkje det så langt som å seie at det er avgjerande for ein kvar komponist å ha eit reflektert forhold til korleis ein handsamar si eiga førestillingsevne. Dersom ein godkjenner argumentet om at det indre og det ytre gehøret utviklar seg i eit samspel, kan ein resonnerer seg logisk fram til eit negativt scenario med moderne hjelpemiddel. I ei kompositorisk røynd med teknologiske hjelpemiddel som løyver komponisten å høyre og attskape upålitelege versjonar, vil komposisjonsprosessen verte praktisk, men ein risikerer også å spolere førestillinga, eller til og med evna til å førestille seg. Ein kan samanlikne det med skilnaden på å lese ei bok og sjå filmatisering av boka. Ein komponist som arbeider praktisk, vil stå i eit slikt spenningsforhold mellom det indre og det ytre gjennom heile komposisjonsprosessen, uansett metode. Men ulike metodar balanserer det indre og det ytre på ulike måtar. Ein erfaren komponist vil vite at det indre og det ytre gehøret samspelear, og at dette samspelet har implikasjonar for korleis musikken tek form. Slik kan ein også balansere måten ein nyttar tekniske hjelpemiddel som aktualiserer lyden i medvite. For mykje støy kan forstyrre førestillinga ein arbeider med. Lyd som kor-MIDI kan opplevast som støy. All lyd inneheld i liten eller større grad slikt støy.

Samspelet og balansen for det indre og det ytre påverkar då kva ein komponist evner å førestille seg. Dersom ein ser til tilfellet med Beethoven i sine seine år, som døv komponist, må ein sjå musikken han komponerte i slikt lys – som eit resultat av ei vektlegging, om ikkje berre komponert, på indre gehør og førestillingsevne. Valet som komponisten har mellom å vektleggje si indre førestilling eller ytre erfaring med lyd påverkar naturleg komposisjonen. Slik definerer komposisjonsmetoden også praksisen i ulike musikkjangrar. Moderne hjelpemiddel har påviseleg gjort musikkproduksjon meir praktisk i seinare år, dette styrker argumentet til å danne seg eit reflektert forhold for når ein bør ta nokre steg tilbake og tenkje over kva ulike potensiale musikken har til det gjevne tidspunktet i komposisjonsprosessen. Då me er prosessorienterte i denne oppgåva må eg skildre det slik, at balansen ein vel mellom ein ytre eller indre vektlagd komposisjonsmetode uansett reduserer potensialet i den opphavlege ideen steg for steg. Til lenger ein kjem i komposisjonsprosessen med å lage ein musikalsk sekvens, til lågare potensiale får komposisjonen. I ontologisk tenking grunngjev ein dette med at aktualitet alltid berre vil vere ein liten del av moglegheit. (Ney, 2014, s. 33) I prosesstermar kan ein seie at potensialet vert redusert i aktualisering. I Saussure sine lingvistiske termar finst også omgrepet *negasjon*, som er at ein definerer eit omgrep ut ifrå alt som omgrepet ikkje er.

Everything that has been said up to this point boils down to this: in language there are only differences. Even more important: a difference generally implies positive terms between which the difference is set up; but in language there are only differences *without positive terms*. (Saussure, 2013, s. 120)

Slik ser ein også eit aktualisert stykke musikk som alt ein kunne ha gjort, men ikkje gjorde. Då ser ein negasjon som produktiv prosess, og slik kan ein også konseptualisere aktualisering av potensialitet i tradisjon etter Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) som *produktiv negasjon*. (Hass, 2014, s. 67) Uansett kva vinkel ein belyser produksjonsprosessen frå, ser ein viktigheita av å lose sine musikalske idear, med refleksjon, kunnskap og aktsamheit. Difor består ein produksjonsprosess både av å blåse opp og maksimere sine potensielle idear, og å bryte dei ned til aktualitetar. Dette er å erfare potensiell musikk, og det utfolder seg som eit erfaringspråk som ikkje har fått konkret tyding, og som ikkje heller treng å få det, då det er ei gåve av seg sjølv til seg sjølv.

6.3 Premiss 3: Mennesket komponerer og utfører musikken

Kjensler er eit område som ikkje har noka komplett forklaring i noko felt. Eg må følgjeleg vera klar på at avhandlinga forenkler dette området imot det som er under gransking. Eg kjem ikkje utanom å omtale kjensler, då kjensler er eit sentralt aspekt for insentivet i mennesket til musikalsk røynsle. Menneskeleg handling krevjar kjensler. Ingen utfører handlingar, anten det er gestar eller refleksar, utan at det kjem av impulsar frå hjernen. Kjensler må oppstå ut ifrå noko. Hendingar kan erfarast i det sanslege og fører til kjensler. Slik fører ei hending til kjensler, som kan føre til ei handling. Og ei handling kan igjen føre til ei hending. Mennesket har også evne til å drive fram hendingar og erfaring i minnet. Ei hending treng ikkje å ha beinveges verknad, men kan lagrast i oss så lenge me har aktivitet i hjernen. Dette samspelet, mellom hendingar, kjensler og handlingar, er viktig for ein kompositorisk praksis, noko også St. Augustin skildra for lenge sidan;

Fourth, there is our ability to uncover previous musical experiences stored in our memory like old keepsakes, to draw them out of their hiding place, revive them mentally, and allow them to impress us with the same intensity as actual music would do, after which they may again be put to rest in the storage chest of our soul. (Hindemith, 2000, s. 3-4)

6.3.1 Inspirasjon

Ein produktiv prosess krevjar eit sett av kjensler som gjev insentiv til å handle. Produksjon av musikk tek slik form som eit avansert handlingsmønster der kjensler løyver produksjon. Dette

vert populært skildra med omgrepet *inspirasjon*. Ordet si vide utstrekning blant folk vitnar om relevans i folks liv. Eg vil belyse omgrepet i forhold til konseptet potensialitet, og sjå nærmare på det i logiske termar.

Ordet inspirasjon kjem frå det latinske ordet for å puste, eller puste liv i. Å vera inspirert handlar ikkje om å den faktiske produksjonen, men om å vera i ein tilstand som løyver produksjon, på liknande vis som å puste løyver liv. Slik kan inspirasjon skildrast som ei føresetande tilstand der produktive handlingar kan skje, sjølv om dei ikkje må skje. Stravinsky kjem med innsikt i kva inspirasjon er ved å halde fram at inspirasjon er sekundært:

I have no thought of denying to inspiration the outstanding role that has devolved upon it in the generative process we are studying; I simply maintain that inspiration is in no way a prescribed condition of the creative act, but rather a manifestation that is chronologically secondary. [...] Inspiration, art, artist – so many words, hazy at least, that keep us from seeing clearly in a field where everything is balance and calculation through which the breath of speculative spirit blows. It is afterwards, and only afterwards, that the emotive disturbance about which is at the root of inspiration may arise [...] It is in this chain of discovery, that give rise to the emotion – an almost physiological reflex, like that of the appetite causing a flow of salive – this emotion which invariably follows closely the phases of the creative process. (Stravinsky, 2003, ss. 50-51)

Å vere inspirert er ein konstallasjon av kjensler som sett oss i potensielt produktiv tilstand. For å verte inspirert, må komponisten ifølgje Stravinsky vere i balanse og i stand til å kalkulere. Berre då ligg alt til rette for å erfare ei forstyrning i kjensler som kan få inspirasjon til å stige fram. Han held fram at det er i eit basketak med det ukjende at inspirasjonen vert løyva gjennom ei kjede av oppdagingar. Inspirasjon kan sjåast som ein fysiologisk refleks som kjem av at ein søker forstyrning i kjenslelivet gjennom å gå laus på dette ukjende. *Is it not clear that this emotion is merely a reaction on the part of the creator grappling with that unknown entity which is still only the object of his creating and which is to become a work of art?* (Stravinsky, 2003, s. 50)

I musikksynet eg legg til grunn er potensiale, av natur, alltid til stades i musikk. Tilstanden uinspirert består av at ein ikkje erfarer potensialet, og her er eg på linje med Stravinsky; mangel på inspirasjon er komponisten si eiga skuld. På same måte som at Boëthius skildrar at hørsel dannar insentivet til å diskutere musikk, dannar kjensler insentivet til å komponere. Forholdet mellom den aurale sans, og erfaring av potensiell musikk står fram som overgangar mellom det ytre og det indre. Me kan her sjå at denne overgangen mellom det indre og det ytre er ei erfaring subjektet har åleine i samspel med lyd og ideen om lyd. Den musikalske

komponisten, som har som jobb å meistre handverket å komponere, må vite at det å komponere er å sørge for å setje i gang slike overgangar med seg sjølv i ein form for sjølvkomponering. Komponisten er ansvarleg for å setje seg sjølv i ein potensiell og potent tilstand. Det er dette som er inspirasjon. Ein kvar slik handlingsgang består av at ein erfarer ein rekke parallelle potensialitetar som ein kan vele eller ikkje vele å aktualisera. Det finst mange stadium av potensiale i ein komposisjonsprosess, sidan det er mange ledd mellom det å ikkje komponere, og å komponere i aktualitet. Det er ikkje minst mange ledd undervegs i ein komposisjonsprosess der potensialet spelar inn. Potensiale til produksjon av musikk er noko anna enn potensielt grunnlag til å prøve å produsere musikk. Å sikre potensialitet gjennom dei ulike stadia i komposisjonsprosessen vil såleis vera å sørge for flyt og god bevegelse mellom det indre og det ytre. Såleis er aktiviteten med «å prøve å bli» inspirert eit viktig område for komponisten å ha kunnskap om og arbeide innafor, og ein naturleg del av komposisjonsprosessen som kjem før komponeringa; ein må meistre å oppretthalde potensiale for å bevege seg i fri flyt gjennom prosessen. Dette arbeidet starter i god tid før ein byrjar arbeidet med å aktualisere potensialitetar. Slik vil ein også kunne kritisere Stravinsky sitt syn på inspirasjon for å vere noko polarisert. Han argumenterer for at inspirasjon kjem av noko som skjer før. Eg ser på inspirasjon som eit spekter. Då kan ein skildre det å tilføre ein prosess næring som leier til produktiv inspirasjon som ein viktig del av konseptet inspirasjon.

I lys av potensialitetsomgrepet er det dessutan ikkje mogleg som menneske å være heilt utan inspirasjon. I vårt tidlegare sitat frå Agamben stadfestast potensialitet som eit spenningsforhold mellom *Aisthēsis* (*sensation*) og *Anesthesia* (*absence of sensation*). (Agamben, 1999, s. 178-179) Det finst visseleg ulike grader av inspirasjon, og ein kan fint vera inspirert til produksjon utan å kunne vera produktiv. Drifter og refleksar kan til dømes hindre ein frå å handle produktivt sjølv om ein er inspirert. Som når ein inspirert komponist må på toalettet, eller hente barn i barnehagen. Ein komponist som må nedprioritere komposisjon på grunn av slike formål vert likevel neppe omtala som «uinspirert» av den grunn. Eg nyttar helst omgrepet uinspirert i samband med at kjenslene ikkje er i stand til produktivitet. Nokon gongar omtaler ein uinspirert som at ein ikkje finn «lyst» til å vera produktiv, andre gongar som at ein har lyst men «ikkje får det til». Ordet uinspirert i potensiell forståing tyder at inspirasjon finst, men er fråverande. Kva kan ein få ut av ein slik måte å tenkje på å vera uinspirert? Dette er viktig fordi ein komponist uforvarande kan setje seg sjølv i ein situasjon ute av stand til å produsere; og oppleve, kanskje til og med skulde på, mangel på inspirasjon. Slik kan ein sjå at avstanden frå uinspirasjon til inspirasjon, i biletleg forstand, berre er eit toalettbesøk unna. For kva produktiv hindring kan eit biletleg toalettbesøk representere? Dette vil ein erfaren

komponist ha evne til å avsløre. Når ein ser på inspirasjon på denne måten, ser ein at det er stor likskap i å vere hindra produksjon, om det kjem av fysiske eller mentale årsaker. Ein kan gå så langt som å sei at mental uinspirasjon berre kan komme av fysiske årsaker. Hjernen sin evne til produktivitet er styrt av kjemi og elektrisitet. Slik ser ein at sentralstimuli frå kaffikoppen held konsentrasjonen oppe litt lenger, og kan halde inspirasjonen oppe når ein eigentleg er tom for energi. Utmatting kan komme av ein udynamisk livsstil, og ein må sørge for å ta ofte nok pausar, få nok søvn, eller komme seg ut på turar i skog og mark slik at ein ikkje vert utbrent. Mangel på fokus kan komme av forstyrrende arbeidsmiljø, så ein må finne måtar å lukke ut uromoment til situasjonar som treng ekstra konsentrasjon. Vinglaset vil påverke sjølvinnsikta og kunne redusere sjølvsensuren dersom dette er til hindring for at ein får satt i gang prosessar, men det kan også føre til at ein produserer musikk som ein ikkje likar i ettertid. Sistnemnde er ein ekstremitet, men verd å reflektere over. Inspirasjon inneheld såleis ikkje ein kvalitetsbevisst dimensjon, det avgrensar seg berre til å setje seg i produktiv tilstand. Det spelar inga rolle om det ein lagar er dårleg, så lenge ein er inspirert. Kvalitetsspørsmål vert handsama av andre ledd i prosessen, og det store spørsmålet om kva som er god musikk er dessutan aldri mogleg å konkludere. Dersom ein jakter på inspirasjon i forventning om å lage noko som er bra, kan ein sjå at ein er i ferd med å flytte seg over grensa frå inspirasjon til det ein kallar for motivasjon. Motivasjon er eit omfattande omgrep som på mange måtar er relatert til inspirasjon, men er inspirasjonens resultatorienterte, og psykologiske motpart. Eg vil av omsyn til oppgåva si avgrensing nærme meg motivasjon frå eit invertert perspektiv. Eg vil belyse det frå eiga erfaring, ikkje om korleis eg stiller meg til motivasjon, men korleis eg forsøker å skyve denne problemstillinga ut av røynda medan eg jobbar.

Avslutningsvis for dette kapitlet vil eg likevel sei at det er nyttig å sjå at Stravinsky skildrar inspirasjon som ein refleksiv sult på forstyrring, ved å bevisst oppsøkje det ein ikkje forstår. Dette set i gong nokre tankar om erfaringar eg har, som avslører at omgrepet motivasjon ikkje er så enkelt som eg tidlegare har trudd.

6.3.2 Problemet med motivasjon

Følgjande kapitel beveger seg ut i eit subjektivt landskap frå mi eiga erfaring. Det dreier seg om motivasjon, men eg vil forsøkje å skildre det i dei termene som oppgåva er avgrensa til. Det betyr ikkje å lukke ut psykologi som forklaringsmodell til motivasjon, det hadde vore oppsiktsvekkande for å seie det mildt. Men eg vil vektleggje perspektiv som er innanfor oppgåva sitt granskingsområde. Dette fører til å nansere motivasjon i forhold til naturlov. Dette fører fram til refleksjonar om problematiske sider ved motivasjon for ein som arbeider

med komposisjon. Ein røynd lesar vil sakne kva eg legg til grunn for motivasjonsomgrepet, og ein ny lesar vil ikkje finne utgreiing for dette her. Det følgjande kapitlet er ikkje ei innføring i fagfeltet motivasjon. Dersom ein ønskjer å lese om motivasjonsteori må ein finne dette andre stader. Willi Railo (1941-2010) sin bok om prestasjon og motivasjonsteori *Best når det gjelder* (1983) er eit eksempel på dette frå mi eiga utdanningsbakgrunn, eller ein kan til dømes finne emnet omtala i *Self Regulation and Self Controll* av Roy Baumeister (1953-). (Baumeister, 2018)

I mi verksemd som komponist opplever eg sjølve komposisjonsaktiviteten som dynamiske overgangar i eit sirkulært kretsloop mellom mitt indre og det ytre. Dynamikken er mogleggjort og raffinert av eit langt forarbeid, i form av eit liv med studia og praksis med fokus retta imot musikk. For meg markerer det praktiske arbeidet med å mane fram eit stykke musikk at eg nærmar meg slutten på ein av mange store ringar i mitt poetiske kretsloop. I min prosess vil det vere ein myriade av store og små ringar i kretsloop som hender på ein og same tid. Eg er nøydd til å ha inspirasjon. Av og til er det lett å vera inspirert til å produsere. Inspirasjon må ikkje komme frå ei bevisst handling, mennesket lever ikkje gjennom døgnet med eit bevisst og kalkulert kjensleliv. Men ein kan gjere bevisste tiltak for å oppnå inspirasjon. Inspirasjon kjem innanfrå, frå kjenslelivet, og ein må ha sansane opne for ytre påverknad. Kjenslene dannar insentivet, og er påverka av ytre og indre hendingar, i nye opplevingar eller i minnet. Slik aukar og minkar nivået av inspirasjon i dette kretsloopet mellom det indre og det ytre. Komponisten må meistre oppgåva å regulere dette. Dersom ein aksepterer det premiss at musikk er potensiell, ligg ansvaret hos komponisten i å vite at det alltid er mogleg å komponere. Slik er oppgåva til komponisten å handsame potencialet musikken naturleg har med seg. Musikalsk praksis er då like naturleg som å puste, og dette leiar ein tilbake til å tenkje på det greske opphavet til ordet inspirert; å puste liv i. I djupet av denne logiske føresetnaden ligg eit poeng om at motivasjon ikkje har særleg stor plass i forklaringa for kvifor musikk er mogleg. Personleg skuggar eg unna det tankegodset som motivasjon fører meg inn på når eg skal arbeide. Det betyr ikkje at eg meiner at det ikkje spelar inn – det er nettopp det at det spelar inn som gjer at eg prøvar å unngå problemet med motivasjon.

Eg gjev meg i dag ut på meir krevjande og avanserte komposisjonsprosesser enn eg var i stand til då eg var yngre. Eg søkjer avanse for å utvide erfart potensiale. Det har vore som å lære å svømme med å starte på grunt vatn, gradvis bevege meg lenger ut på djupet, og ut i striare straum etter kvart som eg meistrer oppgåvene. Ikkje fordi eg har lyst til å drukne, men fordi eg erfarer at eg kan, og fordi dette avansementet fører til nye erfaringar. På vegen plukkar eg opp kunnskap om korleis musikk utfolder seg praktisk. Eg sper på erfaringane med musikkteoretisk

forståing og idéhistorie. Dette bidrar til at komposisjonsprosessen blir dynamisk, men det har ikkje så mykje å gjere med at eg ein gong starta med denne komposisjonsaktiviteten. Eg lagde mi første, enkle låt medan eg sykla bortover vegen då eg var sju år gammal. Ein enkel liten melodi som eg song på veg mellom skulen og heimen. Eg prøvde ikkje på å komponere, melodien kom uanstrengt, og eg hugsar hovudtrekka av den framleis i dag. Eg syner den ikkje fram for andre, det er min eigen vesle byrjing, og den er ikkje meint å synast fram eller vurderast. Eg la meg slik ut på grunt vatn i starten, men i dag sitt eg med ei liste over utgjevingar og arbeid. Kva skjedde? Ein kan sjå konturane av eit argument som er i tråd med Stravinsky si skildring av inspirasjon som refleksiv sult på ny erfaring. Dette overlappar motivasjonsomgrepet – eller ein kan sjå det som eit naturleg behov for å erfare noko som om det hender for første gang. Såleis kan ein sjå ei forklaring i at erfaringa kjem av natur. Dette stemmer overeins med det som Stravinsky skildrar som å søkje «disturbance», eller forstyrning. Eg tolkar dette som å ikkje vite kva som vil skje, eller å akseptere at noko ukjend skjer. Dette er djupt eksistensielt. Alle kjensler, positive og negative, kan vera insentiv til ein slik spontan komposisjon. For ein komponist rettar aktiviteten seg ikkje direkte imot resultatet som komposisjonen leiar til, men snarare imot erfaringa, og opplevinga som kjem i lag med prosessen. Dette inneberer at ein ikkje treng å vite så mykje om det ein gjer, ein må heller ikkje kjenne at det ein gjer skal føre til noko. Ein kan gjere det, ut av det faktum at ein kan, uansett kva kjensletilstand ein er i. Slik kan ein oppnå ein tilstand som komponist der ein dveler over eigen sjølvreferanse, utan å vera fengsla av instrumentelle mål som ulike kjensler fører med seg. *Whoever experiences this ethics and, in the end, finds his matter can then dwell – without being imprisoned – in the paradoxes of self-reference, being capable of not not-writing.* (Agamben, *Potentialities*, 1999, s. 219). Agamben skildrar i essayet *Pardes: The Writing of Potentiality*; at skriving av potensiale er å *ikkje* ikkje-skrive. Å skrive er ikkje å skrive for skrivinga si skuld, men kjem ut av ein sjølvreferert etikk, som løyver at skriving kan oppstå. Ein kan skrive utan at det kjem frå eit behov for å skrive. Slik må ein også nyansere komposisjon. Grunnlaget for komposisjon byrjar ikkje som resultatorientert aktivitet, men som ei dvelande aktivitet ut av den tilstanden ein er i. Slik kan ein setje i gong med å skrive noko som ikkje skulle bli til noko uansett, og difor kan ein skrive utan at motivasjon kjem i vegen for den kontemplasjonen over nøytral etikk som skriveprosessen kjem frå. Denne skildringa er ikkje meint for aktiviteten med å skrive eit verk som skal framførast på ein scene framfor eit stort publikum, eller gjevast ut og verta seld i store kvantum – det er noko anna. Eg skildrar her sjølve insentivet til kompositorisk verksemd – før all verdas framføringspraksisar og tradisjon smykkar det musikalske fenomen med retorisk

staffasje. Pur komposisjon tek ikkje for seg slike formål. Pur komposisjon kjenner ingen motivasjon, og ikkje heller noka tyding.

Slik ser ein også at inspirasjonsomgrepet ikkje berre handlar om å setje seg sjølv i produktiv tilstand. Det handlar også om å setje ein produktiv presedens om at produktivitet kjem frå ingenting, til ingenting. Slik ser ein også ei skuggeside til kva motivasjon er. Motivasjon har ingenting med musikken å gjere. Motivasjon er å forplikte seg til å fullføre det produktive resonnementet som inspirasjonen påtvingar individet. Uansett om inspirasjonen kom frå noko, eller kom frå ingenting, eller noko ukjend. Motivasjon vil difor ikkje vera viktig for å skildre insentivet til komposisjonsaktivitet. Motivasjon treng til og med ikkje sjåast som eit positivt omgrep på denne måten – men som ein form for ærgjerrig, nevrotisk, tvang til å fullføre noko ein har byrja på. Ein lovnad av seg sjølv, til seg sjølv, om å ikkje mislukkast, forkledd som eit ønske om produktivitet. Dette er eit problem med motivasjon. Motivasjon er på denne måten instrumentelt, og eit omgrep som i verste konsekvens forstyrrar vår forståing av kva musikk er. Det kan slik sjåast som eit modus som fjernar oss frå tilgang til musikken i seg sjølv. Behov for å sjå kva som skjer når ein gjer noko må difor skiljast frå motivasjon, sjølv om motivasjon også er eit godt reiskap til å belyse handlingsgang. Motivasjon belyser ikkje insentiv godt nok. Då eg var ung tømte eg ei heil flaske Zalo i ein bekk for å sjå om det vart mykje skum. Eg skulle vera rar om eg kalla meg sjølv motivert til å gjere det. Motivasjon skildrar ikkje tilstanden eg var i. Men eg var nyfiken, oppslukt av undring, og visste ikkje kva eg dreiv med. Eg vil heller seie at eg var inspirert til å gjere det. Dette skildrar kjensla eg hadde betre enn motivasjon. Å søkje, oppleve, eller konstruere emosjonell ubalanse er difor tildels problematisk å forklare som motivasjon. Då eg såg at skummet flaut over bekken, og at eg stod i fare for bli tatt for ugjerninga, oppstod det derimot motivasjon til å skjule kva eg hadde gjort. Slik er inspirasjon annleis forankra enn motivasjon. Førstnemnde er ein naturgjeven struktur som løyver komposisjon; gjennom å erfare korleis naturen oppfører seg. Sistnemnde må nyttast til å skildre erfaringsutbytte, og korleis handsame naturen sin oppførsel. Eg meiner det då er viktig å vera klar på at aktivitet kan føre til læring utan at ein opphavleg søkte mål for læring med aktiviteten. Læringa fører også til auka potensiale utan at dette er målet. Det er ein naturleg konsekvens av handling. Eg må omtale dette som viktige ingrediensar i mi kompositoriske eksistens. Eg komponerer ikkje fordi eg ønsker å komponere. Eg komponerer, fordi eg kan komponere. Og eg kan fint stå i ein komposisjonsprosess utan å vite kva eg driv med eller kva eg skal med det eg driv med. Difor er musikk eit a priori fenomen.

Men eg må vedgå at eg også søkjer læring, og motivasjon er ein del av heilskapen, men ikkje av insentivet. Kombinasjonen mellom inspirasjon og motivasjon former ein komplisert

progresjon: Dess meir eg har gjort, dess betre og meir røynd eg blir, dess meir må eg vite for å få gjort det eg ønskjer å få til. Dette er såleis eit pågåande arbeid som utvider potensialet, og det inneberer mykje arbeid som eg aldri syner fram. Og det vert heilskapen av arbeidet som er viktig for meg. Eg kan også skildre konsekvens av dette arbeidet som å utvide evna til å utnytte *forståelseshorizonten* min. Forståelseshorizont her forstått slik Hans-Georg Gadamer (1900-2002) skildra eins heilskaplege førehandsforståing i hermeneutikken (Krogh, 2017, s. 54). Eg må erfare utvikling, ei ekspansjon av potensiale i min praksis, for at eg skal oppretthalde interesse og kjenne inspirasjon til å halde på. Då må eg også søkje forstyrring i kjenslene, slik Stravinsky også hevda.

Brei erfaring og direkte kjennskap til musiserande praksis er ingrediensar som fører ein utilsikta inn i ein krevjande prosess. Utvikling av praksis, i form av læring, vert såleis også føresetnad for eit maksimalt potensiale. Som komponist veit eg at prosessen blir krevjande, og kanskje til og med keisam og smertefull. Kanskje eg til og med ender opp med å måtte forkaste mykje av det eg har jobba med. Det ikkje nødvendig med garanti for materielle resultat som eg kan ta med vidare. Sjølv om eg arbeider med føresetnad om at arbeidet vil etterlate seg noko for ettertida, så er resultata, dei materielle, i lengda underordna prosessen. Denne innstillinga har blitt til eit kvileskjær som eg har oppnådd i kjennskap til kva eit optimalt komposisjonsarbeid eigentleg betyr for meg. Det er ein lik det Agamben skildrar, ein kontemplativ tilstand der eg simpelthen ikkje bryr meg om kva eg driv med, og er glad for at å kunne halde på, og klarar å halde instrumentelle vurderingar på avstand. Eg må tidvis seie til meg sjølv «Dette blir ikkje bra, men det bryr eg meg ikkje om», og vite at dei instrumentelle sidene ved å skulle vidareformidle musikken uansett løyser seg med balansert og systematisk arbeid. I mitt virke har interessa for å fokusere på resultat undervegs i prosessen hamna lenger og lenger bak i prioritet. Det er i prosessen, i å observere korleis musikken alltid overraskar; I korleis praksisen min aukar potensialet for arbeidet; I å vera til stades i korleis eg kjenner meg undervegs, at fokuset mitt og inspirasjonen er fundert. Motivasjonsaspektet vert skyve ut på eit makronivå. Eg sit ikkje og vurderer og motiverer meg intensjonelt, då tapar eg terreng til å nærme meg musikken. Ved å gå inn i vurdering av musikken hamnar eg såleis paradoksalt nok lenger vekk frå musikken. Difor prøver eg å sitje i dagar, månadar og år utan å stille meg til motivasjonsspørsmålet. Eg veit at å tenkje på motivasjon og resultat av handlingar ikkje berre øydelegg musikken, det øydelegg også kjensla av kva eg driv med. Slik liknar skildringa eg har her på element frå Mihaly Csikszentmihalyi sine Flow teoriar (Csikszentmihalyi, 1990). Men der han opnar si bok med å grunngjeve teorien sin i ei jakt på lukke, er eg oppteken av at

komposisjon skal kunne komme ut av alle kjenslemodus. Så det eg skriv om her er markant forskjellig. Det handlar ikkje om flyt, det handlar om openheit for det ukjende.

Å halde prosessen med å komponere høgare i prioritet enn resultata er ein eigenskap som eg difor meiner skil profesjonelle komponistar frå andre som dykkar inn i kompositorisk verksemd. Det er ikkje ein strategi, det er ei nødvendighet. Det ligg nesten i ordet. Ein er ikkje «komposisjonist», ein er komponist. Skal ein halde på med kompositorisk aktivitet kvar dag vil handverket i sjølvreferanse og dveling ved eigen etikk før eller sidan konsumere fokuset. Kva referansane består av er opp til den som arbeider. Ein lærer ikkje av å komponere, ein lærer av å ikkje komponere godt nok. Viss komposisjonen var perfekt, hadde det ikkje vore noko å lære. Slik vert ei særskild interesse for detaljar, og kunnskap om kva rolle dei ulike detaljane spelar, eit effektivt reiskap til å auke potensialet i ei ny konseptualisering av ein kompositorisk idé. Slik driv eg altså med sjølvføring samstundes som eg ligg så langt unna vurdering av eige arbeid, sensur og motivasjonsspørsmål som mogleg, så lenge som mogleg. Då plasserer eg prosessen i sentrum for den kompositoriske praksisen, og resultata vil såleis berre vere vitnesbyrd, ein arkeologi, om korleis prosessen har vore.

Sjølvsagt vil det også vere eksempel på musikk som blir til i uføreseielege augneblink, der alt fell på plass raskt, og prosessen ikkje krev så mange tiltak eller teknikkar for at ein komposisjon kan fullførast. I kjende intervju av Bob Dylan³¹ og Paul Simon³² får dei spørsmål om korleis dei skreiv nokre av sine mest kjende låtar, og dei svarer det same – «eg veit ikkje». Ein komponist kan ikkje ta utgangspunkt i ein slik idealsituasjon, sjølv om det er slik Hollywood-filmar føretrekk å skildre komposisjon for å begeistre eit uvitande publikum. Eg har over eit mangeårig virke berre ei handfull låtar som vart til slik, på kort tid utan motstand, og utan å vite korleis eg fekk det til å klaffe. Resten av låtane mine har vorte tilarbeidd med utfordringar, og læringskurve i at eg forstår kva eg gjer, korleis eg gjer det, og etterpå korleis eg kunne ha gjort det annleis. Nokre låtar har eg brukt fleire år på, ikkje samanhengande, men ved å vende tilbake til dei etter å ha måtte leggje dei til sides på grunn av stillstans. Det bekymrar meg ikkje å legge låtar «på is» på denne måten. Det er ein del av praksisen. For kvar komposisjon eg har sett eit punktum for, ligg det eit mangfald av kompositoriske idear i ei mappe utan punktum. Kanskje nokon av dei er veldig gode idear, andre er dårlege, dette ventar eg med å ta stilling til så lenge som mogleg. Kor lang tid det tek å fullføre ideen har ingenting

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=2WENXCJqpDk> henta 11. februar 2020

³² https://www.youtube.com/watch?v=mpOQt_LpxHM henta 11. februar 2020

med kvaliteten å gjere. Dette er også ein av grunnane til at eg ikkje kastar idear, fordi eg veit at alle ideane har potensiale.

Ein komponist må altså vere meistermanipulator av rammer for å legge til rette for situasjonar som fører til inspirasjon. Ein treng difor ikkje å sjå det som at ein regulerer kjenslene sine; ein kan heller sjå det som at ein manipulerer rammene som løyver kjenslefridom. Eller som fører ein ut av uinspirert, inn i eit potensielt og produktivt modus. Det er viktig kunnskap om komposisjon, å ha evne til å løfte, regulere eller flytte inspirasjonen imot produktivitet når ein treng det. Dette består tildels av psykologi. Men her ligg det viktige poenget for min poetikk; Dette består også av naturlov. Denne prosessen er ikkje berre psykologisk, men må også skildrast som naturlov som løyver inspirert komposisjon. Så kva inspirerer? Det finst inga fasitsvar på dette, dette er det som tek ein inn på psykologien, vurderingar om kvalitetsspørsmål og motivasjon. Alle komponistar har sin eigen estetikk, og sitt eget verdsbilete. Mitt poeng er at det er viktig å akseptere at uinspirasjon er sjølvforskyldt; at dette er ein tilstand som ikkje ser det naturgjevne potensialet i musikk. Kvar er egentleg motivasjonen sin plass i eit slikt musikkssyn? Det fell over på forfengelege behov om å bli sett, på heider, og å føle mestring. Dette har egentleg ikkje noko med musikken i seg sjølv å gjere – det har med kommunikasjon eller narsissistiske behov å gjere, og er ikkje eit omgrep som gjev innsikt strukturar som løyver musikk.

Difor er inspirasjon den naturlova som gjev mennesket musikalsk potensiale. Å tileigne seg evne til å regulere inspirasjon og halde potensialiteten høgt, er handverket. Fordi musikk er potensiell, er den sanslege erfaringa, og vissen om potensialet i musikken det viktigaste leddet som dannar kjensler, og løyver ein komposisjonsprosess. Når ein omtaler kjensler, er St. Augustin (354-430) sin definisjon av musikk frå verket *De Musica* presist i forhold til dette; *Musica est scientia bene modulandi* (Hindemith, 2000, s. 23). Latin for «musikk er kunsten å røre bra». Men det latinske ordet *modulandi*, frå ordet *modulus*³³ er meir omfattande enn den enkle omsetjinga «bevege». Ordet har fleire tydingar som å «måle» eller «regulere», alle er ord som har til felles at dei er prosessar som flytter, styrer eller endrar noko. Med omsyn til dette musikkssynet, der musikk er kunsten å regulere, røre, måle og flytte både sine egne og andre sine kjensler, kan ein argumentere for at musikk er rørslekunst; Kunsten å bevege bra. Då er det klart at den musikalske komponisten må meistre å røre sin egne kjensler i sjølvreferanse.

³³ <https://www.wordsense.eu/modulandus/#Latin> henta 4. januar 2020

6.3.3 Visjon

Proessen med å erfare ideen om musikk, og førestille seg korleis musikken kan bli, er konseptualisert i omgrepet som ofte vert kalla for *musikalsk visjon*. (Hindemith, 2000, s. 60) Ein visjon skil seg frå ein produksjonsplan eller konkret mål. Den kjem ut frå kjensla av at noko kan bli til. Der inspirasjon fokuserer på sjølvst, retter visjonen fokus imot eit mål. Eit potensiale. Visjonen er såleis potensialet for å realisere idear. Visjonen kjem før, og leiar vegen fram til eit mål. Visjonen kan seiast å peike på målet, så visjonen syner også vegen til målet. Slik liknar visjonens funksjon på eit kompass. Då visjonen føresett handling relaterer den også sterkt til konseptet inspirasjon, og til kjenslelivet, som me diskuterte i førre kapitel. Paul Hindemith og Igor Stravinsky skildrar to markant forskjellige poetikkar om korleis ein kan stille seg til visjon og produksjon. Eg finn desse så interessante og ulike, og eit godt eksempel på tilnærmingar, at eg nyttar dei for vidare utdjuping.

We all know the impression of a very heavy flash of lightning in the night. Within a second's time we see a broad landscape, not only in its general outlines but within every detail. Although we could never describe each single component of the picture, we feel that not even the smallest leaf of grass escapes our attention. We experience a view, immensely comprehensive and at the same time immensely detailed, that we never could have under normal daylight conditions, and perhaps not during the night either, if our senses and nerves were not strained by the extraordinary suddenness of the event. (Hindemith, 2000, s. 60-61)

Skildringa til Hindemith presenterer musikalsk visjon som eit glimt av heilskap som ein komponist erfarer. Dette dannar insentivet til å rekonstruere visjonen med kompositorisk handverk og finesse. Han avskriver musikalske detaljer sin viktighet i forhold til visjonen; *This does not mean that any f sharp in the six hundred and twelfth measure of the final piece would have been determined in the very first flash of cognition*. (Hindemith, 2000, s. 61) Slik følgjer skriveproessen etter den originale ideen, eller visjonen, som komponisten fekk. Ein veit kor ein skal, og ein måler komposisjon imot den overordna visjonen. Viss ein aksepterer at visjonen er konseptet for ei låt som skal komponerast, kan ein kalle denne framstillinga av ein komposisjonsprosess for å vera grunnleggjande konseptuell. Konseptet er overordna og legg strenge føringar for prosess og handverk. Til den rake motsetnaden skildrar Stravinsky produksjonsproessen som å finne retning ved å vite kvar ein ikkje skal;

All art presupposes a work of selection. Usually when I set to work my goal is not definite. If I were asked what I wanted at this stage of the creative process, I should be hard pressed to say. But I should always give an exact answer when asked what I did *not* want.

To proceed by elimination – to know how to discard, as the gambler says, that is the great technique of selection. And here again we find for the One out of the Many to which we referred in our second lesson. (Stravinsky, 2003, s. 69)

Proessen Stravinsky skildrar liknar, slik me tidlegare har nemnt i kapitel 6.2, på ein praktisk form for negasjon, ein produktiv negasjon. Ein kan også dra parallellar til å produsere med det Jean Piaget (1896-1980) kalla *adapsjonsproessen* i sin interaksjonistiske tilnærming til læringsteori. (Imsen, 1995, s. 192) Med å avkrefte eller bekrefte kva ein tenkjer om det ein prøver å leggje til i ei låt adapterer ein visjonen etter handling og erfaring. Piaget, som er kjenneteikna som *erkjennelsesteoretikar* (Imsen, 1995, s. 190), vert ofte assosiert med psykologi, men han byggja sine funn på ei filosofisk problemstilling om å *finne fram til kunnskapens struktur* (Imsen, 1995, s. 189). Lingvisten Noam Chomsky (1928-) kritiserte Piaget på 60-talet for hans teoriar om symbollære (Imsen, 1995, s. 248). Slått saman med det eg har skrive om språk tidlegare i denne avhandlinga, så tek eg utgangspunkt i at Saussure sine lingvistiske termar gjev gode logiske verktøy i forhold til å skildre naturlege premiss for korleis kunnskap vert danna i individet. Ein må også her poengtere at Piaget og Saussure sine teoriar på kvar si side har hatt stor innflytelse innanfor sine fagfelt som post-Darwinistiske bidrag, der strukturar for kunnskap er bygde på prinsipp om evolusjon ved at individet tilpassar seg omgivingane gjennom læringsteori og språketeori. For at adapsjon eller negasjon skal kunne hende, må det vere relasjonar i naturlov som er mogleg å skilje ad i det sanseriske. Slik ser ein at både adapsjon og negasjon er styrt av denne logikken om erfart potensiale. Slik kan ein også sjå at det er essensiell likskap i korleis sanseapparatet stiller seg til læring og lagring. Å komponere er å lære, å lære er å komponere. På denne måten er poetikk eit verktøy til å belyse insentivet for dannelsingsprosessar i naturlover. Slik ser ein også at Agamben sitt essay *The Writing of Potentiality* skildrar erfart potensiale Experimentum linguae som det opphavlege språket, og forklarar korleis tyding og språk oppstår i same sanseriske erfaring og frigjer individet til å dvele i opplevinga av sin paradoksale sjølvreferanse. (Agamben, *Potentialities*, 1999, s. 219)

Stravinsky, som var komponist med praktisk erfaring i å lage komplekse komposisjonar, og har stått igjen for ettertida som ein sentral og særeigen skikkelse i musikkhistoria, stiller seg til produksjonsproessen med ei praktisk skildring av kva det ovannemnde inneberer då han ytrar at ein finn vegen først og fremst gjennom å vite kva ein ikkje vil. Ein ser det potensielle

verket for verket ein ikkje ønskjer å lage. Ein ser komposisjonen for komponisten ein ikkje ønskjer å vere. Slik inneheld all komposisjon ei dødsmaske av den komponisten ein lar vere å setje til liv. Stravinsky sin prosess står då fram som ein spekulasjon i korleis handlingar med materiale påverkar eigen etikk, og slik dannar ein både prosessen og komposisjonen undervegs. Slik produserer ein også seg sjølv som komponist. Gjennom produksjon og seleksjon imot eit ukjend mål. Ein musikalsk visjon kan då skildrast som eit drepende blikk for å eliminere seg ned til ein ut av mange moglegheiter. Heilt fram til ein har eliminert alt som ikkje høyrer heime i det verket ein har førestilt seg. Eliminasjonen fjernar alle digresjonar, til ein ved slutten av ein slik prosess har nådd fram til den visjonen ein leita etter. Det høyrast svulstig ut – men ein populær måte å skildre slutføringa av ein produktiv prosess er ordtaket «kill your darlings».³⁴ Ordtaket foreslår igjen at produksjon og seleksjon i komposisjon er ein smertefull prosess. At komposisjonsprosessen er smertefull er også noko singer/songwriter Jimmy Webb understreker tydeleg i si bok om låtskriving Tunesmith, der han skildrar låtskriving som helvete på jord:

So what is the primary factor that separates the rejected amateur songwriter from the accepted professional? Probably this; Most amateurs do not regard writing of songs as serious hard work. Indeed, there are members of my family who believe that worrisome character flaws and much moral ruin have evolved from the fact that I've never had a real job. In reality, however, songwriting is Hell on Earth. If it isn't, then you're doing it wrong. (Webb, 2014, s. 2)

Om prosessen er smertefull eller ikkje, ein produksjonsprosess vil bestå av at tøffe val. Hindemith og Stravinsky skildrar to ulike, nesten motsette tilnærmingar til korleis ein produksjonsprosess finn stad. Sitata er sjølv sagt ikkje skrivne for å setjast mot kvarandre. Stravinsky nemner ikkje ordet visjon i sitt avsnitt. Og det er ikkje min intensjon å setje sitata opp til samanlikning for å finne ut om eit er meir riktig enn eit anna, eller kven som har den beste definisjonen av visjon. Mitt poeng er å setje opplyste perspektiv i eksempel for korleis ein kan forstå omgrepet visjon. Hindemith og Stravinsky presenterer innsikt i korleis ein kan stille seg med ei positiv og negativ vinkling til kva ein visjon kan vere. Også korleis ein komponist står fritt til å favorisere langsiktige eller kortsiktige, kjende og ukjende mål i ein produksjonsprosess. Visjon liknar såleis eit kompass i sin funksjon, der ein kan følge terrenget i komposisjonsprosessen på ulike måtar. Visjonen er ein skifteleg form som peiker ut ei retning og foreslår ulike handlingsmønster. Valet av korleis ein stiller seg til visjon formar

³⁴ <https://slate.com/culture/2013/10/kill-your-darlings-writing-advice-what-writer-really-said-to-murder-your-babies.html> henta 8. februar 2020

komposisjonsmetode. Som eit kompass inneber visjon også balansekunst for å finne retninga, og kunsten å måle seg til retninga, slik Augustin slo fast at musikk er kunsten å måle bra. Balansen er også i eit kretsloop mellom det indre og det ytre. Produksjon og seleksjon. Prøving og feiling. Der Hindemith sitt syn kan samanliknast med å ha kompass mot eit kjent mål; «eg veit kor eg skal, og veit mykje om korleis eg kjem dit», ser Stravinsky si skildring meir ut som å ha eit kompass mot eit ukjent mål der ein erfarer vegen utifrå å sjå grøftene; «eg veit ikkje kor eg skal, men eg veit korleis eg ikkje kjem dit». Når eg høyrer på musikk komponert av desse to komponistane, så gjev det meg innsikt i korleis prosessane dei skildrar, kan ha hatt innflytelse på komposisjonane, slik dei sjølv skildrar korleis dei opplever komposisjonsprosessen. Eg får ikkje vite nøyaktig kva dei tenkte med dei ulike verka sine, men det gjev meg innsikt i kva ideal og reglar dei har retta seg etter. Og dermed også korleis eg kan etterlikne visjonsstrukturen deira når eg arbeider sjølv. Slik gjer ein også visjon om til eit komposisjonsverktøy med innlagd motstand i seg. Slik gjev eit poetisk regelstudie meg nyttig innsikt i produksjonsmetode.

Eg skal no snevre meg vidare inn imot arbeidet med å produsere ein demo, og eg vil bruke meir plass på å skildre mine eigne preferansar. I denne samanhengen kjem eg til å avsløre at Stravinsky si skildring av visjon ligg nærmare min måte å lage demo på, enn Hindemith sin konseptuelle skildring. Ein produksjonsprosess imot eit ukjent mål vil i beste fall føre til at ein glir inn på ein våg ein ikkje har visst om.

6.4 Premiss 4: Aktualisering av musikken reduserer potencialet

I mitt virke lagar eg stort sett demoar åleine. Eg nyttar instrument, effektar, mikrofonar, kablar, preampar og lagringsmedium. For å høyre på eit demo-opptak, må eg bruke avspelingsmedium. Avspelingsformat og avspelingsapparat, kablar og høgtalarar eller øyreklokker. I mellom hovudet til komponisten, gjennom lyd og instrument, inn til opptak, tilarbeiding av opptak, ut att gjennom høgtalarar som avspelt lyd, og inn at i sanseapparatet gjennom hørsla til lyttaren, går informasjon tapt i kvart ledd. Ein kan sjå denne prosessen som at informasjon går tapt, fordi ein kan observere at musikken vert omforma og mistar fleire karakteristikkar som ikkje lar seg overføre til andre former. Ideen har nokre kvalitetar som ikkje lar seg utføre fysisk, den fysiske utførselen har kvalitetar som ikkje lar seg overføre i opptak. Dette betyr ikkje at opptaket berre fører til ei innsnevring. Med utførsel av ideen blir noko tilført som ideen ikkje hadde. Og opptaket tilfører noko som utførselen ikkje hadde, dette vil eg ta for meg i neste kapitel. Men først vil eg gå inn på ein strukturell føresetnad for at eit uttrykk kan gå gjennom ein metamorfose

mellom idé og opptak. Omgrep som eg nyttar til å skildre dette, er overføringsevne; at noko kan overførast. Og omsetjelegheit; at noko kan omsetjast.

Translation is a mode. To comprehend it as a mode one must go back to the original, for that contains the law governing the translation: its translatability. The question of whether a work is translatable has a dual meaning. Either: Will an adequate translator ever be found among the totality of its readers? Or, more pertinently: Does its nature lend itself to translation and, therefore, in view of the significance of the mode, call for it? (Benjamin, 2019, s. 12)

Omsetjing er på same måte som inspirasjon, eit ord som er del av vår dagligtale. Me lever i ei røynd der me omgjev oss med ein rekke språk, uttrykk, teknologiske hjelpemiddel og kulturar, som står fram for oss i forstålege og uforstålege formar og fasonger. I sitatet frå Walter Benjamin (1892-1940) sitt essay *The task of the translator* (1923) nyttar han omgrepet translatability som eit modus. Eg nyttar omsetjelegheit for dette uttrykket, og har såleis omsett det til norsk. Omsetjing er ein føresetnad for overføring. Det er ein potensiell kvalitet som gjer at ein form for tekst kan omsetjast til ein annan. I musikalsk samanheng inneber dette at ei kjensle, erfaringa av potensiale, og eit inspirert modus, kan ta form som musikalsk uttrykk. Dette skjer gjennom ein serie handlingar og hendingar. I produksjonen av ein demo kan ein transformativ prosess til dømes hende slik: Ei kjensle i sinnet til ein komponist blir til ei fysisk handling på eit instrument, handlinga blir til lydtrykk som treff membranen til ein mikrofon. Mikrofonen omformar trykket til elektriske impulsar og sender dette gjennom kabel og preamp til eit lydkort sin converter. Converteren prosesserer det analoge signalet til ein digital lydalgorithm. Algoritmen attskapast lydleg gjennom dataprosessering og går gjennom ein converter tilbake frå digitalt signal til analogt elektrisk signal som sendes til eit sett med høgtalarar. Elektrisiteten styrer høgtalarane ved hjelp av magnetisme, og slik lager magnetane vibrasjonar i høgtalarelementa, som igjen fører til lufttrykk som tek form som lyd. Lyden går gjennom lufta og treff trommehinna vår, som tolkar vibrasjonane til inntrykk i vårt sanseapparat. Sanseapparatet kjenner att det som blir høyrte, og formar ei biletleg forståing av det. Det som kjem ut, er ikkje det same som kjem inn. Uttrykket er transformert til noko ulikt, men likevel attkjenneleg. Slik ser ein at alt ikkje lar seg overføre og omsetje i ein slik prosess. Noko går tapt. Men teknologiske midlar beheld nok til at ein kjenner det att. Hadde det ikkje vore attkjenneleg, hadde ein ikkje kunne halde fram. Heile denne prosessen består såleis av omsetjingsmetodar, der uttrykket beheld karakter som gjer det attkjenneleg. Ludwig Wittgenstein argumenterer for at omsetjelegheit er eit grunnleggjande premiss for språket sin

eksistens i Tractatus Logicus-Philosophico, utgjeve eit par år før Benjamin sitt essay. Wittgenstein nyttar nettopp musikk; tanken om musikk, musikknotasjon, og den relativt nye oppfinninga grammofonplate, som eit eksempel på omsetjelegheit, i det han kallar for ein biletleg intern relasjon;

4.014 The gramophone record, the musical thought, the score, the waves of sound, all stand to one another in that pictorial internal relation, which holds between the language and the world. To all them the logical structure is common. (Wittgenstein, 2019, s. 36)

Wittgenstein erfarer at ulike formar for musikk er atkjenneleg i relasjon til kvarandre i ulike uttrykksformar. Eg argumenterer for at all musikalsk praksis går igjennom ei rekke uttrykksformar, både naturlege og menneskeskapte, i ei serie av omsetjingar, og kan sporast tilbake til erfaringa av musikalsk potensiale. Såleis kan ein kalle potensiell musikk den opphavelige forma som Benjamin argumenterer gjev best moglegheit til å forstå musikken sitt omsetjelege modus – *Does its nature lend itself to translation and, therefore, in view of the significance of the mode, call for it?* (Benjamin, 2019) I mi utgreiing av omsetjelegheita si rolle i produksjonen av musikk, må eg i lys av denne oppstilte situasjon svare ja på Benjamin sitt spørsmål. Viss klingande musikk skal eksistere, så er det naudsynt med omsetjing, støtta opp med den logikk som Wittgenstein presenterer. Ingen språkleg praksis er forståeleg utan moduset omsetjelegheit. Dette slår også Saussure fast i kapitel IV om *Lingustic Value* i *Course in General Linguistics*. (Saussure, 2013, s. 111-122) Ifølgje Wittgenstein vil alt som er kommuniserbart av logiske premiss stå i relasjon til kvarandre gjennom ein omsetjeleg struktur. Det er naturlov. Benjamin er av ei oppfatning at omsetjing inneber at heilskap går tapt frå originalen. Frå den opphavelige potensielle form blir ideen redusert i ein serie med naturleg upresise omsetjingar. Opphavet til at noko er omsetjeleg kjem frå fysiske lovar, som til dømes at straum og magnetisme kan skape lufttrykk som gjev elektrisitet moglegheit til å ta form som atkjenneleg lyd. Men omsetjingsformane som blir nytta i ein kunststart, kan også vere tilrettelagt av at mennesket oppdagar kva ein kan bruke naturlovane til. Det er mennesket som har konstruert ordninga som let eit høgtalarsystem etterlikne lyd, men moglegheita kjem av natur. I alle tider har menneske arbeidd med å lage innretningar som løyver uttrykk til å omsetjast og transformerast til andre uttrykk på denne måten. Ein brukar naturen, og det er ein del av kunstens praksis. Det har gjeve oss tekniske nyvinningar som til dømes trommer, banjoen, mikrofonar, grammofonplata eller mp3-formatet. I mange høve vil ein slik transformativ praksis mellom ulike formar, som er i relasjon, men som også kan observerast og opplevast i eins eget

bilete, utgjere det me kallar for kunst. Det er ein handverkspraksis, men sjølv praksisen er ein kunst som er løyva av naturlov. Kunst liknar slik på språk fordi det eksisterer gjennom same synkronistiske og diakronistiske språklege naturlovar som verbalspråket. Slik lar kunst seg uttrykke og omsetje ved at dei ulike uttrykk relaterer til kvarandre. Ein kan kjenne igjen ei form frå ein annan, sjølv om dei kan vera heilt ulike. Kunst si tyding har likevel eit funksjonspremiss som skil seg frå verbalspråket i bruk. Verbalspråket sin funksjon handsamar bruken av proposisjonar i form av ein relasjon til semantikk og symbolikk. Bruk av verbalspråket føreset ein intensjon om definert tyding, slik at språket kan forståast og nyttast. Verbalspråket vil, slik Wittgenstein poengterte, aldri oppnå ein fullstendig definisjon, men strekk seg imot dette. I kunst er det ikkje naudsynt å strekke seg etter definisjonar på denne måten. Kommuniserbar definisjon for mottakaren kan i kunst vere teke bort frå konseptet; som til dømes i eit konseptuelt kunstverk, abstrakt maleri, eller i eit skjult teaterstykke. Men definisjonen kan også vere del av, eller ein essensiell del av uttrykket; som til dømes i eit intertekstuellt popkunstverk av Andy Warhol (The Andy Warhol Museum, 2020) eller i det berømte 'readymade' samtidskunstverket *Fountain* av Marcel Duchamp. (Howarth & Mundy, 2015) Definisjon i kunsten står slik fram som eit val som kunstnaren kan eksperimentere med. Uansett kva rolle definisjon spelar på kunsten sin form, ligg det eit naturleg premiss i at avsendaren av eit kunstnarisk budskap vil måtte akseptere at budskapet både kan devaluerast og «feiltolkast», eller snarare opplevast gjennom autonome rammetingingar som ligg til grunn for mottakaren sitt erfaringsgrunnlag. Noko er difor heilt nøydd til å gå tapt i overleveringa. Dette dannar insentiv for at kunstnaren kan stå fritt til kva ein beskjed eller idé skal bety. Difor kan kunstnaren vera meir opptatt av kva erfaringar ideen kan føre til, enn av symbolikken i beskjeden. At omsetjinga ikkje føresett nokon form for semantikk er difor eit fleksibelt premiss for kunsten og kunstnaren sin praksis. Dette fråværet av definisjon kan ein gjerne kalle for utydelegheit. Eller ein kan kalle det for ein potensiell definisjon. Slik vil utydelegheit gjennom potensielle definisjonar skape insentivet til ein fleirtydig, og dermed utydeleg praksis. Det utydelege gjev grobunn til omsetjingsformar som er forståeleg for avsendar, men uforståeleg for mottakar. Med uforståeleg meiner eg, i likskap med umotivert og uinspirert, at ein oppnår eit fråvær av forståing. Kunstverket oppnår då potensiell forståing. På denne måten kan ein sjå alle musikalske uttrykk som omsetjingar av ein idé der mottakaren ikkje er målet for musikken. Slik me stadfesta i kapitlet om eigenverdi; kunsten er ei gåve av seg sjølv til seg sjølv. Mottakaren står då fritt til å erfare og praktisere musikken i sitt eget bilete, og kunstnaren står fritt til å ignorere mottakar.

In the appreciation of a work of art or an art form, consideration of the receiver never proves fruitful. Not only is any reference to a certain public or its representatives misleading, but even the concept of an «ideal» receiver is detrimental in the theoretical consideration of art, since all it posits is the existence and nature of man as such. Art, in the same way, posits man's physical and spiritual existence, but in none of its works is it considered with his response. No poem is intended for the reader, no picture for the beholder, no symphony for the listener. (Benjamin, 2019, s. 11)

Kunst stiller seg ikkje til mottakar, det er kommunikasjon og formidling av kunst som utfyller denne funksjonen. Kommunikasjonen av musikk når fram til lyttaren, men er ikkje sjølv musikken. Musikken stiller seg berre til seg sjølv. Difor vil all formidling av kunst innebere ei degenerering av denne kvaliteten som ikkje lar seg overføre. Såleis er det eit premiss at kunsten vil degenererast i kommunikasjon, og forklaringa for dette ligg i naturlovar definert av omsetjelegheit og overføring. At ideane gjennomgår dette omsetjelege moduset er altså naturlov, og ein viktig struktur i all musikalsk praksis. I den prekommunikative Demo-Poetik som eg er oppteken av, skildrar eg dette som eit kretsloop mellom det indre og det ytre i individet åleine. I eit poetisk modus, der er ein skal lage noko, er individet i kommunikasjon med seg sjølv. Ikkje for å forstå tydinga av det som blir kommunisert, men for å erfare korleis kommunikasjon påverkar ideen. Slik erfarer ein også ei overføring og overgang mellom det indre og ytre. Individet går såleis i ein kommunikasjon mellom sitt indre og ytre, lærer å omsetje idear til handling, og erfarer konsekvensen av handlingane i denne praksisen. Slik former kretsloopet eit personleg språk bestående av handlingar, hendingar og erfaringar, før uttrykksforma seinare kan overførast til nokon annan. Her ser ein parallellar til Boëthius sitt *musica humana*. Praksisen med musikk sett subjektet i eit forhold, mellom seg sjølv og sine omgjevnader. Og når ein vidare kjem til klingande musikk, har noko gått tapt igjennom omsetjing, og difor er klingande musikk, *musica instrumentalis*, av lågare status. Ein mottakar av uttrykket vil dessutan vere heilt utan føresetnad til å forstå i full utstrekning kva uttrykket betyr. Mottakaren av budskapet vil såleis vera bunde til å tolke og co-produsere forståing utifrå sin eigen musikalske praksis. Dette er viktig og vil vere tema i kapitel 6.6.

Å arbeide med opptak åleine, før nokon andre får ta del i musikken, er å setje seg sjølv i eit slikt sjølvkommuniserande forhold. Dette er også ein kompleks prosess som har opptatt mange populærartistar sidan opptaksteknologien sin framvekst på 1900-talet, særleg siste halvdel då multisporsopptaket vart funne opp, og i seinare år då datamaskiner har opna moglegheiter for sofistikerte og portable opptaksløysingar. Eg arbeider slik. Det er ein enkel og fornøyeleg måte å leike med musikalske idear på der ein oppnår førstehandserfaring i nærkontakt med omsetjingsmoduset. Ein får prøve ut idear i praksis og erfare korleis dei kan

opplevast åleine og saman med andre idear. Ein får også erfaring med korleis idear kan degenererast i handling. Slik vert ein også vant med at resultatet ikkje vert slik ein har førestilt seg, og ein kan venne seg til korleis denne degenerasjonen av informasjon utarter seg. Dette vert til ein naturleg del av musikken si omsetjande, overførande form. Nokon vil til og med argumentere for at det er dette som er musikk – at det er måten me oppfattar og organiserer musikken. Men eg meiner å ha argumentert for at dette berre er ein liten del av musikken, og kan bli til ei hindring mot å forstå alt musikk relaterer til i vår eksistens. Eg ser det snarare slik at degenerasjon frå idé til klingande musikk er eit nålauge som musikken sitt potensiale må gjennom før potensialiteten kan auke att, i ein dynamisk prosess. Nesten som eit bankebrett, som ein dunkar musikalske idear gjennom.

Den rike lyden til ein gitar eller eit horn blir fanga opp av membranen til ein mikrofon. Ulike mikrofonar gjev att lyden med ulik presisjon, men sjølv den mest raffinerte mikrofon har ikkje moglegheit til å attgjeve lyden slik den faktisk er i instrumentet. Det er også vanskeleg å definere kva ein slik lyd er, fordi det ikkje finst eit gjeve korrekt perspektiv på korleis eit instrument let. Punktet som bestemmer kor instrumentet let best, kjem an på situasjonen. Det kan vere heilt inntil, ein meter unna, tre meter unna, og så vidare. Dessutan er opplevinga av lyden også definert av at dei fleste lyttar med to øyro. For dette har me ulike stereo-opptaksteknikkar, men alle desse byr på problem i forhold til rombehandling, kva lufttrykk dei ulike instrumenta genererer, mikrofonposisjonering, faseproblematikk – elles ville dei fleste musikkopptak kunne gjerast med berre to mikrofonar, og slik er det ikkje i dag. Sjølv om opptaksindustrien i sin tidlege alder gjennomførte opptak med ein enkelt mikrofon i eit spesialdesigna rom³⁵ er det i dag vanleg med ein rekke strategisk plasserte mikrofonar for å attskape ein rikast mogleg lydleg illusjon. Uansett om ein tek opp eit enkelt instrument eller eit storband, nyttar ein mikrofonplassering aktivt i studioproduksjon. Den som spelar instrumentet vil naturleg ha eit anna inntrykk av instrumentet si klang enn den som lyttar. Eit godt eksempel på dette finn ein i å observere første gong eit individ får oppleve si eiga stemma attgjeve på opptak, og korleis individet kjenner avstand frå opptaket til slik dei sjølv erfarer si eiga stemme. Eg hugsar godt min eigen distanse til opptaket første gong eg høyrde stemma mi i eit lydopptak. Eg opplevde opptaket som tynnare og fattigare enn den stemma eg var vant med. Mikrofonopptaket er eit medium som ikkje fangar vibrasjonen i hovudet til den som taler, difor blir lyden ein annan. Ein hornist vil også oppleve at vibrasjonar frå hornet mot sitt eige skjelett vil påverke den lydlege opplevinga. Ein pianist vil oppleve piano frå den vinkelen som hovudet

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=JFHbfApw9kk> henta 20. januar 2020

står over klaviaturet, og naturleg tenkje at diskanttonane kjem frå høgresa, og bassen frå venstre. Lyttaren vil oppleve pianoet heilt annleis alt etter kva posisjon ein høyrer frå. For ein instrumentalist vil også den kinestetiske opplevinga av å traktere instrumentet påverke opplevinga av lyden. Eit eksempel på dette er korleis ein trommeslager ikkje opplever lydvolument som like påtrengande som ein publikumar, fordi trommeslageren veit når slaget kjem og kor høgt det kjem til å vere. Dette er fleire eksempel på at mange parameter av lydlege opplevingar som går tapt i eit opptak. Og det heng saman med det eg vil drøfte i kapittel 6.6. Sidan lydopptak er utbreitt, vert ein i dag tidleg tilvent opptakets framande karakter. Slik sluttar ein å tenkje over at mikrofonen si rolle i musikk er grunnleggjande unaturleg. Mikrofonen si attgjeving av røynda er unekteleg ein dårleg ein, men me er godt vande med premissane for dette, og gløymer at opptaket er ei degenerert attgjeving. Degenereringa kan seiast å vera ein del av praksisen. Men det er også observerbart og mogleg å slå fast at opplevinga av lyd og instrument er situasjonsbestemt og subjektiv, og at lydopptak er ein underlegen teknologi i forhold til å attgjeve ei rekke av desse parametra for lyd og musikk. Argumentet strekk seg dessutan lenger enn dette. Dersom ein konsert inneheld mikrofonar og eit PA system, har det også føregått slike degenererande prosessar frå lydkjelda til lyden kling. Også når ein muskar musiserer på sitt instrument, har det også skjedd ei degenerering mellom ideen til musikaren og den klingande lyden. Slik finst det ingen måte å høyre lyd direkte frå ideen. Opplevinga av musikalsk potensiale er det nærmaste ein kjem på ideen i seg sjølv. Slik kan ein sjå at Boëthius sin kategorisering av *musica humana* som av høgare rang enn *musica instrumentalis*, framleis gjev mening. Ideen degenererast på veg ut til klingande musikk.

Me har tidlegare i avhandlinga slått fast at hjernen og sansane ikkje alltid kan skilje mellom det objektive og subjektive. Eg har i min argumentasjon foreslått at skiljet ikkje alltid er mogleg å setje vitskapeleg, og heller ikkje filosofisk. Også i det sanseriske er dette gjeldande. At sansane ikkje er i full stand til identifisering av kva ein høyrer, eller å forme om sanseintrykk til å gjeve mening, fører nødvendigvis med seg interessante implikasjonar for den som arbeider med klingande musikk. Auditive illusjonar har blitt norma for korleis dei fleste lyttar til musikk i dag, fordi det mest utbreitte mediet for klingande musikk er musikkopptak lytta til gjennom stereoanlegg, surroundanlegg eller øyreklokkar. Avspelasmedier har voluminøst utkonkurrert levande musisering. Men slike avspelasmedier er auditive illusjonar. Dei baserer seg på ei teknologisk konstruksjon som attskaper eit lyd miljø som ikkje er det som det utgjev seg for å vere. Å høyre eit opptak av mi stemme, som har gått gjennom ein rekke produkt for lydproduksjon, og ut igjen med eit sett av høgtalarar, alt produsert på ulike stader over heile verda, er per definisjon ikkje å høyre mi

stemme. Informasjon har gått tapt på vegen. Opptaket er ikkje meg. Det er ein teknologisk representasjon. Men som lyttarar er me opplærd til å godta dette premisset. Musikarar arbeider med dette premisset som handverk. Når ein ser musikk slik, har musikkopplevinga likskap til Platon si *hulelikning*. (Oxford Reference, 2020) Det er ikkje musikken i seg sjølv me opplever, me opplever og handsamar skuggen av den. På den måten kan eg gå så langt som å argumentere for at all klingande musikk er aural illusjon som representerer ei degenerert utgåve av komponisten sin visjon, som igjen kan sjåast som eit utspring frå ein utilgjengeleg noumenal musikkform. Når musikk kling, markerer ein såleis punktet der potencialet for den musikalske ideen er på sitt lågaste. Der verket er redusert frå erfaringa av ideen, ein omnipotent tilstand av musikalsk singularitet, til å vere ein absolutt innsnevra utgåve av denne singulariteten. Hadde komposisjonsprosessen enda her, så hadde det ikkje vore grunnlag for musikalsk praksis. Men det gjer den ikkje. Aktualisering er ein viktig funksjon for at musiseringa skal vere ein dynamisk prosess med både nedturar og oppturar for potensialiteten. Men potensialiteten preserverer seg i aktualiteten, og vil også auke etter hendingar som følger av at musikken skal klinge. Mennesket har ikkje full kontroll på kva som skjer når ein set musikk ut i lydleg form. Eg meiner at dette har gjort «music making» og demo-opptak til ein utbreidd framgangsmåte for å komponere og musisere. Gleda med å komponere musikk gjennom ein praktisk framgangsmåte er å oppdage og trivast med alt det uventa som skjer undervegs.

6.5 Premiss 5: Noko uventa vil komme til i handling

Eg gjentar nokre linjer frå førre kapittel for å snu på mynten og sjå prosessen ifrå det perspektivet som aukar potensialiteten til musikalsk praksis; I mitt virke lagar eg oftast demoar åleine. I mellom hovudet mitt, gjennom lyd og instrument, inn til opptak, tilarbeiding av opptak, ut att gjennom høgtalarar som avspelt lyd, og inn at i sanseapparatet gjennom hørsla mi, vert nye erfaringar gjort i kvart ledd av prosessen. Ny informasjon vert observerbar i prosessen, fordi musikken aldri oppfører seg akkurat slik eg forventar. Fenomenet musikk er av natur ikkje observerbart i sin totalitet. Me har tidlegare også stadfesta, gjennom logisk forståing og filosofi, at ei kvar handling er av naturlov ei unik førstegangsoppleving. Det er likevel ikkje gjeve at eit individ vil oppleve ei handling som unik. Dette kan logisk forklarast ut ifrå eit individ sin manglande innsikt, kompetanse eller sanseevne til å erfare handlinga i sin heilskap. Boëthius slo også fast at hørsla ikkje er til å stole på i forhold til lyd, då lydar kan vera til stades, men umoglege å høyre for eit individ. Eksempel på dette er frekvensar som går utanfor vår høyreevne, eller lyd som er så låg at dei er uhøyrlege. Musikk vil alltid bestå av ukjende

komponentar som ein ikkje kan sanse, og musikk vil alltid vere påverka av variablar som gjer at fenomenet ikkje lar seg føresjå i heilskap. Dette kallar eg her for det «ukjende». Det ukjende har slektskap til dei tidlegare skildringane av omgrepa umotivert og uinspirert; u'en skildrar eit midlertidig frávær. Det ukjende skildrar eit midlertidig frávær av det kjende. Det uprøvde skildrar eit midlertidig frávær av det prøvde. Det betyr ikkje at ein må prøve eller må kjenne, men at ein kan. Dette med å kunne, er dessutan ikkje eit føresetnadslaust privilegium, det er eit handverk som ein kan tileigne seg ved å erfare eit potensiale. For ein komponist vil såleis evne til å observere det ukjende, eller det potensielt kjende, vera eit kraftfullt verktøy til komposisjonspraksisen. Slik må ein komponist setje seg i stand til å observere og erfare retningar som ikkje er utprøvd. Ein må også setje seg sjølv i handverksevne til å prøve desse retningane, og det er ofte her ein finn fokuset til spirande musikarar; Ein prosess med å prøve og feile, omtalast ofte i musikk som praksisen med å øve. «Evne til å kunne» er også semantisk i relasjon til det allment brukte ordet kunnskap. Øving fører til kunnskap om kva som er mogleg. Ein komponist må erfare det uprøvde og uventa, og vera i stand og villig til å peike prosessen i retning av dette for å få utprøvd og blitt kjend med det ukjende. Poeten Robert Frost (1874-1963) skildrar dette som ei livslekse i eit poetisk språk i sitt dikt *The Road Not Taken* (1916).³⁶ Naturen og alle dei fysiske lovar som den består av, er dessutan så omfangsrik at eit menneske aldri vil vera i stand til å erfare, forstå eller prøve ut alt som er mogleg. Det ukjende vil såleis alltid vera ei tilgjengeleg retning i ein prosess. Dette er forståing som eg legg til grunn også for min eigen praksis åleine i den produksjon og seleksjonsprosess som det er å lage ein demo. Den snevre og gjentakande praksisen, som eit komposisjonsarbeid i einsemd er, stiller krav til meg, mi openheit og mine observasjonsevne for det ukjende. Å ha evne til å observere det ukjende, er eit handverksarbeid i både å utvide sin musikalske og kompositoriske praksis. Slik oppnår ein varig interesse, inspirasjon og motivasjon mot det potensielle i produksjonsprosessen.

Det ukjende vil opplevast gjennom ei erfaring. Stravinsky skildrar relevante sider ved dette i korleis all utførsel av musikk også består av tolking. *Every interpreter is also of necessity an executant.* (Stravinsky, 2003, s. 123) Slik ser ein at moduset omsetjing i komposisjon inneheld elementet av det ukjende. Tolking er omsetjing der ein også transformerer originalen ved å tilføre den noko ukjend. Ikkje nødvendigvis noko ukjend for tolkaren, men noko ukjend for den opphavslege forma.

³⁶ <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100423571> henta 24. januar 2020

It is taken for granted that I place before the performer written music wherein the composer's will is explicit and easily discernable from a correctly established text. But no matter how scrupulously a piece of music may be notated, no matter how carefully it may be insured against every possible ambiguity through the indications of *tempo*, shading, phrasing, accentuation, and so on, it always contains hidden elements that defy definition, because verbal dialectic is powerless to define musical dialectic in its totality. The realization of these elements is thus a matter of experience and intuition, in a word, of the talent of the person who is called upon to present the music. (Stravinsky, 2003, s. 123)

Stravinsky hevar her eit viktig poeng om kva utførsel av musikk inneber. Den som utfører ein annan sin komposisjon vil alltid mangle det totale biletet av den musikalske ideen fordi praktisk musikalsk dialektikk ikkje lar seg omsetje i heilskap til andre former, som notert musikk er eit eksempel på. Noko går altså tapt i omsetjinga, dette gjeld også demo-opptak slik me slo fast i førre kapitel. Difor vert mykje av musikken lagt i tolkinga til den, eller det, som utfører ideen. Den som utfører ideen, legg noko til i musikken. Dette kan både vera intensjonelt og/eller utan å vite det. Ein bør strekkje det Stravinsky seier lenger, med poetikken sitt perspektiv. Stravinsky meiner at ein utøvar aldri vil kunne utføre komponisten sin musikk i totalitet, eg meiner at sjølv ikkje komponisten vil ha evne til å utføre ideen nøyaktig slik den oppstod ut ifrå sin ideelle form i komponisten sitt hovud. Komponisten vil vera så vant med ei korrodering av idé at vedkommande kan tru at ein høyrer sin idealiserte musikk i fysisk form – dette har av naturlov aldri hendt. Den klingande musikken vil alltid by på kvalitetar som av natur var umogleg å føresjå eller komponere. Tilfeldighet, og det uventa, gjer seg såleis alltid gjeldande gjennom handlinga å musisere, og er ein essensiell naturlov i all musikalsk og kompositorisk praksis. Dette inneber at eg også aksepterer at sjølv ikkje ein komponist har definisjonsmakt over komposisjonen. Komposisjonen er autonom, og lar seg ikkje definere som noko anna enn eit konsept. Komponisten kan i beste fall definere konseptet som rammar inn komposisjonen. Men komposisjonen i seg sjølv er noumenal.

I same parti frå boka til Stravinsky samanliknar han komposisjon med kunst-skulptur og skriv at ein skulptør til forskjell for musikk har direkte konseptuell kontroll over korleis skulpturen står fram for publikum. Poenget hans er forståeleg, og slik kan ein også halde fram at det å lage ein demo i dag liknar på det å meisle ut eit musikkstykke, framfor tradisjonell komposisjon med papir og blyant og musikalske tolkarar. Men argumentet til Stravinsky er problematisk på eit meir detaljert nivå. Sjølv om argumentet hans er trekke fram for å skildre ulikskap mellom kunststartane musikk og skulptur, tek ikkje Stravinsky omsyn til at materiala i både musikk og skulptur består av endelause, uhandterlege variablar. Difor vil ingen menneske ha full kontroll på komposisjonen, nokon gong, same kva kunststart det er snakk om. Dette synet

er i tråd med Heraclitus, og eit poststrukturalistisk musikk-syn – panta rhei, alt flyter. Slikt tankegods medfører problem for den som lever i tru om at ein har kontroll på sin kunstart. Å komponere er essensielt ukontrollerbart. Dette overbestemte kunstsynet gjev grunnlaget for ei livslang praksis, satt i eksempel ved korleis mange kunstnarar i sine livslaup aldri gjer seg ferdig med å praktisere kunst. Det skjer alltid noko uventa når ein omset idear til handling og klingande musikk. Ein må løyse, eller i det minste stille seg til desse uventa «problema», og kunsten ein lager, må alltid bli annleis enn det ein hadde førestilt seg. På den måten har eg også i min eigen praksis slått meg til ro med at det å lage musikk ikkje handlar om å lage den «perfekte låta», men å lage ei god låt. Eller snarare, leggje til rette for ein god produksjonsprosess, med visse om at det ikkje finst ei perfekt løysing. Målet vert å finne ei god løysing som tener låta godt nok i forhold til dei vurderingane eg kan gjere der og då. Eg vil ofte erfare i etterkant, eller undervegs i ein komposisjonsprosess, at eg kunne ha funne ei betre løysing enn eg gjorde. Av og til leiar dette meg inn på å byrje på nytt på same komposisjonsidé, om eg skulle oppdage feil eller manglar tidleg i opptaksprosessen. Eg har også erfart, ved å byrje på nytt, at eg ikkje har klart å utbetre og rette opp feilane og manglane slik eg skulle. Eit nytt forsøk blir ikkje alltid betre. I enkelte høve vil eg til og med kunne seie med sikkerheit at eg burde ha gjort noko betre, starte på nytt, og ende opp med å lage noko heilt anna. Slik stimulerer «det ukjende» komposisjonsprosessen på måtar ein ikkje kan pårekna. Og det gjev insentiv til praksisen. Det ukjende er gjeldande i heile prosessen, men komponisten kan også intensjonelt leggje det til. Eit eksempel der eg sjølv gjer dette, kan vere å intensjonelt gjere lause innspelningar, med slarkete rytmar og/eller upresise tonar og intonasjon. Dette har eg erfart kan oppnå flotte kvalitetar i form av flyt, blå tonalitet, og rytmisk gyng som i ettertid kan opplevast umogleg å attskape eller reprodusere. I andre samanhengar erfarer eg at eg klarer å attskape slike utydelege komponentar i opptak, dels fordi eg veit, eller klarer å identifisere, kva komponentar som medfører slik kvalitet. Slik kan det å praktisere «slurv» i opptak vere med på å auke forståinga mi for musikalske parameter og korleis dei samhandlar. Å «slurve med opptak» kan dessutan også vere ein fordelaktig måte å jobbe på for å halde framdrift i ein arbeidsprosess. Iblant kan målet eg set meg vere å ha ferdig skjelettet til ei låt i laupet av kort tid, og då kan eg ikkje ta meg tid til å pirke på utførsel. Å pirke på og kalkulere utførsel fungerer ofte mot sin hensikt, då det fort vert til ein tidkrevjande øving. Erfaringa er dessutan også at presisjon ikkje alltid medfører best sluttresultat. Menneskeleg slurv og utydelegheit er like naturleg i musikk som presisjon. I min musikalske krets spøker ein ofte med omgrepet «tightere enn MIDI» som nettopp adresserer dette faktum. Å arbeide med multisporsopptak og mange instrument har bidrege til å auke forståinga mi for korleis instrumentasjon, mikrofonar og opptak samhandlar.

Og korleis det eg trur er dårleg gjennomført, eller feil, ender opp med å produsere gode stemningar som eg ikkje evna å planleggje på førehand. Slik liknar altså denne framgangsmåten eg skildrar på Stravinsky si skildring om å finne vegen først og fremst ved å vite kva ein ikkje vil gjere. Slik bryt det eg skriv om med Hindemith si skildring av visjon som eit lyn av klarhet. Det eg skildrar liknar meir på ei sanserisk vandring i tåka eller mørkret. Men eg sympatiserer også med Hindemith si skildring, då eg også har opplevd å få så klare idear at produksjonsprosessen skjer på ein målretta måte. Men hovudsakleg liknar prosessen min på den til Stravinsky.

Uansett om ein ser mest likskap til Hindemith eller Stravinsky sin framgangsmåte vil det uventa vere ein sentral komponent i arbeidet med å produsere og praktisere musikk. Det uventa er ein strukturell føresetnad for korleis musikk oppfører seg og kan opplevast. Det uventa er så vanleg at låtskrivarar, komponistar og produsentar intensjonelt innfører det til sine arbeidsmetodar. Eit eksempel på dette er Brian Eno sine *Oblique Strategies*³⁷; ein kortstokk som tildeler den som trekk kortet ei uvanleg oppgåve. Stokken er meint til å trekkjast fram under studioproduksjon for å stille musiseringa i nytt lys, med håp om å føre til spennande resultat. Eit anna, meir typisk eksempel, frå mi eiga verksemd er korleis ein ny gitarpedal, eller nye gitarar, endrar erfaringa av kva ein gitar er for meg. Eg kan også oppnå liknande effekt ved å stemme om gitarar, fjerne strengar, eller preparere instrument med hjelp av tape eller viskelær. Slik vert det kjende til noko delvis ukjend. Eg oppnår også liknande effekt ved å velje ukonvensjonelle opptaksmetodar som eg ikkje er sikker på korleis fungerer. Til og med det å reise til ein ukjend stad for å skrive, påverkar prosessen, og er så populært at fleire norske komponistorganisasjonar tilbyr skriveopphald i leilegheiter som organisasjonane eig.³⁸ Nær sagt all strategisk endring av synsvinkel på produksjon medfører det uventa. Det inneber å lage hindringar for seg sjølv, for å skjerpe interessa mot å løyse oppgåver knytta til produksjonen. Skaffing av nye instrument, eller å reise til ei skrivebu i Firenze, framtvinger nye innfallsvinklar og dermed også løysingar. I situasjonar der inspirasjon manglar, vil eit slikt element av tilfeldighet, hindring, uventa, ukjende problem stimulere interesse for det ein held på med. Ein del av handverket til komponisten som driv med demo-opptak vert såleis også å ha oversikt over så mange slike område som mogleg der ein kan lage interesseskapande hinder for seg sjølv.

³⁷ https://www.amazon.com/Oblique-strategies-hundred-worthwhile-dilemmas/dp/B0000EEZG9/ref=sr_1_1?crid=341UUM7F9913L&keywords=brian+eno+oblique+strategies&qid=1578517865&sprefix=brian+eno+o%2Caps%2C246&sr=8-1 henta 24. januar 2020

³⁸ <https://nopa.no/booking-av-arbeidsopphold/> henta 26. januar 2020

Eg har sjølv utbytte av å starte demo-opptak ved å vite korleis eg skal byrje, men ikkje ha lagt ein plan for heile laupet. Ein metode eg ofte nyttar til å bevege meg inn på det som kan opplevast ukjent, er å gjere eit heilt fysisk opptak på trommer utan å ha nokon plan eller tanke for kva eg skal gjere vidare. Eg lar være å tenkje mange ledd framover, men gjer opptak av eit fundament med intensjon om at det skal vere mogleg å byggje vidare på. Eg kan då spele inn trommer i ein tydeleg form. Med vers, refreng, overgangar og rytmiske detaljar som eg kan hekte meg på seinare i prosessen. Eg spelar altså inn ei imaginær låt i sin heilskap, utan å vite korleis den skal bli, men ved å nytte form og kjennskap til form som rammeverk. Eg vert då nøydd til å tenkje ganske ryddig, tydeleg og enkelt, slik at det er rom for å prøve ut fleire pålegg seinare. Eg overlet altså rom i musikken som ikkje er tiltenkt noko spesifikt endå, men eg går ut ifrå at det kan fyllast, noko det som regel kan. Eg kan gjere dette fordi eg kjenner til formene som sannsynleg vil vera mogleg å bygge på, men eg erfarer også ofte at fundamentet tek meg med i retningar eg ikkje kunne forventa. Eg kan tildømes basere trommespelet på ei americanalåt, men når eg er ferdig, har det endelege resultatet lite med americanasjangeren å gjere. Eg kunne sjølvsagt også spele inn trommer ganske fritt dersom ønsket var å lage noko i ei friare retning. Framgangsmåten byggjer såleis ikkje eigentleg på form, men den byggjer på at første grunnopptak er meint til å få lov til å stå slik det først er lagt ned. I mitt høve inneber tromminga enkle og forståelege rytmar i eit popmusikalsk rytmespråk. Rammene som eg legg ned med å spele inn trommene først, legg føringar som eg elles ikkje hadde hatt. Denne føringa med å spele inn og behalde det første opptaket, fungerer etterpå som eit hinder imot heilt fri skriving, og gjev meg motstand i prosessen. Det liknar litt på eit puslespel. Det rytmiske fokuset som ei slik byrjing medfører byr opp til at låta får eit rytmetungt tyngdepunkt. Arbeidet vidare vert å finne akkordar, bassgang og melodi som passar til denne rytmetunge låtskissa. Men det kan fortsatt gå i dur og moll. Eg kan framleis endre rytmekjensla med andre instrument. Eg har framleis mange moglegheiter. Rytmeideane eg først skisserte, vil la seg støtte opp med komplimentarande rytmiske akkordidear eller melodiar. Det kan til og med hende at eg finn fram til rytmiske tekstidear over det skisserte rytmeopptaket. Slik kan denne framgangsmetoden også minne om skissering i teiknekunst. Ordet «demoskisse» er som nemnt i eit tidlegare kapittel dessutan eit ord som dukkar opp blant låtskrivarar. Ein startar med å skissere, og ved kvar utrissing og detaljering med nye pålegg, tek låta form. Grunnopptaket med trommer lar seg omsetje på mange måtar til andre instrument, det er ingen grenser for kva ulike retningar ein kan gå. For min del vert dette arbeidet lystbetont på grunn av denne lette metoden der eg veksler mellom refleksjon og intuisjon, mogleggjort av kunnskap og nyfikenheit. Scenarioet eg her har skissert, sikrar at rytmene spelar ei bærande rolle for låtstrukturen. Eg erfarer at sluttresultatet

vert forskjellig om eg byrjer i ei annan ende, som til dømes med gitar og melodi. I mi erfaring med å lage album vil eg ofte oppdage undervegs i prosessen at eg skulle hatt ei ekstra låt med ein bestemt karakter – for at albumet i heilskap skal vera ein interessant gjennomlytting. Viss eg opplev at ei samling låtar manglar eit rytmisk og fengande parti, vil det ovannemnde eksempelet vera ein god måte å finne fram til og lage ei slik låt på.

I demo-opptaksprosessen eg her skildrar kan eg også heile tida «ta eit steg tilbake og vurdere». Det vil seie, spele av og vurdere det som er tatt opp, og arbeide vidare med å reflektere over kva som kan passe over dei eksisterande opptaka. Eg kan ta bort element, eller høyre på nokre av opptaka åleine, og får slik sjanse til å saumfare prosessen undervegs. Eg kan ikkje minst ha mange slike ulike demoskisser i omlaup på ein gong. Då kan eg også veksle mellom opptaka dersom interessa vert lågare undervegs, eller eg kjører meg fast. Slik sørger eg for at prosessen blir dynamisk og lystbetont. Nokre skisser kan ta fleire år å fullføre. Iblant kan eg også ende opp med å ta ein idé frå ei skisse, og bruke den i ei heilt anna låt, for berre å kaste resten av skissa.

I laupet av ein slik prosess hamner eg også naturleg inn i rolla, og dermed også inn i synsvinkelen til trommeslageren, bassisten, tangentisten, gitaristen, songaren, miksaren, produsenten og så vidare. Eg arbeider då utifrå ein horisontal forståing om kva roller dei ulike instrumenta speler i forhold til kvarandre. Det er arbeid i breidda. Eg vert også utfordra og får førstehands erfaring med oppgåvene og utfordringane som følgjer med dei respektive instrumenta. Dersom det oppstår konflikt mellom to eller fleire instrument sine verkeområder, vil eg oppdage dette og kunne ta stilling til kva eg tykkjer er viktigst for låta. Slik oppnår ein breiddekunnskap med denne metoda. I ei samtale med min tidlegare lærar på bachelorgrad i didaktikk og høyrelære, no førsteamanuensis på Norges Musikkhøgskule Guro Gravem Johansen, diskuterte me dette konseptet som kunne vorte kalla *horisontal virtuositet*. Der ein kan skildre vertikal virtuositet som å oppnå størst mogleg kjennskap til ei bestemt musikalsk rolle, vil horisontal virtuositet handle om å tileigne seg kunnskap om mange ulike roller, og slik forstå si eiga og andre sine roller på eit høgt nivå i forhold til kvarandre. Johansen har publisert eit essay som nyanserer slike perspektiv i forhold til improvisasjon og læring i essayet *Seven steps to heaven?* (Johansen G. G., 2019)

Eg erfarer også med dette demo-opptaksarbeidet, at det finst mange potensielle retningar og løysingar på problem som oppstår. Mot slutten av ei slik oppbygging av eit demo-opptak vil eg ofte finne at eg ikkje klarer å få alt til å gå opp. At forma vert feil; slutten kjem for tidleg, eit trommebrekk kjem i vegen for songteksten, bassen er for langt bakpå nokre stader, stortrommelyden sit ikkje som den skal og øydelegg romkjensla i opptaket, eller det er for

mange instrument og/eller idear som ligg i same frekvensområde og kranclar om sjiktmessig plass. Då må eg vurdere om eg vil gjere noko på nytt, eller om eg skal mikse, klippe eller lime i det for å få alt til å fungere i heilskap. Men med å praktisere denne framgangsmåten oppdagar eg oftare og oftare at slike problem ikkje oppstår, fordi eg har blitt stilt for desse dilemmaa undervegs i produksjonen og seleksjonen. Eg vert altså meir bevisst kva som lager problem, og ser dei før dei oppstår. Dersom eg også foretar miksing undervegs i prosessen, vil eg som regel oppdage soniske problem med opptak kort tid etter at dei har oppstått, framfor å oppdage slike til slutt. Å ta avgjerder undervegs ser eg på som ein viktig del av opptak og innspeling, framfor å ta opp masse ekstra instrument og detaljar som ein må rydde opp i seinare. Dette er det ulike preferansar på frå ulike folk, men i mitt verke ser eg verdien av å bestemme meg for korleis eg stiller meg til problema fortløpande. Å bestemme seg for kjerneelementa i musikken undervegs gjer ofte komposisjonen meir kraftfull. «Less is more», som ein så populært seier. Dersom eg kjem til eit tvilstilfelle om kva eg skal gjere, kan det hende eg tek ein sikkerheitskopi før eg tek ei avgjerd. Og så vil eg heller lytte til dilemmaet etter å ha fått det på avstand ved å ta pause frå det i ein liten periode. Slik vert demoinnspelingsarbeid som eg her skisserer, til eit kraftig låtskrivingsverktøy. Det kan også nyttast til det ein kallar for «preproduksjon» av eit album. I preproduksjon fokuserer ein på å prøve ut idear som ein er usikker på om ein kan få til å fungere i praksis. Preproduksjon er ein type test av idear for å gjere den seinare produksjonen så bra som mogleg. Dette er ein vanleg praksis for eit band som skal i studio med dyr studiotid, men har ambisjonar om å foreta komplekse, eksperimentelle, opptak og arrangement av musikken. I staden for å kaste bort tid i studio, får ein eit inntrykk av korleis ulike eksperiment vil fungere når ein lagar demo av dei.

Tidvis set eg også dogme for meg sjølv i demoinnspelingsarbeidet, om at eg skal gjere innspeling på første tagging, og at det ikkje er lov til å rette på feil. På denne måten vert det ei oppgåve å stille seg til det som skjer som om det er skrive med penn i staden for blyant. Som følgjer vert ideane eg bruker i innspeling ofte enkle, fordi eg ser meg nøydd til å ta mindre sjansar i forhold til kva eg maktar å utføre instrumentalt. Eg vert også fort møtt med mine prestasjonsmessige manglar på ulike instrument når eg sit og prøver og feiler med ulike instrument i hendene, og får såleis insentiv til å øve for å auke kompetansen. Eg vil også seie at det kan vera lurt å ikkje starte eit demo-opptak med å traktere det instrumentet ein er dyktigast på utan taumar. Då kan ein få plassproblem, eller problem med å følgje opp på dei mange bi-instrument ein må nytte etterpå. Ei bevisstheit i forhold til roller vil også vera ein god rettesnor til korleis ein trakterer eit instrument ein har overskot på.

Dogmatiske reglar for utførsel av musikken i ei demoinnspeling tilfører uventa og ukjende situasjonar som aukar inspirasjon og motivasjon for arbeidet. Situasjonar der ein arbeider åleine med demoar kan dessutan ofte ta bort prestasjonsaspekt i musikken si utføring. Dette kan ha både heldige og uheldige effektar på musikken. Sidan det er ein demoinnspeling utan noko takstameter på studiotid, vert prosessen lite pressa. Ein bestemmer sjølv om ein vil vise demoen fram til andre eller ikkje, ein står først og fremst i fare for å kaste vekk si eiga tid. Ein slik prosess inneber følgjeleg mindre friksjon og motstand, noko eg vil argumentere for at ein helst unngår når målet er å lage spanande musikk: Ein låtskrivar bør ta sjansar, og bør oppleve risiko i arbeidet. Det skal vere spanande å komponere, og avdekke nye musikalske uttrykk. Såleis vil slike framgangsmåtar som tar sikte på å skape problem i form av prestasjonsutfordring eller skrivegåtar – å dyrke det ukjende – skape spenning i prosessen. I musikk som baserer seg på menneskeleg utførsel er dette viktig. Walter Benjamin slår fast at eit kunstverk ikkje er til for mottakaren, eit budskap eg er samd i, men i produksjonen av eit verk må ein likevel sørge for eit energinivå som står i stil til uttrykket ein handsamar. På slutten av kapitel 4.2.6 var eg inne på omgrepet emulasjon. Å emulere tyder å etterlikne, eller imitere,³⁹ og vert mellom anna vert brukt i dataverda til å lage digitale etterlikningar, som til dømes rom-emulasjonsprogrammet Ocean Way Studios, referert til med bilete i kapitel 3.

Komponisten som arbeider med multisporsdemoopptak åleine kan seiast å emulere samklang og instrumentasjon. Men komponisten emulerer også alle samhandlande musikalske parametarar i sitt demo-arbeid. Den kinestetiske energien som eit ekte samspel består av må emulerast når ein og same person spelar «med seg sjølv» på ein demo. Ein kan berre lukkast i å emulere samspel når ein har kjennskap til korleis samspel let, men dette inneberr også at ein bør emulere andre kjensleeigenskapar som eit musikalsk samspel har. Kjensle av at noko står på spel, at det er ein risiko, og eit prestasjonspress kjem inn som ein av mange sider ved dette arbeidet. Dette inneberer for meg å emulere eit prestasjonspress. I nokon høve kan ein klare å lage ein demo der det ikkje er mogleg å høyre at det er same person som har spelt fleire rollar i musikken. Dette er spesielt vanskeleg når ein arbeider med sjantrar der samspel er ein viktig del av uttrykket, som til dømes i jazzmusikk. Ein personleg demo av eit jazzsamspel vil sann sett vera veldig krevjande å få til å lete truverdig, då det krevjar full oversikt og overskot. Men ein kan også sjå at eit slikt prosjekt kan føre til nye og interessante musikkuttrykk. Som til dømes jazzpianist Bill Evans sitt album, på det Grammy-vinnande albumet der han spelar i duo med opptak av seg sjølv *Conversations with myself* (1963), og *Further conversations with*

³⁹ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/emulate> henta 27. februar 2020

myself (1967) (Evans, 1997) I nyare tid har ein artist som Jakob Collier gjort meir ekstreme variantar av dette.⁴⁰

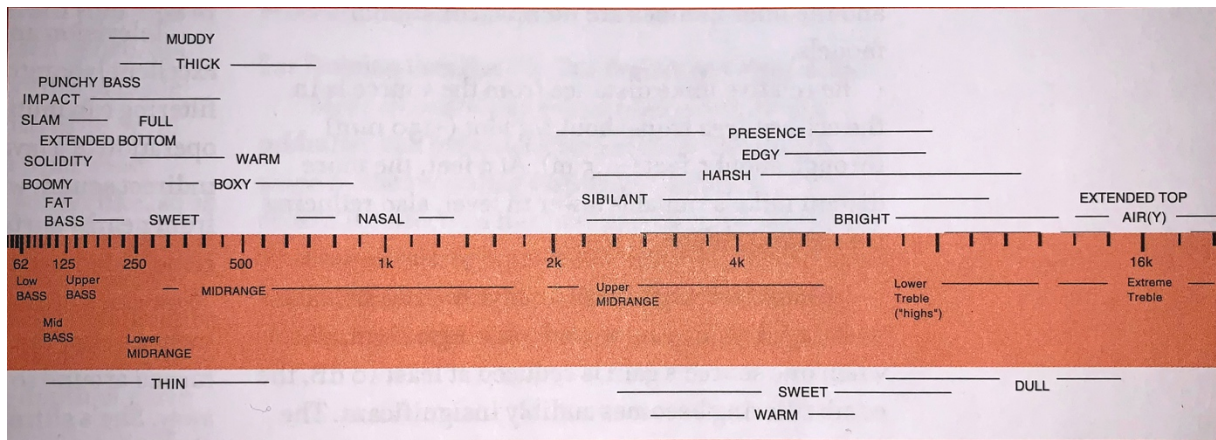
Me har i teksten over komme inn på noko som liknar prestasjonsteori, eit felt som ofte vert binde til motivasjonsteori, som me tidlegare har problematisert. Eg har hatt som intensjon å belyse dette frå naturgjevne sider. Det fører til at ein lukkar ut viktige sider av kva prestasjon består av. Men eg meiner det er nyttig å setje fokuset slik eg gjer, for å omtale mindre openberre sider av prestasjon. Prestasjon i demo-opptak er eit element som komponisten kan handsame med som kompositorisk verkemiddel. Handsaming av det ukjende i eit demo-opptak er trygt, fordi risikoen er låg. Komponisten risikerer berre å lage noko uinteressant. Demo-opptaksmetoden kan difor potensielt ende med å ha låg motstand, og dette skal komponisten vera klar over. Komponisten får i demo-opptak sjanse til å stifte kjennskap til «det ukjende» på trygge premiss, men tryggleik kan også svekke prestasjon og energinivå. Difor er openheit og tilrettelegging for det ukjende og uventa eit viktig element når ein lagar musikk åleine. Komponisten si interesse for komposisjonen aukar potensialiteten til musikken. Det ukjende er insentivet til denne interessa. Prestasjon er forankra i det ukjende – «vil ein klare det?» Men aktivitet fører ein også fort inn på den problematiske motivasjonen. Her ligg det eit balansepunkt som komponisten er tena med å vera klar over. I ein ideell situasjon kunne ein tenkje seg eit arbeid med prestasjon utan å fokusere på det, fordi ein har lagt det inn som ein naturleg del av den musikalske verksemda si. Ikkje for å tene seg sjølv, men for å tene musikken.

6.6 Premiss 6: Å erfare handlinga skil seg frå ideen

Mange gongar, etter å ha sitte i lange økter og arbeidd med å ta opp musikk for meg sjølv, har eg reist frå arbeidsøkta med stor optimisme og gode kjensler overfor det eg har laga. Då eg seinare tek musikken opp att og høyrer på det, vil eg ofte oppleve at musikken let annleis enn eg forventar. Musikken let framand etter ei pause frå den; Rytmane svingar på ein annan måte, refrenget eg trudde var tydeleg og interessant, kan høyrest utilgjengeleg og lite tydeleg ut. Gitarstemma som eg var misnøgd med, let som det beste med heile låta, mandolinopptaket som eg synst lét perfekt, opplever eg no spiss og stikkande. Bassen, som eg opplevde som alt for låg, og skrudde opp i miksen, let no så absurd høgt at eg ikkje skjønar at eg kan ha tenkt at det var for lågt dagen før. Opplevinga og erfaringa av det eg høyrer har endra seg. Dette syner seg også i korleis ein har ulik oppfatning av kva ein høyrer når ein høyrer lyd. Og språket me nyttar for

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=pvKUttYs5ow> henta 27. februar 2020

å skildre kva me høyrer er også upresist. Dette kan ein sjå illustrert i ein av verdas leiande masteringteknikarar, Bob Katz, sin illustrasjon av korleis ulike frekvensområde skildrast med subjektive omgrep (Katz, 2013, s. 47)



Figur 4 – Bob Katz' visuelle oversikt over subjektive omgrep til å skildre frekvensar og effekten dei har.

Slike variable opplevingar og skildring av frekvensar vil ein også finne i til dømes volum, intonasjon eller rytme. Eg kan oppleve det same med eigne innspelningar som eg ikkje har høyrd på lenge, og verte overraska over at dei let ulike frå slik eg forventar. Eg har mitt eget indre bilete av korleis eg hugsar musikken, og når eg vert stilt overfor musikken på nytt, vil det alltid dukke opp noko som gjer at eg må justere på dette biletet. Dette fenomenet kan inntreffe både etter kort og lang tid vekke frå musikken. Det hender meg ofte i den musikalske praksisen med å gjere demo-opptak åleine, og skjer gjerne ved at eg fokuserer på små detaljar over lang tid. Eg skildrar det sjølv som å verte «låtblind», eller «lydbland» med eit semantisk nikk til omgrepa «snøblind» eller «fartsblind». Medan ein arbeider står ein i musikken lenge og hovudet tilpassar seg og blir vant til korleis det let. Slik mistar ein perspektivet på kva det er ein høyrer, fordi sansane tilpassar seg uttrykket. Eg vel å sjå det slik, at eg ikkje høyrer det eg faktisk høyrer – eg høyrer det eg prøver å høyre, og når dette er ein faktor i produksjonsprosessen vil prosessen heile tida opplevast litt ulik. Evne til å høyre noko anna enn det som er, er såleis ein eigenskap som påverkar skriveprosessen. Dette gjer at avbrekk vil verte nødvendig for å betrakte det ein lager, ein kan igjen samanlikne det med ein malar eller skulptør som tek nokre steg tilbake for å vurdere det ein har laga. Men det handlar også tildels om å gløyme intensjonane med kva ein har gjort, for å erfare tydelegare kva det er som er gjort. Slik kan ein argumentere for at denne prosessen delvis dreier seg om å ha strategiar for å ekskludere psykologien i opplevinga av å produsere, for å kunne oppleve musikkstykket som om det er nytt.

Opplevinga endrar seg ikkje berre gjennom mental nullstilling. Det finst også fysiske årsaker til at ein treng avbrekk frå lyd i ein komposisjonsprosess, lærte eg under eit foredrag

med audiograf og tinnitusforskar Erik Harry Høydal i regi av organisasjonen Musikknettverk Østlandet. Ein fysisk årsak er til dømes at følehåra i sniglehuset i det indre øret, som registrerer frekvenshøgder, legg seg ned og sluttar å høyre aktivt ved at ein vert utsatt for samanhengande høg lyd. Dette gjer at den som sit over lengre tid i eit lydsterkt miljø, vil få svekka evne til å identifisere frekvensar fordi organet som identifiserer frekvensane, treng kvile. Håra i sniglehuset reiser seg når øyret får kvile. Med alderen vil håra bli utslitne og ikkje regenerere, dette er ei av årsakene for at høg eller nonstop lyd kan leie til hørslestap. Dette har konsekvensar for hørsla, men det påverkar også evne til å identifisere klingande musikk. Denne fysiske føresetnaden for å identifisere lyd gjer at ein lydteknikar som skal mikse eit multisporsopptak bør ta regelmessige pausar, passe på å ikkje ha lyden for høgt under mikseprosessen, og gjerne legge inn fokus på å mikse og justere det som tek for seg frekvensar når øyro er på sitt skarpaste etter ein pause, eller på starten av arbeidsdagen. (Senior, 2013, s. 57-) Hørsleforskarar har utarbeidd tabellar for kva øyro toler av lyd, og dette har også ført til at EU har innført eit regelverk for støynivå som inneber støystandardar på ein rekke område. (EU, 2002)

Opplevinga av musikk er subjektiv og endrar seg frå stund til stund. Dette er også noko av det som fører til eit antroposentrisk musikksyn, der det er mennesket si oppleving av musikken som kan argumenterast for å vera sjølve musikken. Dette musikksynet tilbakeviser eg i denne avhandlinga, sjølv om eg vedkjenner at det er ein viktig del av musikken i heilskap. Mitt fokus er på dei naturlover som belyser kva innverknad det å lage musikk har for sjølv. Med premiss om at noko uventa alltid vil vera til stades i musikk, og med Heraclitus og det poststrukturalistiske prinsipp om at alt flyt og er overbestemt, kan ein slå fast at all erfaring av ei handling skil seg grunnleggjande frå ideen, erfaringa, eller kjensla, som handlinga kom frå. Gjennom omsetjing, tolking og transformasjon av den opphavelige ideen vil noko endre seg ettersom ideen handsamast. Erfaringa av ideen vil såleis vera noko anna enn ideen. Når ein då erfarer handlinga som var inspirert av ideen, så erfarer ein ikkje ideen. Ein erfarer det som har blitt lagt til igjennom fleire ledd av omsetjing, tolking, nærværet av fråvær, og nærvær av det ukjende; naturlovar som inspirerer, motiverer og fører til transformasjon av den opphavelige ideen. Sjølv komponisten som erfarer sin eigen idé spelt med eigne fingrar på sitt eige piano, vil høyre og erfare noko anna enn sin eigen idé. Det er difor alltid noko nytt komponisten høyrer frå sitt eige spel. Dette har ein spanande konsekvens for ein kompositorisk praksis, fordi det inneber at kvar erfaring er unik. Kvar ytring kan såleis sjåast som sitt eige funn. Og dette inneber i det lengste at kvar musikalske handling fører til auka musikalsk potensialitet. Ved at ein erfarer av handlinga er noko anna enn ideen som førte til handlinga, betyr dette at alle erfaringar

kan omsetjast til nye, relaterte idear. Me argumenterte tidlegare for at idear kan degenererast i handling. Slik minkar potensialet fram til handlinga er aktualitet. Erfaringa av den aktuelle handlinga har motsett effekt. I erfaringa av handlinga speglar ein det ein opplever med det ein frå før av kan noko om. Ein co-produserer forståing og emulerer ein potensiell relasjon til det ein høyrer. På den måten er det slik at ein ikkje høyrer musikken i seg sjølv når ein høyrer musikk. Musikken kan høyrast, men ein emulerer musikk i sitt eige bilete, med sin eigen konstruksjon av forståing frå den aurale sansen. Unike erfaringar fører til ei emulert forståing av kva ein høyrer, konstruert i vår forståing av nye erfaringar og gamle erfaringar me frå før av har gjort oss. Denne konstruksjonen av nye idear vil også likne på det Saussure skildra som paradigmatikk; at ein assosierer seg fram til liknande og relaterte uttrykk. Slik kan ein også i lang tid sitje og assosiere og byggje seg opp ei ny forståing basert på all den erfaring ein sit med. Slik er det også mogleg å erfare sine eigne tankar utan nokon form for kommunikasjon med andre, og emulere nye erfaringar med å gjenoppleve desse erfaringane. Dette kan ein sei har med kognisjon å gjere. Men også syntagmatisk naturlov ved at potensialiteten veks under slike erfaringar. Insentivet for ein slik prosess oppstår gjennom ei enkelt erfaring av klingande musikk. Men musikalske erfaringar vil også i etterkant kunne finne stad i det indre gehøret. Denne evna har mennesket, til å praktisere musikk i sitt indre. Slik var det mogleg for Beethoven å halde fram med å komponere nokre av sine mest sentrale verk etter at han hadde mista hørsla. Slik kan eit individ halde fram med å vekse og konstruere kompliserte lydlandskap, utan å stille seg til nye ytre erfaringar. Ytre erfaringar vil kunne gjere det indre rikare med nye ingrediensar. Men så lenge det indre er i aktivitet, treng ein ikkje alltid å «gå over bekken etter vatn» med å leite etter inspirasjon frå ytre stimuli. I alle høve gjorde ikkje Beethoven det på sine eldre dagar utan hørsel. Slik held eg fram at ein kan finne inspirasjon frå alle estetiske kategoriar.

6.6.1 «Demofella»

Eg høyrer ofte om kollegaer som opplev eit problem med demoinnspeling som er så vanleg at eg ikkje kan utelate det frå oppgåva mi. Nokon kallar det for demofella, andre bruker omgrepet demosykja. På engelsk høyrer eg at det er vanleg med omgrepet demoitis, eller demo-itis, som skildrar ein type demorelatert sjukdom. Omgrepet skildrar ein situasjon der ein har høyrd og vent seg til ei demoinnspeling, og liker så godt element frå demoen at ein endar opp med å mislike ei meir forseggjort innspeling, fordi ein likar kvaliteten frå demoen betre. Igjennom refleksjonen eg har gjort i denne oppgåva, og min eigen praksis, kan eg sjå at denne demofella oppstår av ulike årsaker som har med mangel på kunnskap å gjere. Ei årsak til demofella er

såleis slik eg nyleg skildra, at ein venner seg til demoen ein høyrer. Sjølv om lyden ikkje er optimalt tilarbeidd for lytting på alle moglege avspjelingsmedier, kan ein like dei utydelege kvalitetane som demoen byr på. Ein kan sitje med inntrykket av at demoen har ein autensitet, som er ein kvalitet ein likar, og som ein tykkjer at ein ikkje klarer å oppnå med ei klarare og betre teknisk utført nyinnspeling. I eit slikt høve vert ein nøydd til å ta stilling til kva hensikten er med ei innspeling. Dersom ein ønskjer at publikum skal vise interesse for musikken, er det om å gjere å finne balansepunktet mellom det som er klart og tydeleg, og dette utydelege som gjer musikken utilgjengeleg og gåtefull.

Det er dessutan ikkje lenger slik at ein demo nødvendigvis har dårlegare kvalitet enn ei innspeling som er meir forseggjort. Me har tidlegare slått fast at ein demo ikkje lenger kan sjåast på som ein eigen sak, men heller som eit stadium av ei innspelingsprosess. Demoen kan såleis låte like bra i lyd kvalitet som ei innspeling som er gjort meir forseggjort, slik me tidlegare slo fast angående Kendrick Lamar. Då kan demofella dukke opp av ei anna årsak. Eit eksempel på dette i mi erfaring er at forseggjorte innspelningar ofte følgjer ein type produksjonsmal som ikkje alltid passar til låta som skal spelast inn. Her det det mange som ikkje reflekterer over konsekvensane av kva ein gjer. Mange studioteknikarar og produsentar formaterer produksjonsprosess etter arbeidsrekkefølgjer slik dei er skildra i studiomiksemanualer og internett-tutorials. Arbeidsmåten vil då naturleg vere med på å bestemme korleis musikken kjem til å låte. Eit eksempel på dette er til dømes at nokon demoar spelast inn med å gjere det som skal vere i forgrunnen først. Slik lager ein låtar frå forgrunnen, og bakover i sjikt. Det er ikkje uvanleg at til dømes song og gitar gjerast først når ein lagar ein demo, og dette har forgrunnsrolla. Deretter legg ein på bass. Så legg ein koringar. Mot slutten forsøkjer ein å leggje trommer eller rytmar. Rekkefølgja for innspeling påverkar stemninga i musikken tydeleg. Trommene, som ein legg på til sist, vil då måtte følgje pulsen i dei andre elementa nøye, og slik kan ein oppnå ein nerve i trommespelet som respekterer og stiller seg til forgrunnen på heilt andre premiss enn om trommene vart lagde først. Å følgje pulsen til ein som syng og spelar gitar, er ei øving mange trommeslagarar har problem med å få til. Mellom anna fordi det kan vera slark i rytmen, eller pulsen svingar opp og ned i tempo etter kvar ein er i teksten eller i forma. Trommeslagarar plar i mi erfaring ofte å tenkje at det er dei som styrer rytmen, og har gjerne brukt eit lite liv på å øve til metronom, og har gjerne eit bilete på at dei har ansvaret for å halde takta. Dette er i så fall eit snevert syn på kva rytme er, som låtskrivar meiner eg at rytmen utan unnatak er underordna låta. Og at kvar låt har sin eigen rytme forståing. Så lenge låta fungerer, kan rytmen slarke. Mange trommeslagarar bryr seg dessutan ikkje med tekst, og kan ikkje seie noko om kva tempo gjer med stemninga i dei ulike frasane. Er teksten i

musikkuttrykket viktig, vil dette vera kritisk. Gitaren og vokalen gjerne vere tettare knytt opp til det tekstlege som skal vera i fokus og formidlast enn eit trommespel. Slik kan ein sjå at det å legge trommer først i ei innspeling som byggjer på song og gitar i praksis kan ende opp med eit anna rytmisk fokus enn det som tener ei låt som er tiltenkt tekstleg fokus. Det er eit viktig val. Slik kan ei forseggjort innspeling av det som har vore ein demo få ei heilt annan, feil, stemning, på grunnlag av standardiserte innspelingsmetodar. Dette er ein av fleire vegar inn i å forstå kva som fører til demofella – og også eit eksempel på å erfare at handlinga skil seg frå ideen. På denne måten kan ein også sjå at det vert viktig for den som lager musikk, å ha oversikt over verknadane på det ein ønskjer å høyre og gjere undervegs i prosessen. Å kunne identifisere når noko ikkje stemmer undervegs, slik Stravinsky skildra, å vite kva ein ikkje vil. Slik negerer ein seg fram til eit ønskjeleg resultat ved å aktualisere potensielle idear og velje ut dei som ein likar. Dette inneber å ha merksemd for alle detaljer som kan spela inn på effekten av det ein ønskjer å lage, og også vera open for at noko ukjend vil komme inn i prosessen og krevje merksemd, og kanskje til og med vera meir ønskjeleg enn dei opphavlege potensielle ideane ein trudde ein var i ferd med å aktualisere. Slik kan demofella også vera eit resultat av å miste gangsynet i produksjonsprosessen. Dette er ganske vanleg, då full oversikt over alle ledd som påverkar prosessen er ei sjeldan evne i eit spesialisert musikaryrke.

6.7 Premiss 7: Førestillinga er endra, rykk tilbake til premiss 2

Uansett om ein er nøgd eller misnøgd. Ved å komme til dette punktet i prosessen, har førestillinga av det ein prøvde å lage av naturlov, endra seg. Dersom ein ikkje erfarer dette faktum, vil prosessen ganske enkelt ende her, og dette kan kanskje forklare kvifor nokre folk ikkje ser poenget med å halde på med musikk. Men ein musikar vil oppleve at det er nye førestillingar og potensiale som ikkje har vorte utforska. Slik kan ein argumentere for at ideen, gjennom å verte aktualisert, blir omsett til ein annan idé. Potensialet ein handla etter vart omsett til noko anna enn det ein forsøkte å få fram og slik ender også førestillinga i seg sjølv opp med å verta omsett til ei ny førestilling. Slik vil den som komponerer, ende opp med å rykke tilbake til punkt 2, fordi ein erfarer eit nytt potensiale i musikken.

7 Demo-Poetikk summera

Problemstillinga i oppgåva har vore: *Kva er poetikken i eit demo-opptak?* Ut ifrå det eg har skrive er potensialitet viktigast, og alltid med i prosessen. Følgjande delstrukturar har eg identifisert som viktige for avhandlinga si diskusjon: Ibuande potensialitet. Omsetjelegheit. Erfart potensialitet. Kjensler: *aisthēsis* og anesthesia, inspirasjon og visjon, forstyrring frå noko uventa. Observasjon og endra erfaring av potensialitet.

Eg meiner desse strukturane også er relevante for andre komposisjonsmetodar. For meg har det vore nyttig å analysere dette gjennom demo-poetikk då eg er røynd med denne komposisjonsmetoden, og eit slikt arbeid er tydeleg inndelt i ledd gjennom dei teknologiske verktøy ein nyttar i arbeidet. Strukturane må nyanserast med fleire ledd som er omtalt i oppgåveteksten, som til dømes aktualisering, synkronisitet og diakronisitet, paradigmatisk og syntagmatiske relasjonar. Og dessutan finst det strukturar som oppgåva er avgrensa bort ifrå. Men eg meiner at det har vore nyttig og viktig å drøfte fenomenet musikk med så lite fokus på mennesket si aktivt handlande rolle som mogleg, då eg meiner det får fram kor liten del av musikken som ser ut til å vere avhengig av mennesket, og at mennesket si deltaking i musikk då må sjåast på som ei gåve me ikkje bør ta forgjeven.

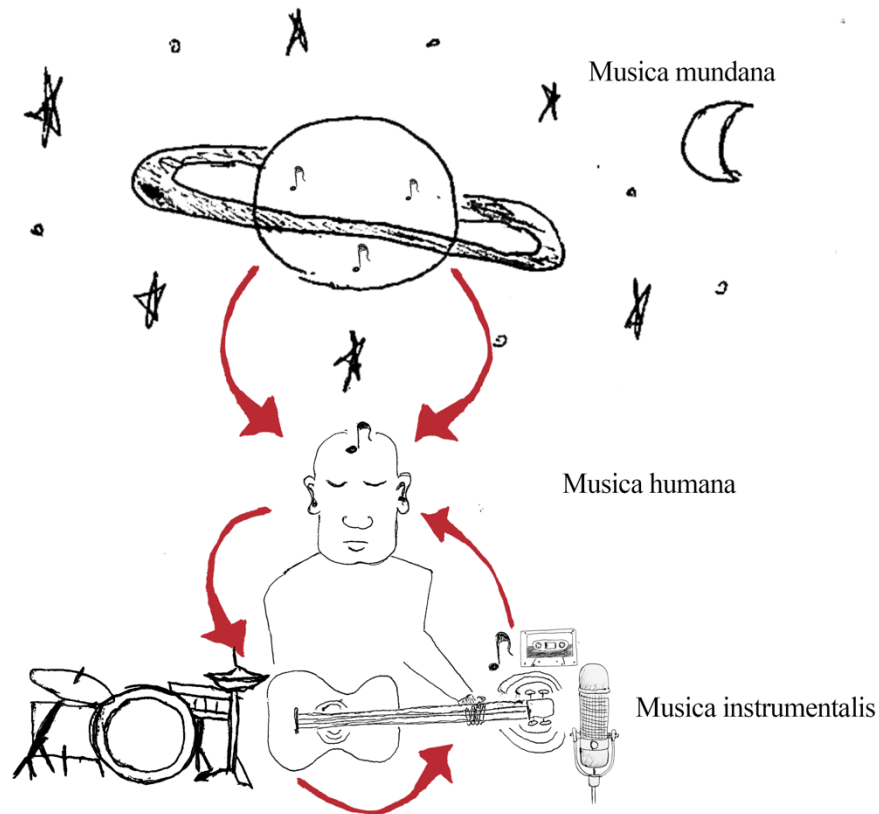
7.1 Kva er musikk?

Med grunnlag i det som er drøfta i kapitel 5 og 6, og med utgangspunkt i sitatet til Wittgenstein frå kapitel 4.1 om at ord berre kan skildre kva noko gjer, ikkje kva det er, vil eg no presentere ei oppdatert skildring av kva eg meiner musikk gjer. Eg skildrar det på denne måten: Musikk er potensiell.

- Musikk kjem til oss gjennom noumenal tilstand.
- Det står fram for oss som eit fenomen gjennom syntagmatiske reglar.
- Insentivet til musikalsk praksis er gjeven gjennom aural sans.
- Musikk blir praktisert gjennom omsetjelegheit i det estetiske domenet, gjennom aksent av fleirtydige og tilfeldige paradigme.
- Musikk blir foreviga i uhandgripelige lovar om transformasjon, sidan me berre kan persipere musikk gjennom eit uunngåelig filter av forstyrring.
- Aldri fanga, er musikalsk praksis difor som å følgje etter ein regnboge.
- Alltid på veg imot eit uoppnåeleg mål i naturen, av naturen, retta mot sjølv.

7.2 Modellar

7.2.1 Demo-Poetikk – Boëthius' tre typar musikk med tilført kretsloop



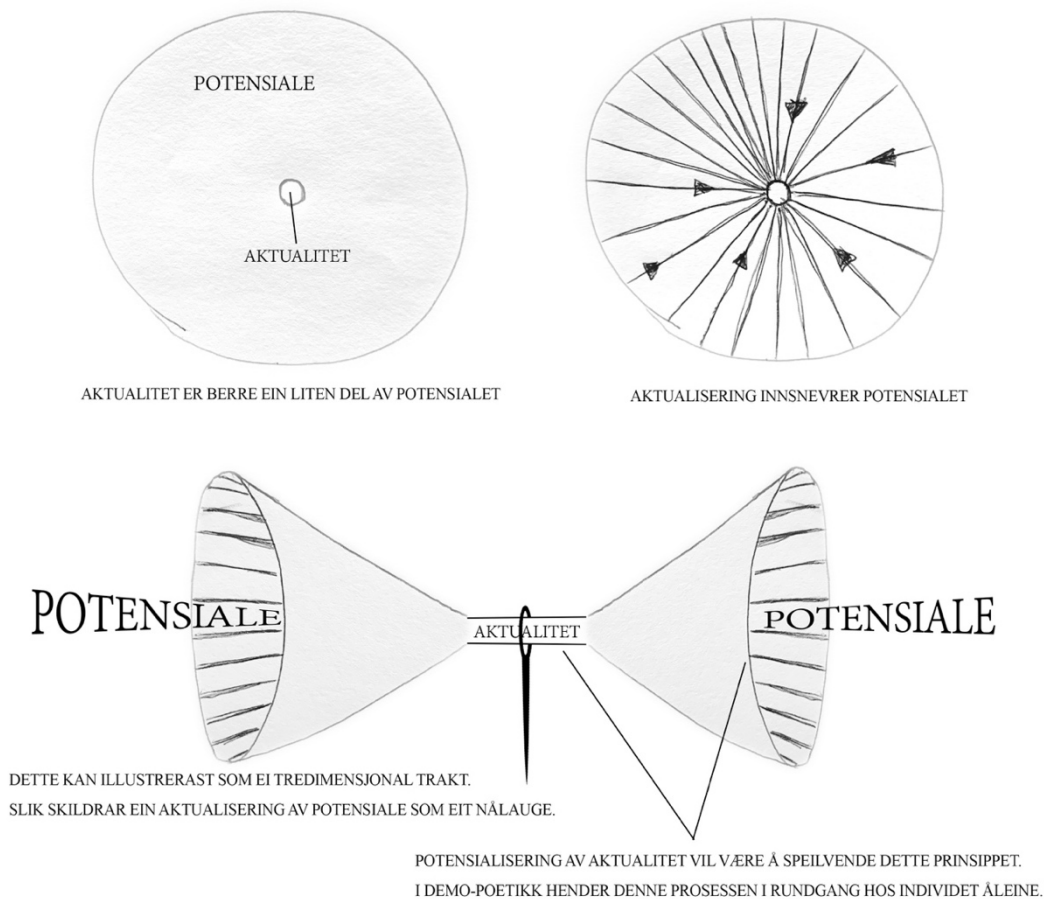
Figur 5 – Mi oppfatning av Boëthius' tre typar musikk med tilført kretsloop.

Med utgangspunkt i dei tre musikkformene som Boëthius skildra, innfører eg, på grunnlag av skildringa av musikk i kapitel 7.1 pilar som demonstrerer eit kretsloop. Dette er mitt bidrag til å forstå korleis kompositorisk verksemd får plass som ei praktisk rørsle mellom musikktypane. Slik ser ein musikk som ei prosess i konstant rørsle. Det er i overgangane mellom musikkformene at ein komponist har sitt virke. Mogleggjort av den øvste musikkforma musica mundana, praktiserer komponisten overgangane mellom musica humana og musica instrumentalis. Fortrinnsvis stiller komponisten seg til dei to nedste musikkformane. Men ein kan ikkje lukke ut at musica mundana spelar med på uana måtar under heile praksisen, sjølv om den ikkje er direkte observerbar for mennesket. I ein musikalsk produksjonsprosess vil komponisten kontinuerleg oppleve uventa tilføyingar og/eller manglar, som stimulerer til ein pågåande praksis, og som diskutabelt relaterer til overgangen mellom musica mundana og musica humana. Nøyaktig når mennesket erfarer potensialiteten til musikk, er vanskeleg å seie,

men at det skjer kan det ikkje vera tvil om. Det musikalske verket som ein aldri har laga, er også det verket som driv ein til å lage nye verk – dette ukjende verket, og dei ukjende elementa driv praksisen. Slik openber musikken seg for mennesket som eit språk ein kan praktisere. Eit språk som verken seier noko eller treng å bli forstått, men som fører til poetisk praksis gjennom ein ring av omsetjing.

7.2.2 Demo-Poetikk – Aktualitetens nålauge

For å nyansere konseptet med Demo-Poetikk ytterlegare har eg laga ein modell som legg omgrep frå oppgåva inn i kretsloopet til den førre modellen. Først tek eg utgangspunkt i ein to-dimensjonal illustrasjon av potensiale (possibility) og aktualitet (actuality) (Ney, *Metaphysics, an introduction*, 2014, s. 33). Denne modellen visualiserar eg om til ei trakt for å få tilgang til å skildre potensiale som ein prosess;



Figur 6 – Min oppfatning av potensiale og aktualitet, visualisert som ein prosess.

Dette prinsippet legg grunnlag for ein pågåande prosess. Potensialet vil aktualiserast før det vert potensialisert att, deretter aktualisert, og slik fortsett det. Dette er mogleg fordi musikk er

omsetjeleg til ulike potensialitetar og aktualitetar som ikkje treng ei fastlagd tyding, form eller format.

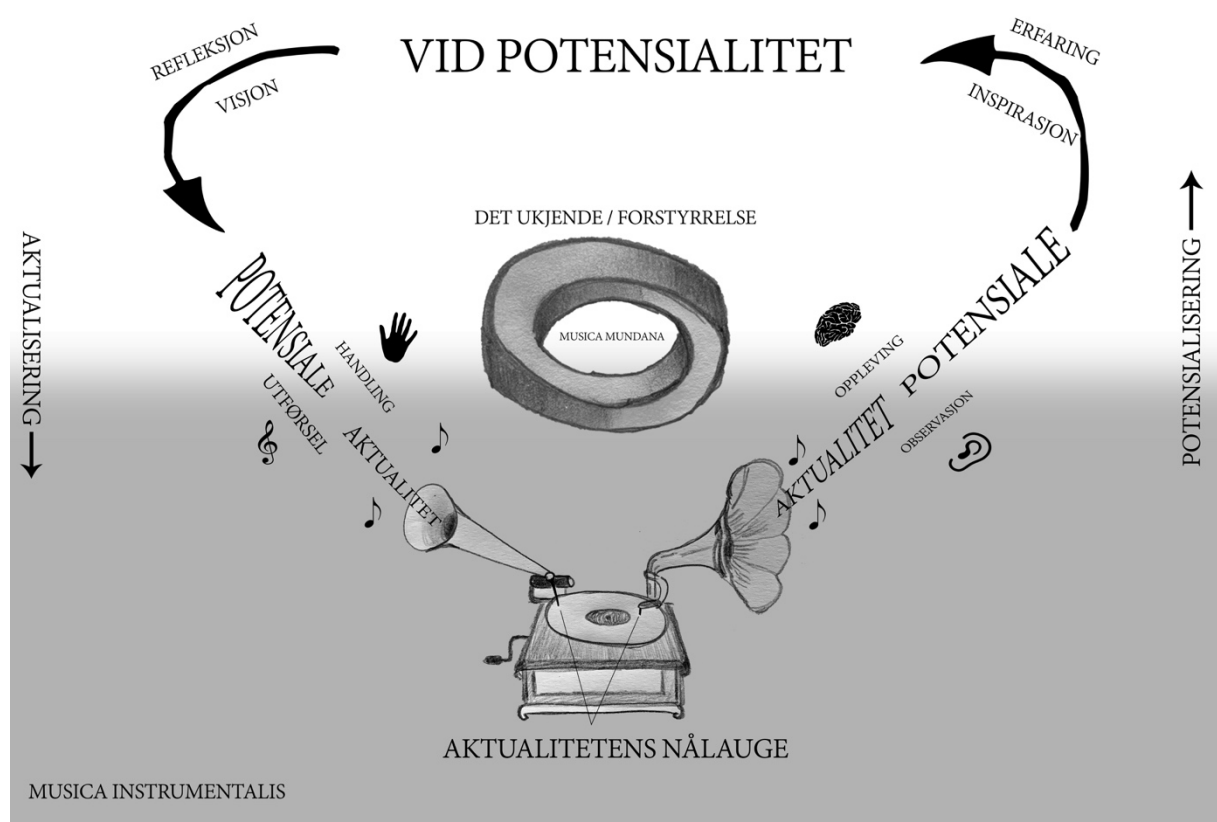
7.2.3 Demo-Poetikk – Om potensialitet i sirkulær musikalsk idéformasjon

Så lenge det er omsetjelege kvalitetar i omlaupet, kan ein praktisere musikk. Noko ukjend vil også liggje til grunn for at prosessen kan erfarast som noko heilt nytt. Ein vil kjenne att ideane sine undervegs, og stifte erfaring med at transformasjonar skjer i form av omsetjingar når ein erfarer dei i praksis. Slik ser ein denne musikalske praksis som eit språk som ikkje tar sikte på å fortelje deg noko, men likevel avdekkjer løyndomar og uventa erfaringar i naturlov. Slik vert musikken til erfaring, framfor ein beskjed, og vegen blir målet. Slik ser ein musikk som ei gåve av seg sjølv, til seg sjølv.

DEMO-POETIKK

MUSICA HUMANA

OM POTENSIALITET I SIRKULÆR MUSIKALSK IDÉFORMASJON



Figur 7 – Demo-Poetikk – min oppfatning av potensialitet i sirkulær musikalsk idéformasjon

7.3 Aural autopoiesis

Det er ein form for sjølvdanningsprosess som finn stad i dette kretslaupet av personleg handsaming med aurale erfaringar. Den aurale sans er eit erfaringspråk som løyver individet å sjølvdanne. Difor ønskjer eg å ta utgangspunkt i dette omgrepet sjølvdanning, men gå til dei greske orda *poiesis*; å lage. Sjølvvet; *auto*. Øyret; *auris*, eller *aural*. Og med desse tre omgrepa introdusere konseptet *aural autopoiesis*. Sjølvdanningsaktivitet gjennom hørselssansen. Omgrepet *autopoiesis*⁴¹, vart presentert for meg i samtale med syster mi, Anna Svingen-Austestad, som er førsteamanuensis på institutt for visuelle og sceniske fag på Universitetet i Agder. Omgrepet kjem frå feltet biologi for å skildre celleorganismar som er sjølvproduserande. Eg argumenterer for at individets aurale praksis og sjølvdanning er sjølvopprethaldande. Ved å erfare potensialitet, praktisere og degenerere potensialitetar, observere og erfare denne praksisen, genererer ein nye potensialitetar som kan praktiserast i det indre og det ytre. Slik står individet i posisjon til å bevisst og ubevisst flytte sine eigne epistemer gjennom aural autopoiesis. Utan eit formalisert verbalspråk, og utan behov for ytre kommunikasjon. Så lenge det indre gehøret er aktivt, er denne prosessen mogleg. Ved hjelp av sitt indre gehør kan individet utvide sitt eige erfaringsgrunnlag gjennom den aurale sans, ved å setje i verk situasjonar som blir filtrert gjennom denne auraliteten. Ved at ein har lagra desse inntrykka i sitt indre kan ein også oppleve utviding av kunnskap ved å kome i hug kombinasjonar ein ikkje har tenkt på før. På denne måten slår ein altså fast at aurale erfaringar dannar eit pågåande språkleg insentiv i det indre, gjennom den naturlov at all erfaring er eit språk i seg sjølv.

7.4 Funn

Nytteverdien i poetikk som analysemetode for akademisk skriving om produksjonsrelaterte prosesser vil eg skildre som eit overordna funn. Det er ikkje nokon grunn til at poetikk skal få ligge som teoretisk retning i musikk, eg meiner dette er ein god innfallsvinkel til å presentere ny kunnskap, og løyver bruk av retrospeksjon og utfyllande teori. Det gjev moglegheit til å akademisere erfaring som løyver nye bruksområdar til hendingar som elles vert utilgjengeleg for academia. Eg har ikkje sett dette nytta i musikkavhandlingar tidlegare, og det har vore ein viktig del av førebuinga av avhandlinga å samle informasjon om korleis poetikk har vore skildra og kan nyttast som metode. Søk etter litteratur har vore tidkrevjande, eit Google søk på «poetics» leiar fort til heilt andre treff om poesi og andre måtar å utnytte ordet på. Det var først

⁴¹ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/autopoiesis> henta 26. januar 2020

igjennom Robert Scholes og Tzvetan Todorov sine bidrag til retninga at eg kunne initiere skriving med nokre opplyste perspektiv om korleis dette kunne gjerast. Som metode kan poetikk også gjerast på andre måtar enn eg har vist fram her. Det treng ikkje berre å arte seg som strukturell analyse, men kan vera som eit opplyst foredrag eller ein levande introduksjon til eit felt, slik som ein ser hos Stravinsky og Hindemith. Det kan også nyttast til å samanlikne tekst. Poetikk fører ein inn på prosessorientert tankegang som eg har lært veldig mykje av å nytte, som har peika ut nyansar i mi eiga verksemd som eg ikkje var klar over før eg byrja på prosessen med å skrive denne avhandlinga. I samtalar med kollegaer høyrer eg fleire som har sagt at dei under eiga undervising i musikk opplever å oppdage nye sider ved eigen verksemd når dei forklarar faget for sine elevar. Eg erfarer at poetikk kan avsløre kunnskap på liknande vis, både for ein sjølv og for andre. Mange kunstnarar sit på erfaring og kunnskap som dei ikkje er bevisst. Poetikk syner ein måte å nå fram til rikare kunnskap om kva det vil seie å lage kunst – slik står poetikk, når det vert nytta på ein god måte, i posisjon til å avsløre kunnskap på ein annan måte enn andre kunstig oppstilte forskingsmetodar.

I avhandlinga har eg drøfta korleis potensialitet relaterer til musikk frå før musikken vert erfart av mennesket fram til etter musikken er aktualisert i utførsel. Etter dette vert musikken observert som ny erfaring. Dette dannar ein lukka sirkel som utgjer ein erfaringspraksis hos individet. Potensialitet i kombinasjon med omsetjelegheit medfører ei sirkulær musikalsk praksis som flytter individet sitt erfaringsgrunnlag, og dermed er ein praksis som løyver individet sjølvanning. Eg har ikkje sett ei slik skildring av musikalsk prosess, med slike begrep før, der potensialitet dannar insentivet for all musikalsk praksis. Tankegangen byggjer på logiske premiss og historisk argumentasjon for konseptet potensialitet. I tråd med mitt syn på at mennesket ikkje skaper noko, ser eg ikkje på det eg har skildra som eit kategorisk «funn». Eg ser det snarare som ei djupgåande avsløring av potensialitet sin innverknad på musikalsk praksis, og legg grunnlaget for eit vidt musikkssyn fundamentert i naturlov. Observasjonane som dette musikkssynet gjev tilgang til, meiner eg er ein ny variant av allereie kjend kunnskap om faget, og kan vera nyttig for vidare utvikling av fagfeltet der ein balanserer det med omsyn til natur. At musikk er potensiell, gjev ny innfallsvinkel til argumentasjon om musikken sin ibuande verdi. Det skildrar korleis all erfart lyd er organisert, og dermed har kvalitetar som fell innan vanlege musikkssyn om at musikk er organisert lyd. Aural erfaring utfoldar seg difor som eit erfaringspråk utan mål om å fortelje individet noko spesifikt – men løyver ein praksis der erfaringar og kunnskap hefter seg på i erfaringsprosessen. På denne måten tek avhandlinga for seg naturlege sider av det som også er del av ein læringsprosess. Eit kognitivt perspektiv på dette kan minne om det professor i «Organizational Behaviour» David

Kolb (1939-) skildrar i sin læringsteori og modell om *Experiential Learning Theory (ELT)* (Kolb & Kolb, 2019). Kolb sin modell har likevel ulik innfallsvinkel frå den eg har skildra. ELT inneheld ikkje nyansering om kva potensialitet og aktualisering gjer for læringsprosessen. ELT fokuserer heller ikkje på korleis syntagmatiske og paradigmatisk relasjonar skildrar strukturar som er nødvendige for prosessen. Benjamin sine skildringar av omsetjelegheit skildrar også det modus som løyver at prosessen kan skje, dette er ikkje med i ELT. I mi skildring tek eg også inn korleis forstyringar og det ukjende spelar ei viktig rolle for at praksisen blir noko av, dette har ikkje ELT med. Kolb sin teori kjem frå ei annan vinkling, og nyttar omgrepa assimilasjon og akkommodasjon til sin modell. Dette plasserer han i tradisjon etter Jean Piaget. Piaget er omtala i kapittel 6.3.3 i avhandlinga, der eg meiner at termene eg nyttar liknar tydinga av Piaget sine. Men perspektivet eg skriv ut frå, skil seg ved at det nyanserer ei danningssprosess sett med termar som kjem frå Ferdinand de Saussure og strukturalismen. På denne måten har eg funne eit post-darwinistisk alternativ til noko som liknar på experiential learning, med utgangspunkt i lingvistiske og strukturalistiske termar i staden for erkjennelsesteoretiske termar. Termene eg nyttar, er grunngeve i at dei kan hjelpa med å balansere natur og individ på ein god måte i forskning på musikk og kunst. Avhandlinga har såleis avdekket ein alternativ tilgang til korleis strukturar i naturen, og ein av dei mest utbreitte kunstpraksisar i verda; musikk, har formativ innverknad på menneskeleg røynd.

7.5 Bruksområder

Prosessen og omgrepa som Demo-Poetik skildrar, har mange tenkjelege bruksområder. Den tek for seg korleis musikk relaterer seg til naturlov, og er på den måten meint å synleggjere at alle livsformer har insentiv til å praktisere musikk så lenge ein har aural sans. Forståing for dette kan hjelpe musikarar og komponistar med å balansere musikkens syn, og syne strategiar for å unngå å plassere seg sjølv i vegen for naturleg og produktiv komposisjonsprosess. Omgrepa som avdekket kva naturprosessar som løyver musikk, gjev også tilgang til å sjå kor skilet går mellom musikken i sin pure form, og der ein har bevegde seg over i retoriske apparat som syner korleis ein kan nytte musikk på ulike måtar til ulike formål. Musikken i seg sjølv er ikkje eit nytteobjekt, men den har eit erfaringspotensiale. Korleis ein bruker musikk vert dermed til eit etisk val, og dette bør kvar og ein som ønskjer ei opplyst handsaming av musikk, vere klar over. Slik kan Demo-Poetik belyse etikken i bruk av musikk gjennom å sjå at musikken har eit internt system, på eit individuelt plan. Demo-Poetik vil dermed også kunne nyttast til å kritisere og nyansere etiske problem rundt studiar som hevdar å avdekke musikken sine

retoriske effektar. ⁴² Systemet som løyver musikken kan nyttast til å aktivere kjensler, og nyttast til musikkterapi, eller til å lage ein svært populær hitlåt. Men ein må sjå at det ikkje er musikken som har retorisk effekt, det er dei paradigmatisk relasjonar som oppstår i praktisering av klingande musikk som får retorisk effekt. Slik vernar ein forståing av musikkens ibuande verdi, og oppnår forståing av at musikalsk retorikk må skiljast frå musikk.

Kvar og ein må finne sin eigen nytteverdi og inkludere eiga forståing i det som blir konseptualisert i denne avhandlinga. Me har skildra at kvart individ har heilt si eiga forståing av prosess, og den forenklinga av form som avhandlinga står for, er såleis ei relativisering av kva det vil seie å komponere. Det er i møtet med kvart individ si forståing av kva ein musikalsk praksis er, at Demo-Poetikk blir til kunnskap og får bruksverdi. Prosessen er forsøkt skildra for alle typar nivå, uavhengig av ferdigheitar. I tillegg fokuserer ikkje oppgåva på produksjonen av «god» eller «dårleg» musikk, sjølv om mange sider av musikk raskt fører ein inn på slike kvalitetsspørsmål. Demo-Poetikk er openbart ikkje formulert for nybyrjarar, men som ei utgreiing for refleksjon til dei som er interesserte i å reflektere og nyansere forståing om kva musikk og komposisjon er. Eg meiner at ein kan nytte forståing for dei ulike ledd i komposisjonsprosessen til å leggje til rette for ein produktiv og inspirert situasjon der ein set større pris på at praksisen er mogleg. Eit insentiv til å leite etter måtar å drive på med musikk utan instrumentelle mål, stig slik ut av tankesettet.

Ein pedagog vil kunne nytte forståing for prosessen til å spørje sine elevar målretta spørsmål om korleis eleven lagar, eller øver på musikk – og såleis samtale og gjere eleven bevisst på dei ulike prosessane som skjer i ein slik prosess. Eg har sjølv vore musikkpedagog i over 10 år, og avhengig av nivået ein underviser elevar på, bestemmer vona om dei vert musikarar eller kunstnarar av yrke. Også som pedagog ser eg verdi av å ha verktøy til å forstå musikk som praksis framfor nytteobjekt. Eg opplever i søk etter ei balansert tilnærming til musikk, at det endrar kva eg vel å fokusere på i undervisninga. I dag vert barn og unge utsett for mange musikkkonkurransar på populære tv-konsept som Idol, X-Faktor, Norske talenter, The Voice og Maestro. Programma presenterer musikk som konkurranse, og det sitt tilhøyrande dommarpanel som vurderer det dei ser. Det er viktig å balansere denne måten å handsame musikk på for ein pedagog, og då vil det å gjeve elevane tankegods til å unngå vurdering av seg sjølv medan dei musiserer, ein viktig del av faget musikk. Vurdering, og motivasjon, har eg diskutert som eit problematisk område for ein musikalsk praksis. Ein må finne ut kor stor rolle

⁴² <https://www.pnas.org/content/117/4/1924> henta 12. februar 2020

ein skal gjeve denne sida av praksisen, då eg har argumentert mykje for at motivasjon ikkje egentleg har noko med musikken i seg sjølv å gjere.

Eg snakkar også ofte med folk som driv med musikk for seg sjølv, men ikkje viser det fram for andre. Dei seier gjerne at dei spelar gitar eller piano «til husbruk». Demo-Poetikkk meiner eg også demonstrerer ei forståing for kva det betyr at ein praktiserer musikk til husbruk. Husbruk, der eit individ inngår i sin eigen private musikalske praksis med sitt indre og sitt ytre, er per definisjon av Boëthius, av høgare verdi enn klingande musikk. Ein naturleg, språkleg praksis når ein ser det som aural autopoiesis. Det betyr ikkje at denne praksisen tek sikte på å vera til nytte, men den vert til ei form for sjølvreferanse, eller sjølvrefleksjon, med at ein lar være å framføre musikken for andre. Det er ein ærefull og audmjuk praksis å halde på med musikk for seg sjølv. Eg trur også at mange profesjonelle musikarar vil kjenne seg att i ei skildring som dette. Berre fordi ein syner talent for musikk, og har hamna i ei framføringspraksis, betyr det ikkje at dette var insentivet som gjorde at musikaren starta med å øve. Mange profesjonelle musikarar har sine eigne øvingspraksisar i ulike sjangrar, på ulike bi-instrument, og med ulike tekniske hjelpemiddel, som aldri når fram eller er meint å nå fram til scenen. Dette kan eg påstå, fordi eg er ein av dei, og eg kjenner mange andre som har det slik. Me har i dag ein tendens til å feire musikken sine samlande kvaliteter, med ritual som kan gjeve publikum ei fellesskapskjensle i å dele opplevinga av musikk. Men musikk er før denne samlande kvaliteten, ei djup personleg erfaring som sjølv har i seg sjølv med omgivnadane. Og før dette, eit potensiale som sjølv kan erfare. Det er veldig mange ledd i prosessen som leiar opp til musikken sine sosiale bruksområde. Og, slik eg skriv her, det er mange prosessar som ikkje leiar opp til sosial bruk av musikk.

Vidare kan ein poengtere at denne sjølvdanninga i form av aural autopoiesis gjev grunnlag for å sidestille musikalsk praksis og handsaming av organisert lyd med realfag som matematikk, fysikk, kjemi, biologi, astronomi, geofag og IT. Det handlar om å forstå tilværet. På denne måten hamnar eg sjølv på linje med ein antikk filosof som St. Augustin. «Musica est scientia bene modulandi» - musikk er vitskapen om god rørsle. Og dette ser ut til å vera ein god skildring som endå held mål i dag. Det er eit logisk utsegn. Musikk handlar ikkje om å komme fram til eit mål; Den handlar om rørsle. Og musikken rører subjekt og objekt på mange måtar.

Skildringane frå avhandlinga, frå eit perspektiv som kjem med innsikt frå poststrukturalistisk tankegods, opplever eg som mindre vanleg i musikkforskning. Dette trass i at denne filosofiske retninga gjev innsikt som går godt saman med måten musikk artar seg. Eg håpar at bidraget eg har komme med, kan inspirere fleire til å bevege seg ut på ein djupare diskusjon om kva musikk er. Ettersom musikkindustrien dei siste hundre åra har vore såpass

retta imot innspelingsteknologi og marknadsføring av musikk som eit objekt ein kan kjøpe – eller i dag, abonnere på, meiner eg at det er viktig å balansere med refleksjon om kva musikk er. Og då må dei som har førstehandserfaring med praksisen ha verktøy som gjev dei moglegheit til å ta til ordet. Poetikk har dette potensialet.

7.6 Forslag til vidare forskning

Til vidare forskning er det openbart mogleg å bevege seg inn på område som oppgåva er avgrensa vekk frå – dette inneber å undersøkje korleis konseptet med Demo-Poetikk kan arte seg i kommunikasjon mellom individ. Eller korleis musikkynet som er lagt til grunn, kan fungere i ei kollektiv komposisjonssituasjon. Eg ser også at det kunne vera interessant å kombinere Kolb sin ELT teori i lys av potensialitet og omsetjelegheit, for å sjå om ein kan oppnå endå meir nyansert forståing for denne læringsmodellen, det kunne såleis tenkjast å vera mogleg å gå tilbake og systematisk analysere psykologiske termar med lingvistikk-termar for å spore seg tilbake til eit punkt i idéhistoria til erkjennelsesteori som kunne ha teke ein anna vending på slutten av 1800-talet og starten av 1900-talet. Å belyse demo-opptak som fonosentrisk komposisjonsmiddel og/eller kommunikasjonsmiddel er også ei interessant vinkling, då det i filsofihistorie har vore tema om talespråket er viktigare enn skriftspråket, og om den symbolske tydinga av lyd er viktigare enn den logiske. Demoen er i eit slikt høve eit interessant felt for diskusjon, då det må hevdast å vere eit idéverktøy som favoriserer fonetikk. Slik kunne det også vere mogleg å nytte dette som tilnærming til å gå lenger inn i problemstilling om det eg i avhandlinga har kalla for demofella. Kvalitativ forskning av demofella i form av intervju med utøvarar som har opplevd dette fenomenet, var ei stund ei innfallsvinkel til denne masteravhandlinga, som eg gjekk bort ifrå til fordel for det avhandlinga tek for seg. Det kan også vera mogleg å prøve ut aural autopoiesis som aksjonsforskning med røynde komponistar, eller som modell for eit kvalitativt studium. Konseptet om horisontal virtuositet, der ein utforskar ei breiddetilnærming til musikalsk kunnskap og utførsel, er også noko ein kunne studere nærmare. Eg erfarer at kunstnarar i dag må lære seg fleire og fleire sider av faget for å klare seg som utøvarar. Der ein før kanskje kunne nytte mesteparten av tida si på instrument og samspel, må ein i dag kunne om utøving, opptak, komposisjon, foto, film, formidling, organisering. Me går inn i ei tid der moderne teknologi har opna opp for multimodale⁴³ kunstpraksisar, og med på denne utviklinga følgjer den multimodale kunstnaren, som må vera horisontalt orientert over korleis ulike fagfelt heng saman. Eg har også observert i arbeidet med

⁴³ <https://snl.no/modalitet> henta 27. februar 2020

denne avhandlinga at det finst teikn på at synestetisk⁴⁴ oppleving påverkar kretslaupet som ein musikalsk praksis utgjer. Ein opplever sin eigen utførsel som del av musikken når ein lyttar tilbake til den. Ein vert påverka på kryss og tvers av ulike sanslege område medan ein arbeider med komposisjon. Dette kunne også ha vore forska vidare på med det potensielle kretslaupet som utgangspunkt for korleis sansane også står i forhold til kvarandre i potensielle overgangar – som ein synestetisk autopoiesis.

⁴⁴ <https://snl.no/synestesi> henta 16. februar 2020

Bibliografi

- Agamben, G. (1991). *Language and Death, the Place of Negativity*. USA: Regents of the University of Minnesota.
- Agamben, G. (1999). *Potentialities*. USA: Stanford University Press.
- Allen, G. (2011). *Intertextuality*. London and New York: Routledge.
- Andersen, A. E. & Askerøi, E. (1991). *Solen, min far. Nils Aslak Valkeapää*. (NRK, Produsent)
Henta februar 2020 frå www.nrk.no: <https://tv.nrk.no/program/FKUM00000491>
- Andrianopolou, M. (2020). *Aural Education*. UK: Routledge.
- Aristoteles. (2008). *Poetik*. Latvia: Vidarforlaget.
- Aristoteles. (2014). *Sofistiske gjendrivelser*. Latvia: Vidarforlaget.
- Babiuk, A. (2002). *Beatles Gear 3rd revised*. China: Backbeat Books.
- Baccigaluppi, J., & Crane, L. (2016, Sep/Oct). Blake Mills, Inside the Dream of the Song.
Shawn Everett, Approaching Music Like Animating. *TapeOp 115*, s. 50-65.
- Bailey, W. (1992). *Aural Skills for Conductors*. USA: Mayfield Publishing Company.
- Bakhtin, M. (1989). *Art and Answerability*. USA: University of Texas Press.
- Barthes, R. (1993). *Image Music Text*. UK: HarperCollins Publisher.
- Barthes, R. (2009). *Den Gamle Retorikken*. Norge: Spartacus forlag.
- Baumeister, R. (2018). *Self-Regulation and Self-Control*. New York, USA: Routledge.
- BBC. (1998-). *In Our Time Podcast*. Henta frå bbc.co.uk:
<https://www.bbc.co.uk/programmes/b006qykl/episodes/downloads>
- Benjamin, W. (2019). *Illuminations*. USA: Mariner Books.
- Bjerke, A. (1956). *Rim og Rytme*. Norge: H. Aschehoug & Co.
- Bleken, H. (2020, 15. februar). www.nrk.no. Henta februar 2020 frå NRK P2 - Ekko - Tonen
Uten Lyd - Beethoven: <https://radio.nrk.no/serie/ekko/MDFP03000720/15-02-2020>
- Blix, H. S. & Bergby, A. K. (2007). *Øre For Musikk*. Norge: Unipub.
- Boëthius, A. M. (2011). *The Consolation Of Philosophy*. USA: Martino Publishing.
- Boëthius, A. M. (u.d.). *De Institutione Musica PDF utdrag*. Henta februar 2020 frå
<http://static1.squarespace.com/static/5a6b9486e9bdfdc602d49f99/5a6bb5a2edce6763886f611d/5a6bb5b9edce6763886f7691/1517008313635/Five-Books-of-Music-1.pdf?format=original>
- Bowman, D. & Terry, P. (1993). *Aural Matters*. London, England: Schott & Co. Ltd.
- Burrmeister, J. R. (1993). *Musical Poetics*. New Haven and London: Yale University Press.

- Byrne, D. (2012). *How Music Works*. USA: McSweeney's.
- Cambridge Dictionary. (2020). Henta februar 2020 frå
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/aural>
- Camus, A. (2002). *Den fremmede 3. utgave 2. opplag*. Trondheim, Norge: Gyldendal.
- Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow*. New York: HarperCollins Publishers.
- Driver, J. (2014). *SEP*. Henta februar 2020 frå Stanford Encyclopedia of Philosophy:
<https://plato.stanford.edu/entries/utilitarianism-history/>
- Dybo, T. (2013). *Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse*. Trondheim, Norge: Akademika forlag.
- Eliassen, K. O. (2016). *Foucaults Begreper*. Norge: Spartacus Forlag Scandinavian Academic Press.
- Eno, B. (2016). *Oblique Music*. London, UK; New York, USA: Bloomsbury Academic.
- EU. (2002). Henta frå the Environmental Noise Directive – END:
<https://ec.europa.eu/environment/archives/enlarg/handbook/noise.pdf>
- Evans, B. (1997). The Complete Bill Evans on Verve. På *Conversations with myself*. USA: Verve Records.
- Fujita, T., Hagino, Y., Kubo, H. & Sato, G. (1993). *The Beatles Complete Scores*. USA: Hal Leonard Publishing Corporation.
- Goethe, J. W. (2016). *Goethe's Theory of Colours (Illustrated Edition)*. UK: The Echo Library.
- Graham, D. W. (2019). *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Henta frå
<https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/heraclitus/>
- Gumbrecht, H. U. (2004). *Production of Presence*. USA: Stanford University Press.
- Hamilton, A. (2011). *Aesthetics & Music*. London, Great Britain: Continuum International Publishing Group.
- Hanken, I. M. & Johansen, G. (1998). *Musikkundervisningens didaktikk 3. opplag*. Oslo, Norway: Cappelen akademisk forlag.
- Harman, G. (2018). *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. Great Britain: Pelican, Penguin Books.
- Hass, A. W. (2014). *Hegel and the Art of Negation*. London, UK: I. B. Tauris.
- Hindemith, P. (2000). *A Composers World*. Mainz, Germany: Schott Musik International.
- Howarth, S. & Mundy, J. (2015, august). *Tate.org*. Henta frå
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

- Imsen, G. (1995). *Elevens verden 2. utgave, 4. opplag*. Otta: TANO.
- Irvine, A. D. & Deutsch, H. (2016, 21. mars). *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Henta februar 2020 frå Russel's Paradox: <https://plato.stanford.edu/entries/russell-paradox/>
- Johansen, G. G. (2019). "Seven steps to heaven? An epistemological exploration of learning in jazz improvisation, from the perspective of expansive learning and horizontal development." *Frå Expanding the space for improvisation pedagogy in music: A transdisciplinary approach*. (G. G. Johansen, K. Holdhus, C. Larsson & U. MacGlone, Red.) London: Routledge.
- Johansen, J.-B. (2017, 5. mai). *Utdanningsforskning.no*. Henta februar 2020 frå Utdanningsforskning.no: <https://utdanningsforskning.no/artikler/retrospeksjon-som-vitenskapelig-forskningsmetode/>
- Katz, B. (2013). *Mastering Audio, the art and the science (2nd ed.)*. New York and London: Focal Press.
- Kjeldsen, J. E. (2017). *Retorikk i vår tid (7. opplag)*. Danmark: Spartacus Forlag.
- Kleinherenbrink, A. (2019). *Against Continuity*. Great Britain: Edinburgh University Press.
- Kolb, D. & Kolb, A. (2019). *Experience Based Learning Systems, LLC (EBLS)*. Henta frå <https://learningfromexperience.com/index.html>
- Krogh, T. (2017). *Hermeneutikk (2. opplag)*. Polen: Gyldendal Akademisk.
- Lennon, J., McCartney, P., Harrison, G. & Starkey, R. (1995-1996). Anthology 1-3 (CD) [Innspelt av The Beatles]. UK: EMI Records Ltd.
- Lennon, J., McCartney, P., Harrison, G. & Starkey, R. (2009). The Original Studio Recordings (CD) [Innspelt av The Beatles]. UK: EMI Records Ltd.
- Negus, K. (2010). *Popular Music in Theory*. Great Britain: Polity Press.
- Ney, A. (2014). *Metaphysics, an introduction*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Ney, A. (2019, oktober 9). *Two Physicalisms by Alyssa Ney*. Henta februar 2020 frå <https://www.youtube.com/watch?v=Ot5AhUKvbWg>
- Owsinski, B. (2009). *The Recording Engineer's Handbook 2nd ed.* USA: Course Technology.
- Owsinski, B. (2014). *The Mixing Engineer's Handbook 3rd ed.* USA: Course Technology.
- Oxford Reference. (2020). *Oxford Reference*. Henta februar 2020 frå Oxford Reference: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095403344>

- Pattison, P. (2010). *Writing Better Lyrics 2nd ed.* USA: Writer's Digest Books.
- Pattison, P. (2011). *Songwriting without boundaries.* USA: Writer's Digest Books.
- Pedler, D. (2003). *The Songwriting Secrets of The Beatles.* EU: Omnibus Press.
- Pence, C. (2012). *The Poetics of American Music.* USA: University Press of Mississippi.
- Reitan, I. E., Bergby, A. K., Jakhelln, V., Shetelig, G. & Øye, I. F. (2013). *Aural Perspectives.* Oslo, Norge: NMH-Publikasjoner.
- Roksvold, J. F. (2010). *Anvendt retorik - Tag sproget i munden 3. udgave, 2. oplag.* København, Danmark: Akademisk Forlag.
- Saussure, F. (2013). *Course in General Linguistics...* Germany: HardPress Publishing.
- Scholes, R. (1974). *Structuralism in Literature.* USA: Yale University Press.
- Scholes, R. (1982). *Semiotics and Interpretation.* USA: Yale University Press.
- Schopenhauer, A. (1991). *Verden Som Vilje og Forestilling.* Oslo, Norge: Solum Forlag.
- Schopenhauer, A. & Kjerschow, P. C. (1988). *Schopenhauer Om Musikken.* Oslo, Norge: Aschehoug.
- Senior, M. (2013). *Mixing Secrets for the small studio.* Canada: Focal Press.
- Small, C. (1998). *Musicking.* USA: Wesleyan University Press.
- Stravinsky, I. (2003). *Poetics of Music (16th print).* Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press.
- Tønsberg, K. (2013). *Akademiseringen av jazz, pop og rock – en dannelsesreise.* Trondheim, Norge: Akademika Forlag.
- The Andy Warhol Museum. (2020). *The Warhol Museum.* Hentet fra <https://www.warhol.org/>
- The Editors of Encyclopedia Britannica. (2019, 1. september). *Encyclopedia Britannica.* Hentet fra <https://www.britannica.com/biography/John-Cage>
- The Editors of Encyclopedia Britannica. (2013, 14. august). *Encyclopedia Britannica.* Hentet fra <https://www.britannica.com/science/anthropic-principle>
- Todorov, T. (1981). *Introduction to Poetics.* USA: University of Minnesota.
- Valkeapää, N.-A. (1991). *Beaivi, áhčážan. (Solen, min far.) (2. opplag.).* Vaasa, Finland: DAT O.S.
- Varkøy, Ø. (2009). *Musikk, Strategi og Lykke 2. opplag.* Oslo, Norge: Cappelen Akademiske Forlag.
- Varkøy, Ø. (2015). *Hvorfor Musikk? 3. utgave.* Oslo, Norge: Gyldendal Akademisk.

- Varkøy, Ø. (2017). *Musikk - dannelse og eksistens 1. utgave*. 2019: Capellen Damm Akademisk.
- Webb, J. (2014). *Tunesmith*. USA: Hachette Books.
- Webern, A. (2014). *The Path To The New Music (Primary source edition)*. London, Wien, Zürich, Mainz: Nabu Press.
- Welhaven, J. S. (1957). *Digkets Aand*. Hentet januar 2020 fra Nasjonalbiblioteket:
<https://www.nb.no/items/7f7581e59e2bffc46cff33f48a40a5e3?page=0&searchText=digtets%20aand>
- West, S. (2013-). *Philosophize this! Podcast*. Hentet fra <http://philosophizethis.org/>
- Wittgenstein, L. (2019). *Tractatus Logico-Philosophicus*. USA: Benediction Classics.
- Zollo, P. (2003). *Song writers on song writing*. USA: Da Capo Press.