



# Muliggørelser af mangfoldige musiktilblivelser

---

Laura Toxværd

---



Laura Toxværd

# Muliggørelser af mangfoldige musiktilblivelser

Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)

Universitetet i Agder  
Fakultet for kunsthøgskolen  
2023

Doktoravhandling ved Universitetet i Agder nr. 424

ISSN: 1504-9272

ISBN: 978-82-8427-140-8

© Laura Toxværd, 2023

Trykk: Make! Graphics  
Kristiansand

## Sammendrag

Denne artikel-baserede og kombinerede kunstneriske og videnskabelige ph.d.-afhandling beskæftiger sig med at finde måder, hvorpå mangfoldige musiktilblivelser muliggøres gennem udforskninger af, hvordan det humane og nonhumane intra-agerer i det diffraktive felt afhandlingen udgør, og som indrammes af to koncerter. To udgivne musikalbums med live-optagelser af koncerterne er afhandlingens kunstneriske hovedkomponenter. Intra-aktion forstås ud fra Karen Barads brug af begrebet i hendes teori om agential realisme som iterative, gentagende processer, i hvilke de intra-agerende komponenter ikke har en forudgående og adskilt eksistens, sådan som de har i interaktionsprocesser. Med Barads videreudvikling af Donna Haraways brug af begrebet diffraktion undersøges intra-agerende sammenfiltringer af musiktilblivelser i et diffraktivt felt dannet af afhandlingens forskellige elementer, der indvirker på hinanden på tværs af tid og sted. Afhandlingen placerer sig i et performativt forskningsparadigme, der omfatter post-tilgange til og udvidelser af kvalitativ forskning samt artistic research perspektiver, hvor forskning er en (med)skabelse og ikke en repræsentation af noget, som eksisterede forud for forskningen.

Problemstillingen lyder: *På hvilke måder intra-agerer menneskelige og ikke-menneskelige materialiteter og kroppe i denne afhandlings diffraktive felt indrammet af to koncerter og muliggør mangfoldige musiktilblivelser? Og de underliggende forskningsspørgsmål er: 1) Med udgangspunkt i, at musik ikke er et værk, der definerer, hvad vi skal lære, men at musik gør noget med os og verden, mens vi lærer, spørger jeg: Hvordan bliver afhandlingens grafiske notation og improvisation til i intra-aktion? 2) Hvad gør humane og nonhumane materialiteter i afhandlingens musiks tilblivelse, som udfordrer en antropocentrisk tendens til at centrere humane subjekter i tilblivelsen af musik? 3) Hvilke effekter af køn sanser jeg gennem arbejdet med afhandlingen i mit kunstneriske virke?*

Forskningsspørgsmålene udforskes og analyseres i form af kunstneriske artikulationsformer og akademisk skrift samt gennem agentiale snit, der udfordrer det, som tillægges betydning ved at tage ansvar for at intervenere, således at det, som er ekskluderet, også kan få betydning. Resultatet af undersøgelsen af afhandlingens problemstilling bliver, at mangfoldige musiktilblivelser muliggøres ved at favne og udfolde det sammenvævede og ambivalente i menneskelige og ikke-menneskelige

materialiteters og kropes intra-aktion. Afhandlingen bidrager derved også til en forståelse af effekterne af musikverdenens manglende kønsbalance som en kraft i praksis, der løbende er til stede i et kunstnerisk virke, og som kan skabe ændringer.

Nøgleord: musik, køn, improvisation, komposition, grafisk notation, agential realisme, nymaterialisme, posthumanisme, intra-aktion, diffraktion, performativ forskning, kunstnerisk forskning

## Abstract

This article-based and combined artistic and scientific doctoral dissertation deals with finding ways in which manifold musical becomings are made possible through explorations of how the human and nonhuman intra-act in the diffractive field the dissertation constitutes, and which is framed by two concerts. Two published music albums with live recordings of the concerts are the main artistic components of this dissertation. Intra-action is understood from Karen Barad's use of the term in her theory of agential realism as iterative, repetitive processes in which the intra-acting components do not have a prior and separate existence, as they do in interaction processes. With Barad's further development of Donna Haraway's use of the concept of diffraction, intra-acting entanglements of musical becomings are investigated in a diffractive field formed by the dissertation's various elements that effect each other across time and place. The dissertation places itself in a performative research paradigm that includes post-approaches to and extensions of qualitative research as well as artistic research perspectives, where research is a (co)creation and not a representation of something that existed prior to the research.

The problem statement is: *In what ways do human and nonhuman materialities and bodies intra-act in this dissertation's diffractive field framed by two concerts and enable multiple musical becomings?* And the underlying research questions are: 1) *Starting from the fact that music is not a work of art that defines what we are to learn, but that music does something with us and the world while we learn, I ask: How does the dissertation's graphic notation and improvisation come to be in intra-action?* 2) *What do human and nonhuman materialities do in the dissertation's music making, which contests an anthropocentric tendency to center human subjects in the making of music?* 3) *What effects of gender do I sense through the work on the dissertation in my artistic practice?*

The research questions are explored and analysed in the form of artistic articulations and academic writing, as well as through agential cuts that contest what matters by taking responsibility for intervening, so that what is excluded from mattering is considered. The result of the examination of the dissertation's problem statement is that manifold musical becomings are made possible by embracing and unfolding the intertwined and ambivalent in the intra-action of human and nonhuman materialities and bodies. The dissertation thereby also contributes to an understanding of the effects

of the music world's lack of gender balance as a force that is continuously present in an artistic practice and that can create changes.

**Keywords:** music, gender, improvisation, composition, graphic notation, agential realism, new materialism, posthumanism, intra-action, diffraction, performative research, artistic research



# Indholdsfortegnelse

|  |            |
|--|------------|
| <b>Sammendrag</b> .....  | <b>v</b>   |
| <b>Abstract</b> .....  | <b>vii</b> |
| <b>Indholdsfortegnelse</b> .....   | <b>ix</b>  |
| <br>   |            |
| <b>Kapitel 1: <i>Baggrund</i></b> .....  | <b>1</b>   |
| Introduktion.....  | 1          |
| Personlig motivation.....  | 2          |
| Problemstilling, forskningsspørgsmål og ambition.....  | 4          |
| Elementer i afhandlingen.....  | 7          |
| Kappens forløb.....  | 9          |
| <br>   |            |
| <b>Kapitel 2: <i>Kontekster</i></b> .....  | <b>11</b>  |
| Relationer til opfattelser af køn.....   | 11         |
| Kønsperspektiver i beslægtet musikforskning.....   | 12         |
| Udgangspunkter i et skitseret landskab af kunst og forskning.....  | 15         |
| Placering i et afmærket kunstnerisk og videnskabeligt forskningsfelt.....  | 17         |
| <br>   |            |
| <b>Kapitel 3: <i>Teori og metodologi</i></b> .....   | <b>23</b>  |
| Om anvendelse af begreberne køn og kvinder.....  | 23         |
| Agential realisme.....   | 24         |
| Performativt forskningsparadigme.....  | 28         |
| Generering af empiri.....  | 32         |
| Teori omsættes i praksis.....  | 33         |
| <br>   |            |
| <b>Kapitel 4: <i>Artikulationer som kunstner, videnskabelige artikler, essay og musikalbum</i></b> .....                       | <b>37</b>  |
| Artikulationer som kunstner, første del.....   | 37         |
| Artikulationer som kunstner, anden del.....  | 39         |
| Artikulationer som kunstner, tredje del.....   | 41         |
| Om artiklen ”At lære med tilblivelser af grafisk notation i musik som iterativ intra-aktion” (Toxværd, 2022a).....             | 43         |
| Sammendrag af den videnskabelige artikel ”At lære med tilblivelser af grafisk notation i musik som iterativ intra-aktion”..... | 43         |

|   |           |
|---|-----------|
| Om artiklen ”Diffracting alto saxophones” (Toxværd, 2023b).....   | 45        |
| Sammendrag af den videnskabelige artikel ”Diffracting alto saxophones”.....                               | 45        |
| Om essayet ”Min gravide krop ændrede ved tingene – at komponere med processen”<br>(Toxværd, 2022b).....   | 47        |
| Om musikalbummet <i>Calling</i> (Toxværd, 2020).....  | 49        |
| Om musikalbummet <i>The Winds</i> (Toxværd, 2023a).....   | 51        |
| <b>Kapitel 5: Afsluttende diskussion.....</b>   | <b>53</b> |
| Problemstilling og forskningsspørgsmål genbesøgt.....   | 53        |
| Drøftelse af artikulationer som kunstner.....   | 54        |
| Drøftelse af musikalbums.....   | 55        |
| Drøftelse af videnskabelige artikler og essay.....  | 56        |
| Kombineret kunstnerisk og videnskabeligt forskningsresultat.....  | 58        |
| Kundskabsbidrag og videre forskning.....  | 59        |
| <b>Efterord.....</b>  | <b>63</b> |
| <b>Referenceliste.....</b>  | <b>65</b> |
| <b>Bilag.....</b>   | <b>75</b> |
| <i>Bilag 1.</i> ”At lære med tilblivelser af grafisk notation i musik som iterativ intra-<br>aktion”..... | 75        |
| <i>Bilag 2.</i> ”Diffracting alto saxophones”.....  | 88        |
| <i>Bilag 3a.</i> ”Min gravide krop ændrede ved tingene – at komponere med<br>processen”.....              | 100       |
| <i>Bilag 3b.</i> ”My pregnant body changed things – composing with the process”.....                      | 106       |
| <i>Bilag 4.</i> Pressemeddelelse, <i>Calling</i> .....  | 112       |
| <i>Bilag 5.</i> Pressemeddelelse, <i>The Winds</i> .....  | 113       |
| <i>Bilag 6.</i> Informationsskrivelse til deltagere.....  | 114       |
| <i>Bilag 7.</i> NSD’s vurdering af projektet.....   | 117       |

# Kapitel 1: *Baggrund*

## Introduktion

I denne artikel-baserede og kombinerede kunstneriske og videnskabelige ph.d.-afhandling beskæftiger jeg mig med at finde måder, hvorpå mangfoldige musiktilblivelser muliggøres gennem udforskninger af, hvordan det humane og nonhumane intra-agerer i det diffraktive felt afhandlingen udgør, og som indrammes af to koncerter. To udgivne musikalbums med live-optagelser af koncerterne er afhandlingens kunstneriske hovedkomponenter. Jeg forstår *intra-aktion* ud fra Barads brug af begrebet i hendes teori om agential realisme (Barad, 2007) som iterative, gentagende processer, i hvilke de intra-agerende komponenter ikke har en forudgående og adskilt eksistens, sådan som de har i interaktionsprocesser. Med Barads videreudvikling af Haraways brug af begrebet *diffraktion* (Haraway, 1992) undersøger jeg intra-agerende sammenfiltringer af musiktilblivelser i et diffraktivt felt dannet af afhandlingens forskellige elementer, der indvirker på hinanden på tværs af tid og sted.

Mangfoldighed opfatter jeg i betydningen af at være varieret og indeholde mange forskellige sider og aspekter. Jeg er nysgerrig over for, om en sansning og en udforskning, hvor det ambivalente og modsatrettede gives plads, kan muliggøre en større mangfoldighed blandt de menneskelige og ikke-menneskelige materialiteter og kroppe, der er involverede i musiks tilblivelse. Afhandlingen placerer sig i et performativt forskningsparadigme, der omfatter post-tilgange til og udvidelser af kvalitativ forskning samt artistic research perspektiver, hvor forskning er en (med)skabelse og ikke en repræsentation af noget, som eksisterede forud for forskningen (Haseman, 2006; Bolt, 2016; Jusslin et al., 2022; T. P. Østern et al., 2023). Under arbejdet med afhandlingen har jeg været ansat som ph.d.-stipendiat på Universitetet i Agder (UiA) i Norge ved Institutt for klassisk musikk og musikkpedagogik på Fakultet for kunsthøgskolen under ph.d.-programmet i kunsthøgskolen, specialiseringen *Kunst i kontekst*, som er en tværfaglig og tværæstetisk ph.d.-specialisering (musik, teater og visuelle fag), hvor kunsten forstås og analyseres i relation til samfundsmæssige, kulturelle, didaktiske og historiske sammenhænge. Samtidig er fokus på mødet mellem kunstneriske og videnskabelige indgange til forskning.

## Personlig motivation

Min praksis som saxofonist og komponist – med professionel koncertvirksomhed i 30 år og 17 internationale albumudgivelser med egen musik – er den konkrete kunstneriske praksis, som jeg er udgået fra, når afhandlingens to musikalbums er kommet til verden. Disse to kunstneriske komponenter og deres processer er ikke alene at betragte som del af mit forskningsprojekts empiriske materiale.

Afhandlingens to albumudgivelser er i sig selv kunstneriske forskningsresultater, som jeg gerne vil bidrage med til kunstfeltet inden for improviseret og eksperimenterende musik. Imidlertid er det sammenknytningen af min egen kunstneriske praksis og Barads teori om agential realisme, der bliver til den kombination af kunstnerisk og videnskabelig forskning, som jeg er motiveret for at bidrage med til forskningsfeltet. Endvidere ønsker jeg med afhandlingen at udvikle måder at forske og analysere på, der støtter kunstneriske kommunikationsformers plads i academia gennem at inddrage forskelligartede kunstneriske artikulationer i form af klingende lyd såvel som poetisk-analytisk tekst.

Da jeg påbegynde mit ph.d.-projekt, havde jeg igennem nogen tid været optaget af den kendsgerning, at der er ubalance mellem kønnene inden for musikkens område. Koda, som er musikskabernes rettighedsorganisation i Danmark, har opgjort, at 20 procent af Kodas medlemmer i 2021 var kvinder, og at kvindelige rettighedshaveres musik blev spillet i et omfang, der betød, at kvinder modtog 10 procent af Kodas samlede udbetalingsbeløb i 2021<sup>1</sup>. Da jeg i 1980'erne begyndte at spille saxofon som 9-årig, var der både piger og drenge, der spillede instrumenter, og som improviserede og skabte musik. I takt med at jeg blev ældre, blev der færre og færre piger omkring mig, som spillede musikinstrumenter og komponerede. Og da jeg begyndte på Rytmask Musikkonservatorium (RMC) i København i 1998, var kvindelige musikskabere, der spillede instrumenter, stærkt underrepræsenterede både blandt studerende og lærere. Min oplevelse af, at der ikke er balance mellem kønnene blandt instrumentalister, der skaber musik inden for populærmusik, jazz og improviseret musik, stemmer således overens med statistikken fra Koda.

Jeg havde kun sjældent spillet sammen med andre kvinder som voksen, men for nogle år siden opstod muligheden for at indspille og udgive en plade med Marilyn Mazur (Toxværd, 2016c), der ret unikt blandt musikere fra Norden har turneret med Miles

---

<sup>1</sup> Kodas kønsstatistik 2022: [https://www.koda.dk/media/225291/koda\\_kønsstatistik-2022.pdf](https://www.koda.dk/media/225291/koda_kønsstatistik-2022.pdf)

Davis. Jeg kom til at tænke over, at kvinder, der spiller instrumenter, også er stærkt underrepræsenterede i min egen kunstneriske praksis som improviserende saxofonist og komponist, hvor jeg spiller koncerter og udgiver plader. Omkring det tidspunkt fik jeg forskellige tillidshverv; dels som medlem af Konservatorierådet på Rytmask Musikkonservatorium, hvor jeg underviste, og dels som bestyrelsesmedlem hos JazzDanmark (en genreorganisation under den danske Statens Kunstfond), og jeg blev opmærksom på og arbejdede med forskellige initiativer med det formål at inspirere flere piger til at spille musikinstrumenter og støtte dem i at fortsætte, når de blev ældre.

Som baggrund for afhandlingen er således det forhold, at jeg er kvinde samt improviserende og komponerende saxofonist i en musiktradition hovedsagelig defineret og domineret af mænd, hvor kvinder historisk har været underrepræsenterede. Imidlertid er et stigende antal yngre kvinder især fra den nordiske scene de senere år trådt frem som internationale saxofonister i feltet af eksperimenterende og improviseret musik. Generationen kendetegnes ved en virtuos, opfindsom og ekstrem instrumentteknik, herunder extended techniques og en selvbevidst og original optræden. Jeg forbinder min kunstneriske praksis med denne nye generation, selvom jeg er lidt ældre; min egen musikerkarriere fik internationalt niveau gennem udgivelsen af et CD-album med John Tchicai (Tchicai, 2002), der var en dansk saxofonist, som tidligt i sin karriere spillede med John Coltrane og medvirkede på albummet *Ascension*. To år senere indspillede jeg mit første album med egen musik (Toxværd, 2007). I tilbageblik vil jeg kalde den opfattelse af musik, som lå bag albummet, for en performativ musikforståelse, idet jeg kan huske, at jeg dengang ikke syntes, at det var muligt at indspille musik og derefter lytte til den, som om det var det samme værk. Derfor lod jeg den indspillede musik blive elektronisk manipuleret af en musikerkollega, der var producer. Denne manøvre umuliggjorde, at jeg ville kunne spille den samme musik igen eksempelvis til en koncert og understregede derved min performative opfattelse af musik. To børnefødsler kom indover og forsinkede albummet, men da det blev udgivet, kom det på ”Top 5 Best Debut Albums of 2007” hos musiktidsskriftet *All About Jazz New York*.

På det, som blev mit tredje album med egen musik, præsenterede jeg for første gang min musik som grafisk notation, der blev afbildet i booklet'en til CD'en (Toxværd, 2012) og udgivet som grafiske partiturer af Edition S (Toxværd, 2002; 2010; 2011a; 2011b). Indspilningen af albummet blev forskningsmateriale i min master's thesis fra

Danmarks institut for Pædagogik og Uddannelse ved Aarhus Universitet, hvor jeg interesserede mig for musikkens fremtræden for musikerne i momentet mellem at være en musikalsk praksis i nuet, og inden praksissen blev opfattet af musikerne som noget objektivt, de kunne forholde sig til verbalt (Toxværd, 2014). Mit seneste forskningsprojekt i 2015-2016 udførte jeg som studieadjunkt over 15 måneder på Rytmask Musikkonservatorium. Med en bevilling, der finansierede 8 måneders fuldtidsarbejde, tildelt af Kulturministeriets KUV-udvalg, var projektet et såkaldt KUV-projekt<sup>2</sup>. Min forskning fortsatte i sporet af at opfatte musik som ind imellem og i tilblivelse (Toxværd, 2016b). Fokus var på grafisk notation, som udviklede sig i tre generationer, og mundene ud i en kunstbogudgivelse (Toxværd, 2016a) og to musikalbums (Toxværd, 2016d; 2016e). Der er tillige publiceret en peer reviewet exposition på RMCs portal i Research Catalogue (Toxværd, 2021).

### **Problemstilling, forskningsspørgsmål og ambition**

Indledningsvis har jeg beskrevet min personlige motivation for at påbegynde dette ph.d.-projekt. I arbejdet med min afhandling betyder det, at jeg er drevet af en nysgerrighed over for, om vi kan sanse musik på nye måder, hvor det modsatrettede og ambivalente gives plads og derved muliggøre en større mangfoldighed blandt de humane såvel som nonhumane materialiteter og kroppe, der er involverede i musiks tilblivelse. Problemstillingen lyder:

*På hvilke måder intra-agerer menneskelige og ikke-menneskelige materialiteter og kroppe i denne afhandlings diffraktive felt indrammet af to koncerter og muliggør mangfoldige musiktilblivelser?*

Og de underliggende forskningsspørgsmål er:

- 1. Med udgangspunkt i, at musik ikke er et værk, der definerer, hvad vi skal lære, men at musik gør noget med os og verden, mens vi lærer, spørger jeg: Hvordan bliver afhandlingens grafiske notation og improvisation til i intra-aktion?*
- 2. Hvad gør humane og nonhumane materialiteter i afhandlingens musiks tilblivelse, som udfordrer en antropocentrisk tendens til at centrere humane subjekter i tilblivelsen af musik?*

---

<sup>2</sup> KUV er en forkortelse af Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed, som er betegnelsen for artistic research udført på musikkonservatorier og andre kunstuddannelser i Danmark <https://artisticresearch.dk>

### *3. Hvilke effekter af køn sanser jeg gennem arbejdet med afhandlingen i mit kunstneriske virke?*

Problemstillingen og de tre underliggende forskningsspørgsmål undersøger jeg gennem hele min afhandling, men de to første forskningsspørgsmål behandler jeg specifikt gennem analyser af agentiale snit i artiklerne ”At lære med tilblivelser af grafisk notation i musik som iterativ intra-aktion” (Toxværd, 2022a) og ”Diffracting alto saxophones” (Toxværd, 2023b). Det tredje forskningsspørgsmål beskæftiger jeg mig særligt indgående med i essayet ”Min gravide krop ændrede ved tingene – at komponere med processen” (Toxværd, 2022b). Når jeg foretager mine undersøgelser af afhandlingens problemstilling og af forskningsspørgsmålene, bygger jeg således på analyser af empiri genereret i forbindelse med musikalske møder i form af koncerter, hvor jeg spiller med kvinder fra føromtalt generation i nogle af mine ensembler. Jeg udforsker de musikalske møder med en performativ musikopfattelse, hvor kunstnerisk og kulturel betydning ikke er indlejret i kunstværket men bliver til i møder mellem performancens forskellige elementer (Groth & Lindelof, 2016). Min forskningstilgang kan kaldes en post-tilgang eller et post-perspektiv (Jusslin et al., 2022) med baggrund i et performativt forskningsparadigme (Haseman, 2006; Bolt, 2016; T. P. Østern et al., 2023). I forhold til min forskning betyder det, at jeg ikke udelukkende anvender ord og symboler til at beskrive og udtrykke mig om forskningen, som det er tilfældet i kvantitative og kvalitative paradigmer. Min forskning beskriver eller udtrykker sig ikke kun om den forskning, som den skaber, men skaber udtryk i sig selv, der bliver til selve forskningen så som min afhandlings kunstneriske hovedkomponenter i form af to musikalbums. Jeg bevæger mig udover det antropocentriske verdensbillede og tilgår mit forskningsmateriale med en nysgerrighed over for performativitet, materialitet og relationalitet. Jeg udforsker, hvad menneskelige og ikke-menneskelige kroppe og materialiteter gør i deres gensidige relationer. I musikkens skabelse skiftes fokus fra musik som objekt til musik som en dynamisk gøren og tilblivelse, som jeg tager ansvar for.

Med mit ph.d.-projekt er det mit sigte at etablere et diffraktivt felt indrammet af to koncerter, hvor jeg udforsker intra-aktioner mellem menneskelige og ikke-menneskelige materialiteter og kroppe. Det diffraktive felt dannes af de forskellige elementer, der indgår i min afhandling. At feltet er diffraktivt betyder i min undersøgelse, at elementerne indbyrdes udøver effekt på hinanden, hvorved nye virkninger opstår. I forbindelse med afhandlingens elementer optræder hændelser,

hvis intra-aktioner jeg udforsker. I min undersøgelse af, hvad det humane og nonhumane gør i musiktilblivelsen, udfordrer jeg en antropocentrisk tendens til subjekt-centrering, og mit alternativ til at centrere subjektet i musikken er at udforske musik som tilblivelser, der gør noget med os og verden, mens vi er i gang med at lære.

Jeg situerer mig både i det, vi omtaler som den videnskabelige verden, og i det, der kaldes kunstens verden. I min artikulation som kunstner, tredje del (s. 41), skriver jeg, at "[...] der er ikke en kausalitet eller en årsagssammenhæng mellem min forskningspraksis og min kunstneriske praksis". Begge praksisser foregår på samme tid, og den ene er ikke underordnet den anden. Jeg tilslutter mig Östersjös forslag (Östersjö, 2019), om at tænke på kunstneriske forskere som nomader, der søger ny kundskab og viden og nye udtryksformer ved at oscillere mellem disse verdener. Begge verdener inddragelse i min afhandling er nødvendig for at opfylde mit projekts forskningsambition. Östersjö skriver at "[...] the promise of artistic research is to, on the one hand, create formats through which artists can be allowed to experiment with and challenge the practice within their art worlds, and on the other hand, to constitute a critical voice, and a factor for change and innovation, within academia" (Östersjö, 2019, s. 85). I mit ph.d.-projekt eksperimenterer jeg med og udfordrer kunstneriske praksisser i den kunstverden, som jeg føler et slægtskab til, men jeg placerer også min forskning i academia. Den teori og filosofi fra den videnskabelige verden, som jeg inddrager i min afhandling, bibringer mig videnskabsteori og filosofisk tænkning, som muliggør, at jeg kan få nye indsigter omkring det, jeg undersøger.

Ifølge Östersjö kan det variere, hvor langt og i hvor høj grad kunstnerisk forskning skal bevæge sig ind i academia. Det afhænger af hvilke hensigter, der er med forskningen. I mit ph.d.-projekts tilfælde er bevægelsen ind i academia væsentlig, fordi den hjælper mig til "[...] at udfordre både min opfattelse af mig selv og min opfattelse af musik i min kunstneriske praksis" (Toxværd, 2022a, s. 67). Eksempelvis beskriver jeg i afhandlingens artikel "At lære med tilblivelser af grafisk notation i musik som iterativ intra-aktion", hvorfra førnævnte citat stammer, at jeg, selvom jeg ikke ønsker det, har en forståelse af, at der findes et værk, som skal give svar på, hvordan det skal spilles (Toxværd, 2022a, s. 68), hvilket står imod sætning til den performative musikopfattelse, som jeg besidder, når jeg tænker om mine grafiske notationer, at jeg ikke har et endeligt svar på, hvordan de skal være (Toxværd, 2022a, s. 70). Jeg bliver opmærksom på denne inkonsistens ved at udforske en hændelse, hvor jeg byttede rolle med min kollega, således at min kollega skulle spille og



improvisere ud fra mine grafiske notationer i stedet for, som det havde været indtil da, at det var mig, der spillede og improviserede ud fra min kollegas kompositioner. Idéen til rollebyttet opstod som en effekt af en antændt affekt i mig, der udsprang af en tvivl (Toxværd, 2022a, s. 69). Jeg var i tvivl om, hvorvidt jeg kunne blive ligeså god som en mand til at skabe musik, fordi den verden af komponister, som jeg hidtil var stødt på, hovedsagligt havde bestået af mænd. Netop ved hjælp af at bevæge mig ind i academia har jeg kunnet få øje på, hvordan aspekter som værkbegreb og kønsopfattelser væver sig sammen, og derved er jeg blevet i stand til at artikulere mig omkring disse indsigter både i akademisk skrift og som kunstneriske artikuleringer af ord såvel som lyd.

Min ambition er dermed for det første, at min forskning kan være et bidrag til den videnskabelige verden i forhold til at forstå effekterne af den manglende kønsbalance som en kraft i praksis, der løbende er til stede i et kunstnerisk virke; en kraft, der kan skabe ændringer. For det andet er det min ambition at bidrage med at give en indsigt i at sanse uendelige musiktilblivelser; en sansning i stedet for en kontrol af musikken, der kan muliggøre en større mangfoldighed blandt de menneskelige og ikke-menneskelige materialiteter og kroppe, der er involverede i musiks tilblivelse. En tredje forskningsambition er som nomade mellem kunstens og videnskabens verden at udvikle og fremme kunstneriske kommunikationsformer i academia og at tilbyde andre former for viden, som jeg opnår gennem at have mod til at eksperimentere, sådan som kunstnere er vant til at gøre i deres praksis. Derfor tror jeg også, at modet til at udfordre hegemonisk tænkning i academia har en særlig chance for at komme fra kunstnerisk-videnskabelig forskning. Herfra må det så være op til academia at være åben for anderledes idéer, der kan give os afgørende og frugtbare svar på de nye spørgsmål verden hele tiden stiller os.

## **Elementer i afhandlingen**

Kunstneriske komponenter i afhandlingen udgøres af to albumudgivelser af live-optagede koncerter. Det ene album (Toxværd, 2023a) er med Julie Kjær og mig selv på altsaxofoner, el-bassist Peter Friis Nielsen samt trommeslager og perkussionist Marilyn Mazur. Albummet er udgivet på det uafhængige pladeselskab ILK, som jeg driver sammen med en række København-baserede musikere og komponister, der har deres kunstneriske virke inden for eksperimenterende og improviseret musik. Det andet album (Toxværd, 2020) er med Maria Faust og mig selv på altsaxofoner samt pianist Jacob Anderskov og er udkommet på det engelske pladeselskab New Jazz and

Improvised Music Recordings. En yderligere komponent i afhandlingen er essayet ”Min gravide krop ændrede ved tingene – at komponere med processen” (Toxværd, 2022b), som er publiceret i musiktidsskriftet Seismograf.org på dansk og engelsk. Derudover består afhandlingen af to videnskabelige artikler, én på dansk: ”At lære med tilblivelser af grafisk notation i musik som iterativ intra-aktion” (Toxværd, 2022a), som er publiceret i JASEd august 2022, og én på engelsk: ”Diffracting alto saxophones” (Toxværd, 2023b), der publiceres i APRIA november 2023. Hver især indeholder artiklerne analyser af empiri genereret i relation til de to live-optagede koncerter. Desuden indeholder afhandlingen mine artikulationer som kunstner i tre dele, og omsluttende disse elementer er afhandlingens kappe.

I oversigtsform ser det sådan ud:

Afhandlingen indeholder

- 2 musikalbums, der er live-optagelser af to koncerter
- 1 essay
- 2 videnskabelige artikler
- 3 artikulationer som kunstner
- Kappe

Empirisk materiale er genereret ad 4 omgange

- a) Koncert, Klub Primi, 12. november 2019
- b) Visning, KiK-eksamen, 6. februar 2020
- c) Koncert, Vinterjazz Cph, 21. februar 2020
- d) Koncert, Koncertkirken, 30. juni 2021

Den videnskabelige artikel ”Diffracting alto saxophones” (Toxværd, 2023b) analyserer empirisk materiale genereret i forbindelse med

- a) Koncert, Klub Primi 12. november 2019

Den videnskabelige artikel ”At lære med med tilblivelser af grafisk notation i musik som iterativ intra-aktion” (Toxværd, 2022a) analyserer empirisk materiale genereret i forbindelse med

- b) Visning, KiK-eksamen, 6. februar 2020
- c) Koncert, Vinterjazz Cph, 21. februar 2020

d) Koncert, Koncertkirken, 30. juni 2021

Musikalbummet *The Winds* (Toxværd, 2023a) er en live-optagelse af

a) Koncert, Klub Primi, 12. november 2019, med Julie Kjær, mig selv, Peter Friis Nielsen og Marilyn Mazur

Musikalbummet *Calling* (Toxværd, 2020) er en live-optagelse af

c) Koncert, Vinterjazz Cph, 21. februar 2020, med Maria Faust, mig selv og Jacob Anderskov

### **Kappens forløb**

Kappen er delt ind i 5 kapitler. Kapitel 1, som jeg kalder *baggrund*, begynder med en kort introduktion til mit ph.d.-projekt efterfulgt af min personlige motivation for at udføre projektet. Derpå fremlægger jeg afhandlingens problemstilling, forskningsspørgsmål og ambition. Kapitlet slutter med en redegørelse for afhandlingens forskellige elementer og en gennemgang af kappens forløb.

Kapitel 2 er benævnt *kontekster*. Her indleder jeg med at skrive om min forskningsrelationer til opfattelser af køn. Derefter kommer jeg ind på kønsperspektiver i beslægtet musikforskning og fremlægger mine udgangspunkter som kunstner og kunstner-forsker i et skitseret landskab af kunst og forskning. Ved herpå at placere min afhandling i et afmærket kunstnerisk og videnskabeligt forskningfelt synliggør jeg, hvor mit ph.d.-projekt kan bidrage med ny viden.

Kapitel 3 har jeg kaldt *teori og metodologi*, og jeg lægger ud med nogle betragtninger om min anvendelse af begreberne køn og kvinder. I dette kapitel beskæftiger jeg mig med Barads teori om agential realisme og det performative forskningsparadigme, samt hvordan jeg i min afhandling har genereret empiri og omsat teori i praksis.

Kapitel 4 er betitlet *artikulationer som kunstner, videnskabelige artikler, essay og musikalbum*. Kapitlet består af mine artikulationer som kunstner i tre dele, beskrivelser og sammendrag af de to videnskabelige artikler samt præsentationer af essayet og af afhandlingens musikalbums inklusive links til de to CD-udgivers i alt 9 tracks.

Kapitel 5 benævner jeg *afsluttende diskussion*. I diskussionen genbesøger jeg afhandlingens problemstilling og forskningsspørgsmål og drøfter mine artikulationer som kunstner, mine musikalbums, mine videnskabelige artikler og mit essay. Derpå argumenterer jeg for min undersøgelses kombinerede kunstneriske og videnskabelige forskningsresultat og fremlægger ph.d.-projektets bidrag til ny faglig kundskab samt giver forslag til videre forskning.

## **Kapitel 2: Kontekster**

### **Relationer til opfattelser af køn**

Før jeg bevæger mig nærmere ind på kønsperspektiver i musikforskning, der relaterer sig til min afhandling, vil jeg til en begyndelse opholde mig ved de to engelske termer ”sex” og ”gender”, hvor jeg tager udgangspunkt i, at sex er lig med biologisk køn, og at gender svarer til sociokulturelt køn. Jeg er af den opfattelse, at jeg står på skuldrene af den kønsforskning, som jeg i det følgende vil opridse. Den binære opdeling mellem sex og gender blev gjort alment kendt gennem seksualforskning i 1960’ernes USA, herunder ved Johns Hopkins University School of Medicine’s Gender Identity Clinique og forskning i inter- og transseksuelles kønsidentiteter på University of California Los Angeles (Lykke 2008, s. 53-54; Haraway 1991, s. 132).

Seksualforskningen fra den tid havde brug for at anvende begreber, der adskilte kønnet som biologi fra en sociokulturel forståelse af køn, fordi forskerne interesserede sig for det forhold, at menneskers biologiske køn ikke nødvendigvis definerer deres sociokulturelle køn. Denne tilgang til køn stod i modsætning til en traditionel kønskonservativ indstilling, som implicit antager, at der ikke er tale om, at biologisk og sociokulturelt køn kan adskilles. En traditionel kønskonservativ opfattelse er, at biologisk køn fører til sociokulturelt køn; i en sådan kønsopfattelses optik bliver menneskets sociokulturelle køn determineret af det biologiske køn.

Feministiske kønsteoretikere har fra 1970’erne villet bryde med en kønskonservativ og essentialistisk opfattelse af køn, idet de i tråd med seksualforskerne ved Johns Hopkins og UCLA var af den opfattelse, at der er forskel på køn som biologi og køn i en sociokulturel forståelse. De feministiske kønsteoretikere mente, at det sociokulturelle køn – det engelske ”gender” – var det, som skulle analyseres gennem kønsforskningen. Derfor gav det mening for dem at overtage og videreudvikle 1960’ernes amerikanske seksualforsknings distinktion mellem sociokulturelt og biologisk køn. Imidlertid begyndte kønsteoretisk forskning i 1990’erne at problematisere adskillelsen af biologisk køn og en sociokulturel forståelse af køn. Teoretikere som Donna Haraway (1991) samt Judith Butler (1993) ønskede at bryde med dikotomien og argumenterede for, at det ikke er muligt at adskille sex og gender – biologisk køn og sociokulturelt køn – fordi de er sammenvævede (Lykke, 2008, s. 31-32). Butlers tænkning bygger på begreberne genealogi og performativitet, hvor genealogi betyder, at gender og sex ikke kan føres tilbage til og determinere en

naturlig forskel mellem mand og kvinde, og hvor begrebet performativitet indebærer, at køn er noget, vi gør (Rosenberg, 2005).

Hvad får det at sige i min undersøgelse, at jeg står på skuldrene af denne kønsforskning? I mit ph.d.-projekt opfatter jeg køn som dimensioner af både det biologiske og det sociokulturelle, der ikke kan adskilles. Når jeg tilgår køn som genealogi og performativitet i tråd med Butler, betyder det, at jeg tager udgangspunkt i, hvad køn gør performativt her og nu og derfra udforsker genealogisk, hvad der har gjort sig gældende, for at køn konstituerer sig på den led, som det gør.

Sammenvævningen af biologisk køn og køn i en sociokulturel forståelse udforsker jeg ved at stille mit tredje underliggende forskningsspørgsmål, hvor jeg spørger om, hvilke effekter af køn jeg sanser gennem arbejdet med afhandlingen i mit kunstneriske virke. I afhandlingens essay skriver jeg: ”Kvalmen, som bedst lod sig dæmpe ved, at jeg spiste hele tiden, og mavemusklene, der flyttede på sig, og det at være stakåndet” (Toxværd, 2022b, s. 2). Dette er sansninger af min gravide krop, som er en biologisk dimension af mit køn. Samtidig har det den effekt, at det bliver en udfordring at spille saxofon, fordi min kvalme, mine mavemuskler, der flytter på sig, og det, at jeg er stakåndet, gør det vanskeligt at blæse luft ind i saxofonen med tilstrækkelig stor kraft.

Denne biologiske dimension væver sig sammen med den sociokulturelle, når jeg senere i essayet skriver: ”Faktisk var jeg på vej til at holde helt op med at spille, fordi jeg oplevede, at det ikke kun var svært at have en gravid og efterfølgende ammende krop; musikverdenens ustabile arbejdsmarked uden nogen sikring ved ulykke og sygdom, gjorde mig bekymret for børnenes tryghed” (Toxværd, 2022b, s. 4). Effekten af den biologiske krop får også den effekt, at jeg overvejer at holde op med at spille. Jeg har hele tiden vidst, at musikverdenens arbejdsmarked var usikkert, men gennem sansningen af min gravide og ammende krop opstår en bekymring hos mig, der tillige knytter sig til, at jeg nu har børn, som jeg har ansvar for. Det er således både det biologiske og det sociokulturelle aspekt af mit køn, der vanskeliggør tilværelsen som musikskaber, for når vi som samfund ikke investerer i, at alle arbejdsmarkeder sikrer tilstrækkelig tryghed, får det kønsbalance som effekt.

### **Kønspektiver i beslægtet musikforskning**

Interessen for at forske i køns betydning i musikalske praksisser har været stigende gennem nogen tid. I forhold til genren jazz og improvisation, som min ph.d.-afhandling kan kategoriseres inden for (dog vil jeg give min forskning

underbetegnelsen eksperimenterende jazz og improviseret musik), er der nyligt udført et metastudie baseret på 18 artikler (Canham et al., 2022). Metastudiet når frem til, at den foreliggende forskning redegør for problemer med kønsmæssig diskrimination, men at der ikke i særlig høj grad peges på mulige løsninger. Derfor anbefales det, at der kigges i nye retninger for at finde svar på, hvordan kønsbalancen kan ændres (Canham et al., 2022, s. 11). Forskerne bag metastudiet gør opmærksom på, at artiklerne, som de har gennemgået, generelt har et binært syn på køn og at "although the research addressed how gender contributes to marginalization in jazz and improvisation, less explicit attention was paid to what precisely these understandings of gender are, what they mean, and how they impact the research" (Canham et al., 2022, s. 12).

Hvis vi vender os i retning af komponister som forskningsområde, beskæftiger "How female composers manage gender identity" (Bennett et al., 2019) sig med kvindelige komponisters forskellige strategier til at håndtere deres identitet som kvinder i en kompositionsverden, hvor kvinder er marginaliserede. Også her får vi indblik i, hvad kønsforståelser kan betyde; i dette studie i form af hvilke konsekvenser det har for kvindelige komponister på forskellige måder at skjule deres køn for at undgå stigmatisering. I forhold til løsninger er dette studie nedslående, for der er ingen af de strategier, som kvinderne anvender, der er uden omkostninger. Her slår det mig, at de anbefalinger, som Canham et al. (2022) giver vedrørende at gøre sig overvejelser omkring, hvordan køn kan forstås, og hvad kønsforståelser kan betyde, muligvis kunne bringe os et skridt nærmere potentielle løsninger. At bevæge mig væk fra en binær kønsopfattelse og at stille spørgsmål til, hvordan køn forstås, hvad kønsforståelser kan betyde, og hvordan forståelser af køn påvirker min forskning, er aspekter, jeg er optaget af i mit ph.d.-projekt. I forhold til eksperimenterende jazz og improviseret musik er foreliggende forskning med disse interesser sparsom eller nærmest fraværende.

Imidlertid er improvisation en dimension af Thanh Thuy Nguyens ph.d.-afhandling *The Choreography of Gender in Traditional Vietnamese Music* (Nguyen, 2019), hvor interkulturelle og interdisciplinære kunstneriske samarbejder udvikles gennem hendes musikalske improvisations-inddragende praksis. Med et kritisk perspektiv på kønsnormer analyseres den koreograferede kropslige gestik, der ledsager kvinders spil på deres musikinstrumenter i traditionel vietnamesisk musik. De kropslige bevægelser, som forbinder sig til den musikalske praksis, er præget af konventioner

med hensyn til køn, men gennem ph.d.'ens kunstneriske udkomme i form af komposition af nye koreografier og ny musik muliggøres alternativer til kønskonventionel musikalsk gestik. I et videre perspektiv kan det føre til forandringer, når musikalsk praksis og kunstneriske frembringelser etablerer modbilleder til traditionelle kønsnormer. I Nguyens afhandling uddybes således, hvad kønsforståelser kan betyde gennem analyser af kropskoreografi, der påvirker hendes forskning ved at føre til ny kunstnerisk skabelse, som i sig selv bliver til løsningsforslag.

Et kunstnerisk forskningsprojekt med lydkunst som forskningsområde berettes der om i forskningsartiklen ”Trans\*formative Thinking Through Sound: Artistic Research in Gender and Sound Beyond the Human” (Soudant, 2022). Her er kønsopfattelsen nonbinær, og ganske ligetil skriver Luca Soudant at ”I do not think of gender as ’man is a penis’ and ’woman is a vagina’”. Køn forstås, som noget vi gør performativt og situeret som sociokulturelt formet virkelighed (Soudant, 2022, s. 336). I stedet for en binær kønsopfattelse gøres der brug af begreberne femininitet og maskulinitet forstået som måder at opføre sig på. I tråd med anbefalingerne fra Canham et al. (2022) uddyber Soudants forskning vores forståelse af, hvordan køn kan forstås, og hvad kønsforståelser kan betyde i en posthumanistisk tænkning, hvor køn også er materialitet, der påvirker forskningen. I Soudants artikel får vi præsenteret veje, som gennem lydkunst fører frem mod kunstneriske løsninger, der bryder med stereotype kønsopfattelser.

Mit ph.d.-projekt befinder sig inden for eksperimenterende jazz og improviseret musik, hvor den foreliggende forskning, som adresserer køn, er meget begrænset, og derved tilføjer min afhandling ny forskning til dette område. Selvom studier som Bennett et al. (2019) og Canham et al. (2022) ikke er særligt opløftende i kraft af deres fremlæggelse af de stadig manglende reelle ændringer af den diskrimination, som omverdenen møder kvinder med, oplever jeg at Nguyens (2019) og Soudants (2022) forskning giver mig håb. Den form for løsninger, som deres kunstneriske praksis tilvejebringer, er ikke konkrete handlingsplaner men virkelystne løsningsforslag muliggjort af nye kunstneriske tilblivelser, der stiller spørgsmål til normer og stereotyper hos kunstneren selv såvel som hos omgivelserne. At stille spørgsmål til tingenes tilstand gennem kunsten er en forholdemåde, som jeg tror har potentiale til at udvide vores forestillinger om køn og derved medvirke til at mindske diskrimination på sigt.



I forlængelse af disse forskningsprojekter anvender mit ph.d.-projekt også kunstnerisk eksperimentering til at finde løsninger, men hvor kvinden bibeholdes hos Nguyen og ses bort fra hos Soudant, etablerer min forskning et diffraktivt felt, hvor både kvinden og det nonbinære undersøges som bølger, der slår mod hinanden og danner nye formationer. I afhandlingens artikel ”At lære med tilblivelser af grafisk notation i musik som iterativ intra-aktion” (Toxværd, 2022a) forklarer jeg vedrørende mit rollebytte med pianisten, at ”[...] det var en frigørelse fra min tvivl, at jeg indtog en rolle, hvor jeg legede, at jeg skabe noget [...] Men samtidig var det virkeligt og reelt, fordi jeg faktisk gjorde det” (Toxværd, 2022a, s. 69). Min tvivl bundede i, at jeg tænkte på mig selv som kvinde, og at jeg som ung oplevede, at omverdenen kunne være bekymret for, om jeg som kvinde kunne spille lige så kraftfuldt som en mand og skabe musik med lige så stor pondus som en mand.

Min tvivlsomme opfattelse af kvinden som en kønskategori, der ikke er lige så stærk og modig som en mand, og hvilke effekter den får, undersøger jeg i min afhandling. Selvom jeg føler, at det er en ulegitim opfattelse, som jeg helst vil skjule, at jeg har, vælger jeg at trække den frem i min undersøgelse, fordi den får mig til at føle tvivl. Imidlertid er tvivlen en følelse, der etablerer en kraft i mig; en form for modkraft, der ikke vil finde sig i, at jeg er i tvivl om mit værd som kvinde. Men det interessante er, at for at kunne gøre noget ved situationen, forlader jeg den binære kønsopfattelse. Jeg begynder en leg, hvor min opfattelse af mit køn træder i baggrunden for til gengæld at sætte det at skabe noget i forgrunden. Kvinden og det nonbinære brydes som bølger, der tegner nye mønstre og får effekter som her, hvor jeg oplever, at jeg uden tvivl skaber musik gennem improvisation sammen med pianisten ud fra mine nedtegnede grafiske notationer. Således intra-agerer disse uadskillelige forhold og komponenter og kommer med svar på mit første underliggende forskningsspørgsmål om, hvordan afhandlingens grafiske notation og improvisation bliver til i intra-aktion. Med denne forskningstilgang er det mit sigte at bidrage til feltet med yderligere nuanceringer af køn, og hvilke effekter det har.

### **Udgangspunkter i et skitseret landskab af kunst og forskning**

Først og fremmest forbinder jeg min kunstneriske praksis med en ny generation af kvinder især fra Norden, som jeg har omtalt tidligere i afhandlingen, og som de senere år er trådt frem som saxofonister på den internationale scene for eksperimenterende og improviseret musik. Karakteristisk for generationen er en original og selvbevidst optræden med brug af en vituos, opfindsom og ekstrem instrumentteknik, herunder

extended techniques. Imidlertid er et særkende ved os i lige så høj grad vores forskellighed.

I historisk tilbageblik placerer mit ph.d.-projekt sig i relation til musikalske stilarter i feltet omkring eksperimenterende jazz og improvisationsmusik. Dette skal betragtes som musik, der i 1950'erne og 1960'erne brød ud fra etablerede genrer som bebop, hard bop og modaljazz ved at afvise fastlagte akkordskemaer og tempi og i stedet for fokuserede på eksempelvis timbre, tekstur og melodiske intervaller så vel som extended techniques på instrumenterne. Min inddragelse af grafisk notation, der udspringer (kritisk) fra den vesteuropæiske kunstmusiks værkbegreb (Goehr, 2007), har baggrund i eksperimenter tilbage fra 1950'erne med New York-skolen og sommerkurserne i Darmstadt (Brindle, 1987). Tættere på vores tid har vi den internationale udgivelse af partituranalogen *Notations 21* (Sauer, 2009), der indeholder grafiske notationer fra over 50 lande af mere end 100 komponister, hvoraf jeg selv er en.

I forhold til forskning, der bragte mig på sporet af kombineret kunstnerisk og videnskabelig forskning, og som har været igangsættende for mit ph.d.-projekts udgangspunkt, har jeg i mit indledende arbejde været optaget af udforskningen af performance og grafisk notation i *The Polyphonic Performer* (Orning, 2014) samt *Frå små teikn til store former* (Ølnes, 2016), hvor improvisation undersøges med anvendelse af auditiv sonologi. Ornings forståelse af musik som et levende objekt hjalp mig til udvikle min tænkning om musik fra at være dikotomisk i form af enten at være et objekt eller at være en praksis til at tænke musik som et levende både-og, der hele tiden er i tilblivelse. Hos Ølnes blev jeg opmærksom på, at musikere kan analyseres som rolle-indehavere i musikkens improvisation, hvilket satte min tænkning om rollebytte i gang. Nylige studier med professionelle musikere og deres musikskabelse, som har inspireret mig til inddrage Barads tænkning, omfatter ”I nærkamp med *Notefienden*: skam, myndiggjøring og performativ læring” (Schøien et al., 2022) og ”Untamed stories told by artfully creative artists in Malawi and Norway” (A.-L. Østern & Hovde, 2019). I kombination med Barads artikel ”Diffraction” (Barad, 2014) fik disse to empiriske studiers måder at sætte agentiale snit i spil på mig til at se muligheder i diffraktionsbegrebet i forhold til at danne diffraktive felter, hvor ting sker og virker på tværs af tid og sted.

## Placering i et afmærket kunstnerisk og videnskabeligt forskningsfelt

Improvisation i sammenhængen eksperimenterende jazz og improvisationsmusik, som er mit ph.d.-projekts musikalske kontekst, finder vi udforsket i blandt andet *Free Improvisation – Method and Genre* (Duch, 2011), der undersøger fri improvisation og improvisationsbaseret eksperimenterende musik, *Music On the Inside of Silence* (Sandell, 2013), hvor improvisationspraksis er undersøgelsens genstand samt *Open Form – An Expanded Performer’s Role* (S., 2015) og *Jazz on the Line: Improvisation in Practice* (Fadnes, 2021), som udfolder en etnografisk refleksion over improvisation som performance og performativitet. I *The Field of Musical Improvisation* (Cobussen, 2017) fremlægges en teori om improvisation som et ikke-lineært dynamisk og komplekst system. Teorien benævnes FMI, hvilket er en forkortelse af Field of Musical Improvisation, og anlægger et Latour-inspireret perspektiv på improvisation, idet det argumenteres, at der udover musikeren er mange andre både humane og non-humane aktanter involveret i improvisation, og at disse aktanter kan være publikum såvel som akustik og musikinstrumenter, men også socio-kulturelle baggrunde kan spille en rolle i improvisationen. Ikke alle aktanter er lige afgørende i en given improvisation; nogle vil være mere signifikante i nogen sammenhænge end i andre, og derved fremkommer teoriens ene nøglebegreb *complexity*. Det andet nøglebegreb er *singularity* i den betydning, at teorien ikke forholder sig til improvisation generelt men betoner, at hver enkelt improvisation bliver en unik konfiguration af forskellige netværk af aktanter og interaktioner.

Cobussens teori handler om at undgå at kategorisere, identificere og entydigt definere improvisation. ”Rather, it is the aim of this book to report of events, directions, ramifications, and incidents – in short of the *becoming* of improvisation [...] The FMI-theory should not be evaluated as an end in itself, but for how it might change the way we think about improvisation” (Cobussen, 2017, s. 29). Improvisation er hele tiden i tilblivelse og kan ikke entydigt defineres. ”In other words, the FMI shifts the perspective from the musician to the system, locating artistic productivity beyond what can be planned, intended, or foreseen” (Cobussen, 2017, s. 83). Teorien bestrider således et antropocentrisk verdensbillede, og perspektivet flyttes væk fra musikeren, der ikke har kontrollen. Rækkevidden af improvisation er ifølge Cobussen længere, end hvad vi planlægger, hvilke intentioner vi har, og hvad vi kan forudse.

I sin bog giver Cobussen en række af analyser af musikeres improvisation, men er det i realiteten muligt for mig i min undersøgelse ud fra min egen kunstneriske praksis at flytte mit perspektiv væk fra mig selv? Jeg spørger i mit andet underliggende forskningsspørgsmål om, hvad humane og nonhumane materialiteter gør i min afhandlings musiks tilblivelse, som udfordrer en antropocentrisk tendens til at centrere humane subjekter i tilblivelsen af musik. I mit ph.d.-projekt har jeg udviklet en praksisform, hvor jeg foran et publikum og med min saxofon improviserer og komponerer musikstykker, og nogle gange nedtegner jeg også grafiske notationer. Imens taler jeg om, hvad jeg sanser. I afhandlingen indgår denne praksisform i de to artikler i form af lecture performancen samt i den eksamens-visning, som jeg snitter agentialt og analyserer. De sansninger, jeg siger højt, gør publikum opmærksom på menneskers og tings påvirkning af musiktilblivelsen. Det er vanskeligt for mig alene at decentrere mig i musikkens tilblivelse, men med hjælp fra publikum kan jeg dele mine sansninger. Idet jeg deler mine sansninger med publikum, oplever jeg, at jeg udfordrer den antropocentriske tendens til at centrere humane subjekter i tilblivelsen af musik. Jeg oplever, at publikum oplever, at det ikke er mig, der har kontrol over, hvad musikken bliver til.

Dogantan-Dack argumenterer i *Rethinking the Musical Instrument* (Dogantan-Dack, 2022) for, at musikvidenskabelig forskning indenfor performance studier i højere grad skal begynde at interessere sig for selve musikinstrumenterne, det være sig akustiske, elektriske eller digitale, og deres rolle i musikalsk praksis "[...] the nature of musical instruments as well as their role in musical practices, and in wider cultural contexts more generally, remain an under-explored area" (Dogantan-Dack, 2022, s. xvi). Særligt ses det som problematisk, at musikudøvere reduceres til en homogen kategori, hvor musikinstrumenters forskellighed ikke tages med i betragtning. Det forsøger bogantologien at ændre på ved at samle 18 forskningsbidrag inden for feltet. I Dogantan-Dacks eget kapitel stilles spørgsmål ved, om solo-pianisten virkelig er ensom på scenen, og om vi ikke kommer til at overse klaverets agens. I kapitlet udforskes klaveret som kunstnerisk samarbejdspartner ud fra den (krops)fænomenologiske grundantagelse, at "[...] the pianist cannot come into being as a musician in the absence of artistic engagement with the material properties and musical affordances of the instrument of the piano. Since a pianist's artistic agency emerges simultaneously with the coaction and agency of the piano, the pianist, even in solo performance, is never alone in making music" (Dogantan-Dack, 2022, s. 1-2). I min artikulation som kunstner, første del (s. 37), skriver jeg at "[...] det er gennem altsaxofonens krop i

mine hænder og i min mund, jeg opfanger lyden af musikken”. I lighed med Dogantan-Dack oplever jeg således også, at handlekraft udspringer fra mit instrument. Til forskel fra Dogantan-Dack vil jeg ikke udtrykke det fænomenologisk sådan, at handlekraft fra mit instrument udspringer simultant med mine egne handlinger som musiker. I min undersøgelse søger jeg at undgå at isolere mine egne handlinger og i stedet for se al handlekraften i intra-aktioner, som når jeg gennem mit første underliggende forskningspørgsmål spørger, hvordan improvisation bliver til i intra-aktion. Imidlertid skriver jeg i den nævnte artikulation som kunstner, at jeg opfanger lyden af musikken, hvilket jo ikke er en decentring af mig som subjekt. Her kommer et modsætningsforhold til udtryk, som jeg vedkender mig. Gennem min undersøgelse forsøger jeg at forholde mig til det modsatte ved på den ene side at prøve at decentrere mig selv lidt, for at se, hvad der så sker, men på den anden siden at være opmærksom på, at jeg også har en opfattelse af mig selv som et subjekt i centrum.

Soloimprovisationer skabt ud fra nye klange udforsket via saxofon er undersøgt i *The Poetics of a Multiphonic Landscape* (Snekkestad, 2016), hvilket relaterer sig til saxofonisterne i mit ph.d.-projekts anvendelse af extended techniques, men også til klang i kombination med hukommelse og minde opfattet som tærsklen mellem improvisation og komposition. For Mayas bliver begreberne *klang* og *minde* sammenføjet til det centrale begreb *klangligt minde* i hendes ph.d.-projekts undersøgelse af musikalsk improvisation som åben, uden afslutning og i stadig transition (Mayas, 2019). Udgangspunktet for undersøgelsen er egen solistisk praksis på klaver med præpareringer, og hensigten er ikke at udvikle generaliserbare og reproducerbare teknikker. I stedet argumenterer Mayas for en forståelse af klang som situeret og i relation til det materiale, spatiale, kropslige og mentale, hvor alle komponenter er uadskillelige, foranderlige og indgår i et ikke-hierarkisk forhold til hinanden. Her er jeg i min undersøgelse på linje med Mayas, når jeg udforsker intra-aktion mellem min afhandlings elementer som netop er uadskillelige, foranderlige og ikke-hierarkiske. Vedrørende at klang sættes sammen med mindet, beskriver Mayas på følgende måde, hvordan hun anvender begrebet minde i sin afhandling: ”Memory brings about an awareness of our own behavior and responses to a musical context and to our immediate spatial and cultural environment alike, as human and non-human agents, through our reflection about past (sound) events and performance situations” (Mayas, 2019, s. 275-276). Mindet knyttes til en opmærksomhed på vores opførelse i den musikalske kontekst vi agerer i og peger på vores ansvar for humane og

nonhumane agenter i vores omgivelser. Det er ifølge Mayas gennem eftertanken, at vi kan påtage os dette ansvar.

Forholdet mellem musiker og instrument behandles af Davis med udgangspunkt i Ihdes postfænomenologi (Davis, 2019). Men hvor musikinstrumentet hos Ihde ifølge Davis forstås som mediator for musikerens intention, ønsker Davis at føre instrumentets agens tydeligere ind i relationen mellem musiker og instrument. Som musiker kan man have en fornemmelse af, at musikinstrumentet har sin egen intention, og at grænserne mellem menneske og instrument derved bliver mere flydende. Denne tænkning om instrumental intentionalitet undersøger Davis gennem musikalsk improvisation, hvor han anvender et selvbygget performance system, *the Feral Cello* som instrument. ”This performance system has been consciously designed to resist the notion of instrumental mastery. The constant reconfiguring of the instrument through changes to its acoustic response pushes the performer to renegotiate their relationship to the instrument live in the performance” (Davis, 2019, s. 79). Gennem sin kunstneriske praksis med anvendelse af *the Feral Cello* udfordrer Davis grænserne mellem menneskelig og ikke-menneskelig intentionalitet og agens. Musiker og instrument ligestilles med hensyn til at bidrage til musikkens tilblivelse og beskrives af Davis som at ”[...] the player/instrument assemblage has a combined intentionality towards the creation of the sound” (Davis, 2019, s. 82). Med afsæt i postfænomenologi kommer Davis et skridt nærmere min undersøgelse end Dogantan-Dacks fænomenologiske tilgang. Musikerens agens er hos Davis ligestillet med instrumentets, men musikken står stadig udenfor som noget musiker og instrument er intentionelt rettet mod. Jeg er imidlertid optaget af at undersøge, hvordan musikken bliver til i intra-aktioner mellem musikere, instrumenter og andre materialiteter og kroppe.

Hos Waters er objekter, kroppe, mennesker og deres omgivelser alle involverede i musikalsk praksis ved både at yde modstand og ved at muliggøre musikkens tilblivelse (Waters, 2013). ”[...] the constraints and constructs upon which music depends are not only, not even mostly, to be found in the physical object of the instrument, but also in the physiology of this particular body, in the assumptions and embodied knowledge which operate in this particular player, and in the interpenetrations between all of these and the framing acoustic and social environment” (Waters, 2013, s. 122-123). Ifølge Waters bygger musik ikke på musikinstrumenter i sig selv men på musikeren som krop og menneske med tilhørende

forestillinger og kundskaber i rammegivende akustiske og sociale omgivelser. Waters skriver, at når vi flytter fokus fra musikinstrumentets interne komponenter til interaktionerne mellem performancens mange komponenter, viser det sig, at musikere ofte er gode til at bevæge sig på grænsen af eller udenfor musikinstrumentets umiddelbare design. Selvom et musikinstruments design forudsætter visse ting, er det i interaktioner mellem instrumenter, kroppe, mennesker og omgivelser, at vi kan udforske modstande og muligheder i musikken. I et videre perspektiv kan musikens undersøgelser af objekters, kropes og mennesker interaktioner med omgivelserne udfordre politiske krav og etablerede sandheder om, at vi som mennesker skal være mest muligt effektive.

Undersøgelser af relationen musiker/instrument og ensemble er at finde i *Ensemble & Ensemble of Me* (Grydeland, 2016) med produktion af soloimprovisationer afledt af improviserende ensembler samt produktion af kollektive improvisationer med disse ensembler. Desuden har vi *Natural Patterns* (Zanussi, 2017) med musik spillet med et ensemble af improviserende musikere i et kontinuum af komposition og fri improvisation. Hvis vi sammenføjer dette felt med notation og partiturer, har jeg selv tidligere kombineret grafisk notation og improviserende musikere i ensembler i KUV-projektet *Composition of graphic and sonic works through the improvisers' co-creation* (Toxværd, 2016a; 2016b; 2021), hvor jeg udforskede, hvordan improviserende musikeres idéer kunne integreres i en kompositionsproces og i grafiske partiturer. Hvilke konsekvenser det kan få for forholdet mellem instrument, musiker og partitur, når materialitet, ubestemmelighed og responsivitet får plads i musikken optager McLaughlin i sin kompositoriske og improvisatoriske praksis (McLaughlin, 2022). Begrebet *material indeterminacy* foreslår McLaughlin som en tredje vej, hvor materialitet bringes sammen med tilfældet og det uforudsete. ”An important aspect of material indeterminacy – for me at least – is that it *wholly* involves the skills of the player, but situated in service of supporting material agency rather than in controlling the instrument to achieve a defined sounding outcome” (McLaughlin, 2022, s. 220). Musikerens instrumentale kundskaber skal understøtte materialitetens agens og ikke som i en konventionel antropocentrisk tænkning anvendes til at kontrollere et passivt musikinstrument. I forhold til udvikling af musikalske partiturer fører begrebet til at ”Scores situate players in a unfolding dance of agency as they ’get to know’ material and its forces in relation to techniques within the phase space of the instrument” (McLaughlin, 2022, s. 224). Muliggjort af partituret lader den agentiale dans, som McLaughlin har fra Pickerings performative

ontologi om menneskelig og materiel agens, alle humane og nonhumane elementer blive til i gensidig performativitet.

Med forskningen jeg har skrevet om, har jeg afmærket et kunstnerisk og videnskabeligt forskningsfelt, som min afhandling placerer sig i. De tematikker, der er fremkommet, behandles i min undersøgelse; det være sig improvisation som tilblivelser, hvor det humane såvel som det nonhumane indgår, instrumentets agens, klangudforskning, forhold mellem musiker og instrument og musiker og ensemble samt musikalske partiturer, herunder grafisk notation. Der tegner sig et billede af en musikopfattelse, der rækker langt videre end til at forstå musik som noget objektivt uden for os selv. Musik og improvisation er performativ, relationel og materiel, og musikinstrumenter og i videre forstand teknologi undersøges i multiple sammenvævninger. Vi har forladt det værkbegreb, som jeg selv er præget af, som det fremgår af min afhandlings ene videnskabelige artikel, hvor jeg skriver "[...] dybt i mig ligger en opfattelse af musikværket som noget givet, der allerede er skabt af nogen" (Toxværd, 2022a, s. 68). Imidlertid er det i denne forbindelse, at jeg ser en niche for mit forskningsprojekt:

Den måde, hvorpå jeg anvender en performativ forskningstilgang, fører til, at jeg eksempelvis beskriver min tvivl (om mit værd som kvinde) og fremlægger en forståelse, jeg ikke ønsker at have (at der findes et værk, som skal give svar på, hvordan det skal spilles). Når jeg på denne led udfordrer min opfattelse af mig selv og min opfattelse af musik, gør jeg mig sårbar, fordi jeg dermed kan kritiseres for at være uafklaret og inkonsistent som kunstner-forsker. Imidlertid inddrager jeg netop det ambivalente og modsatrettede fra indersiden af min kunstneriske proces, fordi disse aspekter er forbundet med affekter, hvis effekter jeg ønsker at vinde indsigt i. Når jeg stiller mine forskningsspørgsmål om, hvad der sker, og hvad der bliver gjort gennem tilblivelser i intra-aktioner, forsøger jeg at bevæge mig lidt væk fra mig selv for at udforske effekter af de affekter, der knytter sig til mine oplevelser af ambivalens. Derved kan jeg tilføre forskningsfeltet dels en forståelse af kønsbalancens effekter som en affektiv kraft af potentiale, der kan ændre ting, og dels en sansning af musiktilblivelsers ukontrollerbare inkonsistens, der kan muliggøre større mangfoldighed blandt de menneskelige og ikke-menneskelige materialiteter og kroppe, der er involverede i musiks tilblivelse.



## Kapitel 3: Teori og metodologi

### Om anvendelse af begreberne køn og kvinder

I min afhandling forstår jeg ikke køn som en fastlagt kategori eller som en dikotomi mellem biologisk og sociokulturelt køn. I forhold til kategorien 'kvinder' udfordrer Judith Butler i sin feministiske klassiker *Gender Trouble* (Butler, 1990) feministers ønske om at ville repræsentere kvinder som en samlet kategori. Butler vil holde fast på de mange forskelle mellem kvinder. Hun mener, at vi derfor må være opmærksomme på, at der vil opstå eksklusioner og reduktioner, når vi anvender kategorien kvinder, men Butler er sig bevidst, at det ikke er muligt pludselig at se bort fra kategorien kvinder her og nu, for vi kan ikke stille os udenfor den samtidig, vi er en del af (Lykke 2008, s. 40-41). Når jeg i min forskning bruger kategorien kvinde, gør jeg mig hele tiden overvejelser om dette dilemma. Ordet kvinde betragter jeg ikke som modpol til ordet mand. Jeg er optaget af forskelligheder blandt kvinder, og forskellighederne peger på, at kvinder ikke lader sig deterministisk definere som en essentialistisk modsætning til mænd.

I denne sammenhæng vil jeg nævne, at Judith Butler har stillet spørgsmål ved sin egen brug af betegnelsen lesbisk som identitetskategori om sig selv. Identitetskategorier bliver ofte ifølge Butler enten et instrument for undertrykkende strukturers normaliserende kategorier eller samlingspunkter for en frigørelseskamp mod det undertrykkende. Og derfor kommer vi nemt til at blive koloniseret af den identitetskategori, vi anvender. Butlers løsning er en form for pragmatisk dobbeltstrategi, hvor hun bruger sig selv som eksempel for at vise, at det i nogle sammenhænge er vigtigt at anvende betegnelsen lesbisk samtidig med, at hun i sine tekster diskuterer benævnelsens problematiske magt og forudsætninger. Det er ikke et enten-eller, men ifølge Butler en politisk set nødvendig pragmatisme, som ikke altid kan flugte med hendes teoretiske idéer (Butler, 2005, s. 59-60; Rosenberg, 2005, s. 13-14). Butlers dobbeltstrategi får mig til at overveje de udfordringer, der følger af at bruge begrebet kvinde som en identitetskategori. På den ene side er jeg utilfreds med, at omverdenen forbinder alle mulige essentialistiske egenskaber med betegnelsen kvinde, men på den anden side vil jeg gerne selv tage betegnelsen kvinde til mig og bruge den til at påpege en ubalance mellem kønnene, som jeg mærker effekterne af ved at tilhøre identitetskategorien kvinde.

Jeg når frem til, at jeg ligesom Butler må anvende en dobbeltstrategi, hvor jeg benævner mig kvinde i sammenhænge, hvor det er vigtigt at pointere, at kvinder, der spiller musikinstrumenter og skaber musik, er underrepræsenterede, samtidig med, at jeg i min forskning er bevidst om det problematiske ved betegnelsen kvinde, fordi brugen af betegnelsen er i risiko for at medvirke til en binær og reducerende opfattelse af køn. Eksempelvis skriver jeg i min afhandlings essay om, at jeg før jeg blev gravid, ikke brød mig om kategorier, som jeg skulle passe ind i, fordi jeg opfattede det som magtgreb til at normalisere os og gøre os ens, og jeg brød jeg mig heller ikke om at blive kategoriseret som kvinde. I tillæg betød min arbejderklassebaggrund, at jeg var taknemmelig over, at jeg havde fået mulighed for at skabe en tilværelse som musiker og komponist, idet jeg havde oplevet, at mine forældre og bedsteforældre ikke havde kunnet realisere deres drømme om uddannelse og kunstnerisk virke på grund af økonomiske begrænsninger.

Den kønsmæssige ubalance til fordel for mænd så jeg bort fra, for jeg havde travlt med at komme frem i verden, men "[...] da min gravide krop ændrede ved tingene, blev kvinden helt nærværende for mig. I dag er effekten af mine graviditeters nærværende krop, at jeg som sagt gerne vil gøre noget" (Toxværd, 2022b, s. 6). I essayet når jeg frem til, at jeg vil undersøge problematikken, samtidig med at jeg ikke vil forholde mig til kvinden som en begrænsende kategori. Et andet eksempel på, hvordan min dobbeltstrategi kommer til udtryk, er i mine artikulationer som kunstner, anden del (s. 39), hvor jeg skriver, at "[...] kvinden er blevet en begrænsende kategorisering, der har gjort mig træt og udmattet". Imidlertid oplevede jeg det affektivt som en stor lettelse til den sidste koncert, der indgår i mit ph.d.-projekt, at jeg pludseligt havde sluppet opmærksomheden på kvinden. Det betyder, at jeg i stedet for at lede efter forskelle mellem kvinders og mænds måder at spille på er optaget af at udforske køn i intra-aktioner og effekter af disse.

### **Agential realisme**

I *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Barad, 2007) udfolder Barad sin teori om posthumanistisk performativitet, som hun benævner agential realisme. Teorien er tværvideenskabelig og inddrager kvantefysik, poststrukturalisme, feministisk og queerteoretisk tænkning, feministisk science and technology-tænkning og postkolonial teori (Juelskjær, 2019, s. 12). I mit ph.d.-projekt har jeg prøvet at møde universet halvvejs, ligesom Barad gør, og som hun opfordrer andre til, når hun afslutter sit hovedværk med ordene "We need

to meet the universe halfway, to take responsibility for the role that we play in the world's differential becoming" (Barad, 2007, s. 396). Og jeg har forsøgt "at komme i møde, at verden er en levende processuel størrelse, der virker ind, virker med, virker på." (Juelskjær, 2019, s. 11). I praksis har jeg sat møder op med andre kvinder, der spiller saxofon, ligesom jeg selv gør, i regi af forskellige af mine ensembler. Idéen om *meeting* har været nærværende i mit ph.d.-forløb både i mine analyser af møderne i form af koncerter, der udforskes som tilblivelser og (lære)processer, og i min tænkning med at møde verden i proces på halvvejen, mens den bliver til.

I agential realisme er virkelighed og væren forbundet med viden om virkeligheden og væren. Der er en forbundethed mellem ontologi og epistemologi. Med agential realisme videreudvikler Barad fysikeren Niels Bohrs måde at forholde sig til diskussionen fra begyndelsen af 1900-tallet om, hvorvidt lys skulle forstås som bølger eller som partikler. Bølger og partikler er ontologisk forskellige fra hinanden, fordi de har forskellige kvaliteter. To partikler kan ikke være på det præcis samme sted samtidig, fordi den ene partikel optager pladsen og dermed udelukker den anden. En bølge derimod kan overlappende en anden bølge således, at flere bølger kan være på samme sted samtidig. Med forskellige måleapparater fremstår lys som enten bølger eller som partikler. Bohr nåede frem til, at lys er ubestemt og uafgjort som fænomen, fordi forskningsapparatet, der måler lys, medvirker til, om lys er partikel eller bølge. I målingen muliggøres og afgøres, hvad lys er, og hvordan det skal forstås. I Barads videreudvikling indbefatter målinger med forskningsapparaturer generelt observationsteknologier og forskningspraksisser i bred forstand. Derved argumenterer Barad for, at hvad virkeligheden og væren er, og hvordan virkeligheden og væren skal forstås, muliggøres og afgøres i forskningsarrangementet, hvor noget specifikt materialiseres.

Forbundetheden i agential realisme indbefatter en ontologisk relationalitet. Med baggrund i Bohrs tænkning om bølge-partikel-dualiteten påpeger Barad, at verden er relationel. Der findes ikke noget, der er afgrænset i sig selv, for alt bliver til i relationer. Hvad noget er, om lys er partikel eller bølge, afgøres i tilblivelsen af de intra-agerende komponenter i forskningsarrangementet. Viden og verden, epistemologi og ontologi, er ikke adskilt. Verden repræsenteres ikke af viden om verden. Viden og verden er forviklet i specifikke forbundetheder (Juelskjær, 2019, s. 21-25). Når Barad ikke vil isolere epistemologi fra ontologi, er det fordi "We don't obtain knowledge by standing outside the world; we know because we are *of* the

world.”. Hun anvender termen *onto-epistem-ology*, som omfatter *the study of practices of knowing in being* og foreslår at udvide termen til *ethico-onto-epistem-ology* for at betone, at viden og væren også er forviklet med etik (Barad, 2007, s. 185). Forskere er med til at skabe virkeligheder og verdener. Når forskning udøves, påvirker det verden, og de konsekvenser det får, må forskere tage et etisk medansvar for.

I 2003 publicerede Barad sin artikel ”Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter” (Barad, 2003), som fremlægger teorien om agential realisme, selvom Barad ikke kalder sin tænkning sådan på det tidspunkt. De første to ord i artiklens titel giver et indtryk af teoriens baggrund, idet agential realisme kan beskrives som et af flere bud på tænkning, der er posthumanistisk derved, at den overskrider humancentreringen, fordi humancentrerede teorier har begrænsninger i forhold til at analysere og udvikle teori vedrørende komplekse og globaliserede udfordringer, der præger vores samtid. Imidlertid handler det ikke om at se helt bort fra mennesket, for i agential realisme er mennesket del af materialiseringsprocesser, som giver specifikke muligheder, uden at mennesket har magten (Juelskjær, 2019, s. 12-14). Barads teori indskriver sig altså i en nymaterialistisk strømning ved at være posthumanistisk, og med performativitet som nøgleord er den et opgør med repræsentationel tænkning.

Barad er i forhold til feministisk og queerteoretisk tænkning i dialog med Butlers tænkning om performativitet (Butler, 1990), hvor den sociale verden og sociale kategorier ikke er stabile enheder, men bliver til igen og igen i processer (Juelskjær, 2019, s. 12). Men hvor Butlers performativitet er en gentagelse af handlinger, der konstituerer identiteten i form af iterativ citationalitet, så involverer Barads agentiale realisme menneskelige såvel som ikke-menneskelige materialiteter (Barad, 2007, s. 145-146). Barad skriver, at ”Space, time, and mattering are mutually constituted through the dynamics of iterative intra-activity” (2007, s. 181). Hos Barad er performativitet således iterativ intra-aktivitet, hvor de intra-agerende komponenter i intra-aktiviteten ikke har en forudgående og adskilt eksistens. I intra-aktiviteten materialiseres noget specifikt, som forud for intra-aktionen var uafgjort (Juelskjær, 2019, s. 182). Intra-aktion involverer ikke kun mennesker men foregår som relationer i tid og rum mellem humane såvel som nonhumane komponenter. I relationerne påvirker komponenternes handlekraft hinanden, og det er ikke kun mennesket, der har agens. ”Agency is not aligned with human intentionality or subjectivity. [...] Agency is a matter of intra-acting; it is an enactment, nor something that someone or

something has” (Barad, 2003, s. 826-827). Agens eller handlekraft er ikke knyttet til nogen eller noget men sker i relationer.

Barads begreb *agentiale snit* kan forklares som skabende snit, der er skåret-sammen i verdens igangværende intra-aktivitet. Snittene er skabende, fordi det er gennem snittene, at noget bliver til, og at noget bliver specifikt. Ordsammenstillingen *skåret-sammen* er Juelskjærs måde at udtrykke Barads term cutting-together-apart og handler om, at der ikke skæres noget væk, fordi der altid er en forbundethed mellem intra-aktionens komponenter, selvom der foretages et snit. Imidlertid er et agentiale snit nødvendigt for at kunne sanse intra-aktiviteterne (Juelskjær, 2019, s. 178). Når jeg foretager agentiale snit i mit forskningsmateriales intra-aktivitet skabes specifikke artikulationer, der kan blive meningsfulde for os. Dog må jeg samtidig være opmærksom på, at verden og dermed også det, som jeg udforsker, forandres i intra-aktiviteten og af de agentiale snit. Selvom de agentiale snit er vanskelige at gribe om og at begribe, idet de er i stadig ændring i intra-aktiviteten, og fordi det forekommer paradoksalt at skære i intra-aktivitetens forbundethed, så har agentiale snit et særligt potentiale for at muliggøre ændringer, for som Barad skriver ”Particular possibilities for acting exist at every moment, and these changing possibilities entails a responsibility to intervene in the world’s becoming, to contest and rework what matters and what is excluded from mattering” (Barad, 2003, s. 827). At foretage agentiale snit er at udfordre tingenes tilstand og tage ansvar for, at det, der ikke har haft plads, og som ikke er blevet set, kan blive opdaget, og at ændringer kan muliggøres. Barads citat betragter jeg derfor som min invitation til at udvælge og foretage min undersøgelses agentiale snit for at finde steder i min genererede empiri, der åbner muligheder for at handle, tage ansvar og intervenere, og på den baggrund udfordre det, som vi tillægger betydning, og genoverveje, om det, som vi har overset, skal gives plads.

*Diffraction* er et andet centralt begreb i Barads teori. I klassisk fysik og kvantefysik vedrører begrebet bølgers bevægelser, når de møder en forhindring, der får dem til at sprede sig på anderledes måder, end hvis forhindringen ikke havde været der. Samtidig er diffraction en metafor for den metodologiske tilgang, som Barad bruger til at læse eller udforske noget gennem noget andet for at undersøge, hvordan relationer mellem forskelle virker sammen og danner betydninger. Barad bygger videre på Haraways feministiske videnskabsteoretiske tænkning om, at diffraction kan tjene som et brugbart modstykke til refleksion. Barad skriver, at ”Haraway’s point is

that the methodology of reflexivity mirrors the geometries of sameness; by contrast, diffractions are attuned to differences – differences that our knowledge-making practices make and the effects they have on the world” (Barad, 2007, s. 72). Både refleksion og diffraktion er optiske fænomener, men hvor refleksion er metafor for spejling og enshed, er diffraktion metafor for mønstre af forskelle.

Med diffraktion kan vi tænke performativt i stedet for repræsentationelt; “[...] a diffractive methodology is a critical practice for making a difference in the world. It is a commitment to understanding which differences matter, how they matter, and for whom” (Barad 2007, s. 90). Når repræsentationalitet ifølge Barad er forbundet med refleksion, og når refleksion handler om at finde de bedst mulige repræsentationer, handler tænkning med diffraktion om, hvad der gør en forskel, og at redegøre for, hvordan praksisser betyder noget. I mit ph.d.-projekt afstedkommer inddragelsen af diffraktionsbegrebet en performativ forskningstilgang. Overordnet set etablerer min afhandling et diffraktivt felt indrammet af to koncerter, hvor udforskningen af intra-aktioner mellem menneskelige og ikke-menneskelige materialiteter og kroppe finder sted. Afhandlingens forskellige elementer danner dette diffraktive felt, hvor elementerne indbyrdes udøver effekt og indvirker på hinanden, og det er disse virkninger og effekter jeg udforsker.

### **Performativt forskningsparadigme**

Performativ forskning forstået som et nyt forskningsparadigme argumenteres der for i teksten ”A Manifesto for Performative Research” (Haseman, 2006). Udgangspunktet for Hasemans artikel er, at forskning ledet af praksis benævnt *practice-led research* er blomstret frem i det forudgående årti. Forskere, som ønskede at lade deres praksis være igangsættende og drivende for deres forskning, oplevede vanskeligheder ved at udvikle passende metodologier indenfor de gældende kvantitative og kvalitative forskningsparadigmer. Haseman mener derfor, at *practice-led research* må forstås som hørende til et nyt forskningsparadigme, der er performativt. Begrebsmæssigt tager det afsæt i Austins talehandlingsteori fra midten af 1900-tallet. Haseman skriver, at ”For Austin, performative speech acts are utterances that accomplish, by their very enunciation, an action that generates effects” (Haseman, 2006, s. 102). Det væsentlige her i forhold til forskningsparadigmer er ifølge Haseman, at hvor kvantitativ forskning benytter symbolske tal til at beskrive og give udtryk for forskningen, og hvor kvalitativ forskning anvender ord som symboler til at beskrive og udtrykke sig om forskningen, så bliver den performative forsknings udtryk til selve forskningen.

Forskningen er performativ derved, at den ikke blot beskriver eller udtrykker sig om den forskning, som den skaber, men at forskningen skaber udtryk i sig selv. Performativ forsknings udtryk omfatter ifølge Haseman materielle former for praksis som eksempelvis billeder, film, musik samt lyd og kan være udført i nuet såvel som (digitalt) lagret.

Hasemans skelnen mellem *practice-led* og *practice-based* forskning er et aspekt, som jeg også vil fremhæve ved hans manifest, og som har relevans i forhold til min forskning, hvor jeg har oplevet at bevæge i retning af performativ forskning. Generelt set har kvantitativ forskning ifølge Haseman ikke vist særlig stor interesse for menneskelig praksis som fænomen, hvorimod den kvalitative forskningstradition er rig på strategier og metoder til at udforske og forstå praksis eksempelvis på baggrund af *practice-based research* (Haseman, 2006, s. 99). Når Haseman argumenterer for et performativt forskningsparadigme, hvor forskningen er *practice-led*, er det for at imødekomme forskeres utålmodighed med restriktioner forbundet med de veletablerede kvalitative metoder og strategier, hvor det skrevne har stor vægt. Det, som Haseman vælger at give betegnelsen *practice-led research*, omtales også med mange andre termer, og Haseman foreslår at beskrive disse forskere som *performative researchers*.

Vanskeligheden for performative forskere i forhold til at udføre forskning består ifølge Haseman i, at de mødes af krav, der passer til den problemløsnings-orienterede kvantitative og kvalitative forskning. Imidlertid er performative forskere ikke nødvendigvis optagede af at løse et problem; de kan i stedet være entusiastiske omkring nye muligheder i en given praksis og nysgerrige efter at undersøge, hvad denne praksis kan bevirke. Desuden kan forskerne finde det ufrugtbart at forsøge at oversætte deres frembringelser til ord (Haseman, 2006, s. 100-101). Jeg genkender mig selv i Hasemans beskrivelser af den performative researcher, der udfører *practice-led research*. Jeg er af den opfattelse, at repræsentationalitets-tænkningen må udfordres, for vi går glip af ny viden, hvis ikke vi giver plads til andre veje, hvorpå kundskaber kan frembringes. Dog mener jeg, at det skarpe skel mellem kvalitativ og performativ forskning med fordel kunne blødes lidt op. Jeg tror, at den kvalitative forskningstraditions lange udvikling fint vil kunne inddrage en performativitetstænkning, hvis repræsentationalitetsbegrebet genovervejes. Hvis nogle kvalitative strategier og metoder virker begrænsende ved eksempelvis på en ufleksibel måde at bygge på repræsentational tænkning, må de suppleres af andre, der i højere

grad tilgodeser det performative og anerkender andre artikulationer end akademisk skrift. I mit ph.d.-projekt undersøger jeg sådanne nye strategier eksempelvis agential realisme, og jeg vil foreslå mine undersøgelser placeret i et performativt forskningsparadigme, der udvider grænserne for kvalitativ forskning.

En udfordring ved at anvende en performativ forskningstilgang er, at vi udsætter os selv for at skulle agere i et grænseløst felt. I antologien *Performative Approaches in Arts Education. Artful Teaching, Learning and Research* (A.-L. Østern & Knudsen, 2019) anbefaler redaktørerne i deres afsluttende ”Summary of the performative approaches (Knudsen & A.-L. Østern, 2019), at vi anerkender, at det er nødvendigt at opstille et form for gærde for at gøre den performative forskningstilgang til forskning, som andre kan udforske og engagere sig i (Knudsen & A.-L. Østern, 2019, s. 196). Det drejer sig ifølge forfatterne eksempelvis om at sætte en ramme for den kontekst, forskningen foregår i, i form af at skabe et forskningsdesign og at udvikle forskningsspørgsmål og tematikker, der skal undersøges. Den foreslåede rammesætning har jeg været mig bevidst i min afhandling. Jeg har eksperimenteret med forskellige rammer gennem ph.d.-forløbet, og nogle er blevet nuanceret løbende, mens andre har måttet forkastes. Jeg har sat visse rammer op til at begynde med, men hvis jeg havde sat hele gærdet op da, var mit forskningsprojekt blevet begrænset derved, at jeg ikke havde kunnet inddrage de nye fornemmelser og kundskaber, der opstod i selve arbejdet med at udvikle afhandlingen. Alligevel er jeg enig med Knudsen & A.-L. Østern i nødvendigheden af at sætte nogle rammer, for uden en form for begyndende gærde, ville der ikke have været noget at spille bold op ad og eventuelt flytte på gennem mine udforskninger.

En etisk problemstilling ved en performativ forskningstilgang er forbundet med forskerens engagement. Forskningstilgangen bygger på, vi anerkender at forskeren slipper kontrollen og [...] allow yourself to engage in the act of being in motion, being in relation, being sensitive, being open, being in revolt or being in-between” (Knudsen & A.-L. Østern, 2019, s. 193). Der medfølger et stort ansvar, når man som forsker forholder sig på denne måde, og vi må sikre os, at vores engagement ikke er en holdning, som vi lader vores forskning underbygge. Imidlertid har jeg haft den oplevelse, at min performative forskningstilgang har påkrævet mig at lægge tingene frem i det åbne og forholde mig til multiple effekter af verden. Min afhandlings udforskning af det ambivalente og modstridende i mine opfattelser og handlinger har fået mig til at forstå min forsknings tematikker på mange flere måder end før. I stedet



for at bevare en bestemt holdning, har jeg søgt efter nye måder at sanse på, hvor flere indstillinger til tingene kan leve side om side.

Som det beskrives af T. P. Østern, S. Jusslin, K. N. Knudsen, P. Maapalo og I. Bjørkøy i artiklen "A performative paradigm for post-qualitative inquiry" (T. P. Østern et al., 2023) begyndte kunsthøjskoler fra 1980'erne/1990'erne at blive omformet til universiteter og måtte finde ud af, hvad forskning på kunstnerisk grund kunne være. Som universiteter skulle de forske og være forskningsbaserede, men der kæmpes stadig om, hvad det indebærer at udføre kunstnerisk forskning og "[...] artistic ways of working clashed with established qualitative methods, often with a positivist leftover" (T. P. Østern et al. 2023, s. 276). Forfatterne til artiklen argumenterer for, at kampen kunne afbødes noget, hvis artistic research fandt sig til rette i et performativt forskningsparadigme. Med Bolts tekst "Artistic Research: A Performative Paradigm?" (Bolt, 2016), som er hendes omarbejdede version af et essay fra 2009, bevæger vi os nærmere ind på det performative paradigme specifikt i forhold til *artistic research* og spørgsmål om evaluering og validitet. Bolt argumenterer for at forstå den kunstneriske forskning på grundlag af dens performative kraft og dens evne til at bevirke bevægelse og transformation indenfor tænkning, ord og handlinger i det individuelle og det sociale sensorium. Forandringer bliver til gennem iterativ kunstnerisk praksis. I vores egen i og vores omgivers kunstneriske praksis kan vi iagttage mønstre, og derved bliver det muligt at kortlægge det nye, der sker, fordi det optræder som brud i mønstrene og afstedkommer ny praksis (Bolt, 2016, s. 136).

Udfordringen er, at "The problem for the artistic researcher is often recognising and mapping the transformations that have occurred, since artistic research is emergent and experimental, involving a subjective and situated approach that draws on tacit and intuitive processes that makes pattern-making difficult" (Bolt, 2016, s. 141).

Transformationer kan være så gryende, at de knapt kan anes og derved vanskeligt kortlægges. Endvidere kan det tage tid før transformationernes effekter viser sig. Bolt skriver imidlertid, at vi som kunstneriske forskere har ansvar for den viden, der frembringes, og hun opstiller en række spørgsmål, vi kan stille os selv vedrørende den kunstneriske forskning, som vi bedriver. For mig at se drejer spørgsmålene sig om at finde måder, hvorpå vi kan kortlægge de bevægelser, der er sket gennem udforskningen og derved muliggøre, at forskningen kan indgå i validerings- og evalueringsprocesser. Afslutningsvis skriver Bolt, at "[...] through mapping what the research does, artistic researchers are able to demonstrate not only how art can be

understood as research, but also how its inventions can be articulated. This will not deny the artwork its eloquence but enable us demonstrate and argue the impact of artistic research in the broader realm, and particularly in the academy where we now have seat at the table of research” (Bolt, 2016, s. 142). Jeg mener, at når vi sidder ved bordet, er det et privilegium, vi må anvende til at artikulere og kommunikere vores opdagelser som valid forskning, der bidrager med vigtige nye kundskaber omhandlende praksis i kunst og i verden.

### **Generering af empiri**

Mit projekts empiri er genereret ad fire omgange. Første gang var i forbindelse med koncerten 12. november 2019 på Klub Primi, hvor jeg opstillede et kamera, som filmede lydprøven og koncerten samtidig med, at der blev foretaget en professionel lydoptagelse af koncerten. Anden gang, jeg genererede empiri, var til visningen i forbindelse med min KiK-eksamen 6. februar 2020. Jeg lod et videokamera filme mig, mens jeg nedtegnede en grafisk notation, der blev til samtidig med, at jeg dels spillede og improviserede på min saxofon og dels talte om, hvad jeg sansede, mens et publikum var til stede. Den tredje empiri-generering var koncerten 21. februar 2020 under Vinterjazz i København, som blev videofilmnet og professionelt lydoptaget. Og endelig har jeg en professionel lydoptagelse af koncerten, der fandt sted 30. juni 2021. I disse fire situationer har jeg været bevidst om at huske aspekter, der vakte min opmærksomhed, og nogle timer senere har jeg skrevet noter vedrørende disse aspekter. Den efterfølgende dag har jeg uddybet mine noter og skrevet sammenhængende tekster. Derudover udgøres min genererede empiri af grafiske notationer samt en anmeldelse i den danske avis Politiken.

Norsk senter for forskningsdata (NSD) har vurderet, at behandlingen af personoplysninger i min afhandling er i samsvar med personvernsløvgivningen, og at projektet ivaretager håndtering af data og personvern på forsvarlig vis (bilag 7). Musikerne, som deltager i mit ph.d.-projekt, har givet deres samtykke til, at oplysninger om dem publiceres på en sådan måde, at de kan genkendes, idet lydoptagelser fra projektets koncerter og studieindspilninger er udgivet internationalt på musikalbum, hvor medvirkende musikere krediteres ved navns nævnelse. De har også givet samtykke til, at deres personoplysninger lagres efter projektafslutningen, således at den originale master-optagelse af musikken kan gemmes for eftertiden af dokumentationshensyn. I forhold til musikalbummet er de medvirkende musikere blevet krediteret på vanlig vis. Deltagerne i projektet har haft mulighed for at få video-

og lydoptagelser til gennemsyn og har derefter mundtlig eller skriftligt kunnet trække deres samtykke tilbage. Jeg har oplyst musikerne om, at det ikke vil have nogen negative konsekvenser for dem, hvis de ikke vil deltage eller senere valgte at trække sig, og at det ikke vil påvirke samarbejde mellem os i fremtiden. Endvidere har jeg oplyst dem om, at det er mig som projektansvarlig, der behandler deres personoplysninger, men at jeg eventuelt kan se på dem sammen med mine ph.d.-vejledere, som har tavshedspligt ligesom jeg selv har. Oplysningerne opbevares på computer, der tilhører Universitetet i Agder, og som kun jeg som projektansvarlig har adgang til (via sikkerhedskode). Projektdeltagerne er blevet informeret af mig om, at de har ret til at få indblik i hvilke personoplysninger, som er registreret om dem, at få rettet eller slettet personoplysninger, få udleveret en kopi af deres personoplysninger, og at sende klage til personværnombudet eller Datatilsynet om behandlingen af deres personoplysninger (bilag 6).

### **Teori omsættes i praksis**

I min udforskning af den genererede empiri har jeg ikke på forhånd været afgrænset fra det, som jeg undersøgte. Jeg og det, som jeg udforsker, er del af samme verden og involverede i intra-aktioner. Barad forklarer intra-aktion som en gensidig konstitution af forviklede agentiale komponenter, der står i kontrast til den velkendte interaktion, hvor antagelsen er, at separate individuelle enheder går forud for deres interaktion. Hun skriver, at "the notion of intra-action recognizes that distinct agencies do not precede, but rather emerge through, their intra-action" (Barad, 2007, s. 33). De agentiale komponenter går således ikke forud for deres intra-aktion, men fremkommer netop i deres intra-aktion. I min afhandlings videnskabelige artikler "At lære med tilblivelser af grafisk notation i musik som iterativ intra-aktion" (Toxværd, 2022a) og "Diffracting alto saxophones" (Toxværd, 2023b) analyserer jeg intra-aktion gennem agentiale snit, som jeg skærer-sammen. At jeg skærer-sammen betyder, at jeg ikke skærer noget væk, og at der vedbliver at være en forbundethed i intra-aktionerne (Juelskjær 2019, s. 178). I min kunstneriske praksis er jeg blevet opmærksom på noget, som jeg har snittet agentialt eller skåret-sammen. De agentiale snit i intra-aktionen afgør, hvad noget bliver til, og gennem mine specifikke agentiale snit har jeg kunnet tænke og sanse og derved udfolde analyserne.

Jeg er gennem analysearbejdet blevet optaget af musikeren, som et menneske, der *gør* (musik), i stedet for at se musikeren som et menneske, der *er* musiker. I stedet for at *have* et kunstnerisk virke som musiker, har jeg fået øje på, at musikeren *virker* i en

proces sammen med andre mennesker og mere-end-mennesker i musikken. I mit fokus er jeg'et blevet decentreret, og jeg er blevet opmærksom på humane og nonhumane kroppe og materialiteter, og på hvilke forskelle de gør. I analyserne opfatter jeg ikke musik som centreret omkring humane subjekter men som iterative intra-aktioner i en åben og bevægelig verden, der til stadighed bliver til uden afslutning, igen og igen.

At tænke med agential realisme (Juelskjær, 2019) i en forvikling med at praktisere en performativ forskningstilgang for derigennem at lade kunst og videnskab blive til i forening er opgaven, jeg har arbejdet med i mit ph.d.-projekt. I Bjørkøys ph.d.-afhandling (Bjørkøy, 2020) fremlægges en analysemodel, der involverer agentiale snit, og hvor diffraktiv analyse "[...] means cutting-a-researchable-moment-together through a temporary cut in the ongoing performative flow of becoming, and then cutting-it-together-differently [...]" (T. P. Østern et al., 2023, s. 279). Afhandlingen udforsker, hvilke betydninger sangsammenspil får for småbørnspædagogisk praksis gennem et performativt kundskabsapparat. Jeg opfatter min egen forskning som særligt knyttet til Bjørkøys kundskabsbidrag i forhold til musikalsk sammenspil, som afhandlingen når frem til er "[...] intra-aksjon som setter intersubjektive samspillsverdier sammen med en desentrering av mennesket og innlemming av materialitet som agentisk. Samspill er en gjøren og stadig tilblivende i en bevegelse av ulike deler som stadig konstituerer hverandre. Intra-aksjon muliggjør samspill som en processuell, relasjonell, dynamisk og stadig skapende hendelse" (Bjørkøy, 2020, s. 239). Selvom jeg ikke anvender begrebet sammenspil, er det en indstilling til samspilsværdier tilsvarende Bjørkøys, der gør sig gældende i min udforskning af mit første underliggende forskningsspørgsmål vedrørende hvordan grafisk notation og improvisation bliver til i intra-aktion, når musik gør noget ved os og verden, og i mit andet underliggende forskningsspørgsmål angående hvad humane og nonhumane materialiteter gør i musiktilblivelsen, der udfordrer en humancentreret tænkning.

Spatz er positioneret i teater, og som kulmination på 15 år med Urban Research Theater fremlægges i form af *Making a Laboratory* (Spatz, 2020) en audiovisuel forskningsmetode, der "[...] attempts to reconsider the relationship between embodiment and technology" (Spatz, 2020, s. 20). Barads agentiale snit inddrages i metoden; Spatz benytter to snit med en afgørende spalte imellem dem. Der er så at sige en snitflade på hver sin side af spalten. Spatz argumenterer for, at Barads agential cut er to snit, hvor "[...] one instigating the experimental event and the other

measuring it” (Spatz, 2020, s. 29). Centralt for Spatzs metode er aspektet af rollebytte som vej til ombrydning af magtforhold, hvilket forbinder sig til det rollebytte, der optræder i mit ph.d.-projekt, hvor magtforholdet også ændres mellem mig og pianisten ved, at jeg påtager mig rollen som komponist.

I forhold til musik omsættes agential realisme til praksis i *Thinking Sound through Agential Realism* (Fairbairn, 2022), hvor Fairbairn anvender Barads teori til at tænke med, gennem og om lyd og udvikler et antal stykker sound art. Gennem Fairbairns inddragelse af diffraktionsbegrebet skabes relationer til min afhandling som diffraktive mønstre på den led, at i min afhandling såvel som i Fairbairns forskning virker fænomener og humane såvel som nonhumane kroppe og materialiteter sammen diffraktivt. Når eksempelvis musikken som fænomen virker sammen med min gravide krop eller altsaxofonernes kroppe, analyserer jeg hændelserne som diffraktive mønstre. Jeg er en del af de sammenvævede mønstre og sanser dem indefra. Jeg kan ikke betragte dem på afstand som objekter. Dette forhold står i modsætning til den repræsentationelle tænkning, som kendetegner kvantitative og til dels også kvalitative forskningstilgange. Repræsentationalisme forudsætter, at der er et skel mellem subjekt og objekt, hvorimod min performative forskningstilgang indbefatter, at subjekt og objekt ikke har en forudgående eksistens. Når jeg omsætter teori om agential realisme i min forskningspraksis, bliver subjekt og objekt til i intra-aktioner, og agentiale snit kan etablere en midlertidig adskillelse, som muliggør analyse.

De agentiale snit, jeg foretager, er ikke endelige slutpunkter men momentane nedslag, hvorfra jeg kan artikulere de indsigter, jeg får i den igangværende intra-aktion. Indsigterne er materielt-diskursive fænomener og ikke opdelt i ord og ting. I mit ph.d.-projekt kommer det til udtryk ved, at mine videnskabelige artikler er indsigter på lige fod med mine musikalbums. Tilsvarende giver mine metodologiske overvejelser sig lige så meget til kende i min afhandlings afsnit om teori og metodologi som i mine artikulationer som kunstner. Hvor afsnittet om teori og metodologi udtrykker sig gennem akademisk skrift, benytter mine artikulationer som kunstner sig af poetisk skrift. De former, jeg anvender, kan ikke reflektere hinanden. De kan ikke sættes op over for hinanden som adskilte dele, og de indgår heller ikke i et hierarkisk forhold. De er forskellige former for indsigter, der i min afhandling bryder mod hinanden, således at nye diffraktionsmønstre dannes, som muliggør andre indsigter, der kan præsentere os for nye kundskaber.

Min udforskning har indeholdt forskellige metodiske skridt, som jeg fremlægger i denne kappe og i de videnskabelige artikler og i form af essay og CD'er. Dog afholder jeg mig alligevel fra at omtale min metodeudvikling som noget konkret, der består af et antal trin. I løbet af min forskningproces har jeg foretaget forskellige skridt, og i tilbageblik ville det være muligt for mig at samle disse skridt som komponenter i den rækkefølge, jeg endte med at udføre dem i. Imidlertid føler jeg, at det ville være urigtigt, fordi jeg jo netop ikke på forhånd kendte de trin, som mine forskningsaktiviteter afslutningsvis ville kunne danne en præskriptiv metode ud fra. Jeg tror, at det metodiske, som min afhandling kan bidrage med, er, at vi som forskere og kunstnere kan være i en løbende metodeudvikling, hvor vi hele tiden mærker, hvad metodiske skridt gør ved vores kunstneriske praksis og vores forskningpraksis og på den baggrund eksperimentere med nye måder, hvorpå vi kan handle som kunstnere og forskere. Jeg har undersøgt afhandlingens problemstilling på mange måder, når jeg har stillet de tre underliggende forskningsspørgsmål. At ny og anderledes indsigt kan vindes gennem denne multimodale tilgang eksemplificeres i mine udforskninger af mit tredje forskningsspørgsmål, om hvilke effekter af køn jeg sanser. Her oplever jeg ad anderledes, sansende veje det ambivalente og sammenvævede ved køn og musik.

Hvad, jeg har gjort for løbende at finde på andre måder at gøre tingene på, er, at jeg har studeret forskeres og kunstneres indsigter diffraktivt på den led, at jeg har læst og sanset og tænkt i følgeskab med deres forskellige artikulationer af deres kunst og forskning. Det er min bevidste handling, at jeg ikke har villet læse, skrive eller spille i opposition til dem. Årsagen er, at min praksis ikke bærer frugt ved at opstille en position som et objekt, for derefter at argumentere imod positionen og fremhæve min egen position som subjekt. Jeg har i stedet forsøgt at engagere mig i det, som jeg har mødt gennem mit projekt. Jeg har prøvet at befinde mig i engagementet sammen med det, som jeg har studeret. I stedet for at være begejstret fortaler eller kritisk modstander, har jeg været sansende. Når jeg spiller og befinder mig i musikkens praksis, er det sådan jeg helst vil forholde mig, og i arbejdet med denne afhandling har jeg gerne villet indtage samme forholdemåde. At tænke med agential realisme og at undersøge verden med en performativ forskningstilgang har fået mig til at ane en måde, hvorpå jeg har kunnet praktisere kunst og forskning og formgive det i en kombineret kunstnerisk-videnskabelig ph.d.-afhandling.

## **Kapitel 4:** *Artikulationer som kunstner, videnskabelige artikler, essay og musikalbums*

### **Artikulationer som kunstner, første del**

Idet jeg går i gang med at improvisere på min altsaxofon, samler jeg mig ligesom sammen i en gennemsigtig, sitrende, imaginær boble et sted lige foran mit ansigt. Herfra indånder jeg luften og blæser den ud gennem saxofonens mundstykke og videre gennem saxofonens krop. Mine fingre er parate til at afskære eller forlænge luftstrømmens bevægelse gennem saxofonen. Det er ikke min høreelse, jeg bruger til at lytte til de andre musikere, som jeg improviserer sammen med. Jeg hører ikke efter for at orientere mig i al den lyd, der bliver til, mens musikerne improviserer. Nej, for det er gennem altsaxofonens krop i mine hænder og i min mund, jeg opfanger lyden af musikken. Inden jeg går i gang med at spille, kan det være, at jeg gør mig nogle tanker om, hvad der kunne komme til at ske, men når først musikken er i gang, kan der ske ting, som jeg ikke havde forestillet mig. På forhånd ved jeg ikke hvilke handlinger, der vil blive foretaget. Jeg har ikke magt over situationen. Mine handlinger tilhører ikke mig alene. Det, som jeg kan gøre, er at forberede mig på, at jeg må være så opmærksom som muligt, og jeg indstiller mine sanser på at opfatte så fintfølede som muligt. Når jeg improviserer, forsøger jeg at være opmærksom på alt det, som jeg kan opfatte, og at tage ansvar for, at musikken bliver til. Og når jeg nedtegner grafiske notationer, forsøger jeg at forme en slags ramme for, at vi kan være opmærksomme på alt det, som vi kan opfatte, og at tage ansvar for at musikken bliver til.





## **Artikulationer som kunstner, anden del**

Den sidste koncert, der indgår i min afhandlings genererede empiri, fandt sted 30. juni 2021 i Koncertkirken i København. Jeg spillede på min altsaxofon sammen med Jacob Anderskov på flygel og Maria Faust på altsaxofon, og vi improviserede ud fra en grafisk notation, som jeg havde nedtegnet inden. På det tidspunkt havde jeg været i gang med mit ph.d.-projekt i knap to år, og efter koncerten kunne jeg pludselig mærke, at noget var forandret. Det var en fornemmelse af, at det var ligetil og enkelt at spille med en mand og en kvinde. Under koncerten havde jeg glemt, jeg at jeg spillede med netop en mand og en kvinde, og jeg tænkte ikke over, at min afhandlings undersøgelse faktisk bygger på, at jeg at spiller sammen med andre kvinder, der spiller altsaxofon. Jeg erindrer, at mens vi spillede, beundrede jeg altsaxofonistens og pianistens improvisationer, som hver især var enestående, og vores fælles improvisationer føltes så elegante. Så langt, som jeg kan huske tilbage i tiden, har jeg været opmærksom på en musikers køn, og i løbet af mit ph.d.-projekt forstærkedes denne opmærksomhed, samtidig med at den udmattede mig. Min oprindelige forestilling om at udføre dette ph.d.-projekt var, at det kunne skabe indsigt vedrørende kvinder, der i deres professionelle virke spiller musikinstrumenter, improviserer og komponerer inden for eksperimenterende og improviseret musik. I mine undersøgelser har jeg naturligt nok været opmærksom på køn, men kvinden er blevet en begrænsende kategorisering, der har gjort mig træt og udmattet, og derfor oplevedes det til koncerten den sommeraften som en utrolig lettelse at slippe den opmærksomhed. Fordi min afhandling bygger på mit kunstneriske virke, har det været nødvendigt for mig at finde en måde at udforske musikken og kvinden på, hvor jeg ikke placerer kvinden i en begrænsende kategori. Jeg er nået frem til, at jeg ikke er på udkig efter at finde ud af, hvordan kvinder spiller i forhold til mænd. At lede efter forskelle mellem kvinders og mænds måder at spille på interesserer mig ikke. Til gengæld spiller tingene omkring os en rolle, og i mine undersøgelser spiller tingene nogle særlige roller, der får forskellige effekter, som jeg udforsker i min afhandling.



## **Artikulationer som kunstner, tredje del**

Min kunstneriske praksis og min forskningspraksis intra-agerer. Mine praksisser overlapper hinanden og bliver til diffraktionsmønstre. Når jeg har spillet koncerter med mine ensembler, og andre saxofonister, der er kvinder, som jeg selv, har min kunstneriske praksis været bølger af improvisation og grafisk notation. Bølgerne har overlappet med bølger af spørgsmål, der rejste sig sammen med min kunstneriske praksis. Spørgsmålene har dannet grundlag for min forskningspraksis, og spørgsmålene har givet næring til min kunstneriske praksis. Men der er ikke en kausalitet eller en årsagssammenhæng mellem min forskningspraksis og min kunstneriske praksis. Min forskningspraksis har ikke stillet spørgsmål til min kunstneriske praksis, og min kunstneriske praksis har ikke svaret på spørgsmål, som min forskningspraksis har stillet. I mit arbejde med min ph.d. har det forholdt sig sådan, at min kunstneriske praksis foregik på samme tid og i samme rum som min forskningspraksis. De spørgsmål, der rejste sig som bølger sammen med bølger af improvisation og grafisk notation, har ledsaget mig dag og nat. Spørgsmålene har haft effekt på både min kunstneriske praksis og min forskningspraksis. Det har ikke været let at artikulere spørgsmålene med ord. Spørgsmålene, der er opstået i bølgebrydningerne, har været fornemmelser og sansninger. I lang tid har jeg har tænkt, at spørgsmålene var min tvivl. Jeg tænker dem ikke længere som tvivl, fordi tvivl kan opfattes som en vaklen mellem flere muligheder, og at tvivl kan overkommes ved at træffe et valg, og det passer ikke i mit ph.d.-projekts tilfælde. Med mit ph.d.-projekt ønsker jeg at rumme flere muligheder, flere mulige tilblivelser af verden, og jeg vil ikke vakle fortvivlet mellem mulighederne. Der skal ikke træffes den slags valg i mit ph.d.-projekt, hvor noget sorteres fra og snittes af eller skæres væk og dermed ignoreres. I stedet har jeg kastet mig ind i min kunstneriske praksis med en opmærksomhed på spørgsmål, der har trængt sig på gennem tiden. Derved er jeg blevet opmærksom på noget, som jeg har snittet agentialt eller skåret-sammen i agentiale snit og analyseret.



## **Om artiklen ”At lære med tilblivelser af grafisk notation i musik som iterativ intra-aktion” (Toxværd, 2022a)**

Denne artikel indsendte jeg i oktober 2021 til JASEd’s annoncerede særnummer *Postperspektiv på pedagogik och konst*. På dette tidspunkt havde jeg været i gang med mit ph.d.-projekt i to år, og jeg forfattede således artiklen i den senere del af mit ph.d.-forløb. Artiklen var gennem double blind peer review og blev antaget i maj 2022 og publiceret august 2022. I artiklen berettes om et rollebytte med en pianistkollega, og gennem analyser af to agentiale snit behandler jeg afhandlingens første underliggende forskningsspørgsmål: *Med udgangspunkt i, at musik ikke er et værk, der definerer, hvad vi skal lære, men at musik gør noget med os og verden, mens vi lærer, spørger jeg: Hvordan bliver afhandlingens grafiske notation og improvisation til i intra-aktion?*

## **Sammendrag af den videnskabelige artikel ”At lære med tilblivelser af grafisk notation i musik som iterativ intra-aktion”**

Artiklen tager afsæt i en jazz-duo med to professionelle musikere – en pianist og artiklens forfatter på saxofon. Vi skaber musikken gennem improvisation i sammenfiltringer med grafisk notation, som jeg løbende udvikler og nedtegner som grafisk noterede partiturer. I min undersøgelse er duoen udvidet med endnu en saxofonist. Med en performativ forskningstilgang og en performativ opfattelse af musik lader jeg mig guide af effekter af materialiteter som eksempelvis musikinstrumenter og selve musikken i tid og rum, samtidig med at jeg er opmærksom på affekter. Begrebet intra-aktion fra Barads teori om posthumanistisk performativitet tænker jeg sammen med min genererede empiri i en analyse, der bygger på agential realisme. Forskningsspørgsmålet er følgende: *Hvordan intra-agerer menneskelige og ikke-menneskelige materialiteter i en grafisk notations tilblivelser henover 1,5 år, når musikken ikke er et værk, der definerer, hvad vi skal lære, men forstås som iterativ intra-aktion, der gør noget med os og verden, mens vi lærer? I stedet for at betragte musik som et objekt eller den musikalske aktivitet som rettet mod en performance sigter denne undersøgelse på at være et bidrag til, at vi kan lære og sanse i iterative intra-aktioner sammen med musikkens uudtømmelige muligheder for tilblivelser.*



## **Om artiklen ”Diffracting alto saxophones” (Toxværd, 2023b)**

Jeg skrev på denne artikel relativt tidligt i mit ph.d.-forløb, da jeg havde været i gang med mit ph.d.-projekt i 1,5 år. Efterfølgende har jeg videreudviklet den og indsendt den til ARPIA Journal, hvor den har været gennem double blind peer review og nu er antaget til publicering november 2023. I artiklen inviterer jeg til at lytte til og sanse, hvad menneskelige og ikke-menneskelige materialiteter og kroppe muliggør i musiktilblivelsen, og derigennem udfordre den antropocentriske tendens til at centrere humane subjekter i tilblivelse af musik. Gennem analyser af to agentiale snit behandler jeg i artiklen min afhandlings andet underliggende forskningsspørgsmål: *Hvad gør humane og nonhumane materialiteter i afhandlingens musiks tilblivelse, som udfordrer en antropocentrisk tendens til at centrere humane subjekter i tilblivelsen af musik?*

## **Sammendrag af den videnskabelige artikel ”Diffracting alto saxophones”**

Artiklen udfolder en undersøgelse, der med en performativ forskningstilgang bidrager til vores forståelse af musiktilblivelse på basis af Karen Barads teori om agential realisme og hendes videreudvikling af Donna Haraways brug af begrebet diffraktion. Udgangspunktet er en lecture performance afholdt i juni 2022 til forskningskonferencen *Arts in Action: Urgencies in Art and Art Education*. I løbet af conference-præsentationen blev et musikstykke for altsaxofon til, mens saxofonisten dels spillede og improviserede og dels talte om, hvad hun sansede og forestillede sig. Med saxofoner som omdrejningspunkt etableres et diffraktivt felt af lecture performancen og en koncert, der fandt sted i 2019. Gennem to agentiale snit i koncerten i form af to musikstykker analyseres effekter, der har virkning på tværs af tid og sted. Empirisk materiale er genereret gennem lyd- og videooptagelser af lydprøven og koncerten suppleret af forskningsnoter og en koncertanmeldelse i det danske dagblad *Politiken*. Undersøgelsen har til hensigt at udfordre en antropocentrisk tendens til at centrere det humane subjekt i tilblivelsen af musik. I stedet spørges hvad humane og nonhumane kroppe og materialiteter gør i undersøgelsens musiktilblivelse.





## **Om essayet ”Min gravide krop ændrede ved tingene – at komponere med processen” (Toxværd, 2022b)**

Jeg blev opfordret til at skrive essayet af musiktidsskriftet Seismograf.org i begyndelsen af april 2022, og det blev publiceret på både dansk og engelsk som del af deres fokus *Sounding Women’s Work* i slutningen af maj 2022. Essayet er således skrevet i den sidste del af mit ph.d-forløb, da jeg havde været i gang med ph.d.-projektet i ca. 2,5 år. Essayet fortæller om den proces, jeg har været igennem frem mod at forholde mig til den ulige kønsbalance, der har været udbredt i musikverdenen historisk og i mine egne omgivelser, og hvor mit arbejderklassetilhørsforhold har spillet ind. I essayet beskæftiger jeg mig særligt indgående med afhandlingens tredje forskningsspørgsmål: *Hvilke effekter af køn sanser jeg gennem arbejdet med afhandlingen i mit kunstneriske virke?*



## **Om musikalbummet *Calling* (Toxværd, 2020)**

CD-udgivelsen *Calling* udgør den ene kunstneriske komponent af min afhandlings to kunstneriske hovedkomponenter, der undersøger afhandlingens problemstilling og forskningsspørgsmål gennem kunstnerisk artikulation i form af musik. Det er en live-indspilning af koncerten 21. februar 2020 under Vinterjazz i København og udgivet på det engelske pladeselskab New Jazz and Improvised Music Recordings i december 2020. Medvirkende er Maria Faust og mig selv på altsaxofoner samt Jacob Anderskov på præpareret klaver. På albummet er tre stykker musik:

### 1. CA

Findes enten her:

[https://video.uia.no/media/t/0\\_lswx3vtg](https://video.uia.no/media/t/0_lswx3vtg)

eller her:

[https://soundcloud.com/lauratoxvaerd/ca-1?utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/lauratoxvaerd/ca-1?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

### 2. LL

Findes enten her:

[https://video.uia.no/media/t/0\\_1m1la04h](https://video.uia.no/media/t/0_1m1la04h)

eller her:

[https://soundcloud.com/lauratoxvaerd/ll-1?utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/lauratoxvaerd/ll-1?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

### 3. ING

Findes enten her:

[https://video.uia.no/media/t/0\\_ptcdb33x](https://video.uia.no/media/t/0_ptcdb33x)

eller her:

[https://soundcloud.com/lauratoxvaerd/ing?utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/lauratoxvaerd/ing?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)



## **Om musikalbummet *The Winds* (Toxværd, 2023a)**

*The Winds* er den anden kunstneriske komponent af min afhandlings to kunstneriske hovedkomponenter, hvor musik er den kunstneriske artikulationsform, som afhandlingens problemstilling og forskningsspørgsmål udforskes gennem. Det er en live-indspilning af koncerten 12. november 2019 på Klub Primi og er udgivet internationalt på CD og digitalt 10. marts 2023 på det kunstnerdrevne og uafhængige pladeselskab ILK, som jeg er del af. Medvirkende er Julie Kjær og mig selv på altsaxofoner, Peter Friis Nielsen på el-bas og Marilyn Mazur på trommer og perkussion. På albummet er 6 stykker musik:

### 1. The Winds

Findes enten her:

[https://video.uia.no/media/t/0\\_c42asnhs](https://video.uia.no/media/t/0_c42asnhs)

eller her:

[https://soundcloud.com/lauratoxvaerd/the-winds?utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/lauratoxvaerd/the-winds?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

### 2. Heart in Port

Findes enten her:

[https://video.uia.no/media/t/0\\_lvyqe6j2](https://video.uia.no/media/t/0_lvyqe6j2)

eller her:

[https://soundcloud.com/lauratoxvaerd/heart-in-port?utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/lauratoxvaerd/heart-in-port?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

### 3. Done with the Compass

Findes enten her:

[https://video.uia.no/media/t/0\\_bm1tw9b4](https://video.uia.no/media/t/0_bm1tw9b4)

eller her:

[https://soundcloud.com/lauratoxvaerd/done-with-the-compass?utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/lauratoxvaerd/done-with-the-compass?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

### 4. Done with the Chart

Findes enten her:

[https://video.uia.no/media/t/0\\_z92fnxg9](https://video.uia.no/media/t/0_z92fnxg9)

eller her:

[https://soundcloud.com/lauratoxvaerd/done-with-the-chart?utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/lauratoxvaerd/done-with-the-chart?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

## 5. Rowing in Eden

Findes enten her:

[https://video.uia.no/media/t/0\\_c5134bqt](https://video.uia.no/media/t/0_c5134bqt)

eller her:

[https://soundcloud.com/lauratoxvaerd/rowing-in-eden?utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/lauratoxvaerd/rowing-in-eden?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

## 6. The Sea

Findes enten her:

[https://video.uia.no/media/t/0\\_3bm8ipmx](https://video.uia.no/media/t/0_3bm8ipmx)

eller her:

[https://soundcloud.com/lauratoxvaerd/the-sea?utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/lauratoxvaerd/the-sea?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

## **Kapitel 5: Afsluttende diskussion**

### **Problemstilling og forskningsspørgsmål genbesøgt**

*På hvilke måder intra-agerer menneskelige og ikke-menneskelige materialiteter og kroppe i denne afhandlings diffraktive felt indrammet af to koncerter og muliggør mangfoldige musiktilblivelser?* Sådan lyder min afhandlings problemstilling, som mine tre forskningsspørgsmål er udsprunget af. For at analysere genereret empiri og derigennem behandle afhandlingens første to underliggende forskningsspørgsmål har jeg foretaget agentiale snit. De agentiale snit er valgt ud fra en fornemmelse af, at de kan noget. Jeg har afsøgt min genererede empiri for at finde steder, der åbner muligheder for at tage ansvar og handle.

I artiklen ”At lære med med tilblivelser af grafisk notation i musik som iterativ intra-aktion” (Toxværd, 2022a) er min antagelse, at musikken ikke er et værk, der definerer, hvad vi skal lære, men at musik må forstås som iterativ intra-aktion, der gør noget med os og verden, mens vi lærer. På den baggrund udforsker jeg, hvordan menneskelige og ikke-menneskelige materialiteter intra-agerer i en grafisk notations tilblivelse henover 1,5 år. Mit sigte i artiklen er udvide tidsaspektet i vores opfattelse af musik som mangfoldige tilblivelser. Selve det ’at lære’ kan vi godt forbinde med en længerevarende tidshorisont, og når jeg foreslår at betragte musikkens praksis som en læreproces, bliver det muligt at forestille sig musiktilblivelse som en proces, der forløber over flere år. De agentiale snit kan i dette tilfælde muliggøre etableringen af et felt, der dækker et længere tidsforløb, hvor vi kan få øje på det, vi har overset og udfordre det, som vi sædvanligvis tillægger betydning. Feltet opfatter jeg som diffraktivt i lighed med afhandlingens diffraktive felt, idet feltets komponenter kan have effekt på hinanden og skabe nye mønstre, men at effekter ikke sker lineært. Der er ikke tale om, at først skete der en ting, og derefter skete der noget andet som en konsekvens. Pianistens præparationer af klaveret til koncerten fik en effekt på den grafiske notation, selvom den grafiske notation også havde effekt på klaverets spil, og i øvrigt blev klaveret påvirket af præparationerne og af pianisten. Med en sådan forståelse synliggør jeg måder, hvorpå afhandlingens grafiske notation og improvisation bliver til i intra-aktion, som er min afhandlings første underliggende forskningsspørgsmål.

Denne forståelse er beslægtet med Cobussens tænkning om improvisation som et ikke-lineært og komplekst system, der involverer både det humane og nonhumane (Cobussen, 2017). I Cobussens FMI-teori udfordres derved også det antropocentriske verdensbillede, som mit forskningsspørgsmål retter sig mod i ”Diffracting alto saxophones” (Toxværd, 2023b). Hos Cobussen er et afgørende moment, at musikeren ikke har kontrollen, hvilket også optager mig i min artikel, når jeg spørger, hvad humane og nonhumane materialiteter gør, som udfordrer en antropocentrisk tendens til at centrere humane subjekter i tilblivelsen af musik. Dette spørgsmål er tillige min afhandlings andet underliggende forskningsspørgsmål. Når jeg som beskrevet i artiklen oplever, at altsaxofon-kroppen fører saxofonist-kroppen hen til en mikrofon og muliggør en anderledes måde for to altsaxofoner at spille sammen, fornemmer jeg, hvad humane og nonhumane materialiteter gør, og en antropocentrisk tendens til at centrere subjektet udfordres. Jeg nævner i artiklen også sollyset, der pludselig strømmede ind gennem vinduet til min lecture performance. Lyset havde en effekt på situationen og udfordrede derved et antropocentrisk verdensbillede, hvor mennesket vil kontrollere omgivelserne. Afhandlingens tredje underliggende forskningsspørgsmål om, hvilke effekter af køn jeg sanser gennem arbejdet med afhandlingen i mit kunstneriske virke, ansporer mig til at være nysgerrig over for det ambivalente. Min tvivl om mit værd som kvinde er en effekt af den manglende kønsbalance og får gennem en oplevelse af affekt yderligere effekt som en kraft. Effekterne, jeg sanser, giver mig kræfter og mod til at skabe kunst og forskning.

### **Drøftelse af artikulationer som kunstner**

Min første artikulation som kunstner beskriver, hvordan jeg sanser min menneskelige krop sammen med min altsaxofons ikke-menneskelige krop i musikkens tilblivelse. I intra-aktioner forvikles min menneskelige krops udånding fra min mund med luftstrømmen, der bevæger sig gennem altsaxofonens ikke-menneskelige krop og afskæres eller forlænges ved hjælp af mine hænders fingre. Altsaxofonens krop i mine hænder og i min mund er den materialitet, som jeg opfanger musikkens materialitet gennem. Jeg beskriver, at jeg ikke lytter til de andre musikere med min hørelse; jeg lytter til lyden af musikken via min altsaxofon, som jeg er forviklet med, mens jeg fortager mine handlinger i musikken sammen med de andre musikere. Mine handlinger tilhører ikke mig men er effekter af intra-aktionerne mellem det humane og nonhumane, og derfor har jeg ikke magt over situationen. Imidlertid er jeg ikke afmægtig, for jeg kan være opmærksom på, hvad jeg sanser og fornemmer i intra-aktionerne og tage ansvar for effekterne i musikkens tilblivelse.



At jeg ikke er afmægtig kommer med et anderledes perspektiv til udtryk i min anden artikulation som kunstner. Her er udmattelsen og trætheden nærmest at opfatte som en imaginær figur, der har hjemsøgt eller forfulgt mig. Som en overraskelse for mig slipper den uhyggelige figur sit greb, og min følelse af sommeraftenen og lettelsen er stadig helt nærværende for mig, når jeg i dette øjeblik sidder og skriver, hvor jeg trods alt er lidt træt og udmattet på grund af slutspurten til indleveringen af denne afhandling. Men min nuværende træthed føles flygtig og ikke tyngende i modsætning til den figur af udmattelse, der er fulgt med min opmærksomhed på køn i mit ph.d.-arbejde. Imidlertid har netop arbejdet med at tage fat på kønsaspektet og gøre det til min egen undersøgelse af musik og køn i gensidige intra-aktioner virket som en myndiggørelse for mig, hvor grublen er blevet til engagement og mulige handlinger. Det fører mig videre til min tredje artikulation som kunstner, hvor jeg oplever, at min forskning i intra-aktion med mit kunstneriske virke bliver en gensidig praksis, der i første omgang skaber tvivl, men dernæst giver mig lyst til at handle i forhold til at få min afhandling skabt. Afhandlingen er forudsætningen for, at jeg kan formidle resultater af min forskning og give mit bidrag til den stadige bevægelse af forskningen.

### **Drøftelse af musikalbums**

Afhandlingens to musikalbums *Calling* (Toxværd, 2020) og *The Winds* (Toxværd, 2023a) involverer intra-aktioner, der åbner sig bagud i tiden. Hvor mit kunstneriske virke i udgangspunktet byggede på at spille sammen med musikere, som ikke var særligt forskellige fra mig selv, er jeg med tiden blevet optaget af de tilblivelser af musik, der kan opstå, når jeg spiller med musikere, der kan have tilgange til at spille på, som er forskellige fra min egen tilgang. Som et eksempel vil jeg nævne, at min måde at spille på ofte trækker på det disharmoniske og støjende, hvor Marilyn Mazurs klangunivers i højere grad inddrager harmoniske og melodiske elementer. Når jeg spiller med Marilyn, vil jeg ikke kalde det, der sker, for interaktion. Hvis det var interaktion, ville vi efter min opfattelse have hvert vores ståsted, som vi spillede fra, for derefter at mødes og finde en vej sammen i musikken.

Imidlertid er interaktion ikke en meningsfuld måde at forstå, hvad der sker, hverken når jeg spiller med Marilyn, eller når min afhandlings musik er blevet til. Når jeg spiller med Marilyn og de andre musikere på de to musikalbums, oplever jeg ikke, at vi er adskilte musikere; jeg oplever, at musikken bliver til i intra-aktioner, hvor musikerne ikke kan adskilles. Vi musikere har ikke et ståsted hver især, som vi spiller

fra, for vores handlinger er viklet sammen i musikkens tilblivelse. Vi mødes ikke og finder en vej sammen; jeg oplever vores handlinger som effekter af det humane og nonhumane gensidige intra-aktion. Vi sanser og fornemmer disse effekter af forskelle mellem os, mens vi tager ansvar for, at musikken bliver til. Det bevirker, at vi ikke behøver at have den samme tilgang til musik, når vi spiller sammen. Vi skal ikke blive enige om en vej sammen ud fra hvert vores ståsted, for musikken er ikke en bestemt tilblivelse, som en bestemt retning fører vejen til. Vi kan netop være forskellige og mangfoldige, fordi musikken muliggør mangfoldige tilblivelser.

### **Drøftelse af videnskabelige artikler og essay**

Artiklen ”At lære med tilblivelser af grafisk notation i musik som iterativ intra-aktion” (Toxværd, 2022a) behandler gennem analyser af to agentiale snit min afhandlings første forskningsspørgsmål: *Med udgangspunkt i, at musik ikke er et værk, der definerer, hvad vi skal lære, men at musik gør noget med os og verden, mens vi lærer, spørger jeg: Hvordan bliver afhandlingens grafiske notation og improvisation til i intra-aktion?* Den beretter om, at jeg nogle år tilbage i tiden havde byttet rolle med en pianist, som jeg havde spillet sammen med gennem mange år. I stedet for at spille musik sammen ud fra hans kompositoriske materiale ændredes rollerne til, at vi spillede sammen ud fra mit kompositoriske materiale. Rollebyttet tydeliggjorde, at vi tog for givet, at der var en rigtig måde at spille musikken på, som vi kunne finde frem til gennem det kompositoriske materiale. Denne måde at forstå musik på står i kontrast til min performative opfattelse af musik, hvor musik hele tiden er i tilblivelse. Alligevel bliver rollebyttet en mulighed for mig til at opleve en frigørelse fra min tvivl om, hvorvidt jeg kunne blive en skaber af musik på lige fod med mænd som eksempelvis min pianistkollega. At være kvinde og spille et musikinstrument var et sjældent syn op gennem min ungdom, og musiktraditionen, jeg byggede på, bød heller ikke på særligt mange musikskabende kvinder. Jeg tvivlede på, om kvinder kunne skabe musik lige så godt som mænd. Men rollebytte gjorde, at jeg opfattede mig selv som musikskaber og bekræftede mig i, at jeg kunne skabe musik. Tvivlen, om hvorvidt jeg kunne gøre det lige så godt som en mand, trådte i baggrunden, fordi jeg blev optaget af selve dét, at musikken blev til. Jeg vil forklare det sådan, at jeg midlertidigt centrerede mig selv som subjekt, men idet jeg gjorde mig til subjekt i musikskabelsen, blev jeg klar over, at musikken for mig at se ikke skabtes af humane subjekter.

Mine oplevelser med musik i alle årene inden rollebyttet var, at musik bliver til mellem os mennesker og sammen med vores omgivelser. At jeg var vant til at søge råd hos en komponist og/eller et partitur om, hvordan musikken skulle spilles rigtigt, var egentlig bare en vane, der ikke rigtig redegjorde for, hvordan musikken blev til. Med vanen følger en arbejdsfordeling, der kan være en måde at få den praktiske musikudfoldelse til at fungere på. Imidlertid blev jeg gennem rollebyttet gjort klar over, at denne vane medfører en ensidig musiktilblivelse, hvor musik kun kan blive til på én bestemt måde. Fordi mit forhold til musik er knyttet sammen med, hvordan jeg forstår mig selv, betyder opfattelsen af, at musik kun kan blive til én ting, at den, der skaber musik, også kun kan være på én bestemt måde. Den afgrænsede måde at være musikskaber på, som jeg tog for givet, gjorde mig i tvivl om, hvorvidt jeg kunne være musikskaber, når jeg som minoritet ikke passede til majoritetstypen, der skaber musik. Hvis opfattelsen af hvem og hvad, der er skabere af musik, kan muliggøre en mangfoldighed af menneskelige og ikke-menneskelige materialiteter og kroppe, så kan musik blive til mangfoldige musiktilblivelser. Og hvis musik sanses som mangfoldige tilblivelser, kan alle kroppe og materialiteter, der er involverede i musikkens tilblivelse også blive til på uendelig mange måder.

I artiklen ”Diffracting alto saxophones” (Toxværd, 2023b) behandler jeg gennem analyser af to agentiale snit min afhandlings andet forskningsspørgsmål: *Hvad gør humane og nonhumane materialiteter i afhandlingens musiks tilblivelse, som udfordrer en antropocentrisk tendens til at centrere humane subjekter i tilblivelsen af musik?* Udgangspunktet er en lecture performance, som jeg holdt, og hvor et solostykke for min altsaxofon blev til. Artiklen inddrager to musikstykker fra afhandlingens musikalbums *The Winds* (Toxværd, 2023). Ved at lytte til og sanser hvad menneskelige og ikke-menneskelige materialiteter og kroppe gør i musiktilblivelsen, udfordres den antropocentriske tendens til at centrere humane subjekter i musikkens tilblivelse. Jeg anvender min egen fornemmelse undervejs i koncerten, som albummet er en lydoptagelse af, sammen med citater fra en anmeldelse af koncerten til at invitere til en lytning efter og en sansning af gensidige intra-aktioner mellem det humane og nonhumane. Musikken foreligger på musikalbummet som en koncertindspilning, der så at sige er frosset fast, men det er alligevel muligt at lytte med en åbenhed for, at det, man hører, kun er én af uendeligt mange mulige og mangfoldige musiktilblivelser.

I essayet ”Min gravide krop ændrede ved tingene – at komponere med processen” (Toxværd, 2022b) beskæftiger jeg mig med afhandlingens tredje forskningsspørgsmål: *Hvilke effekter af køn sanser jeg gennem arbejdet med afhandlingen i mit kunstneriske virke?* Jeg skriver om den proces, jeg har været igennem frem mod at forholde mig til den manglende kønsbalance, der har været udbredt i musikverdenen historisk og i mine egne omgivelser. Mit arbejderklassetilhørsforhold har spillet ind og forstærket oplevelsen af at føle mig som en outsider. Jeg havde travlt med at passe min personlige kamp for at komme frem og op i samfundshierarkiet og samtidig få økonomien til at række, og det skyggede for at tage ansvar for ubalancer omkring mig. Virkninger af materialiteter og kroppe som økonomi og graviditet, fødsel og amning viser sig at være uadskillelige komponenter i intra-aktioner med musikkens tilblivelse i den proces, som jeg har gennemgået, og som jeg stadig befinder mig i. I takt med at jeg er blevet rodfæstet i min tilværelse som musiker og komponist, er jeg blevet opmærksom på, at jeg, når jeg spiller og forsker, kan være med til at undersøge, hvordan musiktilblivelse kan muliggøre mangfoldighed.

### **Kombineret kunstnerisk og videnskabeligt forskningsresultat**

Da jeg begyndte på min afhandling, var min problemstilling og mine underliggende forskningsspørgsmål endnu ikke blevet formuleret, men langt tilbage i tiden har jeg forstået musik som performativ på den led, at musik hele tiden bliver til og aldrig kan være på én bestemt måde. Samtidig er jeg med tiden blevet mere og mere interesseret i musikeres forskellighed, når musik bliver til. I forhold til genren jazz og improvisation og subgenren eksperimenterende jazz og improviseret musik, som min kunstneriske praksis hører under, er kønsbalancen stor, og diskrimination er udbredt (Canham et al., 2022). Oplevelsen af, at det var uretfærdigt, at det forholdt sig sådan, ansporede mig til at ville inddrage dette forhold i min forskning. Måden, jeg har gjort det på i mit ph.d.-projekt, har været at flytte mit fokus fra min interesse i musikeres forskellighed til musiktilblivelsers mangfoldighed, og hvordan de muliggøres. En forudsætning for, at jeg har kunnet inddrage den manglende kønsbalance ved at undersøge muliggørelser af mangfoldige musiktilblivelser, er at opfatte musik som tilblivelser, hvor menneskelige såvel som ikke-menneskelige materialiteter og kroppe intra-agerer i en tænkning med agential realisme (Barad, 2007). For at udvikle en opfattelse af musik som tilblivelser har det således været væsentligt for mig at bevæge mig ind i academia og betragte mig selv som en nomade mellem kunstens verden og videnskabens verden.

Idet jeg har flyttet mit fokus fra mennesket på den led, at jeg ikke kun udforsker, hvordan mennesker kan være forskellige, er sammenvævningen af aspekter som værkbegreb og kønsopfattelser kommet til syne, og jeg har oplevet handlingspotentialer, som jeg håber kan få ændringer til at ske. Når jeg, som jeg skrev om i min personlige motivation for mit ph.d.-projekt (s. 3), før i tiden arbejdede med initiativer med det formål at få flere piger i rytmisk musik og jazz til at spille musikinstrumenter og støtte dem i at fortsætte, når de blev ældre, var der en nagende skepsis til stede i mig, som jeg havde vanskeligt ved at forklare. Imidlertid er jeg gennem min afhandlings undersøgelse blevet klar over, at biologiske og sociokulturelle aspekter af mit køn vanskeliggør tilværelsen som musiker og musikskaber, fordi vi som samfund ikke i tilstrækkelig grad er i stand til at afbøde den usikkerhed som aspekterne i forening skaber. En forudsætning for at kønsbalancen kan blive bedre er derfor, at vi som samfund forstår hvordan det biologiske og sociokulturelle influerer på ubalancen. Derfra kan initiativer iværksættes, der kan skabe reelle ændringer.

Sammenvævet med dette er jeg blevet opmærksom på det modsatte ved, at jeg på den ene side har udviklet mit mod til at tage initiativet som komponist ved at lege med at indtage rollen som komponist; en leg, der fik mig til at glemme mit køn. På den anden side centrerede jeg mig selv som subjekt gennem at lege, at jeg var komponist, men blev hurtigt klar over, at jeg ikke ønskede at kontrollere musikken for alvor. En effekt af dette blev, at jeg i mit ph.d.-projekt kom til at udvikle en form for praksis, hvor jeg spiller saxofon, og saxofonen spiller mig, og musikstykker improviseres og komponeres foran et publikum eventuelt ved hjælp af grafisk notation, mens jeg siger højt, hvad jeg sanser i musiktilblivelsen. At opleve at dele med et publikum at det ikke er mig, der har kontrol over, hvad musikken bliver til, er min måde at udfordre min egen antropocentriske tendens til at centrere det humane subjekt i tilblivelsen af musik. Ved igen og igen at stille mine underliggende forskningsspørgsmål gennem min undersøgelse har jeg således udforsket måder, hvorpå det humane og nonhumane intra-agerer. Resultatet af undersøgelsen af min afhandlings problemstilling bliver, at mangfoldige musiktilblivelser muliggøres ved at favne og udfolde det sammenvævede og ambivalente i menneskelige og ikke-menneskelige materialiteters og kropes intra-ation.

## **Kundskabsbidrag og videre forskning**

Ud fra min afhandlings problemstilling og gennem mine forskningsspørgsmål har det været min ambition med mit ph.d.-projekt for det første at kunne bidrage til den videnskabelige verden i forhold til i at forstå effekterne af den manglende kønsbalance som en kraft i praksis, der løbende er til stede i et kunstnerisk virke, og som kan skabe ændringer. Min ambition har for det andet været at bidrage med en indsigt i at sanse uendelige musiktilblivelser. I stedet for at tro, at vi skal kontrollere musikken, kan vi sanse måder, hvorpå en større mangfoldighed blandt de menneskelige og ikke-menneskelige materialiteter og kroppe, der er involverede i musiks tilblivelse muliggøres. For det tredje har min forskningsambition været at oscillere mellem kunstens og videnskabens verden og udvikle og fremme kunstneriske kommunikationsformer i academia og at tilbyde andre former for viden opnået gennem at eksperimentere; en eksperimenterende tilgang som jeg er bekendt med fra min kunstneriske praksis.

For at undersøge min problemstilling og stille mine forskningsspørgsmål og således kunne arbejde med disse ambitioner som forsker, har jeg knyttet min kunstneriske praksis tættere sammen med videnskabelig forskning. Samtidig har jeg bibeholdt min kunstneriske tilgang til verden ved at anvende kunstneriske kommunikationsformer, som jeg har draget med ind i academia i form af musikalbums og poetisk skrift. Med Östersjös begreb om at være en nomade, der oscillerer mellem videnskabens verden og kunstens verden (Östersjö, 2019), har jeg udført min kombinerede kunstneriske og videnskabelige forskning. I det følgende vil jeg konkretisere, hvordan undersøgelsens resultat; at mangfoldige musiktilblivelser muliggøres ved at favne og udfolde det sammenvævede og ambivalente i menneskelige og ikke-menneskelige materialiteters og kropes intra-ation, vil kunne bidrage med ny faglig kundskab til forskningsfelter, jeg danner slægtskab med.

I forhold til nyere musikforskning om køns betydning i musikalske praksisser, der bygger på jazz og improvisation (Canham et al., 2022) og køns betydning hos komponister (Bennett et al., 2019), kan min afhandling sammen med eksempelvis Nguyens og Soudants forskning (Nguyen, 2019; Soudant, 2021), bidrage med virkelystne løsningsforslag, hvor kunst skabes samtidig med at stereotype kønsopfattelser udfordres. Særligt kan mit ph.d.-projekt bidrage med en indsigt i, hvordan det opleves indefra af mig som kunstner og forsker, at min opfattelse af køn nuanceres i løbet af projektet, hvilket er blevet muliggjort med en performativ

forskningstilgang. Jeg ser mange potentialer for forskning, der yderligere kan nuancere vores opfattelse i forlængelse af dette.

At forske indenfor det, som Haseman har benævnt det performative forskningsparadigme (Haseman, 2006), er et bidrag fra min forskning, som jeg vil fremhæve. Når vi som kunstnere nu har en plads ved forskningens bord, kan vi tilføje verdens vidensproduktion en performativ kraft, der har evne til at bevirke bevægelse i det individuelle såvel som det sociale sensorium (Bolt, 2016). Gennem min kunstneriske forskning, der er i dialog med forskning fra den videnskabelige verden, medvirker mit ph.d.-projekt til, at transformationer kan finde sted indenfor tænkning, ord og handlinger. Det, som jeg føjer til kombineret kunstnerisk-videnskabelig forskning i forhold til metodologi, består derved i at anvende en performativ tilgang med en specifik tænkning om posthumanistisk performativitet i form af agential realisme (Barad, 2007). Med anvendelsen af dette metodologiske design fremkommer indsigter, som jeg kan artikulere, når jeg afgrænser bestemte hændelser via agentiale snit. At foretage agentiale snit er at udfordre tingenes tilstand og tage ansvar for at intervenere i verdens tilblivelser, således at også det, som er ekskluderet, får lov at få betydning (Barad, 2003, s. 827). Sammen med anden forskning fra den senere tid, der tænker agential realisme sammen med kunstnerisk produktion (Spatz, 2020) og sammen med lydkunst (Fairbairn, 2022) er mit ph.d.-projekt bidrag til nye performative forskningstilgange. Dog inddrager min afhandling mine indlejrede og modstridende opfattelser i forhold til køn og musik og bidrager dermed til at vende forskerens sårbarhed til en styrke, der kan give mod og skabe handling. Det ville være interessant, hvis fremtiden bød på mere forskning med sådanne tilgange.

I forhold til forskning, hvor musik skabes som del af forskningen, danner min afhandling også slægtskab med forskning, der bevæger sig udover et antropocentrisk verdensbillede, og hvor fokus er på performativitet, materialitet og relationalitet uden at agential realisme nødvendigvis involveres (Waters, 2013; Mayas, 2019; Davis, 2019, Dogantan-Dack, 2022). Sammen med denne forskning er min ph.d.-projekt et bidrag til at udvikle kundskab om sammenfletningen af det humane og nonhumane eksempelvis vores forvikling med musikinstrumenter og i videre forstand teknologi. Diffraction som begreb (Barad, 2007; 2014) bruger jeg i forhold til min musikopfattelse som en kontrast til refleksionens statiske forhold mellem idé og musik; for mig er musik medskabende og processuel tilblivelse. Denne forståelse flugter godt med Cobussens opfattelse af improvisation (Cobussen, 2017), og min

egen anvendelse i min afhandling af den forståelse bidrager til forskningsfeltet med mit bud på en udfoldelse af musik som intra-aktion (Barad, 2007).

Diffractionsbegrebet anvender jeg tillige til at etablere det diffraktive felt, der dannes af min afhandlings forskellige elementer, og som muliggør en udforskning, der kan rumme modsatrettede aspekter. Selvom nymaterialistisk tænkning har vundet indpas i feltet af musikvidenskabelig forskning, sound studies og kunstnerisk forskning de senere år, ville videre forskning, der sætter denne tænkning i spil sammen med aspekter af køn og tvivl i et diffraktivt felt indeholdende det sammenvævede og ambivalente, kunne tilføre ny kundskab til feltet.



## Efterord

Tak til min kære Jon og til vores kære Oluf og Snorre.

Tusind tak til musikskaberne, der indgik i projektet.

En kæmpe tak til mine vejledere Tormod og Tanja og til 90% seminar-opponent Sunniva.

Tak til min ph.d.-skole og en særlig tak til Anne.

En hjertelig tak til mine ph.d.-medstuderende og til forskningsgruppen Kunst og sociale relasjoner og en særlig tak til Helene og Helene.

Tak til alle gode folk ved fakultetet og instituttet og en særlig tak til Birte.

Og tak til Musikvetenskap og forskningsgrupper i Lund og en særlig tak til Sanne.

København, 23. maj 2023

Laura Toxværd

[www.lauratoxvaerd.dk](http://www.lauratoxvaerd.dk)



## Referenceliste

Adrian, S., & Juellund, J. (2021). *Lydformning*. Dansk Sang, Musiklærerforeningens forlag.

Almqvist, C. F., & Vist, T. (2019). Arts-based research in European arts education: Philosophical, ontological and epistemological introductions. *European Journal of Philosophy in Arts Education*, 4(1), 3–26. <https://doi.org/10.5281/zenodo.3572351>

Barad, K. (2003). Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter. *Signs*, 28(3), 801–831. <https://doi.org/10.1086/345321>

Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.

Barad, K. (2014). Diffracting diffraction: Cutting together-apart. *Parallax* 20(3), 168-187. <https://doi.org/10.1080/13534645.2014.927623>

Bennett, D., Hennekam, S., Macarthur, S., Hope, C. & Goh, T. (2019). Hiding gender: How female composers manage gender identity. *Journal of Vocational Behavior* 113, 20-32. <https://doi.org/10.1016/j.jvb.2018.07.003>

Bjørkøy, I. (2020). *Sang som performativ for samspill i småbarnspedagogisk praksis* [Doktorgradsafhandling] Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet. <https://hdl.handle.net/11250/2687931>

Bolt, B. (2016). Artistic research: A performative paradigm? *Parse Journal*, 129-142. <https://parsejournal.com/article/artistic-research-a-performative-paradigm>

Bovermann, T., de Campo, A., Egermann, H., Hardjowirogo, S.-I & Weinzierl, S. (Red.) (2017). *Musical instruments in the 21st century: Identities, configurations, practices*. Springer

Brindle, R. S. (1987). *The new music: The avant-garde since 1945* (2nd ed.). Oxford University Press.

Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.

Butler, J. (1993). *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*. Routledge.

Butler, J. (2005). *Könet brinner! Texter i urval av Tiina Rosenberg*. Natur och Kultur.

Cage, J. (1968). *Notations*. Something Else Press.

Canham, N., Goh, T., Barrett, M. S., Hope, C., Devenish, L., Park, M., Burke, R. & Hall, C. A. (2022). Gender as performance, experience, identity and, variable: A systematic review of gender research in jazz and improvisation. *Frontiers in Education*, 1-14. <https://doi.org/10.3389/feduc.2022.987420>

Cardew, C. (Red.). (1972). *Scratch music*. Latimer New Dimensions.

Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford University Press.

Cobussen, M. (2017). *The field of musical improvisation*. Leiden University Press. <https://doi.org/10.24415/9789400603011>

Cox, C. (2017). Every sound you can imagine: On graphic scores. I C. Cox & D. Warner (Red.), *Audio culture: Readings in modern music. Revised edition* (s. 263–266). Bloomsbury Academic.

Davis, T. (2019). Instrumental intentionality: An exploration of mediated intentionality in musical improvisation. *International journal of Performance Arts and Digital Media* 15(1), 70-83. <https://doi.org/10.1080/14794713.2018.1545209>

Dogatan-Dack, M. (Red.) (2022). *Rethinking the musical instrument*. Cambridge Scholars Publishing.

Duch, M. F. (2011). *Free improvisation: Method and genre* [Research fellowship project]. Norwegian University of Science and Technology, Department of Music. <https://www.researchcatalogue.net/view/110382/110383>

Fadnes, P. F. (2021). *Jazz on the line: Improvisation in practice*. Routledge.

Fairbairn, K. T. (2022). *Dis/cord: Thinking sound through agential realism*. punctum books. <https://doi.org/10.53288/0360.1.00>

Fischer-Lichte, E. (2006). Begrundelse for det performatives æstetik. *Peripeti*, 6, 5–20. [http://www.peripeti.dk/pdf/peripeti\\_6\\_2006.pdf](http://www.peripeti.dk/pdf/peripeti_6_2006.pdf)

Friis, H. (2019). Hyggelige klangekspllosioner, *Politiken*, 14. november. <http://lauratoxvaerd.dk/Politiken-14-11-2019.pdf>

Gergen, K. J., & Gergen, M. M. (2018). The performative movement in social science. I P. Leavy, (Red.), *Handbook of arts-based research* (s. 54–67). Guilford Press.

Goehr, L. (2007). *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music. Revised Edition*. Oxford University Press.

Groth, S. K., & Lindelof, A. M. (2016). Kultur og performance. I B. Schiermer, (Red.), *Kulturteori og kultursociologi* (s. 545–569). Hans Reitzels Forlag.

Grydeland, I. (2016). *Ensemble & ensemble of me: What I think about when I think about improvisation* [Artistic research fellowship project]. Norwegian Academy of Music. <https://prosjekt.nmh.no/ensembleofme/node/14>

Haraway, D. (1991). *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. Free Association Books.

Haraway, D. (1992). The promises of monsters: A regenerative politics for inappropriate/d others. I L. Grossberg, C. Nelson & P. Treichler (Red.), *Cultural studies* (s. 295-337). Routledge.

Haseman, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy* 118, 98-106. <https://doi.org/10.1177/1329878x0611800113>

Hermansson, E. (2014). *A posthumanist aesthetics of physicality in music: An understanding of the mind-body problem with music by Marie Samuelsson* [Master's Thesis]. Stockholm University.

Jackson, A. Y., & Mazzei, L. A. (2012). *Thinking with theory in qualitative research: Viewing data across multiple perspectives*. Routledge.

Juelskjær, M. (2019). *At tænke med agential realisme*. Nyt fra Samfundsvidenskaberne.

Jusslin, S., Bodén, L., Magnusson, L. O., & Østern, T. P. (2022). Post-approaches to education and the arts: Putting theories to work in arts educational practices. *Journal for Research in Arts and Sports Education* 6(3), 1–10.

<https://doi.org/10.23865/jased.v6.4017>

Kartomi, M. (2014). Concepts, terminology and methodology in music performativity research. *Musicology Australia*, 36(2), 189–208.

<https://doi.org/10.1080/08145857.2014.958268>

Knudsen, K. N., & Knudsen, M. N. (2020). Indefra og udefra: Serendipitet som kunstfagdidaktisk princip i Teater Bag Murene. *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 4(1), 115–130. <https://doi.org/10.23865/jased.v4.2453>

Knudsen, K. N., & Østern, A. L. (2019). Summary of the performative approaches. I A. L. Østern & K. N. Knudsen (Red.), *Performative approaches in arts education. Artful teaching, learning and research* (s. 193–196). Routledge.

Leavy, P. (Red.). (2018). *Handbook of arts-based research*. Guilford Press.

Lykke, N. (2008). *Kønnsforskning: En guide til feministisk teori, metodologi og skrift*. Samfundslitteratur.

Mayas, M. (2019). *Orchestrating timbre: Unfolding processes of timbre and memory in improvisational piano performance* [Doctoral dissertation]. University of Gothenburg. <https://www.researchcatalogue.net/view/382024/382025>

McKinnon, D. (2021) Materiality: The fabrication of sound. I J. Grant, J. Matthias & D. Prior (Red.), *The Oxford Handbook of Sound Art* (273-286). Oxford University Press.

McLaughlin, S. (2022). On material indeterminacy. *Contemporary Music Review* 41(2-3), 216-233. <https://doi.org/10.1080/07494467.2022.2080456>

Nguyen, T. T. (2019). *The choreography of gender in traditional Vietnamese music* [Doctoral dissertation]. Lund University.  
<https://www.researchcatalogue.net/view/55919/463047/0/1466>

Orning, T. (2014). *The polyphonic performer* [Doctoral dissertation]. Norwegian Academy of Music. <https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/handle/11250/2626846>

Orning, T. (2017). Music as performance – gestures, sound and energy: A discussion of the pluralism of research methods in performance studies. *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 1(5), 79-94. <https://doi.org/10.23865/jased.v1.946>

Rosenberg, T. (2005). Inledning. I J. Butler, *Könet brinner! Texter i urval av Tiina Rosenberg* (s. 7-34). Natur och Kultur.

S., E. Olsen (2015). *Open form: An expanded performer's role* [Artistic research fellowship project]. University of Bergen, The Grieg Academy.  
<https://www.researchcatalogue.net/view/147680/147681>

Sandell, S. (2013). *Music on the inside of silence: A study* [Dissertation in Musical performance and interpretation]. Academy of Music and Drama, University of Gothenburg.

Sauer, T. (Red.). (2009). *Notations 21*. Mark Batty Publisher.

Schøien, K. S., Bandlien, B.-T., & Østern, A.-L. (2022). I nærkamp med Notefienden: Skam, myndiggjøring og performativ læring. *Journal for Research in Arts and Sports Education* 6(3), 27–44. <https://doi.org/10.23865/jased.v6.3570>

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

Small, C. (1999). Musicking: The meanings of performance and listening, a lecture. *Music Education Research*, 1(1), 9–22.

Snekkestad, T. (2016). *The poetics of a multiphonic landscape* [Artistic research fellowship project]. Norwegian Academy of Music.

<https://doi.org/10.22501/rc.518792>

Soudant, L. (2021). Trans\*formative thinking through sound: Artistic research in gender and sound beyond the human. *Open Philosophy* 4, 335-346.

<https://doi.org/10.1515/opphil-2020-0189>

Southern, J. & Thulin, S. (2021). Composing fragmented relations with materials, locations, and archives. I J. Grant, J. Matthias & D. Prior (Red.), *The Oxford Handbook of Sound Art* (471-486). Oxford University Press.

Spatz, B. (2020). *Making a laboratory: Dynamic configurations with transversal video*. punctum books. <https://doi.org/10.21983/P3.0295.1.00>

Tchicai, J. (2002). *On top of your head* [CD]. NWM.

Toxværd, L. (2002). *Cacklecabin* [graphic score]. Edition S. <https://edition-s.dk/music/laura-toxvaerd/cacklecabin>

Toxværd, L. (2007). *Laura Toxvaerd no. 1* [CD]. ILK. <https://www.ilkmusic.com/products/laura-toxvaerd-no-1>

Toxværd, L. (2010). *Androidangle* [graphic score]. Edition S. <https://edition-s.dk/music/laura-toxvaerd/androidangle>

Toxværd, L. (2011a). *Barking* [graphic score]. Edition S. <https://edition-s.dk/music/laura-toxvaerd/barking>



- Toxværd, L. (2011b). *Fishbone* [graphic score]. Edition S. <https://edition-s.dk/music/laura-toxvaerd/fishbone>
- Toxværd, L. (2012). *Toxvaerd/Anderskov: Phone book* [CD & digital album]. ILK Music. <https://www.ilkmusic.com/products/toxvaerd-anderskov-phone-book>
- Toxværd, L. (2014). Processer i sammenspil: En hermeneutisk undersøgelse som et bidrag til forståelse af det musikalske sammenspils fænomenologi. *Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok 15*, 317–324. [https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/bitstream/handle/11250/2372696/NMPF\\_aarbok\\_15\\_hel.pdf?sequence=2](https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/bitstream/handle/11250/2372696/NMPF_aarbok_15_hel.pdf?sequence=2)
- Toxværd, L. (2016a). *Compositions: 18 graphic scores*. Forlaget Spring. [https://www.forlagetspring.dk/products/compositions?\\_pos=1&\\_sid=3abf13e65&\\_ss=r](https://www.forlagetspring.dk/products/compositions?_pos=1&_sid=3abf13e65&_ss=r)
- Toxværd, L. (2016b). Komposition af grafiske og soniske værker gennem improvisatorers medskabelse. I A. G. Haugland (Red.), *Kunstnerisk udviklingsvirksomhed – antologi 2016* (s. 216–225). Det Kongelige Danske Musikkonservatorium. <https://artisticresearch.dk/wp-content/uploads/2022/02/kuv-antologi-2016-compressed.pdf>
- Toxværd, L. (2016c). *Pladeshop w/ Toldam & Mazur* [LP & digital album]. ILK Music. <https://www.ilkmusic.com/products/laura-toxvaerd-with-simon-toldam-marilyn-mazur-pladeshop>
- Toxværd, L. (2016d). *Compositions part 1 w/ Dahl, Strid, Westergaard* [LP, CD & digital album]. ILK Music. <https://www.ilkmusic.com/products/laura-toxvaerd-compositions-part-1-feat-carsten-dahl-special-guest-raymond-strid-jonas-westergaard>
- Toxværd, L. (2016e). *Compositions part 2 w/ Dødens Garderobe* [LP, CD & digital album]. ILK Music. <https://www.ilkmusic.com/products/laura-toxvaerd-compositions-part-2-with-dodens-garderobe>
- Toxværd, L. (2019a). *Drapery w/ Ljunggren, Friis Nielsen, Mazur* [LP, CD & digital album]. ILK Music. <https://www.ilkmusic.com/products/laura-toxvaerd-drapery>

Toxværd, L. (2019b). *Tidens strøm* w/ Laurette Friis, Tangvik, Moberg, Osgood [LP, CD & digital album]. ILK Music. <https://www.ilkmusic.com/products/laura-toxvaerd-tidens-strom>

Toxværd, L. (2019c). *Songbook*. ILK Music. <https://www.ilkmusic.com/products/laura-toxvaerd-songbook>

Toxværd, L. (2020). *Calling* w/ Faust & Anderskov [CD & digital album]. NEWJAiM. <https://newjazzandimprovisedmusicrecordings.bandcamp.com>

Toxværd, L. (2021) *Composition of graphic and sonic works through the improvisers' co-creation* [exposition]. Research Catalogue / Rhythmic Music Conservatory (RMC). <https://www.researchcatalogue.net/portals/issue?issue=1478532>

Toxværd, L. (2022a). At lære med tilblivelser af grafisk notation i musik som iterativ intra-aktion. *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 6(3), 63-75. <https://doi.org/10.23865/jased.v6.3567>

Toxværd, L. (2022b). Min gravide krop ændrede ved tingene: At komponere med processen. *Seismograf Fokus: Sounding Women's Work* <https://seismograf.org/artikel/min-gravide-krop-aendrede-ved-tingene-komponere-med-processen>

Toxværd, L. (2022b) [english]. My pregnant body changed things: Composing with the process. *Seismograf Focus: Sounding Women's Work* <https://seismograf.org/artikel/my-pregnant-body-changed-things-composing-process>

Toxværd, L. (2023a). *The winds* w/ Kjær, Friis Nielsen, Mazur [CD & digital album]. ILK Music. <https://www.ilkmusic.com/products/laura-toxvaerd>

Toxværd, L. (2023b). Diffracting alto saxophones. Publiceres i *APRIA Journal*, november 2023. [www.apria.artez.nl](http://www.apria.artez.nl)

Waters, S. (2013). Touching at a distance: Resistance, tactility, proxemics and the development of a hybrid virtual/physical performance system. *Contemporary Music Review* 32(2-3), 119-134. <https://doi.org/10.1080/07494467.2013.775818>

Zanussi, P. (2017). *Natural patterns: Music making with an ensemble of improvisers* [Artistic research fellowship project]. University of Stavanger.

<http://www.naturalpatterns.no>

Ølnes, N. (2016) *Frå små teikn til store former: Analysar av det improviserte samspelet med hjelp av auditiv sonologi* [Doktorgradsafhandling]. Norges musikkhøgskole. <https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/handle/11250/2381966>

Østern, A.-L., & Hovde, S. S. (2019). Untamed stories told by artfully creative artists in Malawi and Norway. I A. L. Østern & K. N. Knudsen (Red.), *Performative approaches in arts education: Artful teaching, learning and research* (s. 168–192). Routledge.

Østern, A.-L., & Knudsen, K. N. (Red.) (2019). *Performative approaches in arts education: Artful teaching, learning and research*. Routledge.

Østern, T. P. (2017). Å forske med kunsten som metodologisk praksis med aesthesis som mandat. *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 1(5), 7–27.

<https://doi.org/10.23865/jased.v1.982>

Østern, T. P., Jusslin, S., Knudsen, K. N., Maapalo, P., & Bjørkøy, I. (2023). A performative paradigm for post-qualitative inquiry. *Qualitative Research*, 23(2), 272–289. <https://doi.org/10.1177/14687941211027444>

Östersjö, S. (2019). Art worlds, voice and knowledge: Thoughts on quality assessment of artistic research outcomes. *IMPAR Online Journal for Artistic Research*, 3(2), 60–89. <https://doi.org/10.34624/impar.v3i2.14152>

Øvrebø, D. H. (2021). *Performative arts-based audience research: Investigating experiences with high modernist works for solo flute* [Doctoral dissertation].

University of Agder.



# At lære med tilblivelser af grafisk notation i musik som iterativ intra-aktion

Laura Toxværd

*Universitetet i Agder, Norge*

## Sammendrag

Artiklen tager afsæt i en jazz duo med to professionelle musikere – en pianist og artiklens forfatter på saxofon. Vi skaber musikken gennem improvisation i sammenfiltringer med grafisk notation, som jeg løbende udvikler og nedtegner som grafisk noterede partiturer. I min undersøgelse er duoen udvidet med endnu en saxofonist. Med en performativ forskningstilgang og en performativ opfattelse af musik lader jeg mig guide af effekter af materialiteter som eksempelvis musikinstrumenter og selve musikken i tid og rum, samtidig med at jeg er opmærksom på affekter. Begrebet intra-aktion fra Barads teori om posthumanistisk performativitet tænker jeg sammen med min genererede empiri i en analyse, der bygger på agential realisme. Forskningsspørgsmålet er følgende: Hvordan intra-agerer menneskelige og ikke-menneskelige materialiteter i en grafisk notations tilblivelser henover 1,5 år, når musikken ikke er et værk, der definerer, hvad vi skal lære, men forstås som iterativ intra-aktion, der gør noget med os og verden, mens vi lærer? I stedet for at betragte musik som et objekt eller den musikalske aktivitet som rettet mod en performance sigter denne undersøgelse på at være et bidrag til, at vi kan lære og sanse i iterative intra-aktioner sammen med musikkens udtømmelige muligheder for tilblivelser.

**Nøgleord:** *grafisk notation i musik; performativ forskning; iterativ intra-aktion; posthumanistisk performativitet; agential realisme*

## Abstract

### To learn with becomings of graphic notation in music as iterative intra-action

The article takes as its starting point a jazz duo with two professional musicians – a pianist and this article's author on saxophone. We create the music through improvisation in entanglements with graphic notation, which I continuously develop and design as graphically notated scores. In my study, the duo was expanded with yet another saxophonist. With a performative research approach and a performative perception of music, I let myself be guided by the effects of materialities such as musical instruments and the music itself in time and space, while being aware of affects. I think with the concept of intra-action from Barad's theory of posthumanist performativity together with my generated empirics in an analysis based on agential realism. The research question is as follows: How do human and non-human materialities intra-act in the becomings of a graphic notation over 1.5 years, when music is not a work of art that defines what we are to learn, but is understood as iterative intra-action that does something with us and the world while we learn? Instead of

---

Korrespondanse: Laura Toxværd, e-post: [laura.toxvard@uia.no](mailto:laura.toxvard@uia.no)

© 2022 L. Toxværd. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), allowing third parties to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material for any purpose, even commercially, provided the original work is properly cited and states its license.

*Citation:* L. Toxværd. «At lære med tilblivelser af grafisk notation i musik som iterativ intra-aktion» *Journal for Research in Arts and Sports Education, Special issue: Postperspektiv på pedagogik och konst*, Vol. 6(3), 2022, pp. 63–75. <http://dx.doi.org/10.23865/jased.v6.3567>

L. Toxværd

considering music as an object or considering musical activity as directed towards a performance, this study aims to be a contribution to our ability to learn and sense in iterative intra-actions together with music's inexhaustible possibilities for becomings.

**Keywords:** *graphic notation in music; performative research; iterative intra-action; posthumanist performativity; agential realism*

Motatt: Oktober, 2021; Antatt: Mai, 2022; Publisert: August, 2022

## Indledende ord om grafisk notations spændvidde

Den undersøgelse, jeg her vil skrive om, tager afsæt i en jazz duo med to professionelle musikere – en pianist samt undertegnede på saxofon. Vi skaber musikken gennem improvisation i sammenfiltringer med grafisk notation, som jeg løbende udvikler og nedtegner som grafisk noterede partiturer. Mit forskningsspørgsmål lyder: Hvordan intra-agerer menneskelige og ikke-menneskelige materialiteter i en grafisk notations tilblivelser henover 1,5 år, når musikken ikke er et værk, der definerer, hvad vi skal lære, men forstås som iterativ intra-aktion, der gør noget med os og verden, mens vi lærer?

Grafisk notation er et begreb, der dækker over en tilgang til at nedtegne musik på andre måder end med brug af den vestlige konventionelle standardnotation. Af betydelige bevægelser, der eksperimenterede med grafisk notation fra 1950'erne og frem, er sommerkurserne i Darmstadt og New York-skolen med komponister som Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolf og John Cage (Brindle, 1987; Cox, 2017). Aktiviteter med grafisk notation, hvor både musikere og ikke-musikere medvirkede, udvikledes fra 1969 i Cardews *Scratch Orchestra* (Cardew, 1974). De senere år har opmærksomheden omkring grafisk notation været stigende, og det er blandt andet kommet til udtryk gennem den internationale udgivelse af partitur-antologien *Notations 21* (Sauer, 2009). Kunstbogen indeholder notationer fra mere end 100 komponister fra over 50 forskellige lande heriblandt en af mine grafiske notationer. I en musikpædagogisk kontekst blev der sidste år udgivet en lærebog med grafisk noterede partiturer henvendt til lærere og elever i grundskolen og musikskolen af den danske musiklærerforenings forlag betitlet *Lydformning* (Adrian & Juelland, 2021). Som eksempel fra bogen er herunder afbilledet min grafiske notation og mine tilhørende instruktioner, som er medtaget i bogen (Figur 1 og Figur 2).

Tidligere versioner af den grafiske notation har jeg selv spillet til en koncert med en guitarist, og den er også blevet spillet af et klarinet-ensemble til en koncert, og dermed viser eksemplet fra bogen, at grafisk notation som udgangspunkt for musik har en rækkevidde, der spænder fra børns praktiseren af musik til professionelle musikeres praksis. Når musik skabes ud fra en grafisk notation som denne, bliver det muligt at opfatte musikken som en helhed, hvor enkeltdele ikke kan udskilles, og hvor alt sker i sammenfildrede relationer. I nærværende artikel undersøger jeg, hvordan menneskelige og ikke-menneskelige materialiteter intra-agerer i en grafisk notations tilblivelser henover 1,5 år, når musikken ikke er et værk, der definerer, hvad

*At lære med tilblivelser af grafisk notation i musik som iterativ intra-aktion*



Figur 1. Grafisk notation: SKIFT, komponist: Laura Toxværd, 2019.

Der kan være så mange deltagere som det skulle være – og minimum 2.

Varigheden er valgfri men kan fx være 5 minutter.

Man deler sig i to grupper; én gruppe er orange og én gruppe er grøn.

Notationen læses fra venstre til højre.

Den orange gruppe begynder at spille nogle få lyde/toner med lav lydstyrke. Gradvist stiger lydstyrken.

Lidt efter begynder den grønne gruppe at spille nogle få lyde/toner med almindelig lydstyrke. Den orange gruppe spiller nu også med normal lydstyrke og begynder at spille flere og flere lyde/toner.

Når man er halvvejs igennem, spiller begge grupper mange lyde/toner med høj lydstyrke.

Lidt efter begynder den orange gruppe at spille færre lyde/toner, og lydstyrken bliver gradvist lavere. Den grønne gruppe spiller nu også færre lyde/toner med normal lydstyrke.

Den orange gruppe stopper med at spille, og den grønne gruppe slutter musikstykket ved at spille færre og færre lyde/toner med en gradvist lavere og lavere lydstyrke.

Figur 2. Instruktioner til grafisk notation: SKIFT, komponist: Laura Toxværd, 2019.

*L. Toxværd*

vi skal lære, men forstås som iterativ intra-aktion, der gør noget med os og verden, mens vi lærer.

Artiklen er struktureret på den led, at jeg lægger ud med at redegøre for mit ståsted som forsker og for min forskningstilgang. På vejen mod en fremlæggelse af undersøgelsens performative opfattelse af musik tager jeg et kort besøg hos et musikalsk rollebytte, hvor der i musikernes praksis er indlejret en værkopfattelse (Goehr, 2007), som ikke rigtig stemmer overens med en performativ forståelse af musikken (Small, 1998). På endnu en afbrydelse af den lige vej genbesøger jeg rollebyttet og knytter det nu til en forhistorie. Herefter følger vi den grafiske notation i 1,5 år, og jeg afgrænser to hændelser gennem agentiale snit, som analyseres. Jeg afrunder artiklen med en diskussion af opdagelser gjort gennem de agentiale snit samt betydninger i et musikpædagogisk perspektiv.

### **Ståsted som forsker og forskningstilgang**

Igennem et par årtier har jeg arbejdet med at anvende grafisk notation både i mit eget kunstneriske virke og i min undervisning på musikkonservatorier, herunder i samarbejde med andre kunsthøjskoler i Danmark samt undervisning af unge eksempelvis på musikstævne og forberedelseskursus til konservatoriet. I lighed med Østern (2017, s. 8) forsker jeg *med* kunsten, hvilket indbefatter, at jeg bruger min egen erfaring og praksis og har et blik indefra og en nærhed til det, jeg undersøger. Som hos Knudsen og Østern (2019) bevæger jeg mig som forsker i et åbent landskab, mens jeg søger at balancere det uafgjorte med en form for rammer og afgrænsninger. Min undersøgelses metodologiske forankring knytter sig til arts-based research og en performativ forskningstilgang kendetegnet ved en interesse for, hvordan forskningen præsenteres for andre, og for at forskningens hensigt ikke alene er at reflektere verden men at skabe handling, der kan forandre (Almqvist & Vist, 2019; Leavy, 2018). Samtidig fremlægger jeg som forsker i tråd med Gergen og Gergen (2018) mine personlige værdier og præferencer bevidst og åbent.

I min undersøgelse tænker jeg med Barads posthumanistiske performativitet og agentiale realisme (Barad, 2007; Jackson & Mazzei, 2012; Juelskjær, 2019). Jeg tager udgangspunkt i en forståelse af performativitet, hvor det ikke handler om afsluttede resultater, men hvor fokus er på, hvad der gøres i aktive og virksomme processer, og hvilke effekter det får i praksis (Østern & Knudsen, 2019). Hos Butler (1990) er performativitet en iterativ citationalitet, hvilket betyder, at gentagelsen af handlinger konstituerer identiteten – mennesket har ikke en forudbestemt og stabil essens. Barad (2003, s. 808) omarbejder Butlers performativitetsbegreb og erstatter begrebet citationalitet med intra-aktivitet for at involvere menneskelige såvel som og ikke-menneskelige materialiteter i den iterative proces. I Barads (2003, s. 823) posthumanistiske performativitet og agentiale realisme er performativitet således en iterativ intra-aktivitet. Men udover at inddrage både menneskelige og ikke-menneskelige materialiteter betyder intra-aktion også, at de intra-agerende komponenter ikke har



*At lære med tilblivelser af grafisk notation i musik som iterativ intra-aktion*

en forudgående og adskilt eksistens, sådan som de har i interaktionsprocesser. At studere fænomener i den sammenfiltrede intra-aktion kræver, at der foretages et specifikt agentielt snit, som kan generere en lokal agentisk adskillelse i det fænomen, der undersøges (Barad, 2003, s. 815). Af andre nylige studier i dette felt kan nævnes ”Indefra og udefra – serendipitet som kunstfagdidaktisk princip i Teater Bag Murene” (Knudsen & Knudsen, 2020) og specifikt indenfor musikkens område ”Untamed stories told by artfully creative artists in Malawi and Norway” (Østern & Hovde, 2019). Ligesom disse studier ønsker jeg i min undersøgelse at vinde indsigt i kunstneriske processer fra indersiden, herunder gennem affekter, samtidig med at udvide forståelsen med perspektiver, der kan være tæt på og komme udefra. I forlængelse heraf søger jeg med blik for det inkonsistente at udfordre både min opfattelse af mig selv og min opfattelse af musik i min kunstneriske praksis.

### **Rollebytte**

Duoen med pianisten opstod på mit initiativ i 2011. I det forudgående årti havde jeg været medlem af hans større ensemble, hvor bandmedlemmerne spillede og improviserede over hans kompositioner. Men med tiden var jeg blevet nysgerrig efter at prøve at bytte rollerne om, sådan at pianisten skulle spille og improvisere ud fra mine musikalske idéer. Det ville han gerne være med til. Idet vi byttede om på rollefordelingen i forhold til, hvem der bragte kompositorisk materiale med til ensemblet, ændrede vi også ved relationerne os imellem. Når pianisten spillede mine grafiske notationer, spurgte han til, hvordan jeg gerne ville have, at musikken skulle være – ligesom jeg havde spurgt ham til råds angående musikkens retning, da jeg spillede i hans ensemble.

Gennem rollebyttet bliver det tydeligt, at vi tager for givet, at der findes en rigtig måde at spille musikken på, og at komponisten og partituret har svaret. Vi har altså en bestemt opfattelse af, hvad et værk er, når vi spiller musik sammen. Det er en opfattelse, som har implikationer, og som kan problematiseres. Inden for musikkens område har et sådant værkbegreb en bestemt musikhistorisk baggrund, der stammer fra den vesteuropæiske kunstmusik i 1800-tallet (Goehr, 2007). I det meste af menneskehedens historie har musik ikke været forbundet med komponister. Goehr (2007, s. 245) skriver, at selvom dette værkbegreb udvikledes omkring år 1800 og specifikt i forhold til klassisk musik, så er idéen om, at musik produceres som værker, blevet overført til mange andre musikgenrer.

### **Udforskning med en performativ musikforståelse**

Med baggrund i 1960'ernes performative vending i kunsten er værkbegrebet i de senere årtier blevet udfordret i retning af at forstå værker som performative, og i forlængelse heraf er udviklet perspektiver til analyse af performance. Her gælder det, at kunstnerisk eller kulturel betydning ikke skal findes indlejret i kunstværket,

*L. Toxværd*

men skabes i møder mellem elementer i performancen (Groth & Lindelof, 2016). Eksempel herpå er Fischer-Lichtes (2006) performative æstetik, som særligt fokuserer på publikums interaktion og begrebet feedbacksløjfe. I min undersøgelse udvides Fischer-Lichtes fokus på publikum til en generel interesse for materialiteter, der er på spil i musik, eksempelvis musikinstrumenter og selve musikken i tid og rum, og interaktion erstattes med intra-aktion, hvor relationerne omfatter både det humane og det nonhumane. Vigtig som baggrund for min undersøgelses musikforståelse er også Cages (1968) tænkning om musik som ikke-intenderet og hans udgivelse af antologien *Notations* med grafiske notationer samt Smalls (1999) musicking-begreb, hvor ordet 'musik' gøres til et verbum, for at betone musik som en performance og som en social aktivitet, vi kan deltage i på mange måder. Endvidere behandles musik i "Beyond the score" som performance i sig selv og ikke som en performance af noget (Cook, 2013). Af nyere studier vedrørende en performativ forståelse af musik findes Kartomis (2014) oversigtsartikel og case study, og i forhold til music performance studies, hvor forskerens kunstneriske praksis indgår, har vi Ornings (2017) diskussion af metodepluralisme og fremlæggelse af case study. Men til forskel fra disse studier tænker jeg med posthumanistisk performativitet og agential realisme i min undersøgelse, som samtidig er forviklet med min egen kunstneriske praksis. Det er denne performative opfattelse af musik, der ligger til grund for min undersøgelse. Samtidig er jeg bevidst om, at der dybt i mig ligger en opfattelse af musikværket som noget givet, der allerede er skabt af nogen. Selvom jeg ikke ønsker det, så har jeg en forståelse af, at der findes et værk, som skal give svaret på, hvordan det skal spilles. Derfor vil jeg i min undersøgelse være opmærksom på, at den performative forståelse af musik, som jeg bygger på, står i et modsætningsforhold til min indlejrede opfattelse af værket som noget, der allerede er.

En performativ musikforståelse kombineret med en tænkning med posthumanistisk performativitet og agential realisme kan få betydning for, hvordan vi gør musik, og hvad det gør med os og verden. Det har jeg været interesseret i at undersøge i duoens grafiske notations proces. Vi gik i studiet og indspillede et album, der udkom i 2012 på et uafhængigt pladeselskab, som jeg driver i fællesskab med en gruppe musikere og komponister (Toxværd, 2012). Albummet fik international omtale, og i de følgende år spillede vi en række koncerter blandt andet på Kongsberg Jazzfestival og Copenhagen Jazzfestival. Studieindspilningen af albummet indgik som empirisk materiale i min musikpædagogiske kandidatspeciale (Toxværd, 2014).

### **Rollebyttet genbesøgt med forhistorie**

I slutningen af 1980'erne, igennem 1990'erne og i begyndelsen af 2000'erne, da jeg gik på musikskole, musikgymnasium og konservatoriet, oplevede jeg, at min omverden kunne være bekymret for, om jeg som kvinde på mit rytmiske musikinstrument ville blive i stand til at spille lige så kraftfuldt og at skabe musik gennem improvisation og komposition med lige så stor pondus som en mand. Jeg har talt med andre

*At lære med tilblivelser af grafisk notation i musik som iterativ intra-aktion*

kvinder fra forskellige lande, der spiller rytmiske musikinstrumenter, og de har haft samme oplevelser i de årtier, som jeg nævner. At jeg affektivt mærkede den bekymring fra mine omgivelser, gjorde mig i tvivl om, hvorvidt jeg overhovedet havde en chance for at blive lige så god til at spille på mit musikinstrument og lige så god til at improvisere og komponere som en mand. Jeg har aldrig indrømmet over for mig selv eller over for omverdenen, at jeg har været i tvivl. Men tvivlen antændte affekter hos mig i form af energi i min krop, som jeg ikke kunne holde tilbage, og fik den effekt, at jeg gjorde noget. Det, jeg gjorde, var at bytte rolle med pianisten, sådan at jeg blev komponisten, der havde skabt noget musik på forhånd, og nu måtte pianisten spørge mig til råds om, hvordan mine grafiske partiturer skulle være. På den måde var det en frigørelse fra min tvivl, at jeg indtog en rolle, hvor jeg legede, at jeg skabte noget. Jeg kunne lege, at jeg var komponist, og det var ikke rigtig for alvor. Men samtidig var det virkeligt og reelt, fordi jeg faktisk gjorde det. Og ikke længe efter fik jeg muligheden for at gennemføre et større artistic research-projekt i et musikkonservatoriums regi, hvor jeg udviklede adskillige grafiske notationer og improviserede ud fra dem med forskellige musikere. Projektet havde ikke teori som fundament og blev opbygget af projektets musikalske frembringelser som kunstneriske argumenter i sig selv og af formidlingen af kunstnerisk metode og kontekst samt mine refleksioner desangående (Toxværd, 2016a; Toxværd, 2016b; Toxværd, 2021).

**En grafisk notations tilblivelser henover 1,5 år**

Som led i mit igangværende ph.d.-projekt tog jeg fat på duoen igen og inviterede endnu en saxofonist med. Der skulle frembringes nyt materiale, som duoen, der nu var en trio, kunne spille og improvisere ud fra. For at udfordre min egen indlejrede idé om komponisten, der alene og i enrum komponerer musikken på forhånd (en idé, der knytter sig til den vesteuropæiske kunstmusiks værkbegreb, som traditionen omkring grafisk notation udspringer (kritisk) fra), ville jeg udvikle en grafisk notation i uvante omgivelser. I et af min ph.d.-uddannelses obligatoriske kurser skulle jeg til den afsluttende eksamen – foruden at indlevere en skriftlig tekst – afholde en *visning*, hvor mit kunstneriske virke blev involveret. Visningen var offentlig, så udover censor og undervisere var der også publikum, og her fandt jeg på idéer til et stykke musik, mens jeg sagde mine tanker højt, så alle kunne høre dem. Jeg spillede også på min saxofon for at få idéer gennem improvisation, som jeg løbende nedtegnede som et grafisk noteret partitur for trioen. Da visningen var slut, forelå der en grafisk notation.

Trioen spillede og improviserede ud fra den grafiske notation til en koncert under Vinterjazz i København i 2020, som blev optaget og udgivet på et engelsk pladeselskab (Toxværd, 2020). Før koncerten havde vi ikke nogen prøve, hvor vi øvede den grafiske notation, så jeg havde sørget for at nedtegne mine idéer og instruktioner, sådan at de umiddelbart kunne forstås uden forberedelse. Af erfaring ved jeg, at der alligevel godt kan forekomme nogle afvigelser fra partiturets visuelle, nedtegnede

*L. Toxværd*

idéer og instruktioner, når vi musikere spiller uden forberedelse, og det, synes jeg, er fint. Jeg har faktisk ikke et svar på, hvordan mine grafiske notationer skal være, selvom det som nævnt er den opfattelse, vi musikere har vedrørende hinandens kompositioner. Imidlertid var jeg blevet enig med det engelske pladeselskab om, at den grafiske notation skulle være afbilledet på albummets cover, og jeg syntes, at partituret skulle passe sammen med musikken, som høres på albummet. For at give lyttere af albummet mulighed for at opleve at se partituret og høre musikken som en helhed, udformede jeg derfor en ny version af det grafiske partitur, der stemte overens med koncertens musik. Ved at ændre partituret på baggrund af den spillede musik betegnede jeg, at partituret ikke behøver bestemme, hvordan musikken skal spilles. Det er også muligt at tænke omvendt og lade musikkens performance være afgørende for, hvordan partituret kommer til at se ud. Der forløber ikke en lineær tid, hvor performance altid efterfølger partitur. Det er vigtigt at understrege, at der er tale om en sammenfiltrering som i agential realismes iterative intra-aktion. Derudover besluttede pladeselskabet og jeg, at koncertoptagelsen med fordel og af praktiske årsager kunne opdeles i tre stykker eller tracks på albummet. Så jeg inddelte også den nye version af det grafiske partitur i tre dele – i stedet for de fem dele, som den første grafiske notation var inddelt i. Sommeren 2021 spillede trio'en endnu en koncert i København, hvor vi improviserede ud fra den grafiske notation, hvis partitur er afbilledet på albummets cover.

### **Generering af empiri i praksis**

Min undersøgelse bygger på tre empiri-genereringer. For det første opstillede jeg et videokamera rettet mod mig selv, der filmede de 30 minutter, hvor jeg udviklede en grafisk notation sammen med min saxofon, samtidig med at jeg talte højt, mens et publikum var til stede. For det andet har jeg genereret empiri i form af en video optagelse og en professionel lydoptagelse af koncerten under Vinterjazz i København 2020, og for det tredje har jeg en professionel lydoptagelse af koncerten i sommeren 2021.<sup>1</sup> I forbindelse med alle tre empiri-genereringer har jeg, mens situationerne stod på, været bevidst om at huske aspekter, der vakte min opmærksomhed. Få timer efter har jeg nedskrevet korte noter angående disse aspekter. Dagen derpå har jeg skrevet sammenhængende tekster, der uddyber mine noter. I tilknytning til de tre genereringer af empiri har jeg også den grafiske notation, jeg nedtegnede først, og som vi improviserede ud fra til den første koncert, samt det udgivne album, hvor den nye version af den grafiske notation er afbilledet. Derudover har jeg email-korrespondancerne med det engelske pladeselskab vedrørende albumudgivelsen og med produceren, som jeg samarbejdede med om mix og mastering af lydfilen af koncerten i februar 2020.

---

<sup>1</sup> Norsk senter for forskningsdata (NSD) har vurderet, at behandlingen af personoplysninger i projektet er i samsvar med personvernsløvgivningen, og at projektet ivaretager håndtering af data og personvern på forsvarlig vis.

*At lære med tilblivelser af grafisk notation i musik som iterativ intra-aktion*

Jeg vil se på to hændelser, som udgår fra min empiri. Hændelserne er afgrænset gennem agentiale snit, som jeg har foretaget for at generere en lokal agentisk adskillelse i det fænomen jeg undersøger. Derved kan jeg studere ellers uadskillelige og sammenfiltrede intra-agerende komponenter (Barad, 2003, s. 815). Jeg er som forsker ikke en distanceret iagttagere af verden, men forbundet med og en del af verden og dermed af de fænomener, jeg udforsker (Haraway, 1991, s. 183–201; Lykke, 2008, s. 17–19).

### Publikum og saxofon bliver til grafisk notation – første analyse

Den første hændelse giver jeg overskriften *Publikum og saxofon bliver til grafisk notation*. Fænomenet optræder i 30 minutter, hvor jeg taler højt om det grafisk noterede partitur, der udvikles samtidig med, at vi har min saxofons lydæssige improvisation og publikums nærvær. I tiden forud for dagen, hvor denne hændelse fandt sted, havde jeg besluttet mig for, at jeg ikke måtte tænke over den grafiske notation, som jeg skulle nedtegne. Jeg ville ikke have lagt nogen plan eller udtænkt nogen idéer på forhånd. Jeg medbragte saxofon, pen og papir.

I min genkaldelse af situationen giver erindringen mig den affektive fornemmelse af en spændt sitren i den stilhed, der omkranser mine ord og saxofonens improvisationer. Publikums nærvær intra-agerer, min saxofons improvisationer intra-agerer, den grafiske notation, som jeg er ved at udvikle, intra-agerer. Når jeg ser de 30 minutters videooptagelse af hændelsen, oplever jeg, at når jeg siger mine tanker højt i situationen, så taler jeg også med nogen andre end mig selv – selvom de ikke svarer mig med ord. Og når jeg tager saxofonen op og begynder at spille på den for at udforske lydæssige og musikmæssige idéer, så spiller saxofonen også til mig, når dens improvisation udforsker idéerne. Og samtidig med at jeg spiller saxofon, og saxofonen spiller til mig, så spiller vi også med publikum. Hændelsen kan beskrives som en leg. Ved at gøre noget andet end det, som er normalt at gøre, når et musikværk skabes, og et partitur bliver fremstillet, bliver normen tydeliggjort. Både saxofon-improvisation og et publikum vil typisk høre hjemme ved en koncertoptræden og ikke i komponistens enrum. Og komponistens enrum er sædvanligvis beboet af musikken, som skabes, og der tales ikke højt om musikken, mens den bliver til.

Dette agentiale snit er valgt på den led, at jeg udforskede min genererede empiri for at finde åbninger, der omhandlede den grafiske notations materielle tilblivelser i tid og rum. Barad (2007, s. 180) skriver, at materialiseringer ikke er slutprodukter; materialiseringer er dynamiske, ikke-lineære og i stadige tilblivelser. Den beskrevne hændelse giver ikke indtryk af, at den grafiske notation er slutproduktet i en lineær proces, der begynder med komponistens idé og slutter med nedtegningen af partituret. I det agentiale snit materialiseres publikum, saxofonen/saxofonisten og den grafiske notation i sammenfiltrede tilblivelser, hvor de enkelte elementer ikke kan adskilles. Ved at lege med den rolle, jeg påtager mig, når musik skabes, som jeg gør i dette agentiale snit, når jeg nedtegner en grafisk notation i samme rum som et publikum, bliver det muligt at skabe ændringer. Ændringen får i dette tilfælde den

L. Toxværd

effekt, at musikken ikke bliver til enten en performance eller til et grafisk partitur. Jeg og publikum lærer i iterative intra-aktioner sammen med musikken i en strøm af udtømmelige muligheder for tilblivelser, hvor mangfoldige elementer indgår.

### Grafisk notation bliver til klaverets præparationer – anden analyse

Det andet fænomen, som jeg vil se nærmere på, har jeg givet overskriften *Grafisk notation bliver til klaverets præparationer*. Dette agentiale snit er udvalgt på den måde, at jeg undersøgte min genererede empiri med en interesse for musikinstrumenters effekt i den grafiske notations proces. Det var i begyndelsen af februar 2020, jeg nedtegnede en grafisk notation, mens et publikum var til stede. Et par uger senere improviserede jeg på min saxofon sammen med den anden saxofonist og pianisten ud fra den grafiske notation til en koncert. Den grafiske notation skabtes i første omgang under de omstændigheder, som jeg har kaldt første fænomen og givet overskriften: *Publikum og saxofon bliver til grafisk notation*. Herefter mødte den grafiske notation de tre musikere og deres musikinstrumenter, der improviserede ud fra den til en koncert med publikum.

Kort tid før koncerten får pianisten den grafiske notation at se. Han og jeg taler lidt om den, og han bliver opmærksom på, at notationen til sidst i musikstykket angiver, at vi skal spille definerede, diatoniske toner. Han får den idé at præparere klaveret, inden koncerten går i gang. Præparationen afstedkommer, at klaveret ikke er i stand til at frembringe toner, fordi præparationerne forstyrrer strengene på en sådan måde, at de kommer til at frembringe forskellige lyde i stedet for. Klaverets præparationer intra-agerer med pianistens idé, som intra-agerer med den grafiske notation. Som koncerten skrider frem, vil pianisten afprøve klaveret gradvist. Han vil gradvist afmontere præparationerne, sådan at klaveret til sidst i koncerten igen lyder som et klaver, der kan spille toner. At forsøge at adskille musikinstrument og grafisk notation er ikke meningsfuld i dette agentiale snit. Her har hverken den grafiske notation eller klaveret en stabil og adskilt eksistens. Selvom den grafiske notation har effekt på klaverets spil, så har klaveret også effekt på den grafiske notation, og klaveret bliver selv påvirket af præparationerne og af pianisten. Konsekvensen af effekterne er, at forestillingen om musikinstrumenter som redskaber eller midler til at skabe musik med bliver ændret. Vi lærer sammen med vores musikinstrumenter i sammenflettede iterative intra-aktioner, der er i tilblivelse med verden, musikken og os.

### Diskussion af opdagelser gjort gennem de agentiale snit

Som jeg skrev om indledningsvis, var der i årene forud for undersøgelsen, som denne artikel omhandler, hændt det, at jeg havde byttet rolle med pianisten, som jeg spiller med. Rollebyttet synliggjorde en bestemt værkforståelse hos os musikere, som ikke helt passer med den performative opfattelse af musik, som min undersøgelse bygger på. Tidligere i denne artikel skriver jeg (under overskriften 'En grafisk notations tilblivelser henover 1,5 år'), at jeg havde sørget for at nedtegne mine idéer og

*At lære med tilblivelser af grafisk notation i musik som iterativ intra-aktion*

instruktioner, så de umiddelbart kunne forstås uden forberedelse, fordi vi ikke havde tid til at øve den grafiske notation. Jeg fortsætter med at skrive, at jeg af erfaring ved, at der kan forekomme afvigelser fra partiturets visuelle nedtegnede idéer og instruktioner. I dette stykke tekst bliver min indlejrede værkopfattelse synlig. Jeg opfatter den grafiske notation som et partitur, der foreligger, og som et værk, der allerede er blevet skabt af mig. Men umiddelbart efter skriver jeg i teksten, at jeg synes, det er fint, at der forekommer afvigelser fra partituret, og at jeg ikke har et svar på, hvordan mine grafiske notationer skal være, selvom det er den opfattelse, vi musikere har vedrørende hinandens kompositioner. Her bliver min performative forståelse af musikken tydelig, og teksten viser, at jeg selv oplever, at der er et modsætningsforhold mellem de to forståelser. I slutningen af afsnittet skriver jeg, at jeg af hensyn til lytteres oplevelse af at høre albummet og se partituret som en helhed udformer en ny version af det grafiske partitur, der stemmer overens med koncertens musik. Derved betoner jeg, at partituret ikke behøver bestemme, hvordan musikken skal spilles – det kan ligeså godt være omvendt, således at musikkens performance afgør, hvordan partituret kommer til at se ud. Selvom der dybt i mig ligger en opfattelse af, at værket er givet – en opfattelse, som giver sig til kende, når jeg er i musikkens praksis – så er der gennem denne artikels undersøgelse og tænkning med agential realisme åbnet mulighed for, at jeg kan lære musikken at kende i tilblivelser.

I det første agentiale snit, som jeg gav overskriften *Publikum og saxofon bliver til grafisk notation*, er den grafiske notation ikke slutproduktet i en lineær proces, der begyndte med komponistens idé og sluttede med nedtegningen af partituret. Ved at lege med den rolle, jeg påtog mig, da musikken skabtes, som jeg gjorde i dette agentiale snit, idet jeg nedtegnede en grafisk notation i samme rum som et publikum, bliver det muligt at skabe ændring. En ændring, der har den effekt, at musikken ikke enten bliver til en performance eller til et grafisk partitur. Musikken har udtømmelige muligheder for tilblivelser, hvor alle mulige elementer indgår. Det andet agentiale snit fik overskriften *Grafisk notation bliver til klaverets præparationer*. En adskillelse af musikinstrument og grafisk notation var ikke meningsfuld her, hvor hverken den grafiske notation eller klaveret viste tegn på en stabil og adskilt eksistens. Den grafiske notation havde effekt på klaverets spil, klaveret havde effekt på den grafiske notation, og klaveret blev selv påvirket af præparationerne og pianisten. Effekterne forårsagede, at forestillingen om musikinstrumenter som redskaber eller midler til at skabe musik med ændredes. Musikinstrumenter bliver til sammen med os og verden i sammenfiltrede iterative intra-aktioner.

Gennem undersøgelsens udfoldelse af analyser ser jeg en opfattelse af musik for mig, hvor musik ikke enten er en performance eller et værk, der definerer, hvad vi skal lære, samtidig med at musikinstrumenter hverken er midler eller redskaber til at performe. I forhold til Ornings (2017) forståelse af musik som et levende objekt bevæger mine analyser sig skridtet videre og indbefatter ikke et objekt. Kartomis (2014) forståelse af performativitet i musik inddrager både mennesker og omgivelser i realiseringen af en performance, hvorimod min undersøgelse har en tænkning om

L. Toxværd

posthumanistisk performativitet som grundlag, hvor blikket ikke er rettet mod en bestemt realisering af en performance. I stedet for at se musik som et objekt eller den musikalske aktivitet som rettet mod et mål, bidrager denne undersøgelse til, at vi kan få øje på og sanse musikkens tilblivelser i verden, mens vi lærer. Mennesker intra-agerer i verden og er del af og i relationer til verden, og verden intra-agerer. Musik i agential realisme indbefatter intra-aktioner mellem humane og nonhumane komponenter i en mere-end-menneskelig verden, der i denne undersøgelse er i tilblivelse med materialiteter som saxofonens improvisation, klaverets præparationer, publikums nærvær, hændelser over tid i form af koncerter, album og omarbejdede af grafiske notationer, der spiller sammen og øver påvirkning både forud og bagud i tiden. Den opfattelse af, at et musikværk (og værkets komponist) definerer værket, som pianisten og jeg kommer til at praktisere, når vi øver og improviserer ud fra hinandens musikalske idéer, står i modsætning til vores oplevelse af verdens tilblivelser. Musikken er ikke et værk, der er givet, for musikken bliver til sammen med os og verden; uden afslutning og igen og igen. Det får betydning for en forståelse af musikpædagogik. Hvis vi bliver opmærksomme på musikken som iterativ intra-aktivitet, kan vi få kundskaber om det, musik gør med os og verden, mens vi lærer. Hvad er disse kundskaber? De er ikke dikotomisk funderede på en måde at spille musikken på, som enten er rigtig eller forkert. Snarere omhandler de sansninger og fornemmelser af, hvordan noget føles; at menneskelige såvel som ikke-menneskelige materialiteter er i bevægelse, og at vi tager ansvar for, at bevægelsen kan fortsætte. At verden giver plads. At verden rører.

## Forfatteromtale

**Laura Toxværd** er ph.d.-stipendiat i 'Kunst i kontekst'. Hun har en MA i musikpædagogik og er konservatorieuddannet fra RMC, København, og Conservatoire National Supérieur de Paris. Hun er komponist og saxofonist med international udgivelse af 16 albums med egen musik. Tildelt den danske kunsts fonds 3-årige arbejdsstipendium 2009–2011.

## Referencer

- Adrian, S., & Juellund, J. (2021). *Lydformning*. Dansk Sang, Musiklærerforeningens forlag.
- Almqvist, C. F., & Vist, T. (2019). Arts-based research in European arts education: Philosophical, ontological and epistemological introductions. *European Journal of Philosophy in Arts Education*, 4(1), 3–26. <https://doi.org/10.5281/10.5281/zenodo.3572351>
- Barad, K. (2003). Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter. *Signs*, 28(3), 801–831. <https://doi.org/10.1086/345321>
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Brindle, R. S. (1987). *The new music. The Avant-Garde since 1945* (2nd ed.). Oxford University Press.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Cage, J. (1968). *Notations*. Something Else Press.
- Cardew, C. (1974). *Scratch music*. MIT Press.



*At lære med tilblivelser af grafisk notation i musik som iterativ intra-aktion*

- Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford University Press.
- Cox, C. (2017). Every sound you can imagine: On graphic scores. I C. Cox & D. Warner (Red.), *Audio culture: Readings in modern music. Revised edition* (s. 263–266). Bloomsbury Academic.
- Fischer-Lichte, E. (2006). Begrundelse for det performatives æstetik. *Peripeti*, 6, 5–20.
- Gergen, K. J., & Gergen, M. M. (2018). The performative movement in social science. I P. Leavy, (Red.), *Handbook of arts-based research* (s. 54–67). Guilford Press.
- Goehr, L. (2007). *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music. Revised Edition*. Oxford University Press.
- Groth, S. K., & Lindelof, A. M. (2016). Kultur og performance. I B. Schiermer (Red.), *Kulturteori og kultursociologi* (s. 545–569). Hans Reitzels Forlag.
- Haraway, D. (1991). *Simians, cyborgs, and women. The reinvention of nature*. Free Association Books.
- Jackson, A. Y., & Mazzei, L. A. (2012). *Thinking with theory in qualitative research – Viewing data across multiple perspectives*. Routledge.
- Juelskjær, M. (2019). *At tænke med agential realisme*. Nyt fra Samfundsvidenskaberne.
- Kartomi, M. (2014). Concepts, terminology and methodology in music performativity research. *Musicology Australia*, 36(2), 189–208. <https://doi.org/10.1080/08145857.2014.958268>
- Knudsen, K. N., & Knudsen, M. N. (2020). Indefra og udefra – serendipitet som kunstfagdidaktisk princip i Teater Bag Murene. *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 4(1), 115–130. <https://doi.org/10.23865/jased.v4.2453>
- Knudsen, K. N., & Østern, A. L. (2019). Summary of the performative approaches. I A. L. Østern & K. N. Knudsen (Red.), *Performative approaches in arts education. Artful teaching, learning and research* (s. 193–196). Routledge.
- Leavy, P. (Red.). (2018). *Handbook of arts-based research*. Guilford Press.
- Lykke, N. (2008). *Kønforskning – en guide til feministisk teori, metodologi og skrift*. Samfundslitteratur.
- Orning, T. (2017). Music as performance – gestures, sound and energy. A discussion of the pluralism of research methods in performance studies. *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 1(5), 79–94. <https://doi.org/10.23865/jased.v1.946>
- Sauer, T. (Red.) (2009). *Notations 21*. Mark Batty Publisher.
- Small, C. (1998). *Musicking. The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.
- Small, C. (1999). Musicking – the meanings of performance and listening, A lecture. *Music Education Research*, 1(1), 9–22.
- Toxværd, L. (2012). *Toxværd/Anderskov: Phone Book* [CD & digital album]. ILK Music.
- Toxværd, L. (2014). Processer i sammenspil – en hermeneutisk undersøgelse som et bidrag til forståelse af det musikalske sammenspils fænomenologi. *Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok 15*, 317–324.
- Toxværd, L. (2016a). *Compositions – 18 graphic scores*. Forlaget Spring.
- Toxværd, L. (2016b). Komposition af grafiske og soniske værker gennem improvisatorers medskabelse. I A. G. Haugland (Red.), *Kunstnerisk udviklingsvirksomhed – antologi 2016* (s. 216–225). Det Kongelige Danske Musikkonservatorium.
- Toxværd, L. (2020). *Calling w/ Anderskov & Faust* [CD & digital album]. NEWJaiM.
- Toxværd, L. (2021). *Composition of graphic and sonic works through the improvisers' co-creation* [exposition]. Research Catalogue – an international database for artistic research / Rhythmic Music Conservatory (RMC). <https://www.researchcatalogue.net/portals/issue?issue=1478532>
- Østern, A.-L., & Hovde, S. S. (2019). Untamed stories told by artfully creative artists in Malawi and Norway. I A.-L., Østern & K. N. Knudsen (Red.), *Performative approaches in arts education. Artful teaching, learning and research* (s. 168–192) Routledge.
- Østern, A.-L., & Knudsen, K. N. (Red.) (2019). *Performative approaches in arts education. Artful teaching, learning and research*. Routledge.
- Østern, T. P. (2017). Å forske med kunsten som metodologisk praksis med aethesis som mandat. *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 1(5), 7–27. <https://doi.org/10.23865/jased.v1.982>

**Title:** Diffracting alto saxophones

**Author name:** Laura Toxværd

**Keywords:** performative research; music; improvisation; agential realism; diffraction

### **Abstract**

The article unfolds a study with a performative research approach that contributes to our understanding of music making on the basis of Karen Barad's theory of agential realism and her elaboration on Donna Haraway's use of the concept of diffraction. The setting off point is a lecture performance held in 2022 at the *Arts in Action: Urgencies in Art and Art Education*. During this conference presentation, a piece of music for alto saxophone was coming into being, while the saxophonist partly played and improvised and partly talked about what she sensed and imagined. With saxophones as a pivotal point, a diffractive field is established by the lecture performance and a concert which took place in 2019. Through two agential cuts in the concert in the form of two pieces of music, effects that cross time and space are analysed. Empiric material is generated through sound and video recordings of the soundcheck and concert, supplemented by research notes and a concert review in the Danish daily newspaper, *Politiken*. The study aims to contest the anthropocentric tendency to center human subjects in the making of music. Instead, it asks what human and nonhuman bodies and materialities do in the study's music making.

## Main text:

### Introduction

The article unfolds a study with a performative research approach that contributes to our understanding of music making on the basis of Karen Barad's theory of agential realism and her elaboration on Donna Haraway's use of the concept of diffraction (Barad 2003, 2007, 2014; Haraway 1992). The setting off point is a presentation in the form of a lecture performance held 8-10 June 2022 at the University in Agder, Norway, at The International Arts in Context Symposium *Arts in Action: Urgencies in Art and Art Education*. During this conference presentation, a piece of music for alto saxophone was coming into being, while I, as the saxophonist, partly played and improvised and partly talked about what I sensed and imagined.

With saxophones as a pivotal point, a diffractive field is established by the lecture performance and a concert which took place at the *Klub Primi* venue in the former meatpacking district in Copenhagen 12 November 2019. *Klub Primi* is a venue for creative, improvised and genre free music. There were four musicians who collaborated in the concert: Marilyn Mazur on drums and percussion; Peter Friis Nielsen on electric bass; and Julie Kjær and myself on alto saxophones. Through two agential cuts in the concert in the form of two pieces of music from the album *The Winds* (Toxværd, 2023), effects that cross time and space are analysed. Empiric material is generated through sound and video recordings of the soundcheck and the concert, supplemented by research notes made after the concert and a review of the concert that appeared in the Danish daily newspaper, *Politiken*.

A major urgency of the world is the anthropocentric tendency to center human subjects at the expense of both human and nonhuman bodies and materialities. In my practice as an artist I sense possibilities to decenter human subjects and give space for bodies and materialities of both humans and nonhumans. The research question is as follows: What do human and nonhuman bodies and materialities do in the study's music making, which contests an anthropocentric tendency to center human subjects in the making of music?

I begin by positioning myself as researcher and my research and sketching out the article's theoretical background as well as setting out the methodological framework upon which my

research is based. Through two agential cuts in the concert, I analyse the effects of the saxophones in the diffractive field followed by my conclusion.

### **Positioning researcher and research**

In what has been named a performative research paradigm with a background in Brad Haseman's manifesto for performative research (Haseman 2006), is where I position myself as a researcher. The performative research paradigm covers post-approaches to and extensions of qualitative research as well as artistic research perspectives (Jusslin et al. 2022). Researching within this paradigm can be understood as a creation and not as a representation of something that existed before my research. I am entangled and in multiple relations in my research and I move and change with the research process (T. P. Østern et al. 2023). I move beyond the human-centered world views and approach my research material with a curiosity of performativity, materiality and relationality. I look for what human and nonhuman bodies and materialities do performatively in their mutual relations. In the music making's doing, focus is shifted from music as an object to music as a dynamic doing and becoming with effects that I account for.

With my performative study I research music making as an entanglement of multiple intra-acting components while I ask what human and nonhuman bodies and materialities do in this ongoing dynamism of music making. Other recent studies with professional musicians and their music making and agential realism include "In close combat with the *note enemy*: Shame, empowerment, and performative learning" (Schøien et al. 2022), "Untamed stories told by artfully creative artists in Malawi and Norway" (A.-L. Østern & Hovde 2019) as well as "To learn with becomings of graphic notation in music as iterative intra-action" (Toxværd 2022). In comparison to these studies, this article's research makes use of two agential cuts in a concert in the form of two pieces of music and analyses effects that cross time and space.

Since there is little work yet done on agential realism and music making based on improvised music, I aim to contribute with this performative study to the growing field of studies that contest the notion of human agency in the center of musicianship and instrumentality in the field of critical organology (Bovermann et al. 2017). Agential realism and music performance in the field of sound art are researched in the study "Composing Fragmented Relations With Materials, Locations, and Archives" (Southern & Thulin 2021) which builds on a relational

perspective where sound is used as a connective tissue bringing fragments into relationship. Another study is "Materiality: The Fabrication of Sound" (McKinnon 2021) where sound is described as a kind of fabricated fabric made of the interweave of multiple elements. In relation to agential realism and composition Hermansson offers in her Master's Thesis an understanding of music that gives prominence to music's material and bodies (Hermansson 2014). And in Øvrebø's PhD Dissertation he combines audience research and artistic perspectives with an agential realist approach (Øvrebø 2021). With my work described in this article, I want to add an exploration of a diffractive field with alto saxophones as a pivotal point in the realm of experimental jazz and improvised music.

### **Diffraction as an alternative to reflection**

In this article I use the concept of diffraction as a tool to opening up the lecture performance in time and space by establishing a diffractive field. Rather than reflect upon the lecture performance and the concert, I am concerned with the effects of the concert's and the lecture performance's alto saxophones that contest the anthropocentric tendency to center human subjects in music making. In practice, both in relation to the lecture performance and the concert, I have been aware of the possibilities of decentering human subjects and giving attention to bodies and materialities in order to find the effects of human and nonhuman doings. That means that it is the alto saxophones that are the pivotal point and not the alto saxophonists. Focusing on the alto saxophonists would have centered the human subjects in the music making, which is not my purpose here.

In my study diffraction comes into view as an alternative to reflection. Whereas reflection can be understood as the well known interaction between two mirrors which reflect each other to infinity without one being able to see more (Barad 2003, pp. 802-803), the diffractive field that this study establish can be viewed as an ongoing dynamism that continues to show new perspectives. The alto saxophone does not reflect me or my autonomous intention as a subject. The alto saxophone decenters the subject in its mutual iterative doings with human and nonhuman materialities. Barad's elaboration on the concept of diffraction builds on Haraway's use of the term. Haraway explains diffraction as a mapping of interference, and not as a reflection or a reproduction or replication. She explains that a diffraction pattern does not map where differences appear, but rather maps where the effects of difference appear (Haraway 1992, p. 300). When I explore my study's generated empiric material what

interests me is the effects of the alto saxophones in the diffractive field framed by the lecture performance and concert.

### **Agential realism, intra-action and agential cuts**

The theory of agential realism is based on the inseparability of agentially intra-acting components of human as well as nonhuman bodies and materialities. Barad writes about intra-action, saying that it should be understood in contrast to interaction, which contains a sense of the existence of earlier unconnected entities (Barad 2003, p. 815). In my study, I use the concept of intra-action as opposed to the concept of interaction to emphasize that everything that participates in the intra-action cannot be separated into unconnected entities; therefore I examine each part in its entanglement with all the intra-acting components.

However, although I follow Barad and work on the basis of the inseparability of agentially intra-acting components, she points out at the same time that the possibility of objectivity can be established through a specific agential cut, which generates a local agential separability within the phenomenon (Barad 2003, p. 815). Barad understands objectivity as a part of the universe making itself intelligible to another part in its ongoing differentiating intelligibility and materialization (Barad 2003, p. 824). Objectivity, according to Barad, means being accountable to marks on bodies (Barad 2003, p. 824). In this study, my researcher body is a part along with other parts of the universe in its ongoing differentiating intelligibility and materialization. I need to be accountable to the agential cuts that I choose to make in my research material, because the agential cuts make marks on human and nonhuman bodies and have effects in the world.

### **Analysis**

With saxophones as a pivotal point, I establish a diffractive field where two agential cuts in the concert are made. My choice to make these two agential cuts was based on the lecture performance I held in June 2022 at the International Arts in Context Symposium *Arts in Action: Urgencies in Art and Art Education*. During this conference presentation, a piece of music for alto saxophone was coming into being, while I partly played and improvised and partly talked about what I sensed and imagined. For example, I talked about the music that was affected both by the sunlight that suddenly poured in through the window, and by a good

colleague, who was close to me while I played, and by the corners of the room, which attracted and repelled me and my saxophone as I walked around and played.

While being part of the doings of human and nonhuman materialities I researched the music making of the lecture performance. I had sensed that music was not something that I composed alone, because I had become aware that, for example, the sunlight had an effect on the atmosphere in the room, and that the presence of my good colleague had a calming effect on the situation. Additionally, the room's corners had an effect on the acoustics. And I realised that by exploring the effects of the alto saxophone from the lecture performance I would also be able to look for the saxophones' effects of the former concert and its recorded music pieces and analyse the effects across time and space.

### *First agential cut*

This agential cut is artistically articulated as music. Link to sound recording of the concert's fourth piece of music titled 'DONE WITH THE CHART':

[https://soundcloud.com/lauratoxvaerd/done-with-the-chart?utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/lauratoxvaerd/done-with-the-chart?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

Using words I will articulate the agential cut as follows: Scarcely halfway into the concert, we found ourselves in a space where only the percussionist and the electric bassist were playing. The music was airy and had some repeating phrases. At this point the other alto saxophonist began to play a short phrase. Before she was about to end the phrase, I also began playing a short phrase on my own alto saxophone. On the video recording we can see that I was at the side of the stage, where I squatted on my haunches and took something to drink. But just as the other alto saxophonist began to play, I got up and walked into the middle of the stage to my microphone, and started to play. For the three minutes which followed, the two alto saxophones played phrases which wove themselves in and out of each other. Neither of the alto saxophones were further forward or backward than the other. It sounds like one instrument, even though you can hear that there are two instruments playing. You can hear the phrases being played, breaking through and then holding back, but it is not clear where the phrases begin and end, and there are insertions and rephrasing exchanged from one alto saxophone to the other which made musical waves whose boundaries remained unclear.

Analysing the effects of the alto saxophones of this first agential cut in the diffractive field of the concert and the lecture performance maps effects in relation to decentering human subjects in the study's music making. The sunlight, my good colleague and the room's corners during the lecture performance as well as the entangled sound of the alto saxophones at the concert are effects that contest the anthropocentric tendency to center human subjects. At the concert I sensed that it was my alto saxophone that suddenly wanted to go to the microphone and play along with the other alto saxophone. It was not me as the alto saxophonist who intentionally controlled that I wanted to play with the other alto saxophonist. Nor did the alto saxophone control me.

The two alto saxophones are two alto saxophones, but there would be no musical point in separating them; the phrases being played are like waves that break through and hold back and which boundaries remain unclear. The music making is intra-activity in which the alto saxophones cannot be separated into unconnected entities in correspondance to Barad's description of intra-actions (Barad 2003, p. 815). Similarly, as waves with blurred boundaries, I sensed the alto saxophone in the lecture performance intra-act with the sunlight, my good colleague and the corners of the room while the music came into being; to unfold this intra-action, I talked about what I sensed during the lecture performance. Both in the lecture performance and in the first agential cut, the music comes into being by multiple human and nonhuman bodies and materialities and not by human subjects alone.

### *Second agential cut*

Artistically this agential cut is articulated as music. Link to sound recording of the concert's first piece of music titled 'THE WINDS': [https://soundcloud.com/lauratoxvaerd/the-winds?utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/lauratoxvaerd/the-winds?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

To articulate this second agential cut in words I will use a note I made on the night after I came home from the concert. In the note I wrote that my plan in the concert had been that the other alto saxophonist should come onto the stage and play around 15 minutes after the start of the concert. At the soundcheck I told the musicians that this was the plan, but the electric bassist protested. He thought that she should be there from the beginning. And so it was, an entirely different concert to the one I had planned. The concert was reviewed, and awarded



five out of six hearts, in the Danish daily newspaper, *Politiken* (Friis 2019). The reviewer wrote:

*Laura Toxværd's slender sax voice glides around the registers, untroubled, Marilyn Mazur strokes her drums and strikes bells whilst Julie Kjær allows her sax voice to roar, distorted, in the background. At the bottom, Peter Friis Nielsen's electric bass wanders uneasily around on the fretboard while the other voices become stronger and stronger. Everything picks up speed until the four musicians in Toxværd's quartet each hammer energy in all directions into the room at Halmtorvet in Copenhagen. The musicians allow themselves to give up all control over the situation.*

The review begins by introducing the concert, describing all four musicians and their instruments in various ways. Firstly from the starting point in the musicians' bodies' gestures, e.g. 'strokes her drums and strikes bells'. Secondly by coupling their instruments with their bodies, e.g. 'sax voice' and thirdly by taking off from their instrument, e.g. 'electric bass wanders uneasily around on the fretboard'. Later in the review the musicians are described as a shared energy:

*[...] After the wild introductions, the four musicians fell into an examining, vegetating state in which they whistled, rattled and howled, as if they were all seeking a mystic land with wonderful creations and rare growths. Everything caused by curious exploration of their instruments in a kind of search for what they can also say when you push them.*

Analysing the effects of the alto saxophones of this second agential cut in the diffractive field of the concert and the lecture performance maps effects that contest the anthropocentric tendency to center human subjects in the making of music. The reviewer of the concert listened to the music and put into words what he sensed that night. The effect of his writings as well as the effects of sunlight, of the presence of a good colleague and of the attraction and repulsion of corners during the lecture performance are decentering human subjects in the study's music making. The concert review's focus on the musicians' bodies' gestures, by coupling their instruments with their bodies, and by taking off from their instrument, as well as describing the musicians as a shared energy articulates music making as intra-action that

cannot be separated into unconnected entities corresponding with Barad's explanation of intra-activity (Barad 2003, p. 815).

At the concert, my plan was for my fellow alto saxophonist to enter the stage about 15 minutes later than the rest of the musicians. My subjective reasoning was that introducing a new musician and thus a fresh musical voice at some point during the concert would establish a variety in the concert. Two days after the concert, when I read the newspaper review, I became aware that the concert being reviewed could have turned out very differently if I had kept to my plan. The protest from the electric bass player had an effect on the concert's music in a similar way as the sunlight, my good colleague and the corners had effects on the lecture performance. Both in the lecture performance and in the second agential cut the process of music making is an entanglement of human as well as nonhuman bodies and materialities.

## **Conclusion**

In this article I have addressed a major urgency of the world; namely an anthropocentric tendency to center human subjects at the expense of both human and nonhuman bodies and materialities. On the basis of Karen Barad's theory of agential realism and her elaboration on Donna Haraway's use of the concept of diffraction (Barad 2003, 2007, 2014; Haraway 1992) I have researched to answer my study's question of what human and nonhuman bodies and materialities do in the study's music making. In my practice as an artist I have sensed possibilities to decenter human subjects and to be aware of bodies and materialities of both humans and nonhumans in music's becoming. In the article's study a diffractive field with saxophones as a pivotal point has been established by a lecture performance held in June 2022 at *Arts in Action: Urgencies in Art and Art Education* and a concert which took place at the *Klub Primi* venue in Copenhagen in the autumn of 2019.

The analysis based on the two agential cuts in the concert contests the anthropocentric tendency to center human subjects in the study's music making. If the sunlight had not suddenly poured in through the window during the performance lecture, and if my good colleague had not been present, and if the room had not had corners, the music would not have come into being the way it did. And if the alto saxophone I am playing had not wanted to get close to the microphone and play with the other alto saxophone, there would not have been this moment where the alto saxophones sound so inseparable, playing phrases like

waves which boundaries are blurred. Similarly, if I had stuck to my plan and introduced my fellow alto saxophonist 15 minutes later than the rest of the musicians the concert would have been a completely different concert.

The lecture performance and the concert decentered human subjects, because the process of music making sensed to be an entanglement of human as well as nonhuman bodies and materialities. There has not been much work done on agential realism and music making on the basis of improvised music yet, so I see my work as a contribution to the growing field. With this study I aim to create an understanding of music making as an ongoing dynamism that gives space for all kinds of bodies and materialities of both humans and nonhumans and continues to let us sense new perspectives. What the human and nonhuman bodies and materialities do in the music making of my study contests an anthropocentric tendency to center human subjects in the making of music by unfolding how music making is entangled in multiple intra-acting components that we do not limit nor control.

## References

Barad, K. "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28, no. 3 (2003): 801-831.

<https://doi.org/10.1086/345321>

Barad, K. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.

Barad, K. "Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart." *Parallax* 20, no. 3 (2014): 168-187. <https://doi.org/10.1080/13534645.2014.927623>

Bovermann, T., A. de Campo, H. Egermann, S.-I. Hardjowirogo, and S. Weinzierl (eds). *Musical Instruments in the 21st Century. Identities, Configurations, Practices*. Singapore: Springer, 2017.

Friis, H. "Hyggelige klangekspllosioner." *Politiken*, 14 November 2019.

<http://lauratoxvaerd.dk/Politiken-14-11-2019.pdf>

Haraway, D. "The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others." In *Cultural Studies*, edited by L. Grossberg, C. Nelson & P. Treichler, 295-337. New York: Routledge, 1992.

Haseman, B. "A Manifesto for Performative Research." *Media International Australia incorporating Culture and Policy* no. 118 (2006): 98-106.

<https://doi.org/10.1177/1329878x0611800113>

Hermansson, E. *A posthumanist aesthetics of Physicality in Music. An Understanding of The Mind-Body Problem With Music by Marie Samuelsson*. Master's Thesis, Stockholm University, 2014.

Jusslin, S., L. Bodén, L. O. Magnusson, and T. P. Østern. "Post-approaches to education and the arts: Putting theories to work in arts educational practices." *Journal for Research in Arts and Sports Education* 6, no. 3 (2022): 1–10. <https://doi.org/10.23865/jased.v6.4017>

McKinnon, D. "Materiality: The Fabrication of Sound". In *The Oxford Handbook of Sound Art*, edited by J. Grant, J. Matthias and D. Prior, 273-286. New York: Oxford University Press, 2021.

Østern, A.-L. and S. S. Hovde. "Untamed stories told by artfully creative artists in Malawi and Norway." In *Performative approaches in arts education. Artful teaching, learning and research*, edited by A.-L. Østern and K. N. Knudsen, 168–192. New York: Routledge, 2019.

Østern, T. P., S. Jusslin, K. N. Knudsen, P. Maapalo, and I. Bjørkøy. "A performative paradigm for post-qualitative inquiry." *Qualitative Research* 23, no. 2 (2023): 272-289.

<https://doi.org/10.1177/14687941211027444>

Øvrebø, D. H. *Performative Arts-Based Audience Research. Investigating experiences with high modernist works for solo flute*. Doctoral dissertation, University of Agder, 2021.

Schøien, K. S., B.-T. Bandlien, and A.-L. Østern, A.-L. "In close combat with the *note enemy*: Shame, empowerment, and performative learning." *Journal for Research in Arts and Sports Education* 6, no. 3 (2022): 27–44. <https://doi.org/10.23865/jased.v6.3570>

Southern, J. and S. Thulin. "Composing Fragmented Relations With Materials, Locations, and Archives". In *The Oxford Handbook of Sound Art*, edited by J. Grant, J. Matthias and D. Prior, 471-486. New York: Oxford University Press, 2021.

Toxværd, L. "To learn with becomings of graphic notation in music as iterative intra-action." *Journal for Research in Arts and Sports Education* 6, no. 3 (2022): 63–75.

<https://doi.org/10.23865/jased.v6.3567>

Toxværd, L. *The Winds* w/ Kjær, Friis Nielsen, Mazur [CD & digital album]. ILK Music, 2023. <https://www.ilkmusic.com/products/laura-toxvaerd>

### **Biography**

Laura Toxværd (b. 1977). Saxophonist, composer and author of the art book *Compositions – 18 Graphic Scores* (Hellerup: Forlaget Spring). Works performed regularly in Europe and North America and released internationally since 2002 on 17 albums. Scores published by Edition S and in the anthology *Notations21* (NYC: Mark Batty Publishers). Studies at the Rhythmic Music Conservatory (RMC), Conservatoire National Supérieur de Paris and DPU, Aarhus University. 2009-2012 awarded the Danish Arts Foundation's 3-year work grant. For several years taught and examined at the Danish music conservatories and conducted artistic research as a lecturer at RMC. Currently PhD, University in Agder. [www.lauratoxvaerd.dk](http://www.lauratoxvaerd.dk)



© Laura Toxværd

ESSAY

# »Min gravide krop ændrede ved tingene – at komponere med processen«

Sounding Women's Work | I en situation, hvor kønsbalancen er skæv til fordel for mænd, kræver det handling at ændre balancen sådan, at ingen har en særlig fordel, mener komponist, saxofonist og forfatter Laura Toxværd.

Min gravide krop ændrede ved tingene. Kvalmen, som bedst lod sig dæmpe ved, at jeg spiste hele tiden, og mavemusklerne, der flyttede på sig, og det at være stakåndet. Jeg var i gang med at indspille mit debutalbum for min altsaxofon og forberede min afgangskoncert på musikkonservatoriet, og jeg havde travlt med at øve og spille koncerter med forskellige bands.

Først var det kun min allerkæreste, der vidste, at jeg var gravid. Lidt senere fik mine nærmeste det at høre. Men jeg ville ikke fortælle det til min omverden, før jeg var et godt stykke henne i graviditeten. Da min mor fødte min lillebror, var det efter hendes femte graviditet, hvoraf to ikke var lykkedes. Fire dage senere var det 1. maj, og vi var til morgenmad kl. 6 i vælgerforeningen med lillebror i barnevogn. Jeg var en pige på 6 år og erfarede, at arbejderkvinder ikke lod sig mærke af graviditet og fødsel.

Det barn jeg selv ventede, ønskede jeg mig uendelig højt, og hvis jeg ufrivilligt aborterede, troede jeg, at det ville være lettere at komme sig over det, når graviditeten ikke havde været kendt af andre. Jeg følte, at det ville være uoverskueligt at måtte fortælle folk, at min graviditet var blevet afbrudt. Tanken om at skulle møde omverdenens trøst og omsorg i den situation gjorde mig ubehagelig til mode. Men det betød samtidig, at jeg ikke kunne forklare folk, hvorfor jeg ikke syntes, at jeg kunne leve op til mit sædvanlige niveau på saxofonen, fordi det var blevet så fysisk hårdt at spille.

**Alligevel blev jeg ved, for mit indtryk var, at min slægts arbejderkvinder havde håndteret deres graviditeter og fødsler uden at beklage sig**

Jeg spiller på min saxofon på en måde, der involverer intense, kraftfulde lyde, og det

var vanskeligt for mig at gøre, når jeg var stakåndet, manglede mine mavemusklers styrke og havde kvalme. Alligevel blev jeg ved, for mit indtryk var, at min slægts arbejderkvinder havde håndteret deres graviditeter og fødsler uden at beklage sig. Mit arbejde var at være saxofonist, som jeg stort set altid havde været, og jeg havde brug for at tjene penge.

### »Nå, så du er sangerinden«

Saxofonen fungerer som en slags teknologi i min kompositionsvirksomhed. Når jeg ser saxofonen som en form for teknologisk komponent i min kompositionsproces, er det fordi, jeg ikke anvender saxofonen til at komponere musik, som en refleksion af idéer jeg udtænker. Snarere vil jeg forklare det sådan, at mit arbejde med at komponere er i færd med at blive til sammen med saxofonen i en gøre; som diffraktion i kontrast til refleksionens statiske forhold mellem idé og musik, og i uadskillelige intra-aktioner forstået i modsætning til interaktioner, hvor adskilte enheder eksisterer forud for interaktionen.

Et eksempel kunne være, at jeg over en længere tidsperiode, måske et år, nedtegner grafiske notationer, som jeg spiller på min saxofon til koncerter sammen med andre musikere. Løbende ændrer jeg de grafiske notationer ud fra koncerternes musik. Sådan arbejdede jeg for nogle år siden på Rytmask Musikkonservatorium med artistic research-projektet *Composition of graphic and sonic works through the improvisers' co-creation*, der findes som peer reviewed exposition på konservatoriets portal på [researchcatalogue.net](http://researchcatalogue.net).

Et andet eksempel kunne være, at jeg befinder mig i et bestemt rum sammen med nogle mennesker og siger mine tanker højt og afprøver ting på min saxofon, vedrørende et stykke musik jeg finder på, mens jeg bevæger mig rundt blandt menneskene i rummet. Afslutningsvis spiller jeg musikstykket. Denne arbejdsmåde har jeg anvendt i det ph.d.-projekt, som jeg er i gang med på Universitetet i Agder i Norge.



Da jeg ventede det næste barn, besluttede jeg at lade være med at spille. Faktisk var jeg på vej til at holde helt op med at spille, fordi jeg oplevede, at det ikke kun var svært at have en gravid og efterfølgende ammende krop; musikverdenens ustabile arbejdsmarked uden nogen sikring ved ulykke og sygdom, gjorde mig bekymret for børnenes tryghed. For at holde udgifterne nede da børnene var små, havde jeg ikke mit eget øvelokale eller arbejdsværelse.

Jeg har øvet på min saxofon og komponeret i forbindelse med, at jeg underviste på konservatorier, og hvis jeg ikke gjorde det, så arbejdede jeg i stuen eller soveværelset eller tog ud til mine forældres hus i Herlev. I dag 18 år senere er jeg taknemmelig over, at det alligevel er lykkedes at blive ved med at spille og arbejde med musik, men at tingene ændredes af min dengang gravide krop har stadig effekter, der rækker både fremad og bagud i tiden.

Som helt ung, da jeg begyndte at bevæge mig ind i det professionelle rytmiske musikmiljø i 1990'erne, kan jeg huske, at jeg ofte oplevede at folk spurgte »er du sangerinde?«. Og når jeg ankom til et spillested, hvor jeg skulle optræde, og jeg inden koncerten talte med ansatte eller publikum, sagde de »nå, så du er sangerinden«. Jeg tror, de spurgte, fordi jeg er kvinde. På det tidspunkt var det typisk for den rytmiske musikscene, at kvinder sang, og at mænd spillede instrumenter.

Fra begyndelsen har jeg altså oplevet, at det, jeg gjorde, var overraskende for mine omgivelser. Jeg blev klar over, at det ville være sådan, at når jeg gik i gang med at spille på min saxofon, så ville folk ikke kun se og høre én, der spillede saxofon; de ville uundgåeligt se og høre en kvinde, der spillede saxofon – en kvinde, som de i første omgang havde troet var sangerinde. Det har været en irritation for mig, at jeg ikke selv har kunnet gøre mig fri af at se mig selv på den måde.

Imidlertid har det at arbejde med at komponere, hjulpet mig til at se anderledes på mig selv. I udgangspunktet har jeg ikke følt mig særlig godt tilpas med at forsøge at træde ind i en tradition af komponister, som jeg opfattede historisk set var defineret af mænd. Men hen ad vejen har jeg fundet måder at komponere musik på, der

flytter mit fokus fra, at jeg er det centrale individ, der komponerer. I stedet er jeg optaget af, hvordan musikken og dens komposition sker, og hvad det gør ved os og verden. Jeg prøver at flytte mig lidt væk fra mig selv og se på, hvad tingene gør, og hvilke effekter det har.

### **Man kan vel egentlig godt sige, at jeg derved så alligevel har fået mit eget (arbejds)værelse**

Der indgår to musikalbums i mit igangværende ph.d.-projekt. På det ene album, *Calling*, improviserer jeg sammen med Maria Faust på altsaxofon og Jacob Anderskov på præpareret klaver ud fra en grafisk notation, som jeg har nedtegnet på forhånd. Det andet album, *The Winds*, er en indspilning af mine improvisationer sammen med Julie Kjær på altsaxofon, Peter Friis Nielsen på el-bas og Marilyn Mazur på trommer og perkussion. På den led er saxofonen afgørende i mit kompositionsarbejde og i mine improvisationsmøder med forskellige musikere, herunder to forskellige saxofonister, der er kvinder som mig selv.

### **Kategorier som magtgreb**

I takt med at jeg udvikler mit arbejde med at komponere, er jeg blevet bedre til at se mit arbejde i sammenhæng med andres virke, og jeg forstår, hvordan jeg arbejder på baggrund af forskellige traditioner, der ikke blot er defineret af mænd, men som har mangfoldige udspring. Samtidig føler jeg mig efterhånden godt tilpas i dette imaginære kompositionsrum, som jeg arbejder i, og man kan vel egentlig godt sige, at jeg derved så alligevel har fået mit eget (arbejds)værelse.

Før jeg blev gravid brød jeg mig ikke om kategorier, som jeg skulle passe ind i. Kategorier opfattede jeg som magtgreb til at normalisere os og gøre os ens. Jeg brød mig heller ikke om at blive kategoriseret som kvinde. Sidenhen har jeg lært om kvinden som det andet køn, og jeg har overvejet, om der knytter sig misogyni til, at jeg ikke har spillet særligt meget sammen med kvinder. Igennem min karriere har kvinder været underrepræsenterede indenfor mit felt, så det kan være en årsag

til, at når jeg har mødt folk, som jeg haft lyst til at spille med, så har det oftest været mænd.

Jeg trådte ind på musikscenen på et tidspunkt, hvor det magtmisbrug og den sexismen, som vi i dag gør op med, var udbredt. Selv syntes jeg dengang også, at det var galt, men jeg ville gerne frem i verden, og min egen løsning blev at navigere udenom de mest betændte steder. Med en arbejderklassebaggrund, hvor jeg havde oplevet, at mine forældre og bedsteforældre havde drømt om uddannelse og kunstnerisk virke men ikke havde kunne realisere det grundet økonomiske begrænsninger, var jeg som tidligere nævnt taknemmelig for, at jeg blev givet mulighed for at skabe en tilværelse først som musiker og senere også som komponist.

I en situation, hvor kønsbalancen er skæv til fordel for mænd, kræver det handling at ændre balancen sådan, at ingen har en særlig fordel. Jeg vil gerne gøre mit til at skabe bedre balance. Inden jeg blev gravid, ville jeg ikke kendes ved kvinden som kategori, og det fik den effekt, at jeg ikke forholdt mig til problematikken om underrepræsentation, men da min gravide krop ændrede ved tingene, blev kvinden helt nærværende for mig. I dag er effekten af mine graviditeters nærværende krop, at jeg som sagt gerne vil gøre noget. Jeg prøver at undersøge problematikken, når jeg spiller musik, og når jeg forsker, samtidig med at jeg forsøger at undgå at forholde mig til kvinden som en begrænsende kategori.

*Laura Toxværd, april 2022*



© Laura Toxværd

ESSAY

# »My pregnant body changed things – composing with the process«

Sounding Women's Work | In a situation where the gender balance is skewed in favor of men, it takes action to change the balance so no one has a special advantage, says composer, saxophonist and author Laura Toxværd.

AF LAURA TOXVÆRD 25. MAJ 2022 | FOKUS: SOUNDING WOMEN'S WORK (ENGLISH)  
LÆS PÅ DANSK: »MIN GRAVIDE KROP ÆNDREDE VED TINGENE – AT KOMPONERE MED PROCESSEN«

My pregnant body changed things. The nausea that was best alleviated by the fact that I ate all the time, and the abdominal muscles that moved on, and being short of breath. I was in the process of recording my debut album for my alto saxophone and preparing for my graduation concert at the Conservatory of Music, and I was busy rehearsing and playing concerts with various bands.

At first, only my boyfriend knew I was pregnant. A little later, my loved ones heard about it. But I would not tell it to my surroundings until I was well into my pregnancy. When my mother gave birth to my little brother, it was after her fifth pregnancy, two of whom had not succeeded. Four days later it was May 1st and we were having breakfast at 6 in the voters' association's premises with my little brother in a pram. I was a 6 year old girl and learned that working class women did not let themselves be defined and hindered by pregnancy and childbirth.

The baby I was expecting myself, I deeply wanted, and if I had an involuntary abortion, I thought it would be easier to get over it if the pregnancy had not been known by others. I felt that it would be unmanageable to have to tell people that my pregnancy had been interrupted. The thought of having to face the comfort and care of the outside world in that situation made me very uncomfortable. But at the same time, it meant I could not explain to people why I did not think I could live up to my usual level on the saxophone because it had become so physically hard to play.

**I kept going, for my impression was that the working women of my family had handled their pregnancies and births without complaining**

I play my saxophone in a way that involves intense, powerful sounds, and it was difficult for me to do when I was short of breath, lacked the strength of my abdominal muscles, and had nausea. Still, I kept going, for my impression was that the working women of my family had handled their pregnancies and births without complaining. My job was to be a saxophonist, which I pretty much always had been, and I needed to make money.

## »Well, so you're the singer«

The saxophone works as a kind of technology in my composition business. When I see the saxophone as a kind of technological component in my composition process, it's because I do not use the saxophone to compose music, as a result of ideas I produce. Rather, I will explain it in such a way that my work of composing is in the process of becoming in entanglements with the saxophone; as a diffraction in contrast to the static relationship between ideas and music, and in inseparable intra-actions understood as opposed to interactions where separate entities exist prior to the interaction.

An example could be that over a long period of time, maybe a year, I design graphic notations that I play on my saxophone for concerts with other musicians. I constantly change the graphic notations based on the music of the concerts. This is how I worked a few years ago at the Rhythmic Music Conservatory with the artistic research project 'Composition of graphic and sonic works through the improvisers' co-creation", which is available as a peer reviewed exhibition on the conservatory's portal at [researchcatalogue.net](http://researchcatalogue.net).

Another example could be that I am in a certain room with some people and say my thoughts out loud and try things out on my saxophone, regarding a piece of music I come up with, while I move around among the people in space. Finally, I play the piece of music. I have used this way of working in the PhD project that I am working on at the University of Agder in Norway.

When I was expecting the next child, I decided not to play. In fact, I was about to stop playing altogether because I found that it was not only difficult to have a pregnant and subsequent breastfeeding body; the music world's unstable labor market without any insurance in case of accident and illness, made me worried about the safety of children. To keep expenses down when the kids were little, I did not have my own rehearsal room or study.

I have practiced on my saxophone and composed in connection with teaching at conservatories, and when I did not, I worked in the living room or bedroom or

went out to my parents' house in Herlev. Today, 18 years later, I am grateful that I have still managed to keep playing and working with music, but that things changed by my then pregnant body still have effects that reach both forward and backward in time.

As a very young person, when I started moving into the professional rhythmic music scene in the 1990s, I remember people often asking, »Are you a singer?«. And when I arrived at a venue where I was going to perform and I was talking to the crew or to the audience before the concert, they said »well, so you're the singer«. I think they asked because I'm a woman. At the time, it was typical of the rhythmic music scene that women sang and that men played instruments.

From the beginning, I experienced that what I did was surprising to my surroundings. I became aware that when I started playing my saxophone, people would not only see and hear someone playing the saxophone; they would inevitably see and hear a woman playing the saxophone – a woman they had initially thought was a singer. It still annoys me that I have not been able to free myself from seeing myself that way.

However, working on composing has helped me look at myself differently. Basically, I have not felt very comfortable trying to step into a tradition of composers that I perceived was historically defined by men. But along the way, I have found ways to compose music that shift my focus from being the central individual composing. Instead, I am preoccupied with how music and its composition happen and what it does to us and the world. I try to move a little away from myself and look at what things do and what effects it has.

**You could probably say that I now have a room of my own**

Two music albums are included in my current PhD.-project. On one album, *Calling*, I improvise with Maria Faust on alto saxophone and Jacob Anderskov on prepared piano based on a graphic notation that I have written down in advance. The second album, *The Winds*, is a recording of my improvisations with

Julie Kjær on alto saxophone, Peter Friis Nielsen on electric bass and Marilyn Mazur on drums and percussion. On these music albums, the saxophone has been crucial in my composition work and in my improvisation encounters with different musicians, including two different saxophonists who are women like myself.

### **Categories as power grabs**

As I develop my work of composing, I have become better at seeing my work in the context of the work of others, and I understand how I work on the basis of different traditions that are not only defined by men, but by a diversity of origins. At the same time, I gradually feel comfortable in this imaginary composition space that I work in, and you could probably say that I now have a room of my own.

Before I got pregnant, I did not like categories that I had to fit into. Categories I perceived as power grabs to normalize us and make us alike. I also did not like being categorized as a woman. Since then, I have learned about women as the second sex, and I have considered whether there is a misogyny associated with the fact that I have not played very much with women. Throughout my career, women have been underrepresented in my field, so that may be one reason why when I have met people that I wanted to play with, it has most often been men.

I entered the music scene at a time when the abuse of power and the sexism that we are dealing with today were widespread. I thought it was wrong then, but I wanted to advance in the world, and my own solution was to avoid the most hazardous places. With a working class background where I had experienced that my parents and grandparents had dreamed of education and artistic work but had not been able to realize it due to financial constraints, I was, as previously mentioned, grateful that I was given the opportunity to create a life first as a musician and later also as a composer.

In a situation where the gender balance is skewed in favor of men, you must act to change the balance such that no one has a particular advantage. I want to do my

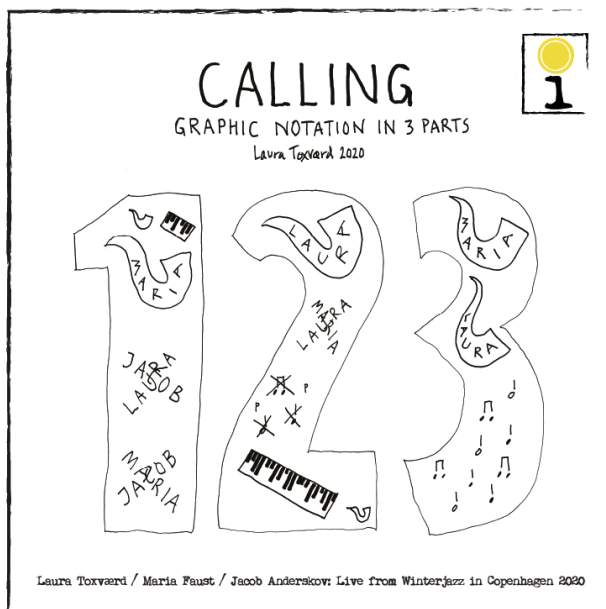


part to create a better balance. Before I got pregnant, I did not want to be categorized as a woman, and it had the effect that I did not relate to the issue of under-representation, but when my pregnant body changed things, the woman became completely present to me. Today, the effect of the present body of my pregnancies is that, as I said, I want to do something. I try to investigate the issue when I play music and when I do research, while trying to avoid relating to womanhood as a limiting category.

*Laura Toxværd, April 2022*

OMTALT I ARTIKLEN

LAURA TOXVÆRD<sup>2</sup>



**Laura Toxværd**  
**With Jacob Anderskov and Maria Faust**

*Calling - Graphic Notation in 3 Parts*  
*Live from Winterjazz in Copenhagen 2020*

NEWJAiM1 (CD + DL)  
 December 2020

**Laura Toxværd (Alto Sax)**  
**Maria Faust (Alto Sax)**  
**Jacob Anderskov (Piano with Preparations)**

Laura Toxværd is a Copenhagen based composer and saxophonist. Brought up in the tradition of jazz music she quickly developed an interest for avant-garde and free jazz, and eventually more contemporary music. As a composer she often explores the realm of graphic notations, in this special working technique she brings together visual art and music.

It's a great pleasure to present Laura Toxværd in which she performs her *Calling - Graphic notation in 3 parts*. Recorded just prior to Covid imposed lockdown in February 2020 and live from Winterjazz in Copenhagen the concert of Laura Toxværd (alto sax), Jacob Anderskov (piano) and Maria Faust (alto sax) represents an improvisational performance of said graphic notation, also revisiting the duo she had with Jacob Anderskov some years ago which resulted in the album *Phone Book*.

### **New Jazz and Improvised Music Recordings**

The New Jazz and Improvised Music Recordings project was established during the height of the Covid-19 pandemic, offering a creative output for musicians when live performance opportunities were unavailable and encouraging artist independence.

Emphasising sustainability for artists and music studios, the ethos of sustainability also carries through the production process by employing a carbon neutral manufacturing plant and distributors, using recycled and biodegradable materials whenever possible.

From December 2020 through to April 2021 the label will distribute the first 6 project releases, presenting a document of recordings made just prior to, during, and within the anticipated emergence from Covid-19.

The New Jazz and Improvised Music Recordings project is brought to you from the director of **Newcastle Festival of Jazz and Improvised Music**.

[www.newjazzandimprovisedmusicrecordings.bandcamp.com](http://www.newjazzandimprovisedmusicrecordings.bandcamp.com)



# Toxværd • Kjær Nielsen • Mazur the winds



## album info:

Artist: Toxværd, Kjær, Nielsen, Mazur  
 Title: The Winds  
 Catalogue Number: ILK335CD  
 Format: CD & Digital  
 Label: ILK  
 Barcode: 5706274011715  
 Origin: Denmark  
 Release Date: March 10th 2023

## tracks:

- |                          |       |
|--------------------------|-------|
| 1. the winds             | 8:00  |
| 2. heart in port         | 4:30  |
| 3. done with the compass | 6:02  |
| 4. done with the chart   | 3:38  |
| 5. rowing in eden        | 12:18 |
| 6. the sea               | 5:34  |

All pieces of music by  
 Toxværd • Kjær • Nielsen • Mazur

Recorded November 12th 2019  
 Klub Primi, Copenhagen. Recording,  
 Mix & Mastering by Kæv Gliemann  
 Artwork & Coverdesign by neue.pink

Distribution: USA: Stateside • Denmark:  
 DC Norden • Digital distribution through  
 The Orchard. • Resten af verden:  
[www.ilkmusic.com](http://www.ilkmusic.com) / [ilk@ilkmusic.com](mailto:ilk@ilkmusic.com)

## More Info:

[www.ilkmusic.com](http://www.ilkmusic.com) - [lauratoxvaerd.dk](mailto:lauratoxvaerd.dk)

In the autumn of 2019, a musical meeting took place between four improvising musicians at the venue **Klub Primi** in the former meatpacking district in Copenhagen. As a quartet, **Laura Toxværd, Julie Kjær, Peter Friis Nielsen and Marilyn Mazur** had never played together before. Six pieces of music came into being and were later given titles based on words from Emily Dickinson's poem *Wild nights – Wild nights!*

**The concert was reviewed, and awarded five out of six hearts, in the Danish daily newspaper, Politiken.** The reviewer, Henrik Friis, wrote: *"After the wild introduction, the four musicians fell into an examining, vegetating state in which they whistled, rattled and howled, as if they were all seeking a mystic land with wonderful creations and rare growths. Everything caused by curious exploration of their instruments in a kind of search for what they can also say when you push them."*

## Toxværd states:

**The Winds** is the second of two albums in my combined scientific and artistic PhD thesis, which I have just completed at the University of Agder in Norway (the first album was previously released on the British label New Jazz and Improvised Music Recordings). In my PhD project, I have investigated my artistic practice as an improvising saxophonist and graphic score composer in intra-action and diffraction with the world.

With the concept of **intra-action**, I challenge the perception that it is each of us humans who interact in music, because intra-action involves the entanglement of the human as well as the non-human, for example musical instruments and our spatial and temporal surroundings. I use **diffraction** as an alternative to reflection; where reflection emphasizes the mirroring of the individual, diffraction is an opportunity to decenter the subject in order to sense everything that works around us.

## Line-up:

Laura Toxværd – alto sax  
 Julie Kjær – alto sax  
 Peter Friis Nielsen – electric bass  
 Marilyn Mazur – percussion, drums

## Vil du deltage i forskningsprojektet ”Female saxophone expressions?”?

Dette er et spørgsmål til dig om at deltage i et forskningsprojekt, hvor formålet er at undersøge yngre kvindelige professionelle saxofonisters oplevelse af deres virke som musikere og kunstnere indenfor eksperimenterende jazz og improvisationsmusik. I denne skrivelse giver jeg dig information om målene for projektet og hvad deltagelse vil indebære for dig.

### Formål

Dette Phd-projekt er en kvalitativ og etnografisk undersøgelse, hvor jeg som forsker og saxofonist skal spille med nogle af mine musikgrupper sammen med yngre kvindelige saxofonister til et antal koncerter. Desuden skal jeg gennem samtaler med saxofonisterne øge forståelsen af deres udøvelse. Koncerterne lyd- og videooptages, og samtalerne lydoptages. Lydoptagelserne af koncerterne udgives internationalt på musikalbum via mit uafhængige pladeselskab og indgår som kunstnerisk komponent i min afsluttende doktorgradsafhandling. Medvirkende musikere krediteres på vanlig vis. Videooptagelser af koncerterne samt lydoptagelser af samtalerne bruger jeg i min forskning og kan komme til at indgå i min forskningsformidling fx artikler.

### Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Universitetet i Agder / Institutt for klassisk musikk og musikkpedagogikk  
Projektansvarlig: Laura Toxværd

### Det er frivilligt at deltage

Det er frivilligt at deltage i projektet. Som deltager får du video- og lydoptagelser til gennemsyn og kan derefter mundtlig eller skriftligt trække dit samtykke tilbage. Det vil ikke have nogen negative konsekvenser for dig, hvis du ikke vil deltage eller senere vælger at trække dig, og det vil ikke påvirke samarbejde mellem os i fremtiden.

### Dit personvern – hvordan jeg opbevarer og bruger dine oplysninger

Jeg vil kun bruge oplysningene om dig til formålene jeg har fortalt om i denne skrivelse. Jeg behandler oplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelværket.

- Det er mig som projektansvarlig, der behandler oplysningerne, men jeg kan evt. se på dem sammen med min PhD-vejleder, som også har tavshedspligt. Oplysningerne opbevares på computer, der tilhører Universitetet i Agder, og som kun jeg som projektansvarlig har adgang til (via sikkerhedskode).

### Hvad sker der med dine oplysninger, når forskningsprojektet afsluttes?

Projektet skal efter planen afsluttes 31.08.2022. Herefter bliver oplysningerne slettet undtagen den originale master-optagelse af musikken, som gemmes for eftertiden af dokumentationshensyn.

### Dine rettigheder

Så længe du kan identificeres i datamaterialet, har du ret til:

- indblik i hvilke personoplysninger, som er registreret om dig,

- at få rettet personoplysninger om dig,
- få slettet personoplysninger om dig,
- få udleveret en kopi af dine personoplysninger (dataportabilitet), og
- at sende klage til personværnombudet eller Datatilsynet om behandlingen af dine personoplysninger.

### Hvad giver mig ret til at behandle personoplysninger om dig?

Jeg behandler oplysninger om dig baseret på dit samtykke.

På opdrag fra Universitetet i Agder har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurderet, at behandlingen af personoplysninger i dette projekt er i samsvar med personværnregelværket.

### Hvor kan jeg finde ud af mere?

Hvis du har spørgsmål til studiet, eller ønsker at benytte dig af dine rettigheder, tag kontakt med:

- Universitetet i Agder ved Laura Toxværd, på epost ([laura.toxvard@uia.no](mailto:laura.toxvard@uia.no)) eller telefon: +45 20 88 69 71
- UiAs personværnombud: Ina Danielsen, på epost ([ina.danielsen@uia.no](mailto:ina.danielsen@uia.no))
- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS, på epost ([personverntjenester@nsd.no](mailto:personverntjenester@nsd.no)) eller telefon: +47 55 58 21 17.

Med venlig hilsen

Laura Toxværd  
Projektansvarlig  
(Forsker)

---

## Samtykkeerklæring

Jeg har modtaget og forstået information om projektet *Female saxophone expressions?*, og har fået anledning til at stille spørgsmål. Jeg samtykker til:

- at deltage i deltagende observation i form af video- og lydoptagede koncerter
- at deltage i lydoptagede interview
- at oplysninger om mig publiceres på en sådan måde, at jeg kan genkendes, idet lydoptagelser fra projektets koncerter udgives internationalt på musikalbum, hvor medvirkende musikere krediteres ved navns nævnelse
- at mine personoplysninger lagres efter projektafslutningen, således at den originale master-optagelse af musikken kan gemmes for eftertiden af dokumentationshensyn

Jeg samtykker til, at mine oplysninger behandles frem til projektet er afsluttet, ca. 31.08.2022

-----

-----

(Underskrevet af projektdeltager, dato)

# NSD NORSK SENTER FOR FORSKNINGSDATA

## NSD sin vurdering

### Prosjekttittel

Female saxophone expressions

### Referansenummer

864789

### Registrert

19.09.2019 av Laura Toxværd - laura.toxvard@uia.no

### Behandlingsansvarlig institusjon

Universitetet i Agder / Fakultet for kunstfag / Institutt for klassisk musikk og musikkpedagogikk

### Prosjektansvarlig (vitenskapelig ansatt/veileder eller stipendiat)

Laura Toxværd, laura.toxvard@uia.no, tlf: 004520886971

### Type prosjekt

Forskerprosjekt

### Prosjektperiode

01.09.2019 - 31.08.2022

### Status

11.11.2019 - Vurdert

### Vurdering (1)

---

#### 11.11.2019 - Vurdert

Det er vår vurdering at behandlingen av personopplysninger i prosjektet vil være i samsvar med personvernlovgivningen så fremt den gjennomføres i tråd med det som er dokumentert i meldeskjemaet den 11.11.2019 med vedlegg, samt i meldingsdialogen mellom innmelder og NSD. Behandlingen kan starte.

#### MELD VESENTLIGE ENDRINGER

Dersom det skjer vesentlige endringer i behandlingen av personopplysninger, kan det være nødvendig å

melde dette til NSD ved å oppdatere meldeskjemaet. Før du melder inn en endring, oppfordrer vi deg til å lese om hvilke type endringer det er nødvendig å melde:

[https://nsd.no/personvernombud/meld\\_prosjekt/meld\\_endringer.html](https://nsd.no/personvernombud/meld_prosjekt/meld_endringer.html)

Du må vente på svar fra NSD før endringen gjennomføres.

#### TYPE OPPLYSNINGER OG VARIGHET

Prosjektet vil behandle alminnelige kategorier av personopplysninger frem til 31.8.2022.

Konsertopptakene lagres deretter permanent, mens intervjuopptak og annet råmateriale slettes ved prosjektslutt i 2022, jf. melding fra prosjektansvarlig 10.11.2019.

#### LOVLIG GRUNNLAG

Prosjektet vil innhente samtykke fra de registrerte til behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at prosjektet legger opp til et samtykke i samsvar med kravene i art. 4 og 7, ved at det er en frivillig, spesifikk, informert og utvetydig bekreftelse som kan dokumenteres, og som den registrerte kan trekke tilbake. Lovlig grunnlag for behandlingen vil dermed være den registrertes samtykke, jf. personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a.

#### PERSONVERNPRINSIPPER

NSD vurderer at den planlagte behandlingen av personopplysninger vil følge prinsippene i personvernforordningen om:

- lovlighet, rettferdighet og åpenhet (art. 5.1 a), ved at de registrerte får tilfredsstillende informasjon om og samtykker til behandlingen
- formålsbegrensning (art. 5.1 b), ved at personopplysninger samles inn for spesifikke, uttrykkelig angitte og berettigede formål, og ikke viderebehandles til nye uforenlige formål
- dataminimering (art. 5.1 c), ved at det kun behandles opplysninger som er adekvate, relevante og nødvendige for formålet med prosjektet
- lagringsbegrensning (art. 5.1 e), ved at personopplysningene ikke lagres lengre enn nødvendig for å oppfylle formålet

#### DE REGISTRERTES RETTIGHETER

Så lenge de registrerte kan identifiseres i datamaterialet vil de ha følgende rettigheter: åpenhet (art. 12), informasjon (art. 13), innsyn (art. 15), retting (art. 16), sletting (art. 17), begrensning (art. 18), underretning (art. 19), dataportabilitet (art. 20).

NSD vurderer at informasjonen som de registrerte vil motta oppfyller lovens krav til form og innhold, jf. art. 12.1 og art. 13.

Vi minner om at hvis en registrert tar kontakt om sine rettigheter, har behandlingsansvarlig institusjon plikt til å svare innen en måned.

#### FØLG DIN INSTITUSJONS RETNINGSLINJER

NSD legger til grunn at behandlingen oppfyller kravene i personvernforordningen om riktighet (art. 5.1 d), integritet og konfidensialitet (art. 5.1. f) og sikkerhet (art. 32).

For å forsikre dere om at kravene oppfylles, må dere følge interne retningslinjer og eventuelt rådføre dere med behandlingsansvarlig institusjon.

#### OPPFØLGING AV PROSJEKTET

NSD vil følge opp underveis (hvert annet år) og ved planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av



**Bilag 7**

personopplysningene er avsluttet/ pågår i tråd med den behandlingen som er dokumentert.

Lykke til med prosjektet!

Kontaktperson hos NSD: Håkon J. Tranvåg

Tlf. Personverntjenester: 55 58 21 17 (tast 1)