Lyd laga

Tolv essay om musikkskaping

Ragnhild Torvanger Solberg
og Anja Nylund Hagen (red.)

Kulturrådet

Rapport

Lyd laga

Tolv essay om musikkskaping

Ragnhild Torvanger Solberg
og Anja Nylund Hagen (red.)

Copyright © 2026 by
Kulturrådet, Arts Council Norway
All Rights Reserved
Utgjeven av Kulturrådet i kommisjon hos Vigmostad & Bjørke AS

ISBN: 978-82-7081-209-7

Grafisk produksjon: John Grieg, Bergen
Sideombrekking og omslag ved forlaget

Framsidebilete: Madelen Isa Lindgren / ORPHIC QUEST, 2025, skulptur med handblåst glas og stål, 65 x 40 cm
(frå utstillinga «Oh Omen» ved Norsk billedhoggerforening, Oslo, 24.04–22.06.2025)
Foto: Istvan Virag / KUNSTDOK

Materialet er verna etter åndsverklova. Utan uttrykkjeleg samtykke er eksemplarframstilling berre tillaten når det er heimla i lov eller avtale med Kopinor.

For meir informasjon om Kulturrådet og Kulturrådets utgivingar:
www.kulturdirektoratet.no/norsk-kulturfond

Kulturrådets utgivingar omfattar forskings-, utgreiings- og evalueringsarbeid med relevans for Kulturrådet, for norsk kulturliv og for forskarar på kulturfeltet.

Dei vurderingane og konklusjonane som kjem til uttrykk i utgjevinga, står for den enkelte forfattaren si rekning og avspeglar ikkje nødvendigvis oppfatningane til Kulturrådet og Kulturdirektoratet.

Essaysamlinga er ein del av rapportserien til Kulturrådet.

Kulturrådet

Vigmostad & Bjørke AS er Miljøfyrtårn-sertifisert,
og bøkene er produsert i miljøsertifiserte trykkerier.

Miljøfyrtårn®
SERTIFISERT VIRKSOMHET

Synstolking av framsidebilete

Framsidebilde: Madelen Isa Lindgren / ORPHIC QUEST, 2025, skulptur, handblåst glas og stål, 65 x 40 cm (frå utstillinga «Oh Omen» ved Norsk billedhoggerforening, Oslo, 24.04–22.06.2025) Foto: Istvan Virag / KUNSTDOK

Fotografiet brukt på framsida viser eit tredimensjonalt, skinnande, mørkt objekt. Den vertikale, avlange forma er organisk og uregelmessig avrunda, og objektet ser ut som det er laga av glas. Overflata verkar svart, men graden av svartleik er skiftande, brote opp av refleksar og speglingar av det som må vere delar av rommet kring ho. Eit lite stykke av ei avrunda stålstong viser at objektet truleg heng frå taket, nærast som ein hengande lampe. Litt nedanfor midten av objektet opnar det seg ei rivne i overflata, og slik kan vi sjå deler av innsida. Forma til rivna minner om ein trekant, men den er utan rette linjer. Ser vi nærare etter, oppdagar vi at dei bølgande linjene som går frå spissen til «trekanten» og ned mot botnen av objektet, er bretta utover og dannar ei slags ramme rundt rivna. Nedste, avsluttande linje er halvsirkelforma. Sidan dette er eit fotografi av ein tredimensjonal, hengande form utan skugge, er det vanskeleg å sjå om linja bøyer seg oppover som ein halvsirkel, eller om ho krummar seg innover og slik understrekar volumet til objektet.

Skulpturen er av handblåst glas, og hovudinntrykket er at det er svart av farge. Vi ser likevel fleire fargar og former i overflaten, og det verkar openbert at store delar av desse fargane er refleksar av lys og interiør i rommet. I øvre høgre del ser vi eit smalt vertikalt kvitt felt, kanskje ein lysrefleks frå det som ser ut som speglinga av eit høgt, smalt vindauge rett under. Vi anar noko som kan sjå ut som gras og tre utanfor, noko som gjentar seg i ei spegling av vindauget – eller kanskje ei spegling av speglinga – ei forvrengt vindaugeform som rører seg til venstre mot høgre del av rivna, men som samstundes også slynger seg i to parallelle linjer, den eine svart, den andre kvit, mot botnen av objektet. Ytterlegare tre smale, slyngande speglingar av vindauge kan vi sjå rett over øvre spissen til rivna, og til venstre for dei ser vi ei gråaktig flate – eit spegelbilete av ein vegg med tre små runde formar, som ser ut som dei er festa til kvar si lange snor, eller stong.

Ser vi inn mot opninga som rivna har laga, og også på nedre del av objektet, rett til høgre for opninga, blir inntrykket av svartleik enda meir moderert. Her ser vi ein raudleg farge, han verkar litt som eit fargepulver

som dekker godt i feltet vi ser bak øvre del av opninga, men som flyt ut og blir meir spreidd mot nedre del, før det helt nedst går over i noko som liknar heilt gjennomsiktig glas.

Madelen Isa Lindgren har stilt ut skulpturane sine av glas og metall både i Noreg og internasjonalt. Då dette arbeidet vart vist i Norsk billedhoggerforening i 2025, skildra utstillingsteksten skulpturane som «utenomjordiske glassformer som ligner revnede kokonger», og framheva at «hun bruker glass, metall og lær for å presentere en verden hvor det sårbare og solide er uløselig knyttet til hverandre.

Innhald

Å lage lyd og fortelje om det
Nokre innleiande refleksjonar 7
Ragnhild Torvanger Solberg

Min sound er nedarvet dialekt, kvensk dyp og lengselsfull 16
Thea Thomassen

Bevæpnet med penn og notatblokk 25
Hall St. Indigo og Oscar Blesson

Musikken blir til gjennom møte mellom menneske 34
Eirik Hegdal og Torkjell Hovland

Perspektiver på heavy metal som skapende praksis 42
Lars Norberg

Onkel Tuka i Studio Intim 51
Håkon Ohlgren og Geir Sundstøl

Klingende skrift 61
Om notasjon som komposisjonsverktøy
B. Morten Christophersen

Å skape stemningen 73
Liliana Palanca Pereira

Det vi gjer, er hemmeleg 80
Hardcore punk – ein musikalsk byggeplass
Sigrun Sæbø Åland

Trekkspill, bre deg ut! 87
Almir Meskovic

Som essayet, som sangen, er jeg 93
Kari Iveland

Hvordan skape musikk med et godt orgel 100
Fantastiske klangmuligheter!
Ruth Bakke

Lytting som kunstnerisk praksis 108
Halldis Rønning

Bidragsytarar 114

Å lage lyd og fortelje om det

Nokre innleiande refleksjonar

Ragnhild Torvanger Solberg

«Verdas eldste yrke er *forteljar*», proklamerer karakteren Nina i Agnes Ravatn si bok *Dei sju dørene*.[1] Setninga vekkjer, blant tilhøyrarane i romanen og hos lesaren konnotasjonar som går i ei heilt anna retning. Poenget her er ikkje å fastslå kva som faktisk er verdas eldste yrke, men å peike på krafta i og betydninga av forteljingane våre, og rolla dei spelar som både skapande og formidlande praksis.

Å fortelje kan skildrast som ein grunnleggjande menneskeleg praksis som heng tett saman med det å skape. Gjennom historia har vi hatt eit sterkt behov for å skape – og å formidle det som blir skapt: Vi skaper og formidlar forteljingar gjennom dei uttrykksformene vi har tilgjengelege, frå helleristningar og folkeeventyr, via skrift og bilete, til rørsle og tal, slik visjonen til Statistisk Sentralbyrå, «tall som forteller» vitnar om.[2]

Lyd er også eit sterkt og mykje brukt medium for forteljing, eller meir presist: organisert lyd, forstått som musikk.[3] Musikk kan, gjennom harmoniske vendingar, melodiske linjer eller rytmiske strukturar, gje form til erfaringar og situasjonar. Han kan peike utover seg sjølv, mot kjensler, relasjonar, rørsler og samfunn, utan nødvendigvis å «seie» noko i narrativ forstand.

Ei slik forståing av musikk som forteljande eller uttrykksberande, er blitt nokså vanleg i kvardagstalen, sjølv om det finst dei som vil protestere. Dette gjeld til dømes musikkteoretikaren Eduard Hanslick som på

1 Ravatn, 2019.
2 Statistisk sentralbyrå, 2018.
3 Risset, 2015.

1800-talet ville forankre musikkens verdi i det reint musikalske, og meinte – noko forenkla forklart – at sjølve musikken ikkje kan fortelje oss noko som helst.[4] Legg vi, for ein augeblink, denne premissen til grunn, oppstår eit anna spørsmål: Kven kan då fortelje oss noko om musikken, og særleg om korleis han blir til?

Eitt svar er musikkanalytikarar, musikkhistorikarar og kritikarar. Med fagleg blikk på konkrete musikalske element og med eit «utanfrå»-perspektiv kan dei setje ord på sider ved musikken som vi ikkje nødvendigvis kan høyre ved første gjennomlytting. Dei bidreg med analytiske og kritiske perspektiv som kan utvide forståinga av og diskusjonen om musikk i lys av større historiske, estetiske, kulturelle, teknologiske og samfunnsmessige strøymingar.

Eit anna svar som er like opplagt, men tradisjonelt mindre vektlagt i akademisk samanheng[5], finn vi hos dei som faktisk *lagar* musikken. Musikkskaparar sit på ein kunnskap som få andre har: Dei veit korleis musikken deira har blitt til. Dei kan fortelje om erfaringa frå å vere i eit skapande rom, om intensjonar, tvil, forhandlingar, val, tradisjonar og verktøy som blir førte vidare eller utfordra, og situasjonar der noko uventa – eller faktisk planlagt – oppstår. Når Hanslick avviste musikken si evne til å «fortelje», løftar det fram menneska som står rundt musikken: dei som analyserer og, ikkje minst, dei som skapar.

Det er nettopp desse forteljingane denne essaysamlinga samlar. I tekstane som følgjer, møter vi femten ulike musikkskaparar som fortel frå innsida av eigen praksis, og som gjennom refleksjon og erfaring gjev innblikk i korleis musikk tek form. Gjennom orda deira får vi tilgang til noko meir, som kanskje ikkje musikken åleine eller analysen av han kan gje: ei forståing av korleis musikk faktisk får form og meining i sjølve skapingsprosessen.

Men kvifor skal dette vere interessant å vite noko om? Kva skal vi eigentleg med forteljingar *om* korleis musikk blir laga? Det er jo fullt mogleg å verdsetje musikk utan å vite noko som helst om korleis han er komen i stand. Musikk treng ikkje forklaring eller kontekst for å ha verdi. Slik Hanslick hevda: «Det skjønne i musikken er spesifikt musikalsk».[6] Musikken kan tolkast og opplevast fritt, utan føringar om intensjonar og innsatsen som ligg bak.

Samstundes kan forteljingar om korleis musikk vi lyttar til, blir laga, utvide horisonten og endre musikkopplevinga vår. Til dømes viser interessa

4 Kjerschow, 1991.
5 Solberg, Hagen, Nærland og Duch, 2024, s. 14–15.
6 Kjerschow, 1991, s. 26.

for musikkbiografiar at mange er opptekne av musikkskaparar og korleis musikk blir til. Det kan vi sjå i lys av rolla musikk spelar i livet til dei fleste menneske. Musikkskaping vekkjer interesse fordi musikk betyr noko for oss, som individ og som gruppe, både emosjonelt, sosialt, kroppsleg og kulturelt.[7] Vi ønskjer å kome nærare det som ligg bak, det mystiske og useielege. Vi ønskjer ei forklaring på dette til tider uforklarlege lydlege fenomenet.

Forteljingar om musikkskaping gjev også innblikk i arbeidsprosessar, arbeidsvilkår og risikoen som ligg i skapande arbeid. Innsikt i likskapar og variasjonar mellom ulike praksisar kan bidra til at vi betre forstår kva slags rammer som faktisk trengst for å stimulere og bevare breidde og mangfald i musikklivet. Det hjelper oss også å sjå kva føresetnadar som må vere på plass for at kunstnarar skal kunne ta den økonomiske og personlege risikoen og gjere den innsatsen som skapande arbeid kan innebere.

Til slutt fortel musikk og musikkskaping noko om samfunnet vi lever i, både gjennom tematikkar som blir tekne opp, og gjennom produksjonsteknologiske framsteg, og desse påverkar også kvarandre. Det kan vere kva som rører seg politisk, som då *Amtmandens døtre* i 1975 gav musikalsk form til samtidige politiske rørsler med «Synonymordboka», noko som resulterte i at Gyldendal endra synonyma som stod oppførte under «kvinne».[8] Eller det kan vere at samfunnsutviklingar kan høyrast i sjølve musikkproduksjonen, til dømes gjennom den digitale infrastrukturen i strøymetenester, der maskinlæringsbasert analyse av lyttemønster kan skape insentiv for kompositoriske grep som kortare introar og raskare etablering av hovudtema.[9] I ei tid prega av raske og store teknologiske endringar, blir musikkskapinga påverka, og det synleggjer eit felt i kontinuerleg endring. Forteljingar om praksisane bak musikken kan gje innsikt i korleis menneskeleg kreativitet utfoldar seg, men også korleis han blir utfordra og reforhandla i møte med nye verktøy og produksjonsformer.

Musikkskaping er såleis kvardagsleg og ekstraordinær på same tid. På den eine sida gjev kunnskapen om korleis musikk tek form, eit konkret glimt inn i arbeidskvardagen til musikkskaparar. På den andre tida peikar han mot noko overordna, noko som ikkje er like lett å gripe, men som påverkar lyttarar i kvardagen på ekstraordinært vis.

---

7 DeNora, 2000.

8 NRK, 2019.

9 Montecchio, Roy og Pachet, 2020.

Bakgrunn for essaysamlinga

Lyd laga. Tolv essay om musikkskaping spring ut av forskingsprogrammet «Skapende praksiser i musikk» finansiert av Kulturrådet (2021–2025). Programmet vart initiert av Kulturrådet for å utvikle ny kunnskap om korleis musikk i dag blir komponert, skapt og produsert i Noreg. Programmet har resultert i forskingsantologien *Når musikken tek form* (2024), der tolv forskingsprosjekt har undersøkt skapande praksisar frå både vitskaplege og kunstnariske forskingsperspektiv. Antologien gjev eit breitt og praksisnært bilete av musikkskaping. Samstundes synleggjer han at feltet inkluderer fleire praksisar enn det forskingsporteføljen rommar.[10]

Vi treng særleg vidare innsikt i praksisar knytte til fleirkulturelle og ulike geografiske opphav, tverrkunstnariske samarbeid, musikk skapt for og med born, praksisar i brytingsfeltet mellom profesjonell og amatør, og band- og gruppebaserte arbeidsformer. For å opne for nokre av desse perspektiva valde forskingsutvalet til Kulturrådet, parallelt med gjennomføringa av forskingsprogrammet og arbeidet med antologien, å invitere fleire stemmer inn i satsinga gjennom ei essaysamling. Her har både nye og etablerte musikkskaparar fått høve til å skildre eigne skapande praksisar i ei friare tekstleg form.

Essaya har blitt publiserte enkeltvis på Kulturrådet sine nettsider frå hausten 2023 til vinteren 2026, men er her samla for første gong. I tekstane møter vi femten utøvande og skapande kunstnarar som på ulike måtar går tett på sjølve skapinga, gjennom refleksjonar kring prosessar, kontekstar, samarbeid, teknologiar og estetiske val. Essaysamlinga supplerer forskingsprogrammet sitt kunnskapsbidrag, og ho peikar samstundes på behovet for å halde fram med å undersøkje skapande musikkpraksisar.

Det er ikkje noko nytt i seg sjølv å snakke med kunstnarar om korleis dei lagar musikk. Det nye i denne samlinga ligg i måten det blir gjort på, ved å sjå på musikkskaparen som ein kunnskapsberar. Bidraga står difor ikkje som portrett eller anekdotar, men som del av eit større kunnskapsprosjekt der erfaringar, metodar og musikkfagleg innsikt blir formidla innanfrå. Forteljingane går òg på tvers av sjangrar og posisjonar og samlar ulike praksisar side om side som likeverdige former for musikkskaping. At forma er essayistisk, opnar samstundes opp for ei anna type for kunnskapsformidling som ligg tett på den skapande erfaringa.

10 Hagen, Solberg, Nærland og Duch, 2024.

På tvers av essaya

Eit gjennomgåande fellestrekk i essaya er, som med artiklane i *Når musikken tek form*, at dei utfordrar ideen om musikk som ferdig objekt.[11] I staden blir musikkskaping forstått som relasjonell praksis: mellom menneske, mellom kunstnar og kultur, mellom lyttar og verk. Vidare spenner essaya frå sterkt intuitive og kroppsnære praksisar, til dømes gjennom Oscar Blesson, DJ Love Pump og NANO BEY til meir refleksive og strukturerte tilnærmingar som eksemplifiserte i tekstane til Ruth Bakke og B. Morten Christophersen.

Mange av bidraga knyter også skapande praksis tett til identitet, språk og makt. Dette er særleg tydeleg i essaya om urfolksarv, hiphop, punk og metal, der musikkskaping også er eit arbeid med marginalisering og kulturell posisjonering. Fleire essay understrekar at skapande arbeid er risikofylt og dels kaotisk, der det ikkje finst noka oppskrift som garanterer meining eller kvalitet. Dette gjev essaya eit felles preg: Å skape handlar oftare om å vere i dialog enn å produsere eit kontrollert og ferdig resultat.

Samstundes går essaya tett på det konkret musikalske materialet og det kunstnariske «produktet». Skaparane omtalar eksplisitt lyd, klang, rytme, instrumentbruk, stemme, notasjon, improvisasjon eller produksjonsteknikkar som del av den skapande verksemda. Denne delen av samlinga viser at musikkskaping er eit handverk der utforsking og forståing av det lydlege materialet står sentralt.

På tvers av tekstane trer fleire måtar å fortelje om det musikalske fram, blant anna musikalsk materiale som handverk. Her er fokuset på grep, teknikk og konkrete verkemiddel: riff, rytme, klang, register, beatmatching, tempo, notasjon, første *take*, stemmebruk og instrumentering. Dette kjem til uttrykk hos blant anna Åland, Sundstøl og Ohlgren, Love Pump, Meskovic og Bakke, der det musikalske blir forstått som eit sett av praktiske og presise arbeidsmåtar.

I tillegg kan ein lese om ei forståing av det musikalske som utforsking. For fleire av bidragsytarane er musikkskaping ein undersøkjande og eksperimentell prosess med improvisasjon, klangutforsking, elektronisk tilarbeiding, eller bruk av partitur som eit rom for idéutvikling. Dette er sentralt hos Christophersen, Hegdal, Bakke og Rønning, som alle viser korleis musikk kan ta form gjennom opne, prosessorienterte arbeidsmåtar.

---

11 Solberg, Hagen, Nærland og Duch, 2024, s. 22.

Forteljingane i kvart essay

Det første essayet i samlinga er forfatta av Thea Thomassen, kjent som artisten NANO BEY. Ho skildrar ein personleg og kulturelt forankra poppraksis der skaping spring ut av kroppen og landskapet ho kjem frå. Thomassen har utvikla ein eigen metode, NANO BEY-metoden, der skapinga startar med ei visjonær heilskapserfaring som deretter blir realisert teknisk og musikalsk. Ho viser korleis kulturarv og reiseerfaringar styrer både metode og uttrykk. Ho let musikken vekse fram frå situasjonar ho sjølv har stått i, og knyter slik skapinga til eigen identitet.

I «Bevæpnet med penn og notatblokk» skildrar Oscar Blesson, saman med skribent Hall St. Indigo, praksisen sin som hiphopartist. Her blir musikkskaping skildra som ein terapeutisk og eksistensiell praksis, der tekst og språk står i sentrum. Blesson viser korleis skriving kan lette trykket av uro og sorg, og korleis språkval påverkar kva ein vågar å seie. Han let rytme og intuisjon styre når teksten skal ta retning.

Tredje essay er ført i pennen av musikkskribent Torkjell Hovland og omhandlar jazzutøvar og -komponist Eirik Hegdal. Hegdal brukar improvisasjon til å skape dialog og samspel med musikarar, tradisjonar, publikum og seg sjølv. Komposisjon blir skildra som «improvisasjon i sakte film», og han fortel at musikken eksisterer først når han blir delt. Improvisasjon får retning når musikarar verkeleg lyttar til kvarandre, og Hegdal løftar fram kor viktig det er å kjenne kvarandre over tid.

I neste essay analyserer musikkvitar og bassist Lars Norberg heavy metal som eit sett av kulturelle og diskursive praksisar. Gjennom Metallica som case viser han korleis musikkskaping i metal skjer i samspel med teknologi, historie, resepsjon og stadig omskriving av meininga med sjangeren. Han peikar på korleis gamle album får ny betydning i møte med nye auge og nye øyre. Slik blir heavy metal eit felt som ikkje står stille.

«Onkel Tuka i Studio Intim», av låtskrivar og vokalist Håkon Ohlgren og produsent Geir Sundstøl, tek lesaren med inn i studio og gjev eit innblikk i (sam)arbeidet som føregår der. Essayet deira utforskar studioet som ein intim, leikande og relasjonell arena mellom band og produsent. Dei skildrar korleis det er lettare å prøve seg fram når ein er trygg, og at tekst og lyd kan forme kvarandre undervegs. Her blir musikkskaping skildra som ein langsam og situert praksis, der teknologien er til stades utan å vere styrande.

I det femte essayet står notasjonen i sentrum. Komponist B. Morten Christophersen viser korleis «klingande skrift» kan vere ein stad der idéar får tid til å modnast. Han undersøkjer korleis tankar kan utvikle seg når dei blir førte ned på papir, og korleis lyden kan utforskast før han faktisk kling.

Partituret blir eit rom der både tvil og nye retningar kan få plass. Gjennom døme frå eigen praksis og frå musikkhistoria løftar han fram notane som ein aktiv medspelar i komposisjonen gjennom å ha fire ulike funksjonar, nemleg representerande, instruerande, utforskande og mnemisk.

Liliana Palanca Pereira, også kjent som DJ Love Pump, fortel i teksten sin om DJ-praksis som ei lyttande og vurderande handling i sanntid. Essayet gjer greie for korleis stemning blir til gjennom kontinuerlege justeringar der publikum blir ein medspelar, og energien i rommet er med på å bestemme kva låt som passar. DJ-rolla krev, i tillegg til eit observant blikk i situasjonen, inngåande kunnskap til klubbsjangrar og kjennskap til låtar.

«Det vi gjer er hemmeleg. Hardcore punk – ein musikalsk byggeplass» er det sjuande essayet i samlinga. Vokalist og musikkvitar Sigrun Sæbø Åland skriv om hardcorepunken som ein praksis der raskt tempo, høg intensitet og nærleik styrer arbeidet. Ho fortel om eit miljø der ein lærer ved å gjere og ved å vere tett på både lyd og folk. Musikkskapinga blir skildra som ein byggjeplass der idear blir prøvde, forkasta og bygde opp att. Eit av poenga hennar er at punken står sterkast når han får vere uavhengig og utanfor etablerte strukturar.

Almir Meskovic tek utgangspunkt i trekkspelet som både tradisjonsinstrument og teknologisk grensesnitt. Essayet skildrar ein praksis der lyd, lys og digitale verktøy blir integrerte i ein heilskapleg formidlingssituasjon for born. Meskovic viser korleis musikkskaping kan vere eit arbeid med å utvide instrumentet sitt kulturelle rom. Skaping skjer i spennet mellom tradisjon, identitet, virtuositet og sjangeroverskriding, der musikaren både forvaltar og utfordrar arv.

Kari Iveland på si side undersøkjer slektskapet mellom essayet og songen som form. I teksten skildrar ho låtskrivingsprosessen, koplinga han har til essayet, og ein arbeidsprosess med stemma og songen som sine kompositoriske verktøy. Ho viser korleis stemma kan opne for nye retningar når ein ikkje pressar henne, og korleis ho let musikken få utvikle seg medan ho arbeider. Eit av poenga til Iveland er å tillate ein prosess der ein både har ein visjon eller intensjon og samstundes er open for det uventa og uplanlagde.

Det nest siste essayet er forfatta av organist og komponist Ruth Bakke. Ho tek utgangspunkt i orgelet og viser korleis mekanikken, lufta og klangmoglegheitene til orgelet påverkar kompositoriske val. Orgelet framstår med dette som ein aktiv medspelar i hennar eksperimentelle og improvisatoriske prosessar. Bakke viser korleis ein kan bruke bilete og rom for å få musikken til å endre karakter, og at ulike samarbeidskonstellasjonar gjer orgelet til meir enn eit soloinstrument.

Heilt til slutt i essaysamlinga blir lytting løfta fram som ein kunstnarisk praksis. Her viser dirigent Halldis Rønning korleis musikken blir forma av korleis dirigenten les partituret, og av dei rørslene ho vel – ei kompleks og

kroppsleg lytting som skjer mellom musikarar og dirigent. Instrumentet hennar er *relasjonen* mellom seg sjølv og utøvarane. Rønning skildrar prosessen rundt kunstprosjektet *Hrafntinna* som utforskar multidimensjonal lytting der ein kombinerer musikk, videokunst og rørsle. Essayet utfordrar etablerte hierarki knytte til dirigentrolla og peikar på lytting som ein sentral, men ofte underteoretisert, kunstnarleg praksis.

Til saman teiknar essaysamlinga eit rikt og variert bilete av musikkskaping som noko meir enn teknikk og produksjon. Å lage lyd er ein måte å orientere seg i verda på: lyttande, relasjonell, politisk, sårbar og ofte djupt personleg, samstundes som det er arbeid med klang, rytme, form og melodi.

Og trass i «alt dette» er det framleis *noko* verken musikken kan seie, analytikaren fullt ut kan forklare, eller skaparen kan artikulere. Det som oppstår i møtet mellom musikken, mottakaren og det produserande leddet, dette useielege, som kanskje er det som gjer at musikk held fram med å bli laga – og lytta til.

Litteratur- og kjeldeliste

DeNora, T. (2000). *Music in everyday life.* Cambridge University Press.

Hagen, A.N., Solberg, R.T., Nærland, T.U. & Duch, M.F. (Red.). (2024). *Når musikken tek form: Om skapande praksisar i musikk*. Fagbokforlaget.

Kjerschow, P.C. (1991). *Musikk og mening*. Idé og tanke.

Montecchio, N., Roy, P. & Pachet, F. (2020). «The skipping behavior of users of music streaming services and its relation to musical structure». *PLoS* ONE, 15(9): e0239418.

NRK. (2019, 21. januar). *Låten som endret synonymordboka*. https://www.nrk.no/kultur/laten-som-endret-synonymordboka-1.14393596

Ravatn, A. (2019) *Dei sju dørene*. Samlaget.

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

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

Statistisk sentralbyrå. (2018). *Tall som forteller: Kommunikasjonsstrategi for Statistisk sentralbyrå 2017–2020*. https://www.ssb.no/omssb/om-oss/vaar-virksomhet/planer-og-meldinger/tall-som-forteller.kommunikasjonsstrategi-for-statistisk-sentralbyra-2017-2020

Min sound er nedarvet dialekt, kvensk dyp og lengselsfull

Thea Thomassen

NANO BEY-metoden

Tjuetre kuldegrader i den arktiske lufta tagges til iskrystaller i nesa mi og skyves aktivt ut av munnen min som frostrøyk. Jeg former en maske foran ansiktet med det samiske ullsjalet mitt for å spare pusten. Pulsen forsterkes, og jeg hører naturligheten av min rytme. Jeg er hjemme i nord. Jeg har roen av en grunn.

> – Du må klare å overleve på Finnmarksvidda ute, alene, på vinteren, da stoler du på instinktene dine, blir uten tvil, og hvem du er!

Ordene er arv fra bestefar til min mor, som plantet dem i meg. Jeg er oppdratt til å lytte til kroppen, hva jeg er i stand til, ta meg helt ut, få blodsmak i munnen, kjenne at jeg sprenger grenser, med ro i sinnet.

Naturstemmen

Å lære lytting har derfor vært viktig trening. Den startet langt inne på vidda da jeg som lita jente ble redd for høstmørket før vi nådde hytta. Jeg ville hyle høyt! Mor sa at hyling ikke hjelper.

– Du må rope, rope alt du klarer fra dypet i magen, til du ikke orker mer, da kommer din naturstemme. Lytt til den! Bruk den!

Så øvde jeg på naturstemmen helt til redselen fadet ut, for godt. Dette var egentlig min aller første vokalist-performance der jeg uten frykt både skapte, komponerte og produserte lyd. Vokaler ble melodiøse og lagde ulike stemninger. Jeg følte meg modig. Det signerte min uttrykksform og fylte oppveksten med låtskriving, sang, band, slagverk, kor, kunst, dans og teater, hånd i hånd med utøvelse av kampsport.

Mitt første band het Verinentotus, kvensk for blodig alvor. Vi seilte på bølgen av kvensk revitalisering og øvde alternativ rock i garasjestudio. Jeg var vant til kampsport-mindset, så øvingsmengden motiverte meg, mens andre mistet lysten. Arkene med låtene mine lå lenge på trommesettet, helt til jeg endret strategi. Jeg lengtet etter stemningen i å skape musikk og ryddet plass bak mikrofonen, men trengte en challenge. Nøkkelen ble K-pop og J-pop!

Clear vision

Dermed dro jeg til Tokyo for å lære alt om språket, kulturen og musikkbransjen, samtidig som jeg gikk i videre kampsportlære. Mitt store *clear vision* fikk jeg på Tokyo Dome da jeg og tusenvis av fans opplevde den sensasjonelle koreanske gruppa Big Bang. Plutselig så jeg for meg at det var jeg som sang på den store scenen. En fortryllende stemning satte standarden for mine ambisjoner:

– Der skal jeg opptre!!

Det første jeg gjorde da jeg kom fra Japan, var å lage en langtidsplan som skulle føre meg til målet. Etter ett år med operasangtimer hos en klassisk mezzosopran, som for øvrig aldri hadde hørt på popmusikk, var jeg på audition til et prestisjeuniversitet i London og kom inn på første forsøk. Nå er jeg utdannet popartist og bruker stemmen bevisst til minste detalj. Professional Musicianship Vocals står det på vitnemålet etter seks års universitetsutdanning.

Min sound

Jeg er kommet nordpå nå for å gjøre photo shoot til min låt «POWER», men fotoutstyret tåler ikke sprengkulda, så det ligger i yttergangen, mens jeg ligger på reinskinn her ute i snøen og følger med på nordlysets flammer. Jeg segner over i en lyttestund og hører minnet som utløste naturstemmen.

Å stole på min sound har blitt satt på prøve mange ganger. Min sound er nedarvet dialekt, kvensk dyp og lengselsfull, å joike halvtoner, den er mørketid og midnattssol, sauna og fjellstue, den er store kjøkken med mange samlet og ordentlig mat, den er fortellinger langveisfra, nordlige folkegrupper, frodig, flørt, humor og ironi, den er nynning og plystring, byttehandel, ishav, trekkspill, gitar, piano, den er å bli kjent med nye folk. Den er røyka havlaks og tørka reinkjøtt i bagasjen, spedd med britiske book stores, tyske julemarked og japanske onsen (bad).

Jeg skrev «POWER» da jeg trengte å gi meg selv en liten push og samtidig beskytte kjernen i den jeg er. Vi var nemlig mange unge som sto på terskelen til karrieregjennombrudd, men møtte store endringer på grunn av koronapandemien. Det ble mye å forholde seg til på en gang. Denne støyen gjorde at TikTok-trenden «nurture your inner child» oppsto. Det var tid for å normalisere psykisk helse. Behovet var der, og jeg formidlet det med låten og sounden min. Det gjør meg stolt!

Musikkvideo: NANO BEY med «POWER» (2023)

Språkutøvende kompetanse

> – Thea, skal du virkelig ligge der og fryse! Vi har nykokt kaffe! lokkes det fra ei glipe i ytterdøra.

Familien min lever her i Alta i alle åtte årstider med sesongforberedelsene, fulgt av nytelse og ettertanker. Jeg savner dette sesonglivet, går inn og tines opp. Praten rundt kjøkkenbordet hos oss har samlet kjentfolk i årtier.

> – Hvorfor lå du der ute? vil bestemor og bestefar vite. De har kommet på besøk. Sammen kommer de fram til at jeg har vært for lenge borte, blitt altfor urbanisert. De sikter til mine mange år i metropolene Tokyo, London og Berlin.

– Du kan ikke bare ligge der ute som en turist!

Latter kles med halvveis irettesettelse og halvveis bekymring for at jeg skal pådra meg forkjølelse.

– Jeg jobbet med å tenke ut det jeg trenger til photo shoot, forklarer jeg. – Anyway, siden stemmen kom i kontakt med den tørre kaldlufta, beskyttet jeg den for å skåne halsen, men det beste er å ha ro i kroppen, og det hadde jeg, sier jeg fornøyd da fakta slår alt, men legger til at mange vokalister også bruker steaming til stemmen.

– Stiiiming? Hva betyr det? spør bestemor nysgjerrig. Jeg har ingen norske ord for det. Jeg har heller ingen norske ord i min fagutdanning. All undervisning har vært på engelsk i et internasjonalt miljø og rettet mot den globale bransjen. Arbeidsspråket mitt er engelsk.

Jeg leser, skriver, tenker og synger på engelsk, og stusser stadig over at jeg har glemt norske ord. Da jeg kom tilbake til Norge, ble det derfor mange oversettinger til norske musikkterminologier ved musikkstudiene i Oslo. Det samme skjedde etter studieåret i Japan. Jeg lærte japansk via engelsk, så norsk ble ikke brukt på lang tid. Jeg kan ikke fortolke direkte fra japansk til norsk, men må fra japansk via engelsk til norsk i hodet! Puh!

Vi uttrykker oss kulturelt forskjellig uavhengig av språk. Låtskrivingen min preges av slik kulturforståelse. Derfor er også poplåtene mine samiske og kvenske, selv om de er på engelsk.

Arven fra nord

På Nordkalotten tenker og beveger man seg også i øst–vestaksen Norge–Finland–Sverige–Russland. Vi er mer connected. Men siden mange har mistet flerspråkligheten som tidligere generasjoner behersket og var beriket med, så er engelsk ofte brukt for å forstå hverandre i dette området. Det er dermed naturlig for meg å skrive og synge låter på engelsk, selv om morsmålet mitt er norsk.

Jeg tenker det er fint at ulike folkegrupper lever sammen og tilpasser seg hverandre, men jeg fikk små doser kultursjokk hele det første året i Oslo. Mye var veldig norsk! Jeg hadde nok forventet en mer framoverlent og urbanisert hovedstad. Det blir egentlig stedsuavhengig hvor jeg bor

i Norge, når det kommer til musikkproduksjon og karrieren. Kanskje burde jeg revurdere min nye base i tigerstaden? Jeg arbeider ofte online uansett.

Kaffen skjenkes i koppene enda en avsluttende gang, og det gis forsynte nikk. Et par skiver får ligge igjen på fatet for høflighets skyld. Lokalradioen får oppmerksomhet. Det er ISÁK med Elle-låta. Jeg tenker på Kautokeino-opprøret. I min egen hiphop-låt, «Red Riding Hood», forteller jeg om opprøret fra en kjøpmanns perspektiv som fører folket inn i gjeld. Når de angrer seg, påstår han at det var deres egen feil som tok imot tilbudene. Jeg skildrer de dårlige holdningene de norske myndighetene hadde til samer og kvener fra den mørke undertrykkelses- og fornorskningsdelen av historien, men i en nåtidsversjon.

Musikkvideo: NANO BEY med «Red Riding Hood» (2020)

Nær joik, tross alt

Og nei, jeg har ikke joik med, av en grunn. Tvangsfornorskningen gjorde at det var forbudt å joike offentlig da bestefar og bestemor vokste opp. Joik ble skambelagt og ansett som syndig. Den ble tiet og ikke videreført til noen som helst som ble fornorsket, og dermed heller ikke til meg. Men, som bestemor har fortalt:

> – Folk brukte å plystre, og hvem vet hva de plystret?!

Jeg kommer på at i vokalsessions ved BIMM Institute London, fikk jeg flere ganger tilbakemeldinger på at jeg brukte pentaton skala. Min sound ligger antakeligvis nær joik, tross alt.

Vi vandrer sakte ut i gangen med besøket vårt, for vi skal jo snakke ennå en stund mens de får på seg alt yttertøy og gjør seg klare til å dra. Kvenskikken tro, stikker mamma et brød inntullet i matpapir under armen til bestemor og sier – her, ta med, så har dere litt.

> – Takk, takk, vel, da kommer dere kanskje til Nesset i morgen, så kan vi jo by på middag, sier bestemor. Vi enes og klemmer, vinker ha det og tar vare på den gode stemningen som gjør at jeg forter meg til pianoet.

Indre styrke

Jeg skaper musikk fra spekteret av min kulturarv mikset med urban livsstil og språkkunnskap. Musikk er gøy! Det påvirker minner, følelser, hjernen og bevegelsene. Av samme grunn lå jeg på reinskinn for litt siden og tok inn arktisk kulde for å arbeide fram et image til photo shoot for «POWER». Den låta skal være med på mitt første album *Shut The Noise Out.*

Mange av låtene handler om å ha indre styrke og å være tøff nok når det virkelig gjelder. Mamma har oppdratt meg ved å bruke en skala fra én til ti i alle mulige sammenhenger, som er en typisk tenkemåte fra Nordkalotten. Det kom godt med da jeg som 17-åring trente kendo i fjellområdene utenfor Tokyo. I trettifire varmegrader i full uniform og bogu (rustning), holdt jeg og teamet mitt ut de steinharde gammeldagse treningsøktene fra morgen til kveld. Bak gitteret i hjelmen får man følelsen av å være i et bur, og samtidig skal man møte lynraske sverdslag som kommer fra alle kanter i intense serier. Det er kun mulig å takle det med fullt fokus in the moment og rolig pust.

Kendo og musikk

Glidinga i barbeinte bevegelser gjør at motstanderen ikke skal kunne høre hvor man kommer fra. De vide uniformene avslører heller ingen bevegelser. Det er kun drønnlyder i tramp og eksplosjonslyder fra sverdslag og kamprop som høres i det det skjer. For å seire må sinn, sverd og kropp være en enhet. Man må stole på det man har trent på, være uten tvil og ha indre styrke.

Jeg ble tatt ut til nasjonale turneringer, oppnådde internasjonal gradering, men representerte alltid noe større enn meg selv. – Ærefulle holdninger. Kendo er min måte å «overleve på Finnmarksvidda ute, på vinteren». Særlig fordi pusteteknikker, dynamikk og kamprop, spirit of soul, har lagt et solid grunnlag for virkelig å utvikle naturstemmen min.

Kendo har flere likhetstrekk med musikk. Det er performance, vakkert, styrke, råskap, ro og mestring. Læringsformen fra kendo bruker jeg aktivt i musikkfaget. For å skape musikk trengs ingen teknologi. Jeg stoler på indre ro og mine ferdigheter, men jeg bruker teknologi på et senere tidspunkt i produksjonen.

Brave Pop

I London skapte og utviklet jeg sjangeren Brave Pop med definisjonen «to release your inner strength and to utilize egoactualization to prevail your unique expression».

Jeg tenker på hva dette betyr og spiller videre på noen akkorder for å komme inn i stemninga for låta «POWER», som nå ligger i mine hender på pianoet. Låta ble til etter at det internasjonale bandet mitt, Komet Rain, ble oppløst på grunn av koronapandemien. Vi sto i Kings Road med to meters avstand og doble munnbind uten å kunne ta ordentlig avskjed, før vi måtte reise fra London til våre ulike hjemland. Lanseringen av min egen sjanger Brave Pop, og vår første gig, ble cancelled.

12. mars 2020, da Norge stengte ned, satt jeg på et fly hjemover, og alt var like blurry som regndråpene som ynket seg bortover flyvinduet jeg stirret på.

Pandemien gjorde at flere bandmedlemmer ikke hadde mulighet til å fortsette på skolen. Restriksjonene førte til at jeg måtte gjøre soloeksamen som et online-prosjekt hjemmefra. Jeg var uten band, og ingen jeg kjente i Alta kunne produsere backing track. Etter en uke med intensiv innlæring av programmet Presonus Studio One, kunne jeg selv produsere låtene. Stua vår ble gjort om til fire store ulikt lyssatte scener. Før opptak svimlet jeg av utmattelse. Men siden teknikk og performance var de fagene jeg virkelig brant for, hentet jeg fram indre styrke slik som i kendokamp og opptrådte live mens jeg ble filmet 25 minutter i ett take før midnatt. Eksamensresultatet ble toppkarakter. *First*. Det ga en skikkelig boost! Jeg følte at Brave Pop ble mer enn en genre. Det ble også som et motto: «Become Brave Pop».

POWER på Ruija Museum

«POWER» ble produsert ferdig for min debut som soloartist. Jeg, NANO BEY, hadde fått i oppdrag å headline åpningen av det nasjonale kvenske Ruija Museum. Jeg skulle synge et av versene i låta på kvensk. Min låt ble en del av den kvenske bølgen. Tenk at jeg som en gang spilte trommer i garasjebandet Verinentotus, skulle opptre og synge ved en stor historisk begivenhet. Det satte en milepæl for min self actualization. Jeg gikk ut på scenen i spotlight. Det var høytidelig, og med publikum fullstappet i den store salen fikk jeg mitt vision moment, live! En herlig følelse!

NANO BEY-metoden

Jeg har utviklet en egen metode for å skape Brave Pop. Den heter NANO BEY-metoden. Skapelsesøyeblikket starter alltid ved at jeg ser et vision:

Noen meter foran meg ser jeg en hel stadionscene, akkurat som jeg opplevde live i Tokyo Dome. Jeg sitter på første rad og ser på scenen. Der performes låta jeg skal skrive, med fullt show. På samme tid er det også jeg som står på scenen som superkjent popartist i fabulous outfit med dansere og backing vocals. Alle mikrofoner og bandet står i posisjon. Alle ledninger er teipet der de skal teipes. Alle monitorer står på rad og rekke som de skal stå. Alle de store skjermene er der. All security er der. Hvert gitter står klart. Lyskasterne er der for å gjøre sin magi. Jeg står i spotlight, og så starter showet.

Jeg ser alt i detalj for den låta jeg skal skrive, der, på den stadionscenen. Jeg sitter midt foran scenen som en director og får konsertopplevelsen av låta. Men jeg hører aldri hele låta, jeg får bare klipp av den. Litt av introen, litt av refrenget, litt bridge, litt av slutten, whatever, bruddstykker, men til sammen blir det låta. Det blir opp til meg å gjøre ferdig låta, så jeg kan se ferdig hele performancen. Sånn er skapelsesøyeblikket jeg har for en låt!

Stemninga

Det neste jeg gjør, er å sette meg ved pianoet, og så spiller jeg det låta vil at jeg skal spille fram, mens jeg recorder på mobilen. Da jobber jeg ved pianoet til tekst og melodi er ferdig. Hvis jeg ikke får det til, så går jeg en tur, prater med bestemor og bestefar, eller kobler av. Så går jeg tilbake og gjør låta helt ferdig. På dette tidspunktet har jeg bare sunget igjennom hele låta et par ganger. Den er ny også for meg, så jeg må øve parallelt med produksjonsprosessen de neste dagene, slik at jeg får den til. Å finne den rette stemninga er en viktig del av låtskrivingen min, uten grenser for hva lyd er og hva musikk er for meg. Hvis stemninga i mitt vision for eksempel minner om Shinkansen i Tokyo, legger jeg hjelpelyd og rytme fra det japanske toget i demoproduksjon. Jeg sender også mange eksempler på låter som *ish* kan beskrive stemninga, til min produsent. Noen ganger sender jeg også bilder, lydfiler, videoer, og flere recordings som til sammen skaper stemninga jeg vil ha i arrangementet.

Når alt av demomateriale er sendt til produksjon, utarbeides et førsteutkast til arrangement av produsenten min, som videreutvikles i et par uker

i tett samarbeid mellom oss. Vi arbeider trinn for trinn til låta har akkurat den stemninga jeg fikk i mitt vision. I sluttproduktet er det ikke sikkert at the fraction om toget i Japan kommer med, men stemninga må være der. Der er det ingen kompromisser.

Til da har jeg også øvd så mye på tekst og melodi at jeg virkelig kan låta. Deretter synger jeg inn alt av vox (vocals), som kan være flere hundre stems, med hovedlinjer, harmonies og andre vokaleffekter. Dette legges inn i produksjonen. Alt kvalitetssjekkes, og når låta endelig godkjennes av meg, sendes sluttproduktet til mix og master. Ved utgivelse er det feiring!

NANO BEY on Tokyo Dome

NANO BEY-metoden starter altså alltid med det egentlige sluttresultatet, det vil si the vision som jeg fikk. Derifra arbeider jeg låta fram, mens jeg hele tiden sjekker den opp mot alt som var i visionet. Da vet jeg at alt også fungerer live.

Det er gøy og magisk å holde på med.

«POWER» og alle mine låter ble skapt med denne framgangsmåten, og derfor føles det like gøy å synge dem hver gang. Hver gang gjenskapes mitt vision moment og den fortryllende stemningen!

– NANO BEY on Tokyo Dome!!!

Bevæpnet med penn og notatblokk

Hall St. Indigo og Oscar Blesson

> Kunsten var for vanskelig, nå er den lett forstått
>
> *Down bad freestyle*, Oscar Blesson

Jeg oppdaget lidenskapen for musikken tilfeldig. På ungdomsskolen ble jeg sammenlignet med en artist fra amerikanske The X Factor. Han fremførte sine rim fengende, og reaksjonene traff en akkord i meg. Jeg òg ville gripe og bevege mennesker gjennom ord som han. Jeg begynte med å imitere hans stil, dekke hans låter og omskrive hans tekster. Jeg eksperimenterte med forskjellige tekster, rimmønstre og strukturer til jeg følte jeg mestret dem. En og en, to og to, tre og tre, fire og fire.

Daglig lot jeg meg veilede og tillot min intuisjon meg å villede. Jeg lot meg inspirere av ulike lydlandskaper fra ulike artister og sjangre. Jeg testet utallige teknikker gjennom låtskriving og i produksjon (som på den tiden innebar mobilopptak lagt over beats jeg fant på nett).

Et modicum av kaos

Jeg ble del av produsent og rap-artist Tommy Tee sitt team og fikk førstehåndserfaring med ulike kreative praksiser. Jeg ervervet meg en del erfaringer og godter meg i det jeg fortsatt lærer om kreativitet. Etter å ha utgitt flere singler, innså jeg at eksperimentering er like essensielt for en kunstner som for en forsker. Utvikling er ofte kaotisk, men kaos leder til forvirring, og det er i forvirring vi som oftest begynner å stille spørsmål. Jeg lærte leksen om å dyrke et modicum av kaos litt sent i livet.

Så jeg bevæpnet mine instinkter med en penn og rettet den mot en notatblokk. Jeg fant min egen måte å se ting på. Pennen ble en sårt tiltrengt terapeut. Papirene fyltes opp med innslag om utfall som ikke innebar vold, og utkast til håp om ambisjoner om å påvirke folk. I begynnelsen skjøt min nervøse hjerne følehorn, men etter uante timer med terping gjennomgikk jeg noe kafkask – jeg ble fri, fri til å skape. Skape musikk, og samtidig skape orden i hverdagskaoset som eksisterte både inne i min nevrokrydrede hjerne og under overflatespenningen i gatene.

Det e'kke no' peace på gata

Jeg ble oppdratt i et kjærlig hjem av en kjærlig mor, men oppveksten på Holmlia innebar til tider eksponering for usunne elementer. Da hjalp det å være en audiovisuell kunstner. Jeg brukte mye tid i hodet, og ord ble en måte å flykte fra shit.

> Jeg vet hva jeg vil her i livet, å se mine brødre i live. Er det noe bare si det, jeg hater å se at de lider. Er ikke lett å forstå nigga, trengte et hjerte av stål nigga, jeg ruller for my niggas, man gjør det man må nigga.
>
> *Ingen Fortau Uten Gata*, Oscar Blesson

Jeg lærte å skille mellom hunder og ulver ved å skue dem på hårene. Rim og tekst ble en form for journalføring. Jeg fant måter å lindre smerte, lege arr, lege vev. Jeg oppdaget at hvis jeg holdt meg tro til de ord jeg pennet ned som tekst, fikk jeg utløp for smerte, og det hjalp voldsomt at resultatet høynet sannsynligheten for sex.

Video: Oscar Blesson med «Lett Depresjon» (2021)

I tekstene mine er det lett å spore erfaringer jeg plukket opp mellom sprekkene i betongen til gatene som fostret meg som ung blomst.

Musikkvideo: Oscar Blesson med «Siden Jeg Var Kid» (2022)

Jeg mistenker at kritikerkommentaren om at stemmen min bar et preg av «florlett melankoli», derfor ble sittende igjen hos mine folk. Jeg er et

knutepunkt for de forskjellige inspirasjonskildene og kulturene jeg har hatt æren av å oppleve samt huse. I livet har de skapt hver sin mening fra smerte, og det jeg har plukket opp, er deres overlevelsesånd – å strekke seg mot liv.

Så jeg tok særpreget og gikk med det, budskapet mitt er ikke å fremme konflikt og krig.

> Det e'kke no peace på gata, Du kan finne en piece på gata
> Har noen homies som bor på plata
> Fortsatt sender jeg p's til gata, til gata, jeg står opp for kidsa som ikke har stemme, stemmen for kidsa som ikke har håp.
>
> *2 Spørsmål*, Oscar Blesson

Sjelden blir folk født med en røst. Eksperimentering hjelper oss med å utvikle en. Denne visdommen gagnet meg, og øvelse har blitt til erfaringer som i dag vever mønsteret i min musikalske praksis.

Pandemien og språkskiftet

Den opprinnelige planen var å debutere med et engelskspråklig prosjekt, men planene om å reise utenlands og jobbe med teamene som skulle propellere meg videre langs karrieren min, ble satt på vent av pandemien. Jeg var ikke den eneste. Jeg så mine landsmenns beste sinn drevet galne, sultende hysterisk nakne, hudfargen likblek slepende gjennom afrobeats-belagte gater i gryningen på jakt, etter spenn, etter inspirasjon til en ny TikTok-dans, etter klarhet. Med spor av drømmer, spor av coke, med våkne mareritt, alkohol og pikk og endeløse baller.

Jeg så mye bli omskapt i ilden av vår kollektive stillhet, av vår kollektive lidelse. Det tilspisset konfliktene mellom penn og papir, jeg endte opp med å måtte sette en strek i konflikten for å få fri i mitt liv – gi meg selv et pusterom. Universet tar, og universet gir. Streken ble avstanden fra avsatsen jeg trengte for å ta sats og hoppe ut i en ny lek, nye utløp møtte gammel kjærlighet.

Det viste seg at, uavhengig av hverandre, hadde jeg og mange av mine samtidige begynt å *underholde* et språkskifte. Like barn leker best, og universet har en tendens til å dra deg i retningen du retter intensjonene og handlingene dine.

Et bekjentskap av meg, musikkprodusenten Benocchio, brukte pandemien på uopphørlig å finslipe egne ferdigheter. Jevnlig spilte han sine beats

for meg som en målestokk for egen progress. En dag la jeg et norsk vers på en lydfil Benocchio hadde sendt, og ting falt litt på plass. Det tillegges Terry Pratchett å ha sagt det best, det føltes som om jeg hadde kommet tilbake til der alt begynte og så på det med nye øyne.

Fra sorg til lett depresjon

Pandemien var også et personlig vendepunkt; like før utbruddet mistet jeg min far, Tony Blesson. Jeg satt ved sengekanten hans i hans siste stunder. Jeg vet ikke om jeg har det i meg å ordlegge vekten det bærer i hjertet. De ord og innsikter pappa delte hans siste dager, er lagret i form av et fåtall taleopptak av våre siste stunder. Før dette opplevde jeg meg selv som en smule overmenneskelig. Jeg mistenker at alle kunstnere bærer det samme preget av naivitet og arroganse. For å si det med Kurt Vonnegut, ydmykhet er en kunstners rett, forfengelighet er hans plikt.

Andrew Garfield sa noe jeg kjenner på med hele hjertet, «[Sorg] er all den uuttrykte kjærligheten, sorgen som vil forbli med oss til vi dør, fordi vi aldri får nok tid med hverandre». Smerte og sorg går hånd i hånd, i (u)tide rir de tidevann og kommer som bølger og tsunamier. Tragedie definerer karakter.

Jeg tror at jeg i denne perioden rev jeg meg selv i fillebiter, for så å bygge meg opp til en helt annen utallige ganger. Sjelden har jeg følt meg mer ensom enn da jeg opplevde noe vi alle må gjennom. Sorg tillater oss å føle på hele det menneskelige spekteret av følelser, uheldigvis på én og samme gang, men på den måten er den også en gave. Dette påvirket selvsagt også mine kreative prosesser. Tankene som bandt meg til debutprosjektet, løsnet. Å holde tilbake aspekter av meg selv i etterkant av noe som dét, for musikkens kommersielle interesser? Absurd. Jeg lot meg selv få være alt jeg er.

Språkets linser

Jeg er ikke monolingual og kan i teorien utgi musikk på minst tre språk. Så skiftet til norsk skjedde uten en flaskehals, og sammen med Benocchio lagde jeg blant annet låten «Lett Depresjon». Den første låten jeg ga ut på norsk, ble også ett av mange øyeblikksbilder på en ustabil psyke. Tittelen beskriver det jeg betrakter som min fortellerstil samt sinnstilstand denne perioden.

> Tok en tragedie for å løsne opp, shit
> Min beste bror er godt på vei inn nå, down bad
> Det føles feil å fuckings feste nå
>
> *Notabene*, Oscar Blesson

Jeg vet at måten vi bruker språk på, er synonymt med vår virkelighetsoppfatning. Psykologi er kulturelt betinget. Språklig samhandling innebærer å ta for seg språkets linser. Ved å skifte språk kan man kanskje brått uttrykke kjærlighetssorgen annerledes, eller gi den ene opplevelsen vi slet med å beskrive, endelig mening. Brått vet man hvordan male et maleri av en ung kar ved sin fars sykehusseng, og ved hans sengekant kan vi kanskje forstå livet og smerte på en annen måte.

Under og etter «Lett Depresjon» ble jeg oppslukt av nysgjerrighet i språk. Å finne mitt stilistiske uttrykk på norsk ble min de facto skapende praksis i årene 2021–2023. Jeg gjorde et dypdykk i det norske lydlandskapet, jeg ga ut min første skive på norsk og fikk vekket livskraften på ny gjennom live-show og publikumsmøter. Jeg har deltatt i musikalske og kunstneriske samfunn, delt mine erfaringer og innsikter med andre og blitt inspirert av nye perspektiver. Jeg har fått verdifulle tilbakemeldinger som har bidratt til å berike min musikalske identitet.

Hiphop som ekthet og intuisjon

Som hiphopartist er ekthet avgjørende i måten jeg uttrykker meg på. Hiphop er ikke bare en kunst, men nærmest en prestasjonsbasert idrett. Rappere bruker ord til å føre krig mot hverandre eller gi uttrykk for opplevelsene sine. Vi konkurrerer. Så mye av det handler òg om å være «best». Jeg fikk kjent på mitt eget kaliber. Kanskje er derfor en del av kjernen i min skapende praksis intuisjon, både som verdistruktur og som kompass, som hjelper meg, gradvis å ta bedre beslutninger. I serien Billions beskriver psykiateren Wendy Rhoades intuisjon som:

> [det] høyeste stedet å utføre beregninger. Det er stedet hvor det ubevisste sinnet har tilgang til all informasjon, all data, alle mønstre og alle sammenhenger. Og det er i stand til å prosessere denne informasjonen på måter som det bevisste sinnet ikke kan.
>
> *Billions*, sesong 3, 2018

Jeg følger en tilsvarende definisjon, og i forlengelse gjør også forholdet mitt til kunsten og helheten av min skapende praksis det. Intuisjon, penn og papir. Jeg har sjelden sett verken hiphop eller kunst som noe separat fra meg selv. Det er intuisjon. Der andre gjør et nummer ut av det å skape som å utfordre musikalske grenser, har jeg alltid ansett min grense som vag, skiftende – uklar. Det eneste etablerte format jeg frivillig har forholdt meg til, er 16 bars.

I det grenseløse er intuisjonen grunnleggende. I tillegg holder jeg nært noe min nære venn Hardy en gang sa: Jeg er her for å føle. Mitt overordnede spørsmål som kunstner er «hvordan bevege sjel først», som forfatteren, kunstneren og ogbanjaen Akwaeke Emezi har formulert det. Det sies at Michelangelo sa «Jeg så engelen i marmoren og hugget til jeg satte ham fri». Jeg tilnærmer meg egen kreativitet helt som Michelangelo. Jeg hugger til jeg setter fri engelen eller finner roen. Jeg mener at flyt er for kreativitet det oksygen er for mennesket. For å havne i flyt må man gi slipp, man må våge å ta leken på alvor. Derfor er intuisjon viktig for navigering. Man finner hos meg den samme seriøsitet i lek som man finner hos barn. Jeg har alltid dedikert en del tid på å pleie min intuisjon. Den er brønnen hvor jeg henter all min kreativitet og autentisitet fra.

Vi blør i kor

Det er langt fra langsøkt å hevde at mang en musikers kreative beslutninger tas i sinnstilstander hvor Ole Lukkøye hvisker, Jeg er ikke alene der. Avgjørelser tas raskere enn tankene kan forme seg, og de tas på et ubevisst plan. Om det å skape har jeg lært at flere ting kan være sanne samtidig, og oftest er de det. Det finnes tekniske aspekter ved alle skapende prosesser og uformelle prosesser vi ikke har kartlagt hittil.

Alt er mulig når det man trodde man ikke kunne uttrykke, brått kan uttrykkes, fordi man som kunstner til tider slipper å kartlegge sine følelser og ord i forkant. Mange kunstnere kartlegger underveis, mange oppdager ved å skape intuitivt i post-produksjon at de har fått frihet fra det som fengslet deres hjerte. Jeg er typen til å ta ting på sparket. Et eksempel er produksjonen av albumet *Vi Blør i Kor*. Min intensjon var å bringe folk sammen over et kollektivt traume – pandemien. Jeg håpet albumet ville treffe mennesker på forskjellige måter. Jeg husker ikke ordrett hva jeg sa, bare at jeg kunne være meg selv og dele alt jeg følte. I etterkant av albumet oppdaget jeg at det jeg hørte, var ting jeg endelig klarte å sette ord på:

> Ting som jeg ikke vil snakke om. Ting som jeg løper fra, ting som jeg fucker opp. Traumer som kunne fylt opp et helt klasserom.
>
> *Jenter Med Meg Hjem,* Oscar Blesson

Å havne i flyt

Hvem vet nøyaktig når og hvor en låt starter. Noen beats trigger erfaringer, tanker, hendelser eller krangler med ekser. Til tider trigger beats følelser jeg ikke før visste fantes. Det finnes lyder som vekker følelser i meg, og jeg føler på meg at jeg må ha et utløp før jeg blir sprø. Andre ganger tester jeg vers og bars helt mekanisk og forgjeves, som jeg ikke ferdigstiller. I forsøk på å fange flammer ender jeg opp med å legge noen enderim og legge det på is. Ikke alt man lager, blir ild, men holder man stødig den metodikken, den sti'n – legger alt seg som grobunn for fremtidig vekst. Står jeg fast, går jeg til den delen av det kreative arbeidet jeg kjenner til best. Jeg jobber med tekst eller topliner i de to–tre minuttene det tar meg å havne i flyt. Deretter søker jeg etter lydlandskap eller atmosfærer å formidle det i. Jeg tar opp det første som faller meg inn når jeg hører en spesifikk beat. Jeg forsøker å fange de første 30 sekundene med eksperimentering. De innspillingene skaper inntrykkene som informerer meg om hva jeg assosierer med låta, og hva låta skal bli. Noe som var tilfellet med «Er Du Dum?».

Veksle mellom språk og kulturer

Som nevrodivergent er fokuset mitt lett omskiftelig, så stilistisk er jeg vekslende og variert i min tematikk. Å skrive tekster på norsk var for meg ukjent farvann. Jeg opplevde norsk som en «uberørt» lomme mellom meg og alt annet. Norsk er ikke språket jeg tenker på, men mer et språk jeg er «innom».

Jeg ser landegrensene mellom språk på sitt meste som en strek på et kart. «Morsmålet» er et kontinent med en asymmetrisk blanding av engelsk og fransk, med norske fristater. Ikke nok med det, unntatt Arif hørte jeg ikke på musikk på norsk. Venner har alltid villet vise meg mye kult, men å søke musikken opp selv eller lage spillelister var en helt annen sak. «Uberørt» – ikke fordi andre artister ikke hadde satt sitt preg på det, men fordi jeg anså kun meg selv som verdig konkurransen.

Der jeg tidligere pleide å veksle tema innad i tekst, musikk og dikt, kan jeg nå i tillegg finne på å veksle mellom språk. Å veksle mellom språk innebærer å veksle mellom kulturer. Norsk er en kollektivistisk kultur, og å skulle forsone det med de til tider hyper-individualistiske tendenser hiphop kan ha, er vanskelig. Typ, i Norge vil troen på meg selv som den eneste verdig enhver duell, enhver konkurranse kunne være betent. Mange vil til og med skjems av å hevde at de er best. Her kommer hiphop inn med en helt annen holdning.

Etter å ha sett mange av mine samtidige artister konstant snakke luft, oppfordrer «hiphop-meg» nærmest til å brøle med bryst og selvtillit, at jeg vet at hvis man stiller meg opp mot hvem som helst, vil vedkommende forbli en hvem som helst. Intuisjonen krever umiddelbart at jeg forsøker å hjemliggjøre hiphopens attitude. Et sett av holdninger som i Norge kan tolkes stikk i strid med kollektivistiske verdier. Ved å veksle mellom temaer og språk kan jeg strekke meg lenger enn jeg vanligvis tør i min skapende praksis. Håpe på å bevege sjel først. Finne folk som definerer seg som «annerledes». Det er som oftest de som også gjenkjenner seg i min musikk. De hvis hjerte bæres blytungt, de som heller forblør på gulvet og dør, enn å være en byrde.

Tema fra motsatte poler

De seneste årene har vært preget av politiske bevegelser som har preget mine omgangskretser. Venninner har redefinert hvem som er venner og rovdyr. Kompiser har gjennom egne handlinger gruppert seg deretter. Marginaliserte grupper forteller sine egne historier og verden lytter endelig. Vi forhandler definisjonsmakt. Ulempen er at det nå finnes gråsoner som før aldri fantes. For første gang på flere mannsaldre skjer en oppdatering av våre kollektive verdistrukturer uten en veiledende autoritet, bare veiledende motsigende interesser. Et eksempel: Å definere maskulinitet i et samfunn hvor flertallet av menn heller mot tilbakegang til hvit kristen nasjonalisme som ideologi – shout out Andrew Tate og JBP – er ingen enkel oppgave. Høyrepopulismen får en encore, og venstresiden får gjennomgå for hvordan de setter merkelapper på alt.

Disse politiske strukturene og samfunnsmessige utviklingstrekkene kan jeg spille på fra posisjonen jeg står i, mellom språk og kulturer, men det krever styrke. Jeg har lært at man først er sterk når man tør å være sårbar. Ved å hente temaer som stammer fra to motsatte poler av hva en demografi bryr seg om, kan jeg skape dybde, belyse dybden og male dypere musikk.

Erfaringene jeg rapper om er mine

Det innebærer ikke at jeg anser meg selv som en politisk rapper, men heller at min realitet som en svart person er overpolitisert. Jeg er en svart mann av min tid, som bruker mitt liv som kilde til min musikk. Jeg kan ikke med god samvittighet redusere mine tekster til å omhandle enkeltspørsmål. Jeg lever en flerfoldig opplevelse og kan uttrykke det med færre ord, en seier er en seier liksom. Feministen, forfatteren og poeten Audre Lorde sa noe som gir gjenklang. «There is no thing as a single-issue struggle, because we do not live single-issue lives».

Så å være tro mot meg selv innebærer å kunne holde rom for å ha flere samtaler enn én. Jeg må kunne være i stand til å vise hvordan min maskulinitet kan bli giftig og hvordan min opplevelse som svart, overlapper med erfaringene til andre marginaliserte grupper som opplever motgang. Til tross for at våre delte erfaringer berører tidsånden, er de ikke nødvendigvis universelle i form eller fasong. Erfaringene jeg rapper om, er mine.

Trikset er å huske at det som utspiller seg globalt, ikke utspiller seg likt overalt. Mange artister velger å benytte seg av fremmede konsepter i sin musikk, uten å hjemliggjøre dem. De blir et hakk i plata. Tonedøve lydsnutter hentet rett ut fra en utklippstavle. På sitt beste blir det alltid irrelevant, på sitt verste er det skadelig. Disse artistene introduserer ikke noe nytt i noen som helst samtale, og heller ikke i musikken. De bidrar til å skape et snevert syn på hiphop som en etterligning av en amerikansk kunstform – og ikke som et derivat verktøy for å skildre opplevde virkeligheter i Norge.

Musikken blir til gjennom møte mellom menneske

Eirik Hegdal og Torkjell Hovland

I 2022 fekk komponisten Eirik Hegdal eit oppdrag frå Trondheim Sinfonietta. Skriv 15–20 minutt musikk til Trondheim Sinfonietta, SiTron. Du får stikkordet vatn. Tre andre komponistar fekk stikkorda jord, eld og luft. Sinfoniettaen, *Det Femte Elementet*, har inga fast besetning, så han visste ikkje kva instrument han skulle skrive for.

Alt han hadde var dette ordet – vatn.

Han gjekk til verks – lyden frå ein video av vatnet, kanskje kunne han gjere noko her? Men han høyrde ingenting.

Eirik Hegdal skriv for menneske, individet

Eg møtte Hegdal to gongar med ein månads mellomrom. Vi prata i timevis, og gjennom samtalane gjekk vi alle vegar. Kva er det som har oppstått gjennom desse samtalane? Har noko blitt skapt?

Hegdal sette ord på det:

– Det er jo ein improvisasjon vi held på med no også. Og det blir mykje babbel. Det er også forskjellen på ein god improvisasjon og ein dårleg improvisasjon – å unngå babbel. Det er noko ein alltid prøver å bli betre på.

Vi vart einige om å omfamne denne improvisasjonen.

– Dette blir jo berre eit augeblikksbilete. Slik er det no.

Verda er ikkje ferdig skapt, sa folkemusikar Knut Buen ein gong.

Men vi skaper ikkje i eit vakuum. På ein eller annan måte skaper vi i møte med menneske. Gjennom dei ulike døma frå Hegdal sitt virke ser vi ein raud tråd. Hegdal sine skapande prosessar er høgst sosiale.

Vi startar med improvisasjonen.

Eirik Hegdal går i samtale med dei han speler med

Team Hegdal er ein kvartett med bassist Ole Morten Vågan, trommeslagar Gard Nilssen og saksofonist André Roligheten. I Team Hegdal står leiken med særleg sekstitals jazztradisjon sentralt.

Det er akustisk og leikent – det kokar.

På ein konsert med Team Hegdal er kommunikasjon sentralt, både musikarane imellom og med rommet og publikum. Og dette er musikarar som er langvarige kollegaer og gode vener. Dei har ei felles forståing av kva dei vil med musikken, dei kjenner kvarandre sitt språk og speler med og mot kvarandre.

– Vi endrar på måten å spele på frå gong til gong, vi utfordrar kvarandre, kastar ballen – «klarer du å ta i mot den her?»

Lytteeksempel: Team Hegdal med Sun Ravel (2022)

Forskjellen på konserten dei hadde ein tysdag på vinbaren Becco i Oslo, og på Vossa Jazz ein sein laurdagskveld mot slutten av turneen, var påtakeleg. Tysdagar i eit regnfullt Oslo og laurdagar på eit festleg Voss er to veldig ulike rom. På Becco i Oslo kan ein observere ein einsam student med bok i den eine handa og vinglaset i den andre medan han lyttar. På Voss derimot har dei fått «kveldsvakta» på Café Stationen, stappfullt med godfulle og skravleglade festivalpublikummarar.

Og desse ulike situasjonane er noko Team Hegdal speler på. Det er tydeleg utovervendt musikk som går i møte med publikum. På den femte plata ville dei kommunisere meir med publikum, opne musikken meir opp.

– Om rammene er klare, kan du gå ut i endå friare landskap. Men misforstå ikkje det med publikumsfrieri. Vi ser jo det, at jo meir vi nerdar, dess meir fjernar vi oss frå publikum. Men det handlar om å ta dei med inn i vårt rom.

Å komponere er å improvisere i sakte film

I Team Hegdal er vi inne på eit rom med vener som leikar. På engelsk heiter det det same: to play – å leike. Som jazzmusikar speler du gjerne saman med dei same musikarane i ulike prosjekt. Gjennom samarbeida kjenner ein kvarandre djupt musikalsk, og ein får nære vener. Slik er forholdet Hegdal har til bassist Ole Morten Vågan. Forskjellen er ikkje stor på samspelet dei i mellom og samtalar dei har ved kafébordet. Dei leikar.

Medan han speler, tenkjer han på heilskapen i uttrykket for lyttaren, storforma også, fortel Hegdal. Å komponere er å improvisere i sakte film – og vice versa.

– Av og til kan eg legge stemma mi berre som ein skugge som skal gå, andre gongar kan eg kome i forgrunnen med ein melodi. Men det må vere ein tanke bak det.

All frykt og angst må vere vekke når du improviserer, meiner han.

I eit ensemble som Team Hegdal er han trygg nok til å leike seg.

– På Becco i går til dømes, så var det eit strekk som har vore så utruleg «cooking» før. Men då eg kom inn, så tenkte eg heller – no skal eg byrje heilt svakt. Det passa inn i storforma der og då – følte eg. Då høyrer eg at det blir respondert på, spegla gjennom Ole Morten og Gard igjen.

Her blir musikken til gjennom refleksjon blant musikarar som kjenner kvarandre godt. Det er ingenting før dette møtet.

Tenkjer du på deg sjølv først og fremst som musikar eller komponist?

– Eg trur ikkje eg kunne vore det eine utan det andre. Om eg ikkje kunne spelt, hadde eg kanskje gått inn i eit anna spor, kanskje hadde eg jobba meir konseptuelt. Det er ikkje godt å vite. Men eg trivst med den pendelen mellom å komponere og spele.

Hans musikantiske inngang til å komponere er tydeleg, og handverket er viktig for Hegdal. Å vere så god på saksofon at han kan spele det han har i hovudet.

– Og du må kunne materialet så godt at du leikar med det. Om du nøler og tviler på at det held mål – alle dei tankane er livsfarlege.

Eirik Hegdal går i samtale med tradisjonane

Lytteeksempel: Eirik Hegdal / Følk med Kraftkar (2023)

Som i Team Hegdal, er også Følk og albumet *Samlede Vandrehistorier* eit resultat av ynsket om å lage musikk med akkurat dei musikarane som er med på prosjektet. Menneska kjem først. Han inviterte mellom anna med seg folkesongaren Unni Løvlid og felespelar Gjermund Larsen.

– Eg er jo ikkje folkemusikar, så dette blir min folkemusikk. Min versjon av det.

Etter å ha vore på mange konsertar og høyrt folkemusikarane legge ut om bakgrunnen for songane dei spelte eller song, ofte brutale og heilt sikkert overdrivne skrøner, så fekk han lyst til å spinne ut i frå det, lage sine fiktive vandrehistorier.

Her ligg desse vandrehistoriene som grunnlag for ein «tenkt» tradisjon.

Kva er eigentleg forskjellen? Forskjellen på fiktive og «reelle» vandrehistorier? I ei vid forståing av omgrepet tradisjon, så står jo kvar enkelt musikar i kvar sin tradisjon, sett saman av alt hen har plukka opp på vegen?

– Å lefle med folkemusikk … å lefle med ting er livsfarleg … eg har respekt for det.

Kvifor skal du ha respekt?

– Nei, altså å respektere betyr vel berre at eg ser opp til det, då. At eg tek det på alvor.

Det originale og unike ligg nettopp i samansettinga av det. Det originale er det som oppstår gjennom deg som prisme, var det ein som sa. Der alt som finst frå før, får skine gjennom komponisten, musikaren.

Og om han snur på det, så er ikkje Hegdal redd for at folk skal «stele» frå han.

– Eg vil heller rose om nokon finn eitt eller anna i min musikk dei blir inspirert av. Det er jo slik vi jobbar – vi er flugepapir som tek til oss alt det vi synest er kult. Eg legg ikkje vekt på at musikken skal vere unik eller noko ingen har gjort før – det er ikkje viktig. Det som er viktig, er at ein skaper musikk som ein sjølv brenn for – eller synest er artig.

Eirik Hegdal i samtale med orkesteret

Både med Team Hegdal og i Følk legg Hegdal mykje av korleis musikken skal låte, i hendene på kvar av dei individuelle musikarane. Det var vanskelegare å tenkje slik når han skulle skrive for Oslo filharmoniske orkester.

– Det du misser når du skriv i notasjonsprogram, er korleis musikaren omfamnar materialet. Når eg veit kven eg skriv for, så veit eg at dette blir ivaretatt. Men med eit så stort orkester må ein legge til veldig mykje meir informasjon, utan at det nødvendigvis hadde blitt slik eg tenkte det. Ein tone kan innehalde så mykje liv, og det er musikaren som tilfører alt som gjer at det blir liv inn i den akkorden eller melodisnutten.

Han bestemte seg i verket *Fables of the Late Early Bird* for å nytte små tekstboksar i noten. Orkesteret fekk lese forteljinga om den forseinka morgonfuglen før dei skulle spele det. I tillegg stod det instruksjonar til enkeltstemmer, der ei stemme til dømes skulle vere «propellfoten».

Denne enkle forteljinga, som sjølv eit barn kan forstå, vart ein måte for Hegdal å kommunisere med eit orkester på.

Vatn …

Tilbake til oppdraget for Trondheim Sinfonietta.

– Nei, eg får prøve å lage musikk, så får eg omforme den musikken til ni stemmer etterpå. Eg prøvde veldig mange forskjellige innfallsvinklar. Eg sette saman ein video og laga lydar til han, men så syntest eg det vart så overtolka.

Så eg gjekk til endringane vatnet har gjennom dei fire årstidene. Men eg ville heller at vatn skulle vere eit bakteppe for dei som høyrer på.

Idet han fekk vite kva instrument han skulle ha, losna det: Fele, bratsj, cello, piano, kontrabass, klarinett, horn, fløyte – då opna øyra seg for lydlandskapet.

– Om du berre tenkjer på bassfløyte, så vekkjer det masse idear.

Så stod han stod fast igjen. Han kverna, såg på kva han hadde og tenkte … nei.

Så sende han det frå seg. Og i det augeblikket han hadde trykt på send – såg han med éin gong mange ting han ville endre på. Han trong ikkje å få tilbakemeldinga først.

– Idet eg sender det, blir det på ein måte filtrert gjennom nokon andre, og eg ser på ein måte kva den andre kjem til å legge merke til.

Når du har sendt det frå deg, startar det ein ny prosess i deg. Det er ingenting før i møte med eit anna menneske. Det er noko alle kreative kan kjenne seg igjen i, skribentar òg. Det blir først noko i møte med eit anna menneske.

Slik er det gjerne for tankane også, for psykisk helse. Ein forstår det først i det ein set ord på det. Når vi må formulere dei ut, kan vi begynne å reflektere og kommunisere det.

– Eg har gjennom det å bli ein lærar også skjønt at det er mykje læring i nettopp det å måtte sette ord på ting. Gjennom å beskrive det blir du nøydd til å reflektere over det.

Gjennom å sende det frå seg gjekk Hegdal også på eit vis i samtale med seg sjølv. Dette gjer han også i ein komposisjonsprosess.

Han kan gjere opptak av seg sjølv og improviserer på saksofon, piano, eller syng. Så improviserer han vidare saman med opptaket igjen. Sidan legg han det inn i Logic og klipper og flyttar rundt på det der. Dette gjorde han til dømes i prosessen med *Fables of the Late Early Bird*.

Det Hegdal gjer når han skal skape, er å skape saman med nokon.

Før det er det ingenting.

Eklektisk samband

Hegdal har eit allsidig musikalsk virke, og er glad i å pendle fram og tilbake mellom uttrykk og prosjekt. Mellom å vere komponist og musikar. Mellom folkemusikk, samtidsmusikk, frijazz, pop og sekstitalsjazz.

Du har jo produsert ekstremt mykje gjennom åra.

– Ja, men det gløymer ein så fort. Du går ikkje med kjensla av noko som berre veks og veks. Det neste prosjektet vil vere fargelagt av det du har gjort før, men du går vidare.

Eg prøver alltid å suge til meg kunnskap for å bli en betre versjon av meg sjølv – det er då eg er lukkeleg.

Hegdal vil utvikle seg, vere i bevegelse, og dette fekk eit nytt perspektiv då verda stoppa opp i 2020. Tempoet vart skrudd ned. Komponistar og musikarar gjekk etter kvart i studio, inn på labben.

Eirik oppdaga kor viktig det er med tid for at denne utviklinga skal kunne skje.

– Med eit stramt tidsskjema og fristar som kjem tett i tett, så står ein i fare for å gjenta seg sjølv og gå i gamle spor. Altså stagnere – som er det eg fryktar mest av alt.

Det trengst tid til å vere i utvikling som komponist.

Som musikarar og komponistar flest, kan Hegdal hugse tilbake til dei første musikalske gneistane i barndommen og ungdommen. Til kicket han fekk då han oppdaga ny musikk han aldri hadde høyrt om. Dette har kome tilbake.

Han lyser opp:

– Å oppdage nye ting – det er fantastisk, altså!

Og så kjem det ein straum:

– Det kicket Wayne Shorter gav meg til dømes, og Django Bates. Då eg høyrde storbandmusikken hans for første gong, «Policeman's Ball». Eller Hvorfor Ikke-bandet til Erlend Skomsvoll, Jon Balke og Oslo 13, Vidar Johansen! Musikkflekkenfolka med Erlend og Maria Kannegaard. Østre Toten Storband med far min, klart … Count Basie. Og så kom grupper som Mezzoforte – det ballar berre på seg. Wayne kom med Weather Report, så gjekk eg tilbake i diskografien hans og oppdaga Miles.

Eirik Hegdal kategoriserte CD-ane ut i frå kven som var med. Shorter, Pastorius, Miles, bygd på ein kronologi berre han kunne forstå.

Som lærar spør han alltid studentane sine kva dei høyrer på.

Denne aktiviteten kan også seiast å vere ein kompositorisk metode for Hegdal – å oppdage, vere nysgjerrig, teste.

Frigjerande å vere ein del av

Midt i pandemien fekk Hegdal ein idé.

Inspirert av korleis bandet Skadedyr jobba som kollektiv, laga Hegdal ei Dropbox-mappe som han delte med musikarane Hans Hulbækmo, Anja Lauvdal, Josefin Rundsteen, Per «Texas» Johansen, Thea Ellingsen Grant og Ole Morten Vågan.

Han inviterte så desse musikarane til å dele skisser, idear og små opptak.

I tillegg laga han ei speleliste i Apple Music der han sjølv la inn musikk, og han bad dei andre legge inn det dei høyrer på for tida. I spelelista ligg det no Solange, Paul Simon, Dimimint Aba, marokkansk musikk, Kate Bush.

– Frå Paul Simon kan det berre vere orkestreringa til dømes.

– «If Kate Bush» var ein tittel eg gav til Thea, så skreiv ho ei tekst og ein melodi. Og ho som er yngre enn meg, kjem med heilt andre perspektiv enn dei eg kan kome med.

Raymond Scott er ein annan i spelelista, ein komponist som laga reklamemusikk med synthar på sekstitalet: – Vi har så mange moglegheiter med alle instrumenta i dette ensemblet. Eg gav dei andre ein assosiasjon ved å spele av den musikken, med ein synth som ligg jamt, kontrabassklarinetten som improviserer heile vegen over han og ulike basslinjer under.

Men resultatet blir noko heilt anna enn den inspirasjonen. Noko er elektrisk og noko er akustisk, det fargar kvarandre. Synthen blir organisk fordi han er sett saman med klarinetten, klarinetten blir elektronisk saman med synthen.

Det unike er det som blir til gjennom oss som prisme, var det nokon som sa.

– Det er så frigjerande å vere ein del av dette! Ikkje tenkje sjanger – berre tenkje musikk.

– Det er frykteleg artig når du berre kan klatte på med alle fargar. Eg kan kaste kva som helst på dei, og eg er trygg på at det er meiningsfullt. Du må berre sørge for at alle har det bra.

I 2023 har dette prosjektet namnet Eklektisk Samband.

Han såg til korleis Skadedyr jobba som eit kollektiv og utveksla idear for å lære av kvarandre. – Eg har skrive stort sett aleine, medan dei har jobba kollektivt. Men då må ein ha tid. Med dropboxen kan vi jobbe saman slik likevel.

Etter samtalane står det tydeleg for meg – Eirik Hegdal skaper alltid i dialog med noko eller nokon. Å skape musikk er ei høgst sosial handling der han går i samtale med andre musikarar, tradisjonar, publikum, studentar, rom, instrument, seg sjølv. Det er ein konstant refleksjon.

Utan det er det ingenting, heilt stilt.

Perspektiver på heavy metal som skapende praksis

Lars Norberg

I kåringen av «årets metal-album» til den anerkjente nettsiden metal-archives.com var det 811 nye album fra 2022 som ble foreslått og stemt på. Året før var det omtrent like mange, og det er ingen grunn til å tro at 2023 vil skille seg nevneverdig ut. Så selv hvis vi kun ser til innspilt metal, tegner det seg et bilde av en svært utbredt skapende praksis. Noe annet som raskt blir klart hvis man faktisk lytter til all denne musikken, er spennvidden mellom forskjellige metal-uttrykk: Metal i 2023 er et konglomerat av stiler og uttrykk – musikalsk, visuelt og konseptuelt.

Kulturelle praksiser

Mangfold har preget metal-sjangeren helt siden begynnelsen tidlig på 1970-tallet. Det er lite som forener uttrykkene til Black Sabbath, Deep Purple og Led Zeppelin, ofte kreditert «oppfinnerne» av metal, annet enn at de på hver sin måte kunne oppfattes som «hardere» eller «tyngre» enn andre band. Utgangspunktet for metal var med andre ord ikke noe enhetlig, selv om mange har gjort et forsøk på å definere noen grunnleggende parametere for metal – særlig med utgangspunkt i Black Sabbath. Hvis vi spoler fram til nåtiden igjen, så er bildet vi ser i dag, selvfølgelig også preget av sjangerens lange fartstid ved at nye band og uttrykk kontinuerlig har kommet til. Heavy metal i dag må altså forstås som et begrep som dekker et mangfold av mangfold.

Så hvor skal man starte? Hva er viktig når man skal si noe om skapende praksiser i heavy metal i dag? Jeg tenker det er nyttig å starte med

en forståelse av hva metal «egentlig» er, til tross for det overveldende mangfoldet av uttrykk som termen dekker.

For meg er metal ikke en *ting*, men kulturelle praksiser. Dette har blitt veldig tydelig gjennom jobben min som musiker og i forskerrollen. På begge områder har jeg opplevd det som en selvfølge, nærmest instinktivt, at metal er kulturelle praksiser. Som kreativ musiker forholder man seg ikke bare til tradisjonen, men også til mulighetene og det usagte – det som ennå ikke realisert. Man skaper noe nytt. Forskerrollen er ikke ulik. Bak disse to arbeidsfeltene ligger imidlertid enda et erfaringsfelt, som altfor ofte blir glemt. Som engasjert fan av sjangeren fra tidlig ungdom og fram til i dag, har jeg fått en forståelse av metal som er formet over tid. Og det er noe i dette fundamentet som jeg ønsker å bringe fram her – hvordan min ungdoms musikk har gått fra å være noe som måtte oppsøkes i «mørke kroker», til å bli mer allemannseie. Musikken er ikke den samme i dag, selv om man lytter til, spiller, eller forsker på den samme låta, artisten eller albumet.

Diskursive tendenser

Heavy metal som praksiser har levd og utviklet seg over lang tid, og i den grad «heavy metal» kan oppfattes og omtales som en ting eller et fenomen, så er dette strengt tatt en abstraksjon av en mengde praksiser (se for eksempel Walser/Small 2014 og begrepet «musicking», for en lignende forståelse). Metal «er» altså ulike uttrykk og foranderlige tendenser, og har ikke egentlig noen indre essens. Jeg skal derfor nærme meg temaet «skapende praksiser» via noen diskursive tendenser (altså heller enn essenser) som preger metal. Jeg vil ta utgangspunkt i bandet Metallica som eksempel.

Metallica gjennom 40 år

Metallica er kjent for å være et band som – på godt og vondt alt etter hvem man spør – har forandret seg med tiden. De har en katalog som musikalsk spenner over et vidt spekter av metal, hard rock og rock. Bandet alene eksemplifiserer spennvidde og har for lengst sikret sin plass som en viktig brikke i et historisk narrativ om heavy metal. Først som et band som på 80-tallet pushet grensene på en forrående måte (raskere, hardere, mer brutalt og aggressivt), som undergrunn og milevis unna *mainstream*. Men også som et band som hoppet av denne trenden og, mot alle odds

vil mange hevde, bygget bro over til et mye større publikum med kommersielt gjennombrudd og The Black Album i 1991. Jeg ønsker imidlertid å se på noen utviklingstrekk av nyere dato.

Kvartettens nyeste utgivelse, *72 Seasons* utgitt i 2023, dreier seg tematisk rundt oppvekst. Dette har åpnet døren for refleksjon også rundt *bandets* «oppvekst». Trommeslager Lars Ulrich forklarer Metallicas utvikling slik:

> What happens is you're in your wheelhouse and reach a point where you feel it's too confining, so you break out. After you've gone off somewhere else for a while, it's interesting, but you end up missing your original wheelhouse. You go back to where you came from. That's the path we've been on, constantly looking for something.
>
> Ulrich i Reese, 2023

Musikkvideo: Metallica med Lux Æterna (2023)

En reise tilbake til utgangspunktet

Dette bildet av en styrt reise der bandet, omsider vil mange hevde, vender tilbake til utgangspunktet, var representativt for forventningene til albumet før det ble gitt ut. Forventningene ble i stor grad hauset opp av den første singelen, «Lux Æterna», som tikker av de fleste boksene for «proto-thrash». Selv om resten av materialet ikke er like nostalgispekket, hører jeg flere referanser til tidligere tider i et riff her og et tema der.

Jeg må innrømme at det til tider har vært ganske hyggelig å oppleve Metallica på denne skiva, men råskapen fra 80-tallet, for eksempel – den hører jeg ikke. Alt låter så mye mer kalkulert på 2023-skiva. Mitt inntrykk er at mange har hatt lignende opplevelser med albumet. Diskusjoner etter albumslippet har dreid seg mye rundt hvorvidt bandet har lykkes i å gjenskape et uttrykk som kan måle seg med det som nå stadig oftere blir omtalt som bandets gullalder – altså 80-tallet og bandets på den tiden grensesprengende thrash-metal. Min oppfatning av mottakelsen er en slags konsensus om at bandet ikke leverte på dette, og noen går langt i å redusere årsaken til bandet selv. Jeg synes at slike forklaringer blir for enkle, og at det vil være mer interessant å stille noen spørsmål ved selve premissene for kritikken: Å skru klokken tilbake kan være en krevende øvelse. Spørsmålet her blir ikke bare i hvilken grad det er *mulig* å gjenskape

fortidens uttrykk, men hvordan det kan gjøres *innenfor* rammene av en metal-praksis som vi har sett at stadig er i forandring.

At et band som Metallica ikke klarer å «finne tilbake til sine røtter», kan naturligvis ha mange forklaringer. Kanskje bandet ikke lenger evner å levere musikk på samme måte som da de var yngre, eller det kan være andre mer konkrete forhold som for eksempel låtmateriale. Jeg ønsker heller å belyse mer generaliserbare forhold og se på noen grunner til at denne reisen aldri kunne bringe dem «tilbake til utgangspunktet».

Lytteeksempel: Metallica med Hit The Lights (1982)

Paradigmeskifte

Rundt midten av 90-tallet inntraff et paradigmeskifte for innspilt musikk. Overgangen fra analog til digital musikkproduksjon har medført mange endringer. Blant annet har en maskinell form for perfeksjonisme gjort sitt inntog på grunn av mulighet for rytmisk stabilitet (click/grid), digital manipulering og redigering av lydfilene, eller repeterte opptak ved hjelp av loop-funksjoner. I dag er dette teknologi som er tilgjengelig for alle, og (nesten) alle bruker den også. Konsekvensen av dette produksjonstekniske skiftet er med andre ord en tydelig estetisk trend som kutter igjennom alle metal-stilarter.

Utviklingstrekk som forandrer metal

Paradigmeskiftet innebærer at et drastisk skille settes opp til fortiden. Det kan det være vanskelig å tette, selv for Metallica. Ny teknologi har normalisert krystallklar produksjon og maskinell perfeksjon med hensyn til musikalske parametere som pitch, tempo og rytmikk. En grunn til at akkurat disse utviklingstrekkene har slik tilsynelatende gjennomslagskraft, er blant annet at denne estetikken nå er så enkel å oppnå. Et viktig poeng her, og noe som kanskje i enda større grad kan forklare utbredelsen, er at dette ikke lenger trenger å være et bevisst estetisk valg – i kontrast til hvordan det var før. 80-talls Def Leppard, for eksempel, skapte en særegen sound gjennom ekstremt detaljfokus kombinert med mye tid til rådighet i studio.

Faktisk er det grunn til å si at det krever mer arbeid i dag å maskere eller nedtone denne maskinelt retusjerte estetikken, mye på grunn av hvordan det teknologiske/digitale redskapet er utformet. Dette synes å være et hovedpunkt for musikkproduksjonsforsker Mark Marrington (2019) som har beskrevet hvordan en gjennomgripende endring av heavy metal skjer gjennom digitaliseringen av produksjonsteknologi. Hans hypotese er at digitale verktøy (DAW = Digital Audio Workstation) ikke er nøytrale, men har egenskaper som er designet for å produsere «elektronisk musikk». Det mest oppsiktsvekkende poenget til Marrington, og grunnen til at jeg vil framheve hans arbeid på området, er at heavy metal har adoptert praksiser og estetikk fra elektronisk musikk gjennom den utbredte bruken av denne teknologien.

Kokt og rå lyd

Det er grunner til ikke å følge Marrington hele veien til denne konklusjonen, i alle fall hvis poengene hans blir tolket slik at dette er en så gjennomgripende utviklingstendens i metal at det rører ved «selve essensen» til sjangeren. Dette er nok likevel noe mange kan mene i dag. For eksempel går det nå en debatt i ulike metalfora om bruken av laptop og backingtracks i live-metallmusikk der sentrale stemmer argumenterer for hvordan dette bryter med det autentiske metalparadigmet, og dermed rokker ved «essensen» i metal. Tankene går fort til lignende debatter i populærmusikk rundt «rå» og «kokt» lyd, der rå lyd regnes som mer autentisk enn kokt lyd (se for eksempel Frith 1986). Men heller ikke dette bør være et spørsmål om essens, tenker jeg. Det bør heller forstås som en tendens eller et utviklingstrekk som forandrer metal – hverken mer eller mindre.

Et slikt argument gir god mening: Vi har mange eksempler på utviklingstrekk i metal oppigjennom som har laget lignende hørbare skiller mellom «nytt» og «gammelt». Tenk bare på tempo og hvordan det etter hvert har blitt skrudd opp innen segmentet ekstrem-metal, på en måte som parkerer tidligere «raske» band. Rask metal anno 1980 er ikke rask metal anno 2K. Lignende øvelse kan gjøres på flere parametere, for eksempel opplevd hardhet, tyngde, teknikk og kompleksitet. Alle disse parameterne har blitt flyttet på, til dels ganske drastisk, uten at «essensen» i sjangeren har blitt noe stort stridstema. Snarere ser en i disse tilfellene åpenbart på dette som at utviklingen går framover, men man risikerer å gå glipp av noe dersom dette blir det enerådende perspektivet på musikalsk utvikling.

Diskursive betingelser for musikalsk utvikling

For å forstå skapende praksiser i heavy metal i dag bør vi altså ikke bare se på hvordan nye trender påvirker metal. Vi bør også ta hensyn til hvordan de diskursive betingelsene for idéer om metal endres over tid. Metal utvikler seg ikke bare kronologisk og i én retning gjennom slike musikalske, estetiske eller produksjonsmessige forandringer. Endringene har også tilbakevirkende kraft på måter som har stor betydning for fortolkningen av *tidligere* metal. Dette fenomenet viser tydelig hvordan forståelsen av metal kan bli fattig dersom man har et fiksert bilde av hvordan metal var før, eller tenker at det er en kjerne i metal som er uforanderlig, altså en essensialistisk innfallsvinkel til hva metal «er».

Det som glipper, er et større mangfold: Tidligere musikk som i sin samtid var så å si diskursivt låst av noen gitte egenskaper (aggressivt, rått, rebelsk), åpnes etter hvert opp til et videre spekter av kulturelle konnotasjoner og narrativer. Dette kan innebære at andre sensibiliteter (som vel egentlig alltid var en del av uttrykket!) blir lettere å se fordi grensene for aggressiv, rå, rebelsk og andre egenskaper stadig flyttes.

Metallica er igjen et godt eksempel: Bandets tidligste musikk gjennomgår nå en merkbar revisjon. Disse albumene var inntil ganske nylig tilsynelatende for voldsomme til å fenge like bredt som materialet fra og med The Black Album. Nå blir imidlertid tekstene ofte trukket fram som innsiktsfulle og dype, med flere lag og tolkningsmuligheter, og ikke sjelden blir bandets arrangementer og harmoniske valg sammenlignet med klassisk musikk (se for eksempel Irwin, 2007 og Ruskell, 2020). Metallica sin tidlige musikk åpner i dag altså opp mot et større spekter av kulturelle konnotasjoner og narrativer.

Dette er et utslag av at metal har forandret seg – ikke bare som hørt, men også som idé. I lys av en slik diskursiv foranderlighet, blir Metallicas reise og problemet med å vende tilbake til utgangspunktet enklere å adressere. Man kan si at «problemet» langt på vei bunner i at det ikke er noe å vende tilbake til: Stedet eksisterer ikke lenger, men har blitt forandret gjennom kontinuerlig revisjon. Tenk skillet mellom låta som hørbar lyd og diskursivt event.

Dette er en form for skapende praksis der metal som idé skapes på ny, igjen og igjen, av flere stemmer med forskjellige perspektiver og agendaer. Vi ser da også at metal i dag ikke lenger er knyttet opp til et smalt publikum, men har en global spredning med et variert publikum med hensyn til alder, kjønn, seksualitet, nasjonalitet, etnisitet og sosioøkonomisk tilhørighet (se for eksempel Brown et al., 2016, Clifford-Napoleone, 2015

og Heesch & Scott, 2016). Et slikt mangfold i resepsjonen støtter opp om bildet av metal som en praksis som rommer et vidt spekter av sensibiliteter og kulturelle konnotasjoner.

Skapende praksiser i metal i dag

Skapende praksiser opererer ikke på siden av diskursive prosesser. Metal befinner seg nå i en langt mer åpen diskursiv atmosfære, og dette er en tendens som nødvendigvis preger metal på flere måter. Dette perspektivet gir mulighet for å tenke om igjen om hele teknologi-biten. Det mest hørbare i denne debatten nå, er kanskje stemmene som påpeker hvordan ny teknologi ofte bryter med hva metal «egentlig er». Mye av dette koker uansett ned til en autentisitetsdebatt med et ganske fiksert bilde av «hvordan metal var før».

I motsetning til oppfatningen om et slikt fiksert bilde av metal, har vi sett at nye og radikale uttrykk ikke utfordrer metal «i seg selv», men heller etablerte narrativer om metal. Og vi har sett at slike narrativer ikke er statiske, men foranderlige. Over tid blir mange av de nye og radikale uttrykkene en del av normen, og ikke sjelden blir de også helt sentrale faktorer i nye og like etablerte narrativer. Og når metal heller forstås som foranderlige narrativer og praksiser, åpner dette opp for flere muligheter. Kanskje skal vi like gjerne, først som sist, avskrive alle «worst-case scenarioer» om sjangerens estetiske utvikling og autentisitet, og heller tenke at metal ikke egentlig er truet av noe her, hverken som musikk eller idé.

Hva metal er, var og kan være

Metal har alltid vært utviklet i samspill med ny teknologi – for eksempel har utvikling i bruk av trommer (sampling) vært helt nødvendig for i det hele tatt å kunne utvikle metal i raskere og mer tekniske retninger. Strenge «maskinelle» uttrykk er heller ikke fremmed estetikk – for eksempel var Metallica langt framme med å utvikle slik estetikk mot slutten av 80-tallet.

Likevel skal vi ikke underkjenne kraften i skillet mellom «kokt» og «rå» lyd, og det at det nye produksjonsparadigmet nok i større grad maner fram sterke følelser og meninger rundt et slikt skille. Men nettopp fordi det er et kontroversielt felt, er det spesielt interessant.

I min egen praksis har jeg latt meg fascinere av DAW-teknologiens muligheter, men ikke uten en bismak. Uttrykk som gir energi og nerve kan

forsvinne uten at det er bevisste valg. Allerede tidlig i min egen praksis var min erfaring at for mye triksing i studio forflater uttrykket, og at en mer flytende tempofølelse og urettede «feil», heller kan gi karakter til *performancen*/framførelsen (kontra metronom/klikk og redigering av feil digitalt). Men der man tidligere kunne gå for en tilnærmet *live approach* i studio for å få denne positive effekten, vil en slik praksis med 2023-ører kanskje i beste fall høres *old school* ut. I de fleste tilfeller vil det nok bare høres helt feil ut, fordi normer og forventninger for hvordan metal-musikk skal høres ut, har blitt flyttet. Dermed er man i et scenario der de aller fleste metal-musikere og -band, antakelig mest av nødvendighet, bruker de mulighetene som ligger i de digitale redigeringsverktøyene for å perfeksjonere *performancen*. Også Metallica, som egentlig kunne gjort hva de ville.

Kanskje noe av det interessante her ligger i at den etablerte delen av metalscenen har et for passivt forhold til den nye teknologien? Mange bruker den, men ikke kreativt. Dermed blir musikken merket av den nye teknologien, men uten at det tilfører noe substansielt. Imidlertid ligger det også muligheter her, i form av hvordan ny teknologi etter hvert vil inkorporeres i nye narrativer om metal.

Hvis jeg skal spå noe om framtiden, vil vi snart bli oppmerksomme på et stort rom for bruk av ny teknologi hvor teknologien *ikke* underspilles eller maskeres, men i stedet framheves. Tidligere metal kan gjerne brukes som referanse, men da med et revisjonistisk blikk på hva metal «er», «var» og «kan være». Vi ser allerede at nye uttrykk har kommet til via en mer bevisst og kreativ bruk av ny teknologi (se for eksempel Marrington, 2019, om subsjangeren og stiluttrykket djent). Generasjoner som har måttet tilpasse seg den nye teknologien, vil etter hvert erstattes av generasjoner som har vokst opp med den, og artister som utforsker dette rommet, på forskjellige og kreative måter, vil kanskje til og med dominere sjangeren sett under ett.

Litteratur- og kildeliste

Brown, A.R., Spracklen, K., Kahn-Harris, K. & Scott, N.W.R. (Red.) (2015). *Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies.* Routledge.

Clifford-Napoleone, A.R. (2015). *Queerness in Heavy Metal Music: Metal Bent*. Routledge.

Frith, S. (1986). Art versus Technology: The Strange Case of Popular Music. *Media, Culture & Society, 8*, 263–279.

Heesch, F. & Scott, N. (Red.) (2016). *Heavy Metal, Gender and Sexuality: Interdisciplinary Approaches.* Routledge.

Irwin, W. (Red.) (2007). *Metallica and Philosophy: A Crash Course in Brain Surgery.* Blackwell Publishing Ltd.

Marrington, M. (2019). *The DAW, Electronic Music Aesthetics, and Genre Transgression in Music Production: The Case of Heavy Metal Music.* I R. Hepworth-Sawyer, J. Hodgson & M. Marrington (Red.), *Producing Music* (s. 52–74). Routledge.

Reese, P. (2023, 8. juni). *The story behind Metallica's 72 Seasons: «We love what we do, and we love each other»*. Loudersound/Classic Rock. https://www.loudersound.com/features/the-story-behind-metallicas-72-seasons

Ruskell, N. (2020, 26. august). *Obey Your Maestro: Metallica, Cliff Burton, and metal's classical heart*. Kerrang!.https://www.kerrang.com/obey-your-maestro-metallica-cliff-burton-and-metals-classical-heart

Walser, R. (2014 [1993]). *Running With the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music.* Wesleyan University Press.

Onkel Tuka i Studio Intim

Håkon Ohlgren og Geir Sundstøl

Ingen sanger, men jeg synger

Av Håkon Ohlgren

Jeg er ingen sanger. Men jeg synger. Når jeg er helt alene i et rom, kan jeg holde tonen i 120 sekunder uten å blunke, og uten å trekke pusten … Som ung mann var jeg svært opptatt av musikk, men det var fotball jeg drev med. Samtidig var jeg usedvanlig glad i å lese, og når tussmørket kom sigende, måtte jeg sette ord på ubestemmelige følelser. Jeg skrev dikt og tekster uten tanke på at det kunne brukes til noe. Helt til jeg oppdaget, til min store overraskelse, at hvis jeg skrev dikt til jenter, så ble de glade. Så hva gjør en ung mann når han oppdager kraften i bokstaver, ord og setninger? Jo, han skriver.

Først sitater og autoriteters mer eller mindre velformulerte tanker skrevet på toaletter, pulter og vegger til stor frustrasjon for andre typer autoriteter. Snart erfarte jeg at hvis jeg fylte hodet med dikt og sanger og så gikk til sengs, kunne jeg våkne opp med en ferdig tekst. Heldigvis oppdaget jeg også at det norske språket inneholdt alle de ordene en ung mann trengte for å beskrive de tidligere nevnte ubestemmelige følelsene.

> Hun er som en fiken som aldri blir moden
> Saftig og rik på sin hemmelighet
> Men når hun folder seg ut så revner hun aldri
> Det har jeg fanga i en evighet
>
> «Piken i Den Lange Sorte Frakken på Geriljagress»
> Onkel Tuka sin første plate, 1998

Det røde lyset i Athletic Sound Studio

Jeg kunne altså skrive tekster. Og jeg kunne holde takta, men i tillegg hadde jeg et ønske om å synge. Første gang jeg skulle synge i et studio, holdt det på å gå galt: Det røde lyset i Athletic Sound Studio i Halden fortalte meg at jeg var i fare. Jeg fryktet at musikerkarrieren min skulle gå i vasken der og da. Jeg var han på vaskebrett, skjeer og congas som skulle synge en låt. Heldigvis ble jeg reddet av tekniker, produsent, studioeier og medmenneske Kai Andersen. «Vi prøver igjen i morra», sa han. «Tenk at du leser et dikt mer enn at du synger.»

Andre teknikere og produsenter ville kanskje ha foreslått en annen vokalist, men ikke Kai. Og jeg skjønte heldigvis ikke hvor elendig jeg var. Dagen etter «snakkesang» jeg haltende spansk på en låt som ikke fortjener videre oppmerksomhet. Jeg trodde faktisk at jeg kunne synge. De første opptakene forteller at jeg slett ikke kunne det, men like fullt, dette var begynnelsen på min forståelse av det å utøve musikk. Produsentens instruksjoner hadde banet vei for min karriere som sanger, og min vei videre inn i musikklivet gikk via skriving av låttekster.

Skrivetrening

I 1991 avtjente jeg siviltjenesten ved kulturkontoret i Halden og fikk jobbe med et interessant prosjekt. Det tok mål av seg til å bruke kultur og litteratur som metode for å få unge arbeidsledige ut i arbeid. Sjøl hadde jeg slitt veldig i overgangen ungdom og voksen og var en av dem som prøvde å dekke over ubehaget og usikkerheten med rus. Det funka ekstremt dårlig. Jeg tok et valg, kom meg ut av det, og i mitt nye liv bestemte jeg meg for å bruke energien min positivt. Det var overraskende for meg at ting jeg interesserte meg for, kunne brukes i arbeidslivet og som hjelp for andre. En av mange spennende ting vi gjorde, var å invitere forfattere til å holde skrivekurs.

En forfatter som gjorde dypt inntrykk, var Gro Dahle. Hun snakket med ungdommene på en usedvanlig åpen og fin måte. I tillegg ga hun uventede skriveoppgaver. Hun kunne si: «Ta den fisken der, slå den mot ansiktet ditt, og beskriv hva som skjer, både fysisk og mentalt. Tenk så at DU er fisken, og gjør det samme igjen.» En gang inviterte hun en aktmodell. Så satt vi der da, rundt et bord med en splitter naken dame oppå bordet og skulle skrive hva vi så, tenkte og følte. Disse hendelsene videt

ut horisonten betraktelig og fortalte meg at jeg kunne skrive om hva som helst, ikke bare om såre følelser.

Gro åpnet en verden for meg personlig også, og vi fikk god kontakt. Jeg hadde begynt å skrive tekster på norsk, og vi hadde akkurat startet bandet Onkel Tuka. Jeg var litt freidig og begynte å sende tekstene mine til Gro. Hun tok seg tid til å vaske dem og kommentere i margen: «Her halter språket litt. Dette bildet er klisjépreget, finn en annen metafor. Bra! Fin beskrivelse. Prøv å flytte eller snu perspektivet her.» Jeg lærte ekstremt mye og fikk selvtillit til å fortsette å skrive.

Onkel Tuka

Bandet Onkel Tuka er en slags forening hvor alle de seks medlemmene gjør det de er best på, rent musikalsk. Vi praktiserer flat struktur. Alle vet hva alle gjør, alle vet hvor vi skal, og alle ror mot et felles mål. Hvis noen synes båten glir for sakte gjennom vannet, er det alltid en som roper: «Bli desperate, guttær!»

Vi lager låtene sjøl, booker spillejobbene sjøl og gir ut platene på vårt eget plateselskap, Hot Sauce Records. Økonomi og markedsføring har vi også kontroll på. Musikalsk befinner vi oss et sted mellom folk, bluegrass, country og god gammaldags Halden-rock. Ved store anledninger pleier vi å si at vi begynte med rock og jobbet oss opp til country.

Bandet har ofte en plan for hva slags plater vi skal lage, gjerne en femårsplan. I 2005 bestemte vi oss for å lage en trilogi bestående av viktige elementer i countrymusikken, nemlig Gud, død og kjærlighet. Vi har også laget to barneplater, og jeg har lyst til å lage enda en barneplate, før vi 2026 trolig gir ut nok en religiøst anlagt plate – 20 år etter gospelplata *Geriljagospel*. Vi får se.

Men nå er planen å gi ut en skive med tittelen *Når Villdyret Sovner*. En maihelg i 2023 er det runde to med innspilling, og vi sikter oss inn mot å spille inn fem låter slik at det blir ti sanger til sammen. Fem låter på hver side.

Studio Intim, mai 2023

Ute skinner sola. Folk sitter i parker og på kaféer. Vi skal bruke helga innendørs. Men vi er klare. Vi gleder oss som små barn. Onkel Tuka begår sin ellevte langspiller. Med produsent og tekniker Geir Sundstøl bak spakene

i sitt eget studio, Studio Intim. Vi kaller det intimbuilding. Det kan være vanskelig å vite om det er et studio med leilighet eller en leilighet med studio. Men her jobber han, og her bor han, så det er begge deler – og alt er strålende.

Geir kopler opp, plasserer mikrofonene der han mener de bør stå, og peker på steder han mener vi bør stå. Vi er godt forberedt, men det viser seg at vi må gjøre justeringer i arrangementene underveis. Noen spiller et feil grep, undertegnede tror at melodien går sånn eller slik, det blir for mange eller for få refrenger, og trommeslageren fikser ikke helt å spille som Willie Cantu, trommeslageren i The Buckaroos, Buck Owens sitt band, men hvem gjør vel det?

Geir kjenner oss, og vi kjenner ham, så potensielle konflikter løses uten at noen truer med å slutte, eller at bandet går opp i liminga.

Medmenneske, mesterhjerne, musiker

Geir motiverer og tvinger oss til å gjøre forandringer: «Hva om dere prøver å spille låta i G? Da kan vokalen gå rett frem og koret legge seg oppå. Nå går sangmelodien så høyt at jeg gruer meg til hver gang dere kommer til refrenget.» Han har ofte rett, og nesten like ofte forstår vi ikke hva han mener før vi har prøvd noen ganger. Han ber oss om ikke å tenke. Det er også en fin øvelse, men det er vanskelig, og jeg synes at jeg får det til sånn passe. Hadde jeg vært musiker på heltid, kunne jeg nok blitt skikkelig flink til ikke å tenke.

Det jeg prøver å si noe om, er hvor viktig teknikerens rolle er. Teknikeren skal holde styr på en hel rekke praktiske, musikktekniske og kunstneriske ting, men dersom den menneskelige biten ikke er på plass, så raser alt. Dette erfarte jeg allerede ved sangdebuten i Halden for mange år siden, men det er minst like viktig i relasjonen til Geir. På toppen av alt hender det at Geir slenger seg med og spiller. Samtidig som han gjør opptak. Geir og jeg har kjent hverandre siden 1987. Da vi flyttet for oss sjøl for første gang, delte vi faktisk leilighet, og allerede da begynte vi å skrive låter sammen. I løpet av alle disse årene har vi selvsagt fått en viss rutine. Men det som gjør at vi fortsatt holder på og stadig utvikler oss, er en slags brutal ærlighet. Vi har blitt enige om at vi må tåle å få kritikk. Og vi må våge å gi kritikk. Det er den kritiske suksessfaktoren, slik jeg ser det.

Det starter med en tekst

Når Onkel Tuka lager musikk, starter det ofte med at jeg skriver en tekst. Etter mange år med låtskriving begynner jeg å få en viss følelse av rim og rytme. Innholdsmessig skriver jeg helst om Halden bys stolte historie. Jeg liker å fortelle historier om folk og konkrete hendelser. Gjerne om raringer, utskudd og folk som ligger i rennesteinen og ser på stjernene. Noen ganger har jeg en melodi sjøl. Da involverer jeg gutta i orkesteret, ikke minst mandolinist Kjell Pop, til å finpusse melodi og kanskje skrive et nytt refreng. Vi setter oss i Blåbua hans, et innredet, gammelt vedskjul, tar oss en dram og synger og snekrer sanger av hjertens lyst. Andre ganger sender jeg tekstutkastet til Geir. Da går det ofte svært kort tid før jeg får noe uventet tilbake. Uventet og veldig bra.

Jeg bruker mye mer tid på å skrive en tekst enn det folk kanskje tror, og jeg går alltid med en sang i hodet. Akkurat nå har jeg et mentalt bilde på gang av et ektepar som utvandrer til USA. I Norge går de under navnet Herr og Fru Strert. I USA kommer de til å gå under navnet Mr. and Mrs. Sippy. Barnesanger, ja … Må også få skrevet en barnesang om dyr som havner i dyresituasjoner: En høne har griseflaks, en hest stuper kråke, en mus svelger kameler, en ku føler seg som sild i tørt gress. Sånne ting. En ny barneplate kan for eksempel hete *Uteliggerinne Blues*.

Hva var det Bob Dylan sa? «I made the title before I made the song …»

For løst sammensatte folk som meg, er musikk terapi i praksis. I prosessen med å lage musikk og skrive tekster blir jeg tvunget til å reflektere over, og noen ganger erkjenne, ubehagelige ting. Det kan være smertefullt. Men sunt. Teknikeren er terapeut. Konserter fungerer også som terapi, og det samme gjør skapelsesprosessen. Mye av det vi holder på med, handler om å finne den gode følelsen og skape den gode stemninga. Og akkurat som for ungdommene i Halden i 1991 har musikk og tekst vært en metode som har gitt meg både jobb og mening i livet.

Har egentlig aldri skjønt det med skrivesperre. Sangene og melodiene er jo der ute. Man må bare gå ut og hente dem, slik Snusmumriken gjør. Har ikke skjønt det med rødt lys under opptak heller. Det har kun virket hemmende på meg. Glad for at ikke Studio Intim praktiserer det.

«How can the truth sound so different?»

Av Geir Sundstøl

Jeg fikk en aha-opplevelse her om dagen. Det skjedde i ellers vante omgivelser: Studio Intim ligger i leiligheten der jeg bor. Det er dog ikke et hjemmestudio, men et studio hjemme. Forskjellen ligger i at jeg har en to hundre og femti kilos båndspiller stående under kjellertrappa. Det gjør det til et ordentlig studio, vil jeg mene. Her jobber jeg som musiker, komponist og produsent. Jeg har stadig besøk av band og artister. Her lager vi musikk til plater, teater og podcaster.

I løpet av de siste tretti årene har jeg gått gradene innen båndspillere, fra 4-spors TEAC-kassettspiller via Akai-spiller med videokassetter, opp til en 16-spors Fostex-maskin og til slutt en 24-spors Otari mtr-90. Denne tekniske utviklingen har nok satt sitt preg på både meg og de som har vært innom for å forevige musikken sin, kanskje mer enn jeg vil innrømme? Vi musikere har iallfall blitt atskillig latere enn før. Nå har vi for eksempel «undo»-knapp.

Den gjengen som har vært oftest her i Studio Intim, er Onkel Tuka. De er fra Halden, og noen av dem har jeg kjent siden ungdommen: Gitarist Omar og trommeslager Åsmund spilte jeg med allerede i 1984 i bandet Shanghai Cox. Vokalist Håkon, mandolinspiller Kjell Pop, jeg og fem andre, startet bandet Rovers i 1988. Begge bandene gjorde studioinnspillinger i Haldens Athletic Sound, men det var kun Rovers som ga ut plate: *Cowboy Elephant* (WEA) 1991. Jeg var allerede da svært opptatt av innspillingsprosessen. Hjemme hadde jeg et firespors studio som jeg lagde demoer på.

WHAT I LIKE ABOUT TAPE

Jeg liker lyden av tape, formatet skaper begrensninger som «stimulerer til kreativitet», man må ta avgjørelser tidlig i prosessen, og «det blir som det blir». Dessuten liker jeg å ta ned en tung tape fra hyllen, rense lydhodene på maskinen, høre den lystige lyden av musikk som spoles fra høyre over til den venstre spolen på maskinen. Det blir et slags ritual som gjør at innspillingen får en annen betydning. Det blir mer høytidelig. Jeg liker forresten også veldig godt lukten av ny tape. Det er litt som å sette seg inn i en ny bil og inhalere den kjemiske duften av plast, skai og skinn. Akkurat det har ganske lite med musikk å gjøre, men det gir meg noe av den samme

følelsen. Jeg liker å fylle ut *tracksheets* for hånd. 24 små symmetriske ruter på et A4-ark som sakte fylles opp av teknisk info og kruseduller etter hvert som innspillingen skrider frem.

Etter hvert har jeg innsett at det digitale opptaksformatet er kommet for å bli. Jeg har vel skjønt det en god stund, men nektet å ta det innover meg. Nå har jeg gått til anskaffelse av et digitalt 24 spors *multi-track* system. Jeg valgte dette systemet fordi man kan bruke det som – gjett hva – en båndspiller! Med en *remote control*, meterbro og mikser trenger du ikke å se på en skjerm. Hvis du ikke absolutt vil, da. Det finnes også andre grunner til å bruke akkurat dette systemet, men de skal jeg ikke gå inn på her, for nå kommer jeg endelig tilbake til aha-opplevelsen.

Da jeg sammen med Paul Bernard (en engelskmann med teknisk ekspertise som hjelper til med det jeg selv ikke får til) fikk koblet opp det nye digitale systemet, sammenlignet vi noen analoge innspillinger med nye digitale opptak. Det digitale låt jo bra. Rent og fint. Men da vi spilte av de analoge innspillingene, var det akkurat som om vi ble dratt inn i musikken. Det var da han med teknisk begavelse utbrøt: «How can the truth sound so different?»

Svaret på det aner jeg ikke. Er det bare romantikk og føleri, dette med analoginnspilling? Knyttet til lukt, analoge *tracksheets* og alt som ligger i ritualet med å rigge til for innspilling? Nå som det digitale formatet har blitt så bra, kan det være nødvendig å spille inn på tape til tusenvis av kroner per rull? Det finnes ikke et eksakt svar på det spørsmålet, men for meg gir det mening å bruke analog tape. Når det er økonomi til det. Resultatet høres mer «ferdig» ut med en gang. Dessuten gjør det at musikerne skjerper seg på en annen måte enn når vi spiller inn digitalt.

Samspill og snus

Når vi spiller inn med Onkel Tuka, er det faktisk ikke så nøye om det er digitalt eller analogt. Vi er en gjeng, seks–sju menn i vår beste alder. Samspill, snus og overskudds-øl fra Grünerløkka Bryggerhus. Barnslig iver, angst for å spille feil, altfor mange gode historier. Og et knippe forhåpentligvis gode låter. For før vi kommer så langt som å samle gjengen til innspilling, må jo sanger lages. Akkurat det vet Håkon mest om. Det er han som skriver alle tekstene. Noen ganger lager han melodiene også. Det på tross av at han ikke spiller et eneste instrument.

På de siste sju Tuka-platene har jeg likevel alltid bidratt med én låt eller fler. Enkle akkordrekker til Håkons ikke fullt så enkle tekster. Jo eldre vi blir, desto enklere blir akkordene. Det trengs ikke så mye greier og pynt rundt Håkon sine tekster.

Stort sett lager vi låtene sånn:

1. Håkon sender et par vers, og kanskje et refreng, til meg. Her har det digitale skapt nye muligheter. En gang laget vi en barnesang mens Håkon satt på et tog i Amerika, og jeg satt i Toftes gate. Artig at det går an. Vi synes jo ikke at den tekniske utviklingen har preget låtskrivingen eller innspillingene våre noe særlig. Men vi har heller ikke gått bakover. Vi har gått innover. Innover i oss selv.
2. Jeg tonesetter ordene hans og spiller inn en demo i Studio Intim. Jeg repeterer det jeg mener bør være refrengstrofer, og kanskje antyder jeg at noen linjer bør være litt kortere. Eller lenger. Jeg rører aldri orda til Håkon. Det trengs ikke. Håkon har utviklet sin vri. Sitt språk. Jeg tror han ruger en god del på hver setning. Finsliper uttrykket. Jeg liker tekstene hans bedre og bedre. Da vi startet, forsto jeg ikke alt han skrev. Kanskje han ikke gjorde det selv heller. Jeg fikk for så vidt en følelse av ordene, men jeg forsto ikke helt. Nå er det lettere å henge med og enklere å tonesette greiene hans. Heldigvis prøver ikke Håkon å være artig. Karakterene hans drikker seg i hjel, dør på havet, skyter hverandre, smugler sprit, knarker, pådrar seg sportsskader, og til slutt legger de seg i en kald, kald grav. Sånt gir meg følelser.
3. Vi møtes på ordentlig, gjerne sammen med Kjell Pop, for å ferdigstille låten. Vips, et verk!

Ikke tenk

Når vi møtes fysisk, hele gjengen i Studio Intim, er målet å få Onkel Tuka til ikke å tenke. Hvordan jeg skal få til det, har jeg grublet på i over femten år. Hvordan får jeg gjengen til å spille som om det sto om livet, som om de sto bredbeinte, lengst ute på scenekanten med vind i en stadig mer svinnende manke, når vi egentlig sitter inne i en trang leilighet på St. Hanshaugen? For å sitere et av Captain Beefhearts 10 commandments of guitar playing:

> If you're guilty of thinking, you're out. If your brain is part of the process, you're missing it. You should play like a drowning man, struggling to reach shore. If you can trap that feeling, then you have something that is fur bearing.

Tidligere fikset vi biffen med øl og sprit. «Halden Blues» fra plata *Hvit Honning* (2011) er et bra eksempel på det. Høy promille, lave skuldre. Nå, derimot, bruker jeg list. Og det binære i den digitale opptageren. Opptageren går hele tiden. Man vet jo aldri når Haldens store sønner får feeling. Gullet er der. Med list, flaks og – ok – litt øl, lirker vi det frem.

Gullet i første forsøk

«Det blir kanskje bedre, men det blir ikke like bra.» Dette er en sannhet om studioarbeid, slik jeg ser det. En annen læresetning er at vi må gi oss i tide. Jeg er veldig opptatt av førstetagninger. Det har nesten blitt en besettelse. Det har alltid vært mitt motto, ja, nærmest et religiøst dogme. Jeg vet om produsenter og teknikere som sier «kjør gjennom låten noen ganger mens jeg stiller inn lyden …». Nei, nei, nei! Det er jo å kaste bort det fineste musikerne har å bidra med. Det kan være gull i første forsøk. Faktisk er det noe naturstridig ved det å spille den samme låten flere ganger per dag. Ideelt sett burde man gjøre ett *take* og deretter gå hjem. Eller kanskje helst gå videre til neste låt. På den måten bevarer vi friskheten. Musikk blir sjelden mer interessant av å bli repetert, heller ikke tekst. Vokalist Håkon synger inn vokalen sammen med de andre musikerne. Bommer han på et ord eller to, fikser vi det etterpå. Puncher in. Det gjør vi like lett, uansett om vi spiller inn på analogt eller digitalt.

Dessverre deler ikke alltid Onkel Tuka denne sterke troen på *first takes* med meg. Eller heldigvis, da også jeg noen ganger tar feil. Et opptak kan bli fint også på andre, eller til og med på tredje forsøk. Musikken har satt seg, musikerne finner ut av hva de ønsker å spille, og ikke minst, de responderer på folka rundt seg. Flere gode innspillinger har blitt til på attende og femtisjette forsøk. De detaljerte bøkene om Beatles sine innspillinger, og om hvor mange tagninger de gjorde av hver låt, er interessant lesning. Det er uansett viktig med en produsent – en sjel med en visjon og en idé om hva som er riktig for selve låten. Det er låten som er i fokus når jeg produserer og vi spiller inn med Tuka.

We go way back

Studio Intim har åpningstid på hverdager fra klokka 10:00 til klokka 15:30. I tilfellet Onkel Tuka må vi gjøre unntak. I bandet finner vi en ølbrygger, en journalist, en statlig fikser. Disse folka har ordentlige jobber, for det meste i Halden, og kan ikke komme hit i studioets åpningstid. Derfor tømmer jeg leiligheten for sarte sjeler, altså barn og kjæreste, et par helger i året. Onkel Tuka er spesielt. Vi har, siden, siden 2008, laget seks plater sammen. Minst. Noen av bandmedlemmene har jeg spilt med siden 1985. *We go way back*, kan du si. Da må man lempe på åpningstidene.

Onkel Tuka kommer på fredag ettermiddag og reiser hjem på søndag formiddag. Da har vi forhåpentligvis 5–6 nye mesterverk *in the can*. Ferdig er det ikke, men det er ikke langt unna heller. Litt pålegg må til. Banjo og fele skal for eksempel legges på etter grunnkompet. Stemningen er litt annerledes i studio når det kommer én og én musiker. I stedet for å være del av én stor lyd, blir hver enkelt lagt under lupen. Det er egentlig ikke optimalt. Her har vi en jobb å gjøre. Eller, jeg har en jobb å gjøre. Det aller beste er selvfølgelig at alle er her samtidig, men så stor leilighet har jeg ikke. Kanskje Studio Intim må utvide? Kanskje Onkel Tuka må krympe? Jeg ser alltid etter forbedringspotensial. Og det er helt fint, for samarbeidet mellom Onkel Tuka og Studio Intim håper jeg varer lenge ennå, om så lyden må foreviges med vokssylinder.

Klingende skrift

Om notasjon som komposisjonsverktøy

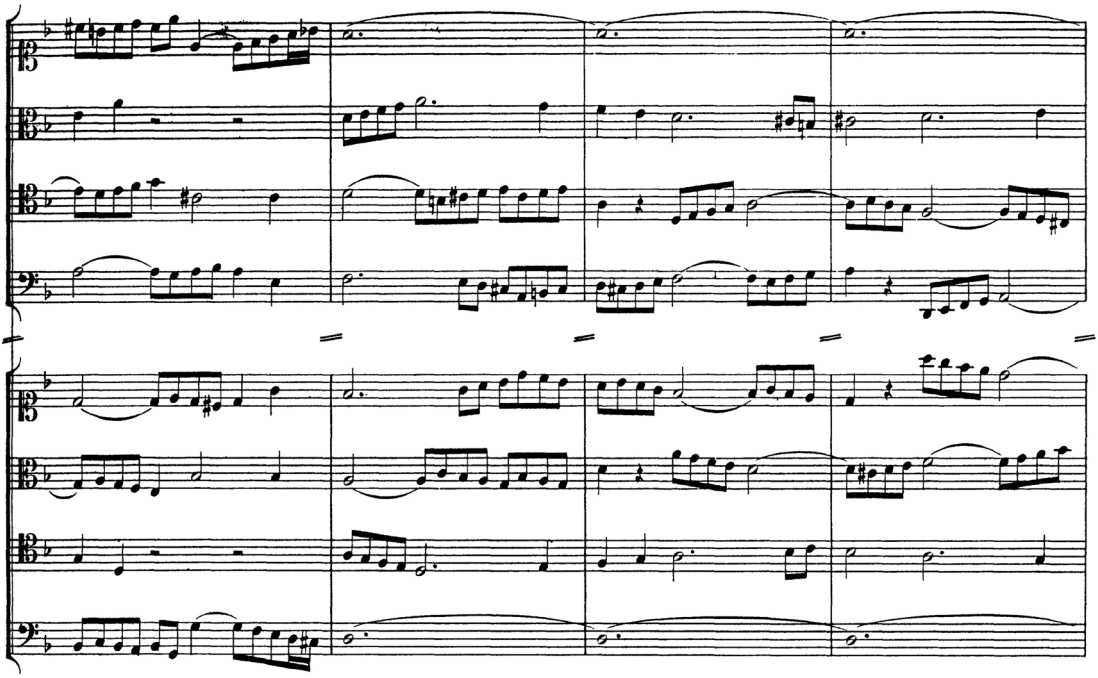
B. Morten Christophersen

Musikk i mine øyne

På toppen av bakken bak Trefoldighetskirken i Oslo lå inntil nylig Deichmanske bibliotek. Der oppe virket det nesten som et tempel for en kunnskapshungrig jypling, som måtte bestige massive steintrapper før en nådde den første skranken. *Gradus ad parnassum*. Derfra kunne en gå til venstre, ned en trapp igjen, så til høyre inn i musikkavdelingen. Rommet var avlangt med stor takhøyde og hadde noe paradoksalt ved seg. Det var fullt av musikk, men dørgende stille. Litt hvisking og kanskje fjerne fragmenter fra en jazzskive eller en opera som piplet ut av et par hodetelefoner. Ellers var det helt stille. Og nettopp stillheten ga rom for at musikken fikk klinge *i fantasien*. Her i musikkavdelingen kunne en nemlig fortape seg i hyllemetere med partiturer. I tenårene tilbrakte jeg en god del tid i musikkavdelingen, gjerne på huk mellom hyllene mens jeg bladde i partiturer, med blytung skolesekk på ryggen. Notene til verk jeg hadde hørt, eller bare hørt *om*. Jeg gjorde mange store oppdagelser her, og særlig ett skjellsettende minne sitter igjen. Det var første gang jeg åpnet partituret til Bachs *Die Kunst der Fuge*. Selv om jeg ennå ikke hadde hørt verket, tenkte jeg på det nesten som en helligdom, som overmenneskelig komposisjonskunst. Da jeg bladde om til speilfugene, ble jeg likevel så lamslått at – ja – tårene trillet. I denne utgaven var nemlig fuge-paret som note for note speiler hverandre, trykket på motstående sider. Dermed åpenbarte Bachs bragd seg spontant for øyet. Jeg var ikke forberedt på det. En ting er å snu en liten melodisnutt opp ned. Men et helt musikkstykke i fire stemmer! Selve speileffekten er nok først og fremst en nytelse for øyet. Vel vitende om at det også *låter* bra, gir det en blendende

visuell effekt. Samtidig var speilbildet et selvstendig kunstverk. Originalen var like mye speiling, som speilingen var virkeligheten.

OK, et par spørsmål melder seg her: Kunne jeg *virkelig* høre hvordan det faktisk låt bare ved å se notene? Og, hva er egentlig vitsen med en fancy komposisjonsteknikk hvis effekten er mer synlig enn hørbar? Svaret på det første spørsmålet er: både ja og nei. Hjernen spilte ikke bare av fugene i sin helhet. Jeg hørte nok mest noen upresise fragmenter. Men jeg hadde spilt tilstrekkelig med Bach-fuger allerede til å gjenkjenne en del mønstre, og dette lignet noe jeg kjente fra før. Så jeg hørte *noe*, nok til å skjønne at speilbildet faktisk låt like Bachsk som originalen. Notebildet trigget konkrete klanglige fantasier, og akkurat *dem* hadde jeg ikke hørt før. Situasjonen illustrerer to ting: Det ene er at musikalsk notasjon kan *representere* lyd. Notene *er ikke lyden*, men de representerer den. Det andre handler om noter som verktøy for *utforsking av lyd*, og henger sammen med det andre spørsmålet. Hele musikkavdelingen var en slik lydlig representant. Stillheten i rommet bar med seg en verden av klingende mening. Rommet var herlig stille og fullt av musikalsk fantasi.



↘ **Figur 1** J.S. Bach: Die Kunst der Fuge, Contrapunctus 12, de siste fire taktene. Speilfugene er trykt under hverandre, adskilt av //. Sopran og bass speiler hverandre. Alt og tenor speiler hverandre. (Utgave: Breitkopf und Härtel, 1878)

Lytteeksempel: J.S. Bach: *Die Kunst der Fuge*, Cuntrapunctus 12, recto, Hespèrion XX, Jordi Savall

Lytteeksempel: J.S. Bach: *Die Kunst der Fuge*, Cuntrapunctus 12 inverso, Hespèrion XX, Jordi Savall

Hvem var jeg?

Episoden over må ha skjedd rundt 1990. Så lenge jeg bare var et barn, elsket jeg å spille selv, enten i skolekorps eller ved pianoet. Det lå ingen ambisjoner bak. Å spille var å ha det bra. Det var sosialt, eller det var en virkelighetsflukt. Samtidig *hørte* jeg lite på musikk. Jeg prøvde å like det samme som de andre, altså pop. Men jeg fikk det ikke til. Det angikk ikke meg. Det var først da jeg som 11-åring tilfeldigvis satte på en kassett med Rudolf Serkins innspillinger av Beethoven-sonater, at jeg skjønte at: «Ja, men jeg *liker* jo musikk! Jeg liker å *lytte* til det også, ikke bare å tute og klimpre selv!» Og i musikken som fanget meg, ble noter en egen kraft, en ekstra dimensjon. Noter hadde jeg kunnet minst like lenge som jeg kunne lese, siden før skolealder. Nå fant noter og lytting hverandre også borte fra instrumentet.

Jeg bestemte meg egentlig aldri for å bli komponist. Jeg tok aldri steget ut og søkte på en komposisjonsutdanning. Jeg skrev riktignok mye naiv musikk i tenårene. Men det som var av ambisjoner, forduftet raskt da jeg begynte på en akademisk musikkutdanning på Blindern. Årene der var fylt med nysgjerrighet for *musikken selv* og minimalt med bekymringer for hva jeg skulle bruke utdanningen til. Det var spillegleden og vitebegjæret som styrte, ikke noe mål om å fylle en yrkestittel eller få applaus. Den perfekte universitetsutdannelsen. Det var først mot slutten av studiet at skapergnisten ble tent igjen. Da hadde jeg skaffet meg et handlingsrom, et visst overblikk, en verktøykasse å rote i.

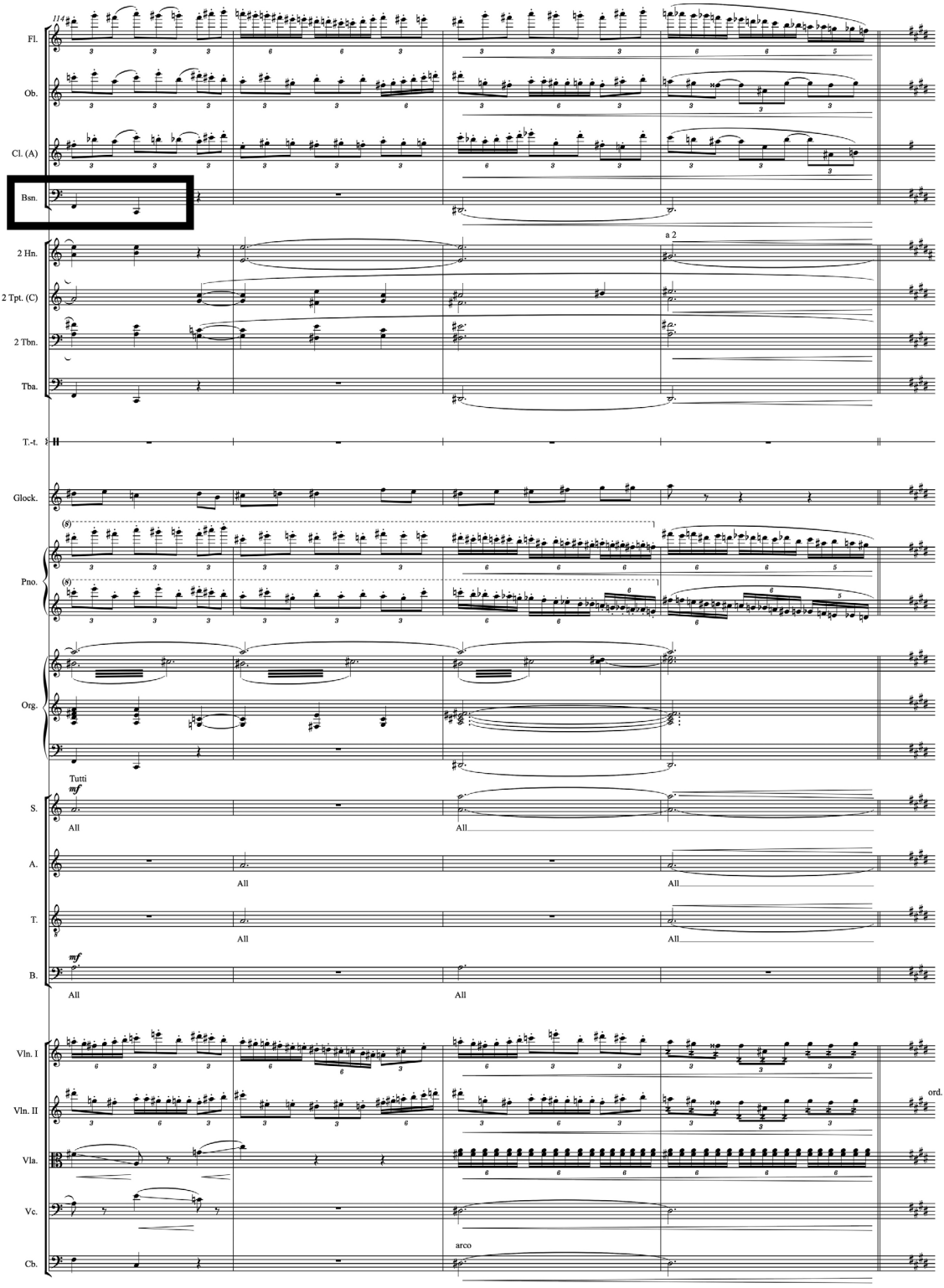
Ei blekke fra Ikea

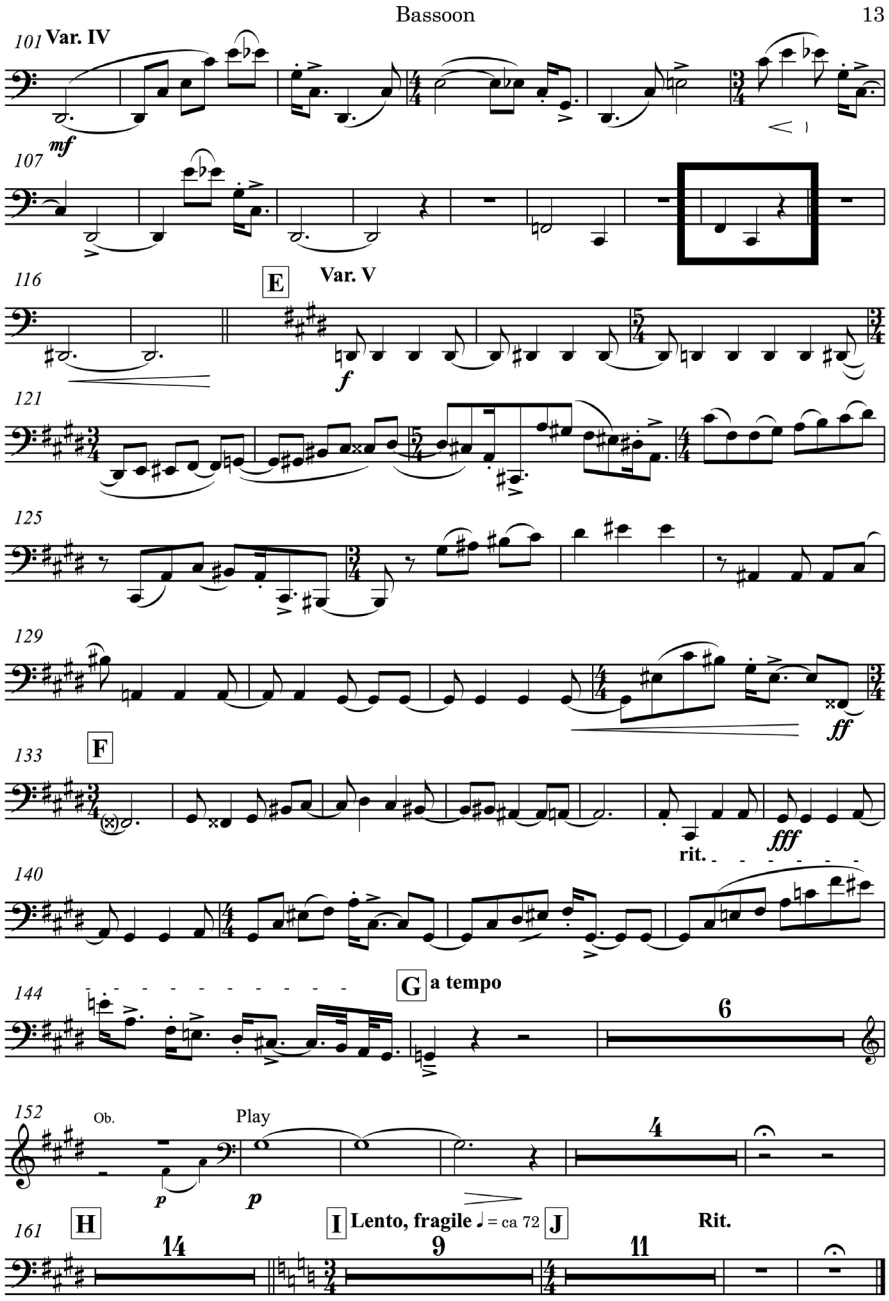
Har du opplevd å følge en Ikea-bruksanvisning til punkt og prikke og likevel blir det feil? Når komponister lager notematerialet til et symfoniorkester, et såkalt stemmesett, er det litt som at Ikea lager bruksanvisninger – men bare litt. Ikeas designavdeling kan gjøre pilotprosjekter for de nye møblene

sine. De betaler noen for å bygge kommoder og skap før de sendes ut på markedet. Hvis ikke skapet da står, ligger feilen antagelig hos kunden. Ingen komponister jeg vet om kan leie seg et pilot-orkester og sjekke om bruksanvisningen henger på greip. Når stemmesettet testes ut første gang, er det bare to dager til konserten. Riktignok har man en byggeleder, én dirigent, men kanskje 50–80 bygningsarbeidere – eller musikere. Og hver av dem får bare utdelt sin del av arbeidstegningene. Dessuten har hver enkelt instruks på notearket større tolkningsrom enn i ei blekke fra Ikea. Alle tegnene, til og med tonehøydene, må tolkes i en større kontekst, som de ikke har før de begynner å spille. Musikerne blir alltid medskapere. Jeg synes ikke sammenligningen mellom Ikea og orkester er veldig god selv, men den sier noe om ambisjonene for et godt stemmesett: Tydelige beskjeder og ingen trykkfeil. Noter representerer ikke bare lyd, de er også *instruksjoner* til musikerne. Så jo mer konsist jeg som komponist klarer å oversette mine ideer til arbeidsoppgaver i de kanskje 30 ulike orkesterstemmene, desto mer sannsynlig er det at verket blir realisert. De færreste komponister holder like høyt nivå som Ikea, men den som har overværet en orkesterprøve med rufsete stemmesett, vet at tiden smuldrer opp i mange spørsmål og avbrytelser. Verket kommer til kort. Det kan være fruktbart å servere noe skisseaktig til én musiker, noe vi kan kaste ball om. Men jeg kan ikke kaste ball med 50 musikere samtidig.

Spenningsnivået før første orkesterprøve er derfor ganske høyt hos mange komponister. Fallhøyden er stor. Jeg satte av ekstra mye tid til stemmesettet før urframføringen av *The Lapse of Time* – et oratorium basert på utdrag fra *Artenes opprinnelse* av Charles Darwin. Det var så mye som stod på spill. En times gjennomkomponert musikk for solister, kor, orgel, elektronikk og orkester. Jeg hadde arbeidet med verket i flere år, det hadde vært et pes å få finansiert urframføringen og å samle et orkester. I selve komposisjonsprosessen hadde jeg eksperimentert og tatt en del sjanser. Vi ville ikke tåle særlig med uklarheter i stemmesettet når alt skulle opp og stå i løpet av noen få prøver. Så da dirigent Eirik Sørborg løftet hendene, lå det an til enten en katastrofe vi bare måtte lide oss gjennom, eller noe av verdi. Dette handlet selvsagt ikke bare om et gjennomarbeidet stemmesett. Instruksjonene grep også tilbake til intensjonene selv, til harmonikk, linjeføring, form, balanse og klangbehandling. Kunne skapet i det hele tatt stå på egne ben?

Mange vil nok tenke at noter først og fremst *er* nettopp instruerende. Notasjonen er jo komponistens viktigste kommunikasjonskanal til musikerne – i alle fall innen den europeiske kunstmusikktradisjonen. Men stemmesettet er bare toppen av isfjellet.


114
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Bsn.
2 Hn.
a 2
2 Tpt. (C)
2 Tbn.
Tba.
T.-t.
Glock.
(8)
Pno.
Org.
Tutti
mf
S.
All
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
ord.
Vla.
Vc.
arco
Cb.



↘ **Figur 2** The Lapse of Time, Part IV Extinction. Takt 114 fagott, markert i partitur og stemme.

Lytteeksempel: B. Morten Christophersen: *The Lapse of Time,* Part IV: Extinction (ca 04:50), Ditte Marie Bræin, Inger-Lise Ulsrud, Ensemble 96, Telemark kammerorkester, Per Kristian Skalstad

KI anno 1750

Hva så med det andre spørsmålet fra musikkavdelingen på Deichmann? Hva er vitsen med en komposisjonsteknikk som gleder øynene mer enn ørene? Er ikke det veldig ekskluderende? Nå nærmer jeg meg en tredje funksjon noter kan ha, nemlig en *utforskende*. Debatten om skapende virksomhet i møte med kunstig intelligens har vært heftig det siste året. Men det å øke kunstnerens muligheter ved hjelp av systemer, mønstre eller algoritmer, er egentlig en gammel tradisjon. Prøv å skrive en låt med gitaren i fanget. Løsningsforslagene som kommer opp, vil i stor grad styres av hva som ligger godt for hendene. Hvilke løsninger du tar med videre eller forkaster, avhenger mye av smak, sinnsstemning og mål. Instrumentet du velger, legger altså mange føringer i møtet med deg. Med noter kan du få helt andre forslag, du kan utforske muligheter som er mindre instrumentspesifikke. Du kan granske lyden *uten* å lytte til den! Av og til står nemlig den direkte lyttingen, det konkrete instrumentet i veien for fantasien. Ved hjelp av noter kan man altså skape musikk som man ellers ikke (eller veldig vanskelig) kunne gjort med bare å spille eller synge. Kombinerer du instrument og noter, får du et enda større tilfang av ideer. *Die Kunst der Fuge* er et veldig sært eksempel. Der var ikke poenget for Bach å støtte en bibeltekst eller å pushe grensene for cembaloen. Nei, verket er en oppvisning i virtuositet på notearket, dog med den forutsetning at det også *låter* bra.

Musiker- og komponistopplæringen på Bachs tid var i stor grad basert på mønstertekning. Man kunne trenes opp til å beherske et rikt repertoar av mønstre, regler eller algoritmer. Disse var basisferdigheter i all komposisjon så vel som improvisasjon. Det gjorde komponistene enormt produktive. Ved hjelp av generelle mønstre fikk de en mengde løsningsforslag det ville tatt alt for lang tid å famle seg fram til. Men hvilke løsningsforslag som *opplevdes som gyldige,* var avhengig av estetikk – og hva som var mulig på instrumentene. Musikken skrev ikke seg selv. Komponistene valgte ut de løsningene de fant best. Serialismen, den nye mønstertekningen som ble utviklet fra 1920-tallet ga modernistene mulighet til å bryte uhørt land. De hadde andre agendaer enn kirkemusikerne i barokken eller symfonikerne

i romantikken. Verdenskriger og etter hvert atomtrussel snudde verden på hodet. Modernistene *følte* de måtte svare på det. Men senere ble også serialismen velpløyd mark. Nye systemer måtte til for å bryte enda nytt land. Såkalt *computer-assistert* komposisjon og etter hvert KI har fortsatt denne reisen. Antall løsningsforslag bare øker. Med nye måter å utvikle nye mønstre på, kan man altså skrive noe som stadig overgår fantasien.

Alt dette handler ikke bare om noter, men notasjon har vært den dominerende plattformen i hundrevis av år. Europeisk kunstmusikk er langt på vei skapt gjennom notasjon. Selvsagt har den også blitt til gjennom andre kanaler, som improvisasjon, samspill og inspirasjon fra folkemusikk. Men kunstmusikktradisjonen er likevel helt utenkelig uten en rik og velutviklet notasjonspraksis. Her er det ikke snakk om å skape gjennom enten notasjon *eller* improvisasjon, men flere verktøy i et samspill. Stykker fra 1700-tallet med tittelen *Fantasi* er gjerne improvisasjoner nedskrevet i ettertid. Men det kunne jo hende komponisten fikset opp i et par uhell på veien fra impro til blekke? For eksempel ble Beethoven først kjent som en fenomenal improvisator. Få samtidige visste at han også skrev enorme mengder nesten uleselige skisser. Lenge etter hans død avdekket forskningen at skisseberget var del av en nitid og metodisk arbeidsprosess. Fyren var altså både spontan og planmessig. Musikken hans må altså ha blitt til i en veksling mellom improvisasjon og notasjon. Og særlig for han, som ble døv, må notene ha blitt en stadig større del av musikkopplevelsen.

Sånn er det med Bach og Beethoven. Mine ungdomshelter. Men nå som jeg er utøvende komponist selv og lærer i faget, er jeg også opptatt av ikke *bare* å la dem sveve i himmelen som noe uoppnåelig. Alle vi nålevende komponister som jobber med noter, har utviklet lignende ferdigheter, om så i varierende grad. Å oppleve at et partitur utfolder seg i stillhet, krever mye konsentrasjon og trening, og det blir aldri helt det samme som å lytte. Selv Mozart har fortalt at han trengte et instrument for å komponere, og at han måtte sjekke med klaveret om de fantastiske verkene som slo ned i han på vandring gjennom Wiens gater stemte med virkeligheten (Zaslaw, 1997, s. 110).

Å antyde at alt dette er former for KI, er likevel en grov forenkling. Noe har skjedd underveis. Serialistene på 1900-tallet kunne riktignok støtte seg på komplekse systemer, men måtte likevel utføre hele skriveakten selv. Det var en tidkrevende aktivitet som virket tilbake på verkets tilblivelse. Og når komponistene i 1750 trykket på én «knapp», klang bare én tone. Vi setter stadig bort mer av den fysiske erfaringen med den kreative prosessen. En ting er hva det gjør med den klingende musikken, men hva gjør det med oss?

Vann eller is

Jeg har nå nevnt tre funksjoner for musikalsk notasjon. Alle er knyttet til handling, til musikalsk aktivitet. Den fjerde funksjonen er noter som lagringsmedium, eller som *potensiell* handling. Partituret er et frosset musikkstykke som kan tines opp i en framføring. Noter er personlig og kulturell hukommelse, og har med andre ord også en *mnemisk funksjon*. Noter er faktisk hukommelsen til hele den europeiske kunstmusikktradisjonen, og til store deler av populærmusikken før lydopptakene kom. Takket være noteforlagene som vokste fram rundt år 1800, fikk Europa en musikk*industri*. Og ifølge musikkfilosofen Lydia Goehr har forlagsbransjen mye av æren for at selve verkbegrepet i moderne forstand ble dannet omtrent på denne tiden (Goehr, 1992, s. 108): Én opphaver, ett verk, men i mangfoldige eksemplarer. Muligheten for å spille de samme verkene om og om igjen overalt og danne en musikalsk kanon kom ut av dette. De fleste musikktradisjoner har historisk sett vært avhengige av muntlig overlevering, altså personlige møter. Men takket være noter kan vi hoppe over alle mellomledd og gå rett til musikken fra middelalderens kirker og klostre. 1000 års historie smeltes inn i *vår samtids musikk*. Ulempen med noter er for mange at de lager en omvei til musikken, en oversettelse fra lyd til skrift og tilbake igjen. Musikken blir mindre spontan. Notene blir autorative. Men denne omveien skaper også det tolkningsrommet som den klassiske musikken langt på vei lever av i dag. Det gjør at alle framføringer blir forskjellige. Alle utøvere må tolke notene i tillegg til å prestere hver for seg på instrumentet og sammen i ensemblet. Populærmusikken fikk en annen industriell plattform i platebransjen vel 100 år etter noteforlagenes revolusjon. Man kunne endelig droppe veien om noter.

Å skrive musikken ned på noter vil altså si å fryse den for ettertiden. Komponisten fryser et innfall i en skisse for egen del, eller et verk i et partitur for andre. Utøveren må deretter tine partituret for å la tonene flomme igjen. Notenes autorative kraft har riktignok gjort dem til en tvangstrøye for mange. Autoriteter begrenser jo gjerne frihet og selvutfoldelse. Men vi som *skriver* musikk, minnes daglig på at ethvert notebilde *ble til* en gang. Og det er forunderlig å oppleve en «partiturdannelse» foran seg.

De fire funksjonene jeg trekker fram, er altså representerende, instruerende, utforskende og mnemisk. De griper i hverandre, og enhver blekke kan oppfylle dem alle, selv om hensikten bak dem gjør at de ser forskjellige ut.

Verktøykista

En mulighet notene gir meg, er at jeg kan koble meg av og på den faktiske avspillingshastigheten, av og på selve klangen. Musikkens tidsakse blir som en strikk. Jeg trenger ikke la meg avlede av klangen fra et gitt instrument, eller fra en urealistisk fyldig sample. Fantasiens uskarpe lydbilde skaper spennende glidninger og nye assosiasjoner. Selve skriveakten skaper andre bevegelsesbaner enn det å spille. Komposisjonsprosessen er en serie med beslutninger, men også feilslutninger som kan tas om igjen. Jeg kan sammenligne fem ulike løsningsforslag på notearket foran meg, uten å teste dem i rekkefølge. For meg går komposisjonsprosessen mye mellom spontanitet og ettertanke. Mange tenker kanskje at improvisasjon er det spontane og notene er ettertanken. Men det går begge veier. Mye kan spontant «skje av seg selv» på notearket. Ettertanken kan være å så spille dem, å erkjenne lyden.

Og apropos arket, er det ark eller er det skjerm? Det er da litt mer imponerende med ark og blyant? Litt mer *beethovensk* kamp og motstand, liksom? Med et notasjonsprogram kan man jo jukse ved å trykke på avspillingsknappen og få en umiddelbar respons fra *alt for fete samples*. Eller er det bare eksentrisk nostalgi å gå rundt med blyant og skissebok på innerlomma? Kanskje fete samples faktisk bøter på knapp prøvetid?

En romantisk kunstforståelse går ut på at verket nærmest *kommer til* kunstneren fiks ferdig i et inspirert øyeblikk. Kunstnerens oppgave er deretter å viderebringe verket til verden gjennom et slitsomt notasjonsarbeid. Lydia Goehr kaller dette en platonisk verkforståelse, der verket er en nær sagt evig idé som eksisterte også før det ble legemliggjort gjennom komponisten (Goehr 1992, s. 14). Et slikt syn var fremdeles framtredende da blant andre den tyske filosofen Ernst Cassirer på 1930-tallet påpekte verktøyets betydning i all skapende virksomhet. Snart 150 års skisseforskning har også gradvis avdekket hvordan noteskrivingen virker tilbake på forestillingsevnen. Jeg har allerede antydet at verktøyene vi bruker, er avgjørende for hva vi kan skape. Ark eller skjerm, piper eller synth, hjertet eller KI – eller begge deler? Alt påvirker verket, og hele menneskehetens historie er gjennomsyret av sammenkoblingen mellom forestillingsevne og verktøy. Det var derfor mange komponister i etterkrigstiden skjønte at de måtte frigjøre seg fra den tradisjonelle noteskriften, fra det gamle verktøyet, for virkelig å skrive *noe uhørt*. I mange av John Cages verker har han altså ikke forestilt seg et komplett lydbilde som utøveren skal reprodusere. Notene er *ikke* en representant for lyden. Isteden skal de aktivisere

musikeren som en betydelig medskaper av selve verket. Partituret stiller dermed like mange spørsmål som det gir svar.

Så hva er da forbindelsen mellom de klanglige forestillingene komponisten får innledningsvis og det ferdige verket? For Cage var ikke det poenget. For meg er det det. Jeg er altfor glad i harmonikk til å ville overlate det til utøverne. Selv om en platonisk verkforståelse ikke er særlig reell, mener jeg at *for komponisten selv* kan det være viktig å holde på en flik av den. Dette har med inspirasjon å gjøre, og «inspirare» betyr nettopp å blåse noe (for eksempel en sannhet) inn i en utenfra. Så selv om tilblivelsen av et verk langt på vei er preget av en serie med beslutninger, av vaner, av metoder, er den aldri *bare* det. Irrasjonalitet og opplevelsen av at «noe bare skjedde», eller at et helt verk kan fanges i et øyeblikk, tror jeg er gjenkjennelig for de fleste komponister, og derfor er faktisk også dette en reell del av prosessen. Mange kunstnere vil kanskje holde på den følelsen. Forskning har likevel vist at kreative prosesser generelt er preget av en vekselvirkning mellom regeldannelse og regelbrudd, gjennom prøving og feiling (Donin, 2012, s. 19–20).

Så hva ble det til? Skjerm eller ark? For min del ble det begge deler. I verktøykassa mi finnes både fysiske hjelpemidler (som forskjellige instrumenter, blyant, tastatur og internett), tillærte kompositoriske ferdigheter (som speilvending, instrumentkunnskap, serialisme og variasjonsteknikker) og min egen kropp og relativt livlige indre liv. Ettersom verktøykassa påvirker hva jeg kan lage, prøver jeg hele tiden å forandre litt på innholdet i håp om å utvikle meg. Men det er tidkrevende å bryte gamle vaner. Om jeg bare hadde hatt et stipend! For en del år siden skrev jeg gjerne ferdig hele verket for hånd først, for så å føre det inn på data. Nå beveger jeg meg friere i verktøykassa. Det blir fortsatt mye papir og blyant tidlig i prosessen og mer programvare mot slutten. Men ofte må jeg «føre inn» en kaotisk håndskreven skisse, eller hente blyanten igjen og utforske materialet videre på arket.

Det finnes mange fascinerende eksempler på arbeidsmetoder, for eksempel Beethoven som skisserte lange symfoniske forløp på bare ett notesystem, eller Fartein Valen som hver dag skrev verket helt forfra igjen. Metodene virker altså inn på både ideene og resultatet. Jeg avslutter med et eksempel fra egen praksis, siden jeg ble bedt om å lette på lokket.

Dyret som roter i jorden

Jeg skal prøve å skildre et avgjørende punkt i tilblivelsen av *Krigsseilerrekviem*. Jeg nærmest tilfeldig deiset ned ved klaveret og liret av meg

de første 38 taktene av verket. Makan til flaks! Men det som der og da framstod som en vilkårlig handling, var kanskje like mye en metode, en vane, en prosess der et repertoar av verktøy var i spill? Jeg hadde drevet research langs tre akser ganske lenge, tre løp som begynte å nærme seg hverandre. Akkurat denne ned-deisingen ble et eureka. Og resultatet ble kjernen i verkets klanglige palett. Løypene jeg hadde fulgt, viklet seg plutselig i hverandre i en meningsfull helhet. Det må kunne kalles godt forberedt spontanitet.

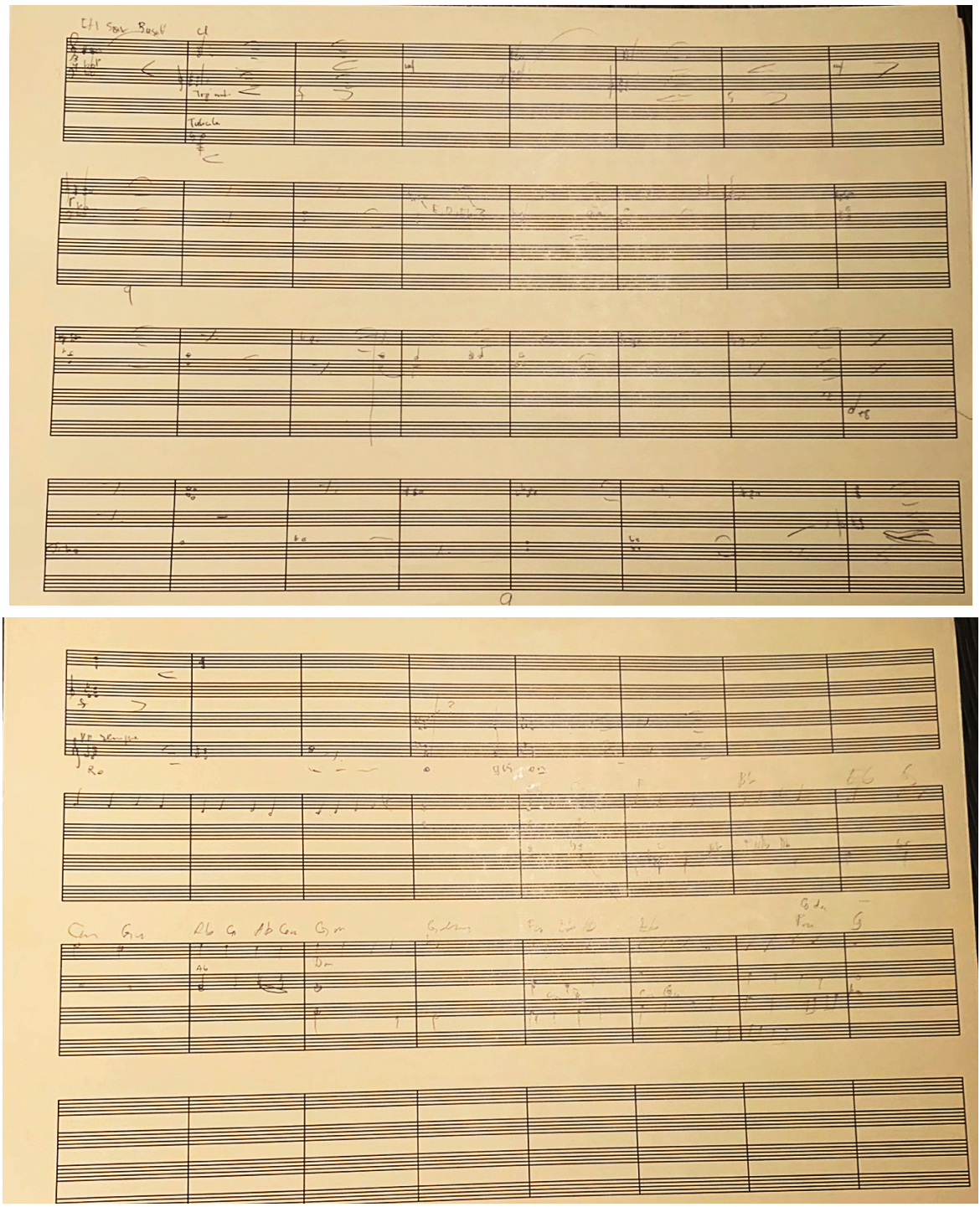
Jeg ville at sjøfolkene selv skulle få komme til orde i *Krigsseilerrekviem*. De tre løpene jeg fulgte, var 1) å sette meg inn i krigsseilersaken og lete etter brev og dagbøker fra sjøfolkene selv, 2) å trenge ned i underskogen av den store rekviemtradisjonen og 3) lete meg fram til en passende klanglig palett – verkets stemme og identitet, det punktet der rekviem-liturgien gjenkaller «lukta'ta olje og sjø».

Det avgjørende punktet oppstod altså da *jeg følte* at de tre løpene plutselig klang sammen. Det var hendene som fant løsningen, ikke hodet, ikke algoritmene. Trass i alt jeg har sagt om notenes fortreffelighet, skulle det altså likevel være måten hendene fant tangentene på, som forløste prosessen. Hodet og mønstrene kom etterpå. Jeg kan trøste meg med at selv Stravinsky har sagt at man ikke skal fornekte hendenes oppfinnsomhet.

Krigsseilersaken framstår mest som veldig sår og vond. De vant krigen, men tapte freden. Den latinske rekviem-teksten begynner med en bønn om evig hvile. Men sjøfolkene fikk ikke ro. Så jeg lette etter en harmonikk som kunne skape en form for urolig søvn, et mareritt. Mange ville sikkert spilt inn de 38 taktene på mobilen. Men for det første gjemmer jeg ofte telefonen i et annet rom når jeg skriver, for det andre gir record-knappen meg prestasjonsangst selv når jeg er alene, og for det tredje hadde jeg av gammel vane blyant og notepapir i nærheten. Så jeg skisserte det ned. Eksempelet under er denne skissen. Den er ganske glissen, men inneholdt masse informasjon *for meg*.

For å parafrasere Stravinsky igjen (Stravinsky, 1970, s. 55–56): Som et dyr hadde jeg rotet rundt i jorden lenge uten å vite helt hva jeg lette etter. Plutselig støtte jeg på noe uventet. Det ga et sjokk. Sjokket slo en gnist. Verket flammet opp! – i en lang kjede av vanskelige beslutninger …

Lytteeksempel: B. Morten Christophersen: *Krigsseilerrekviem*, I. Introitus: Hvil i fred, Magnus Ingemund Kjelstad, Den norske operas kor, Kongelige norske marines musikkorps, Bjarte Engeset



↘ **Figur 3** Skisse til Krigsseilerrekviem. Åpningen av første sats fram til koret kommer inn. Instrumentasjon antydet. Fra side 2, 2. system står en skisse til koralen i slutten av satsen. Så vidt jeg husker er den skrevet inn på et annet tidspunkt.

Litteraturliste

Donin, N. (2012). Empirical and Historical Musicologies of Compositional Processes: Towards a Cross-Fertilization. I D. Collins (Red.), *The Act of Musical Composition: Studies in The Creative Process*. Ashgate.

Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford University Press.

Stravinsky, I. (1970). *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Harvard University Press.

Zaslaw, N. (1997). Mozart as a Working Stiff. I J. M. Morris (Red.), *On Mozart*. Cambridge University Press.

Å skape stemningen

Liliana Palanca Pereira

> A DJ plays prerecorded music to an audience. It is their job to create an enjoyable listening experience.
>
> Fra nettsida Crossfader wearecrossfader.co.uk

Man kan altså si at en DJ har som jobb å skape god stemning på for eksempel klubb, festival, privatarrangement eller konsert. Men hvordan skaper DJ-er som Uncle Waffles, DBN Gogo eller Vanyfox egentlig denne gode stemningen? Finnes det en oppskrift for god DJ-praksis?

I dette essayet vil jeg fortelle om hva som er viktig, når jeg skaper stemningen som DJ Love Pump.

Hva gjør en DJ?

En vanlig oppfatning er gjerne at et DJ-sett forhåndsinnspilles. DJ-en bare trykker på play, spiller av musikken og veiver med armene uten å bekymre seg om overgangene mellom låtene. Men dette er en kraftig forenkling og blir ofte sett på som tabu, spesielt blant DJ-er som er opptatt av å ivareta kunsten med å bytte låter og utføre overganger «live». Hver sin smak, men jeg liker å utføre overgangene der og da når jeg spiller. Jeg mener det holder hodet skarpere. Samtidig liker jeg å øve på overganger på forhånd, slik at jeg kan utføre de bra «live». Som i alle andre skapende praksiser i musikk, krever også DJ-ing spesifikk musikkunnskap, forberedelse, erfaring og ferdigheter for å skape stemning.

Men uten musikk så duger helten – eller rettere sagt – DJ-en ikke. DJ-er spiller enten musikk som andre har produsert, som de selv har produsert – eller en blanding av dette. For min egen del og i min DJ-praksis kjøper jeg musikk produsert av andre som låtfiler fra nettbutikker som Beatport,

Bandcamp og Qobuz. Det er også mulig å lage musikk selv, få tilsendt låter fra andre produsenter, kjøpe vinylplater på nettet eller i fysisk butikk. Eller man kan benytte seg av strømmetjenester som Spotify og Tidal.

Tilgang på musikk er helt essensielt, men minst like viktig er det som DJ å gjøre seg godt kjent med forskjellige låter og de ulike låtdelene de består av, nemlig intro, vers eller hoveddel, breakdown, build-up, refreng, bro eller mellomspill og outro. Her kreves det svært god sjangerkunnskap.

Sjanger

Som DJ Love Pump spiller jeg for det meste afrikansk elektronisk musikk, og her finnes det et mylder av sjangre. Noen av disse har fått innflytelse fra den afro-amerikanske klubbmusikken, som for eksempel house.

Jeg brenner særlig sterkt for sjangerne afro house, kuduro, baile funk, kizomba og afrobeats, fordi jeg har selv afrikanske røtter. Jeg ble født i Portugal, men hele min familie er fra Angola som ligger på vest-sentralkysten i den sørlige delen av Afrika. Jeg spiller også afrikansk elektronisk musikk som er hybrider av disse stilene med eksperimentelle elementer som er produsert av den afrikanske diasporaen som er rundt om i verden. Jeg liker ikke å låse meg til kun én sjanger, fordi god musikk er god musikk; du kan finne god musikk i mange sjangre.

Musikkvideo: Eksempel på sjangeren Afrobeats: Omah Lay med soso (2022)

Klubbkonseptet mitt heter Klubb Diaspora og er rettet mot de som er interessert i afrikansk (og dets diaspora) elektroniske musikk. I de afrikanske landene der musikken kommer fra, er musikken jeg spiller populærmusikk. Her i Norge er disse sjangerne mer nisje, men likevel interessant for de som kjenner musikken fra før og de som er åpne for å høre noe nytt. Men dette nisjepreget er også i endring. Sjangrene jeg spiller, som for eksempel afrobeats og amapiano, vokser stadig, og store amerikanske artister som Kelly Rowland, Ty Dolla Sign, Chris Brown og Selena Gomez har nylig laget remikser av disse to sjangrene – som er i ferd med å vokse seg store her i Norge også. I fjor booket eksempelvis Hot Hot Hot-festivalen amapiano-produsenten Vigro Deep, mens Øyafestivalen 2023 sikret seg flere store afrobeats-artister som Wizkid, Ayra Starr og Oxlade, i tillegg til amapiano-DJ-en Uncle Waffles.

Disse sjangrenes økte popularitet gjenspeiles også i sosiale medier. Flere videoer av Uncle Waffles fra Sør-Afrika har gått viralt, der hun skaper magi og vill stemning.

Låtens deler, DJ-ens byggesteiner

Låter innenfor sjangerne jeg nevner over, er bygd opp på forskjellige måter. Samtidig har de flere felles elementer som gjør det mulig å remikse låtene og sette dem sammen på nye og originale måter. Kunnskap om låtens oppbygning og form er med andre ord helt grunnleggende i DJ-praksis.

Delene intro og outro består som regel av få instrumenter og lite vokal, ofte kan det bare være trommemønstre og andre rytmiske elementer til stede. Deretter bygges det opp med flere elementer. Disse låtdelene gjør det lettere å utføre overganger og bytte mellom låter. Om låtene har en kortere intro eller outro, liker jeg å loope disse delene eller redigere låten i DJ-programvaren Rekordbox, slik at jeg har mer tid til å bytte låter.

Låter som inneholder mye vokal, kan bestå av vers, refreng og bro. Sjangre som afro house og amapiano, som begge springer ut av house, kan også inneholde vokal (gjerne som synging, rapping eller rapsynging), men ofte består de kun av instrumentalspor. Låtene starter med få instrumenter, og deretter blir flere lagt til lagvis. Låter kan også inneholde et eller flere *breakdowns* ut i låten som igjen inneholder mindre vokal, færre instrumenter og en generelt lavere intensitet. Dersom jeg skal skape et heftig dansegulv, er det en fordel å kunne hoppe over slike *breakdowns*. Jeg må vite hvilken del av låten som har mest intensitet. Dette må planlegges på forhånd, og da bruker jeg funksjonene *hot cues* eller *memory cues* i Rekordbox.

Disse funksjonene liker jeg å bruke for å markere punkter der låten skifter karakter, stemning eller tempo, for eksempel der låten blir rolig og der låten får mer fart igjen. Med markeringene kan jeg enkelt styre framgangen i låten og hoppe over deler som kan «drepe» dansegulvet. På lignende måte bruker jeg av og til en DAW (*digital audio workstation)* som heter Ableton, til å klippe vekk låtdeler som er for sakte og kan drepe stemningen. Med Rekordbox markerer jeg også takten i låtene. Det gjør det lettere for meg å mikse låter med samme takt sammen.

Rekkefølge, miks og gode overganger

I et DJ-sett er låtrekkefølgen og hvordan de ulike låtene settes sammen, helt sentralt. En miks er en samling av låter spilt etter hverandre kontinuerlig uten stopp. Her bruker vi DJ-er ulike teknikker for å få sømløse overganger fra en låt til en annen. Det finnes endeløst med kreative måter å velge rekkefølge og skape overganger på. I mine DJ-sett prioriterer jeg gode låter som vil få folk til å danse, og tenker samtidig på at overgangene skal være harmoniske.

Jeg er veldig bevisst på hvilken effekt det gir når jeg bytter låt. Har neste låt samme energinivå? Hvis en låt har mye instrumentasjon, perkusjon og trommer, er det en fordel at neste låt klarer å holde samme intensitetsnivå, slik at settet ikke svinger og mister flyten. Men man kan heller ikke gi full gass hele veien; folk må få pustet litt innimellom. Kunsten er å finne en god balanse, skape stemning og forstå hva som passer i situasjonen.

For å skape gode overganger mellom låtene bruker jeg gjerne *beatmatching*. Denne teknikken går ut på å synkronisere to låter ved å justere dem slik at begge har samme tempo og kan spilles av samtidig slik at de overlapper i overgangen fra den ene til den andre. Jeg legger også til effekter for å gi tegn på at det skjer en endring. Mine favoritter er *echo*, *reverb*, *flanger* og *spiral*. Disse effektene gir krydder til lydbildet slik at det blir mer spennende for publikum som lytter eller danser. Videre kan filtereffekter som *space*, *dub echo* og *noise* sprite opp overgangene.

Av og til velger jeg *å drop on the one*, altså å *droppe på eneren:* det betyr å avslutte den ene låten på fjerde taktslag og starte den neste låten rett etter, på første taktslag. Andre ganger bruker jeg *hot cues* til å mikse inn en ny låt. Det gjør jeg ved å trykke rytmisk på de ulike *hot cues*-knappene, på samme måte som på en trommepad.

En viktig faktor i arbeidet med overganger er tempo. Tempo, uttrykt i *beats per minute* (bpm) eller takslag per minutt, spiller en stor rolle i hvordan overgangene vil høres ut. Jeg starter gjerne med låter i sakte tempo og jobber meg gradvis oppover hvis jeg spiller en hel kveld eller er først blant flere DJ-er i et sett. Hvis jeg derimot tar over midt i et sett, tilpasser jeg meg tempoet som den forrige DJ-en spilte i. For eksempel da jeg spilte på Borealis Festival, spilte DJ-en rett før meg en techno-låt på rundt 130 bpm. Da jeg tok over, startet jeg med en baile funk-låt som hadde samme tempo – før jeg byttet til en hybridlåt av baile funk og trap i 65 bpm, altså halvparten av 130 bpm. Deretter økte jeg tempoet gradvis gjennom settet

og endte til slutt på 130 bpm igjen. Dette er bare én av mange kreative måter å tilpasse tempoet i DJ-settet på.

Musikkvideo: Eksempel på sjangeren Baile Funk: Tati Quebra Barraco

Som ny DJ vil man måtte eksperimentere og prøve seg fram for å se hvilken låtrekkefølge som fungerer for å lage god stemning. En DJ med mer erfaring har allerede opparbeidet seg kunnskap om hva som fungerer og vet hvilke låter som gang etter gang motiverer dansefoten. Erfarne DJ-er kan ta låtrekkefølgen på sparket, men det krever mye utprøving for å ikke bli stresset i en slik improvisasjonssituasjon. I mine forberedelser prioriterer jeg først og fremst å ha klar låter innenfor de sjangrene jeg liker best. Jeg har noen favoritt DJ-er, produsenter og labels som gir ut musikk som jeg mener har uunnværlig god rytme og alltid tilfører mine DJ-sett god stemning.

Et triks jeg ofte bruker, er å ta utgangpunkt i musikk som gir meg lyst til å danse. Jeg har selv danset house tidligere og har dermed en viss idé om hva som motiverer til dans. Før en opptreden eksperimenterer jeg gjerne med overganger og tar dem opp i Rekordbox eller Ableton. Etterpå lytter jeg til hvilke overganger som gir meg god stemning og håper at denne energien smitter over på publikum.

Den gode stemningen

Men hva er egentlig den gode stemningen, og hvordan ser den ut? For meg er god stemning at mennesker danser, gynger fra side til side eller nikker lidenskapelig til musikken jeg spiller. Jeg tenker på gangene jeg har spilt for folk som danser sammen eller alene, noen smiler, andre lukker øynene for å føle musikken. Noen ganger sitter folk ved bord, men føler musikken likevel ved å bevege kroppen sin sittende. Dette, for meg, beskriver god stemning. Og jeg spiller musikk som inviterer til akkurat dette. Det kan være musikk med høyt tempo der folk danser solo eller oppretter en dansesirkel eller lavere tempo som får folk til å danse pardans, *you name it* – så lenge jeg ser noen form for positiv bevegelse hos folk. For å skape god stemning med musikken er det min jobb som DJ å kjenne til spillestedet og hvem jeg skal spille for. En spillejobb på et utested med kommersiell profil krever at jeg spiller populære låter, både nye og gamle. Andre utesteder har et

nisje-publikum der det er fordel å ha kjennskap til undergrunnsmusikk. Selvfølgelig må jeg også passe på å ikke spille opp til dansegulv på jobber der bestillingen er bakgrunnsmusikk.

Noen mener at en DJ bør være åpen for forespørsler fra publikum, men det er opp til DJ-en selv å vurdere dette. Det er ikke alltid at slike ønsker harmonerer med stemningen i øyeblikket. Det kan også hende at jeg ikke har den etterspurte låten i samlingen min. Jeg har som mål å spille så bra at jeg klarer å overbevise publikum om at mitt DJ-sett er verdt å lytte og danse til, selv om det kanskje ikke er musikk de kjenner så godt til fra før av.

Av og til skaper flere DJ-er den gode stemningen sammen. Slike samarbeidende DJ-sett kan utføres på ulike måter. Hver DJ kan spille alene i en time eller mer før de bytter, eller vi kan dele et sett der jeg tar første halvdel og en annen DJ tar den andre. Samspilling kan også skje ved å bytte hvem som spiller hver andre eller hver tredje låt, også kalt *back-to-back* DJ-sett. Personlig foretrekker jeg å ha god tid til å utforske en del låter før neste DJ tar over, og vice versa. Fordelen med flere DJ-er i samarbeid er muligheten til å skape et mangfoldig DJ-sett med forskjellige sjangre som appellerer til ulike smaker. Jeg har for eksempel deltatt i arrangementer der jeg har spilt sammen med DJ-er som fokuserer på techno og house.

Mysteriøs effekt

Det kan hende at alt det jeg har nevnt nå, om å tilpasse musikken til publikums smak, faller bort når jeg eksperimenterer og skaper god stemning med musikk som publikum aldri har hørt før. I slike tilfeller har jeg opplevd at min entusiasme for musikken smitter over på publikum. Jeg er overbevist om at god musikk blir akkurat god musikk når den fanger oppmerksomheten til publikum og skaper god stemning hos folket. Da jeg spilte på Borealis, en festival for eksperimentell musikk, planla jeg å ta folk med på en reise gjennom sjangre som jeg vanligvis spiller, men med fokus på eksperimentelle låter innenfor sine respektive sjangre, som samtidig skulle få folk til å danse og kose seg. På Øyafestivalen eller i mine egne Klubb Diaspora-arrangementer fokuserer jeg derimot ikke på at låtene må være eksperimentelle. Her handler det om å skape høy energi i settet, med en dynamisk kombinasjon av kjente og ukjente låter.

Musikk har en unik evne til å skape følelser hos mennesker, og denne opplevelsen kan være både veldig overraskende og spontan. Jeg har introdusert noen kuduro-låter som publikum her i Norge ikke har hørt før. Likevel, takket være låtens smittende rytme så er det umulig å stå stille

– enten man kun nikker med hodet eller rister løs på hoftene. På denne måten er musikk grenseløs samtidig som den også kan skape begrensninger. Reaksjonene fra publikum kan variere fra å være veldig positive til én låt, til en lunken reaksjon på en annen låt jeg spiller. Med andre ord forblir musikkens effekt mysteriøs.

Musikkvideo: Eksempel på sjangeren Kuduro: Bruno M - dança dos combas.

Musikk og mennesker er i konstant utvikling, og det gjør at det med tiden kommer nye musikkstiler til, og at eldre musikkstiler endrer seg. Dermed mener jeg at svaret på hvordan jeg som DJ skaper god stemning, er avhengig av musikkens og menneskets utvikling. Det som er i fokus, er kommunikasjonen mellom meg som DJ og publikum. Gjennom erfaring bygger jeg opp og prøver ut ulike metoder for å skape denne ønskede stemningen. Det jeg har skildret i dette essayet, er min nåværende tilnærming til å skape god stemning med musikk som DJ, men jeg er åpen for å lære og kontinuerlig utvikle dette. DJ-ing er en skapende praksis i stadig forandring.

Det vi gjer, er hemmeleg

Hardcore punk – ein musikalsk byggeplass

Sigrun Sæbø Åland

Alt i hardcore punk (punk frå no) går tre gongar raskare enn i andre sjangrar. Fyrst og fremst musikken. Lengda på ei låt, lengda på ein tekst, lengda på ei skive eller lengda på ein konsert. Deretter skapande prosessar, levetida på musikalske prosjekt, byte av stafettpinnen for dei som sit med definisjonsmakt, og så vidare. Dersom ein er effektiv, kan ein fint spele inn ein heil LP på ei helg. Det er heller ikkje uvanleg at populære bandprosjekt berre varar eit par år.

Forklaringa på dette kan vere at publikum vil ha spontanitet, umiddelbar råskap og uprosesserte kjensler. Ikkje noko som har marinert i årevis eller blitt finpussa, evaluert og revaluert i fleire omgangar. Eller kanskje er dei som lagar musikken, minst like utolmodige som tilhøyrarane. Det er stadig nye prosjekt og idéar, nye konstellasjonar og nye uttrykk som må utforskast.

I punken eksisterer skapar, utøvar, publikum og arrangør i ein slags symbiose. I gjensidig avhengigheit. Med fingeren på pulsen til kvarandre og med ei kollektiv forståing av kvar ein er på veg.

Vi trivst i skuggen

Sjølv om punken har blitt godt skildra, drøfta og analysert i akademiske samanhengar, finst det per no ingen musikkinstitusjonar i Noreg som har kompetanse på skapande prosessar og kunstnariske praksisar i denne sjangeren. Og kanskje er det slik det må vere. For kva er vel punken, om han ikkje får eksistere som ein lovlaus rebell utanfor det etablerte, utanfor det

kommersielle og utanfor institusjonane? Uavhengig av alle andre enn seg sjølv. Punken som går i hundre kilometer i timen og endrar seg så raskt, at berre dei med begge beina planta midt i sjangeren lukkast i å skildre han.

Kva vil skje med ein sjanger tufta på opposisjon og subkultur om ein tek han vekk frå scena og legg han under lupa til nokon som vil plukke han frå kvarandre for så å setje han saman att? Og korleis skal ein kunne reprodusere politiske tekstar og nihilistiske bodskap med riktig dose patos og rett balanse spøk og alvor, om ein ikkje sjølv kjenner utanforskapen på kroppen?

Eg trur dei fleste i punkscena vil vere einig i at punken høyrer til utanfor dørene til konservatoriet og dei andre institusjonane. På ein måte er det likevel noko vemodig med denne rotlause eksistensen. Det er nesten ingen som kjenner punken, og han blir kanskje ikkje teken heilt på alvor. Det vil seie, han blir jo teken på alvor i akademia og hjå eit særs dedikert publikum verda over. Men i nisselandet Noreg har vi visst ikkje for vane å gi så mykje merksemd til ukommersielle musikalske uttrykk.

Ein finn ikkje mykje punk i støtteordningane heller. Punken er ikkje oppteken av økonomisk vinning, og han rapporterer ikkje til nokon. Eg trur heller ikkje mange punkarar ser på seg sjølve som kunstnarar. Det gjeld særleg den tradisjonelle forståinga av omgrepet der den store kunstnaren kan posisjonere seg over nokon andre i eit slags hierarki.

Lytteeksempel: Germs med «What We Do Is Secret» (1979)

I punken er det flat struktur, og ein gjer alt sjølv. Alle ledd i produksjonen er non-profitt. Sidan publikum framleis kjøper skiver i fysisk format, treng ein kanskje ikkje så mykje pengestøtte heller. Punken er ikkje ein kunstnar. Han er ein handverkar med trælar i hendene, ein som får vere med vidare når revolusjonen kjem.

Eg trur eigentleg ikkje at punken treng anerkjenning og lovord frå verken offentlege instansar eller resten av musikk-Noreg. Han har god sjølvtillit, trivst i skuggen og er levedyktig som ein kakerlakk. Men han har ei rik historie som fortener ein plass, og han fortener at dei som fortel historia, faktisk kjenner henne.

Når punken dukkar opp i norske medium eller i konserveringssamanhengar, er det gjerne dei same menneska som gong på gong prøver å seie noko fornuftig om eit fenomen som for lengst har gått dei hus forbi. Framstillinga blir unyansert, ukorrekt og noko vi som er aktive i scena, ikkje kan kjenne oss att i. Mange vil for eksempel ha det til at punken er død. Dette kunne ikkje vore lenger frå sanninga.

Til liks med eposet om Black Metal, som gradvis har snike seg inn i norske hushald, er punken full av saftige forteljingar, lyssky aktivitetar, døde heltar og banebrytande musisering. Norsk punk er internasjonalt anerkjent og har vore med på å forme sjangeren. Og ingen kan nekte for at punken har hatt musikalske og kulturelle ringverknadar langt utanfor seg sjølv.

Tradisjon

Alle som driv på med musikk, tek på ein eller fleire måtar del i ein tradisjon. Det er veldig lite som er så nyskapande eller obskurt at ein ikkje har med seg ei heil rekke skapande praksisar på lasset. Dette gjeld også punken. Sjølv om han stadig er i endring, er han også påfallande uniform, og sjangeren har ein tendens til å herleggjere musikalsk og visuell estetikk frå dei formative åra kring 1980.

Mange teiknar cover art med tusj, brukar kopimaskiner eller skrivemaskiner for å lage plakatar, tek opp musikk på ein firespors opptakar i øvingslokalet og trykker demoen sin på kassett. Alt dette funkar. Scena er underleg dedikert til det analoge formatet og full av lidenskaplege samlarar. Fanzinar, jakkemerke og t-skjorter blir rivne vekk, og dei populære banda sel gjerne ut mange opplag av vinylen sin.

Det ligg sjølvsagt mykje punk på strøymetenestene òg, men Spotify, Tidal og iTunes er ikkje viktige kanalar for sjangeren. Mange band er ikkje interesserte i å legge opp musikken sin, og om han likevel hamnar der, er det ytst få som registrerer seg i nokon av vederlagsorganisasjonane. Ein treng ikkje innteningsmodellane til den kommersielle musikkbransjen, LP-salet går som smurt og ein får krølla hundrelappar rett i handa. Ingen mellomledd. Dessutan er ein ikkje med på premissane til dei kommersielle aktørane, og det kjennest godt å bygge noko berekraftig utan å gå på kompromiss med seg sjølv.

Du blir det du et

Når det kjem til korleis ein skapar, liknar nok punken andre sjangrar utanfor meisterlæra og skulebenken. Musikken er ofte riffbasert, og ein snakkar lite om toneartar, akkordprogresjonar, skalaar eller taktartar når ein skildrar eller lagar han. Ein brukar heller ikkje notar eller tabulatur. Ein set språk på

konkrete sjangermarkørar og lærer ved å terpe. Det einaste ein noterer, er settlister.

Ein lærer seg å spele punk med utgangspunkt i innspelingar, konsertopplevingar eller dei ein spelar med. Ikkje i kulturskulen eller på konservatoriet. Ein hermar til ein får det til. Trompetisten Clark Terry brukte orda imitate, assimilate og innovate for å skildre læringsprosessar og skapingsprosessar i jazz og improvisasjon. Desse tre stega er ei enkel forklaring på ei typisk musikalsk læringskurve. Korleis ein går frå å lytte og herme, til å gjere stoffet til sitt eige og skapar noko unikt. Desse tre stega let seg godt overføre til punken.

Videoeksempel: Svart Framtid med 1984 (Live)

Imitate

Ein lærer punk på øyret. Kanskje går ein i korps eller kulturskule som liten og lærer seg å spele marsj, jazz eller rock, og dette vil sjølvsagt vere eit godt fundament. Men eg har enno til gode å møte ein kulturskulelærar som underviser i D-beat. Det blir nærliggande å dra linjer til folkemusikken. Musikken er ikkje tradisjonelt nedteikna, så ein lærer av andre gjennom å lytte og herme. Folkemusikken er levande, godt forankra i kulturelle praksisar og baserer seg på munnleg overlevering. I utgangspunktet bruksmusikk – ikkje kunstmusikk. Nett slik er punken òg. No har rett nok folkemusikken blitt institusjonalisert og ser ikkje ut til å lide nemneverdig av dette. Men punken er jo berre eit barn til samanlikning. Og der det gir meining å konservere den urgamle folkemusikken, har punken framleis mange tidsvitne som hugsar, eller i alle fall var fysisk til stades i 1982.

Assimilate

Som utøvar, uansett sjanger, er det viktig å få inn ein grunnteknikk og internalisere det ein skal framføre. Dersom ein har brukt tilstrekkeleg tid på å lytte og herme, er det tid for å gjere stoffet til sitt eige. Ein må lære seg reglane før ein kan bryte dei og så vidare. I punken er det ingen kompositoriske reglar – ingen strenge formprinsipp, ingen sjangerpoliti og ingen lang tradisjon å respektere. Men ein har rammer. Og det er ein heil haug

undersjangrar, stilistiske grep, lydlandskap og uttrykk å velje mellom. Desse vala er viktige i den skapande prosessen. Det er òg viktig korleis ein leverer dei, for punk er ikkje berre ein sjanger. Punk er ei haldning og ein livsstil.

Det er freistande å dra opp diskusjonen om autentisitet versus performativitet, men å drøfte kven som er ekte punks og kven som er posers, har aldri vore særskilt interessant i mi bok. Når alt kjem til stykket, er det viktigaste at du føler og eig det du driv med. Det finst mange innfallsvinklar til punk, men du blir raskt avslørt om du ikkje eig uttrykket ditt og meiner det du formidlar.

Ein annan ting som er verdt å nemne, er at det er eit blodslit å spele punk. Somme kan bli så utmatta etter 20 minutt på scena at dei kastar opp. For ikkje berre å overleve, men også å levere på ein lang turné, er det best å vere i form. Og motivasjonen må komme innanfrå, for som nemnt, er det ikkje pengar i punk. Gulrota kjem i form av eit internasjonalt scenefellesskap. Det er eit kreativt samarbeidsprosjekt fullt av idealistiske eldsjeler som jobbar for same mål. Ein verdsomspennande dysfunksjonell familie.

Innovate

Punken diskriminerer ikkje. Og så lenge du ikkje diskriminerer, vil du truleg finne ei scene å stå på. Om du er virtuos på downstrokes eller akkurat har byrja å klimpre i øvingslokalet på Blitz, får du bryne deg på eit ekstremt eksplosivt publikum. Det er ei bratt læringskurve. Men kva kjenneteiknar den punken som set spor og som skapar ringverknadar, større enn seg sjølv? Kanskje er det den punken som trass alt eg har skrive så langt, faktisk tek seg tid til å dyrke, analysere og forankre uttrykket sitt.

Ifølge Clark Terry kjem den verkelege skapinga når ein har herma, lært seg eit slags handverk og gjort stoffet til sitt eige. Det er då det personlege uttrykket kan ta form. Dette krev god kodeforståing og riktig teknikk. Sjølv om punken er uskolert og kan framstå rudimentær og primitiv, er handverket like krevjande å lære seg som i andre sjangrar. Og så er det dette med nerve og nærvær igjen. Ein må meine det ein skal framføre, og levere med hud og hår.

Punken diskriminerer ikkje. Og så lenge du ikkje diskriminerer, vil du truleg finne ei scene å stå på.

Eg har vore inne på det tidlegare. Punken blir ikkje alltid teken på alvor av dei uinnvigde. Ein kan på ny trekke linjer til jazz. Særleg frijazzen, som ofte har blitt skulda for berre å vere bråk. At kven som helst kan gjere det, som om musikken ikkje har nokon reell eigenverdi eller kvalitet.

Slik er det med punken òg. Visst er det bråkete, men kreative uttrykk må ikkje vere vakre, polerte eller skolerte. Det er system i bråket, og for oss som har kodeforståing, er støyen vakker. Ikkje berre er han vakker, men original, innovativ og banebrytande. «Art should comfort the disturbed and disturb the comfortable», sa den meksikanske poeten Cesar A. Cruz. Er punk kanskje kunst likevel?

Lytteeksempel: va med «Nå Eller Aldri 7"»

Musikalsk bygningsarbeid

La meg avslutningsvis prøve å skildre ein typisk skapande prosess slik han kan arte seg hjå meg og dei eg lagar musikk saman med. For ordens skuld – det finst mange vegar til Rom, og ulike bandkonstellasjonar jobbar på ulike måtar. Nokre jammar fram alt, andre er planmessige og nøyaktige. Dette er altså ikkje ei oppskrift, snarare eit forsøk på å sette ei rekke kreative impulsar inn i eit slags laust system.

Ein vag idé

Ein spesifikk effektpedal, ein trommebeat, ei avgjerande hending eller ei inspirerande bok. Noko som triggar kreativ flyt eller hyperfokus. Plutseleg dukkar det opp riff i hovudet som eg plystrar inn på mobilen på bussen før eg rekk heim for å prøve det på bassen eller gitaren. Sakte, men sikkert dannar det seg eit mentalt fundament og eit musikalsk reisverk. Fleire riff blir til, halvparten blir forkasta medan nokre blir implementerte i andre bandprosjekt. Utan heilt å ha definert kva ein jobbar med, er det tid for å stille dei grunnleggande spørsmåla: Kan dette bli noko? Kven vil høyre på det?

Å gje slepp

Den vage idéen blir delt med andre. Plutseleg er vi fleire som hamrar laus på det musikalske reisverket. Vi diskuterer kven som bør spele kva instrument. Kanskje småkranglar vi litt om korleis dette førebelse tankeeksperimentet eigentleg bør sjå ut. Riff blir delte, fleire kjem til, vi jammar litt saman, og plutseleg har vi eit par låtskisser. Er vi eit band no, eller berre ein laust samansett konstellasjon av menneske med ulik kjensle av engasjement og forplikting?

Fundamentet byrjar å slå sprekkar, og den originale idéen er i ferd med å bli utvatna. Det er no ein må ta eit steg tilbake, evaluere det ein har framfor seg og bestemme seg. Å gje slepp handlar om å samarbeide. Erfaringa mi tilseier at ting blir betre når ein samarbeider, men eg kjenner alltid eit stikk av panikk når idéen eg har vore så dedikert til, får sitt eige liv.

Opp av kjellaren

Neste steg er kjellaren. Garasjen. Øvingslokalet. Her er det lurt å bruke litt tid. Var det eit par av dei låtskissene som kanskje ikkje fungerte optimalt? Det er kjekt å lage rask musikk raskt og spele han endå raskare, men det er også fint å bruke litt ekstra tid på form og sound. Og ikkje minst på å bli tighte. Å forstå kvarandre. Å kunne spå neste trekk. For ekstremt rask musikk som ikkje er tight, er ikkje nødvendigvis bra. Ein må ha fingeren på pulsen til kvarandre her òg. Lære ting så godt at ein slepp å tenke. La kroppen overta styringa.

Forløysinga

Neste steg er å klippe navlestrengen. Ein må stole på at ein har gjort ein god nok jobb. Godta at den siste miksen av sjutommaren er ei avstøyping av eit konkret tidspunkt i eins eiga musikalske utvikling. Eit hermetisk forsegla tidsvitne. Stole på at produktet ikkje berre er levedyktig, men verdifullt, sjølv om ein allereie ser ting ein kunne endra. Litt som å sleppe tenåringen sin på fest og håpe at hen gjer riktige val. Sjølv om hen er full av hormon og frontallappen ikkje er ferdig utvikla. Punken sin frontallapp blir kanskje aldri heilt utvikla. Det er dette som er sjølve magien i sjangeren. Nerve, nærvær, råskap.

Trekkspill, bre deg ut!

Almir Meskovic

Oooh, så mange knapper!

Ved første øyekast kan den virke som en sjarmerende, firkantet lekedings med mange søte små detaljer. Men når man kommer nærmere, så ser man at alle detaljene har hver sin rolle, og da skjønner man at dette heller er en kompleks arbeidsmaskin.

Mitt trekkspill er et lite laboratorium. 256 knapper, hver med sin funksjon, 120 på venstre, 105 på høyre side, derav 52 svarte og 181 hvite, ordnet som om de trosser all logikk, og en luftventilknapp, hvorfor ikke? Legg til 22 registre for å gjøre det hele enda mer komplisert – som om det ikke var nok fra før!

Men belgen … å, belgen! Belgen var min største plage da jeg var liten. Jeg husker da jeg ringte Adis, og lurte ham til å droppe fotball og i stedet hjelpe meg med å trekke i belgen. Trekkspillet lå på gulvet, og Adis dro og presset belgen frem og tilbake mens jeg spilte analog synthesizer. Hele dagen holdt vi på med å dra i den stakkars belgen for å få ut musikk!

Man forventer kanskje at en gutt lærer av egne feil og velger en lettere vei enn trekkspillveien, men nei da. Tretti år senere sitter gutten der med et trekkspill som han valgte å betale hele 300 000 kroner for, og som gir ham klump i halsen hver gang de skal inn på et fly. Ja, mer enn en gang har jeg måttet forlate et fly på grunn av det beistet!

Likevel, til tross for alle utfordringene med vekt, pris, forsikring, administrasjon, vedlikehold, ømfintlighet, og ja, fordommer, så er trekkspillet min største kjærlighet.

Trekkspill, eller gullkalv?

Bosnia … Bosnia er et land der musikk er veldig viktig. Musikken har holdt folket gående gjennom lidelser i mange hundre år. Her er ikke trekkspill bare et instrument. Det er et totem, et hellig symbol, og trekkspilleren er en guddom. Du finner utesteder i Bosnia der trekkspill er forbudt, ikke fordi folk ikke liker dem, men fordi gjestene mister vettet når de ser et trekkspill. En trekkspiller i et bryllup er ikke bare på jobb, han har et åndelig ansvar, slik som presten, han skal utføre et ritual, men et som varer i mange timer.

Jeg husker et bryllup der trekkspillet mitt var kveldens midtpunkt. Avtalen var klar, jeg skulle spille i én time. Men så snart gjestene hørte tonene, forandret de seg, som om noe i dem våknet. De begynte å presse på, nærmest insistere, hver og en ville ha akutt oppmerksomhet, de truet med å dra ut knappene én etter én, til og med å punktere belgen, om de ikke fikk sine ønsker oppfylt, sine laster anerkjent og sine djevler bedøvd med en melodi som bare måtte ut akkurat nå. De smigret og lovet, kastet penger i luften, og viftet til og med pistoler i takt med rytmen, mens tonene strømmet ut. Først da forloveren til slutt sovnet, fant trekkspillet ro.

Og så en dag, mange brylluper senere, fikk trekkspillet mitt nok av galskapen og følte for å vende tilbake til ideene fra den gang da det var bare oss to. Senere lærte vi at de ideene kunne bli kategorisert som samtidsmusikk. Men der og da skjønte trekkspillet endelig at dets hensikt ikke bare var å vekke akutt ekstase, men å søke etter en dypere mening, i musikk som ikke bare utløser begeistring, men som vekker tanker og følelser. I dette trekkspillet var det mer enn bare lyd, det var liv og kamp.

Musikkvideo: Almir og Daniel med «Negdje U Daljini»

Trekkspill, hva mer kan du?

Jeg begynte forsiktig å utforske klassisk musikk, elektronisk musikk og tango, og jeg studerte moderne trekkspill. Jeg var stolt av de nye lydene jeg forsket frem og ville vise dem til mine venner. Stolt, men ydmyk, inviterte jeg mine betrodde og nærmeste til diplomkonserten min, 2014, i Jakobskirken i Oslo. De kom, hørte på, ga meg en klem og ba meg høflig, med all tilgjengelig kjærlighet, om ikke å invitere dem til slike konserter i fremtiden.

Dette er nok ikke en original historie, dette har skjedd før. Den gang da rocken ødela gitarens renhet, da Piazolla ødela tangoen, da Syvertsen forvrengte folkemusikken, eller hvem som helst av mange tusen originaler som ikke endte i historiens annaler. Mon tro er jeg en av dem? Og hvorfor? Gjorde de det bare på trass? Var det bare et opprør, nysgjerrighet? Eller er det *dette* som er kreativitet?

Uansett hva det er, jeg anerkjente et intenst ønske om å gå imot normer og konvensjoner når det kom til trekkspillmusikk. Jeg ville spille trekkspill slik at det brøt med forventninger. «Bruke det feil» vil noen si? Men er ikke det formålet med kunst? Det å kommunisere ens indre tanker, gang etter gang, og håpe at noen dukker opp og forstår hva du prøver på.

Og så en dag kom Ragnhild Tveitan (DKS-produsent) bortom og ville ha musikk for barn basert på musikk fra trekkspillet til Almir Meskovic. Hun foreslo en enda mer original innpakning, gjerne ferske ideer og med muligheter for å prøve det som ikke er gjort før, bruke teknologi og alt av moderne verktøy. Ja, dette ville trekkspillet mitt gjerne være med på.

Trekkspill, bre deg ut og dekk opp med alle slags kostelige retter

Å komponere musikk til en barneproduksjon vekket minner fra barndommen min, en tid da krig overskygget min oppvekst. Midt i kaoset var det et øyeblikk som fikk meg til å glemme alt det stygge og hjalp meg å skape min egen lille verden av musikk: dagen jeg fikk mitt første trekkspill. Jeg kan fortsatt tydelig huske den livlige røde fargen til instrumentet, glitrende under stearinlyset. Fra den dagen og fremover fant jeg meg selv tilbringe utallige timer med trekkspillet, utforske melodiske muligheter og mestre fingerspill.

Da jeg fordypet meg i å komponere for produksjonen, ble tankene mine et lerret der melodier flettet sammen med minnene fra fortiden min. Trekkspillet var min lojale følgesvenn i reisen med å omsette følelser til musikk. Musikalske ideer som jeg hadde da jeg var barn, men som jeg ikke kunne realisere da, strømmet frem nå.

Ikke minst fikk jeg oppfordring om og mulighet til å koble trekkspillet til teknologiske løsninger, bruke datamaskin, programvare, og egentlig alt som kunne engasjere barna inn i konserten. Jeg fikk utvide trekkspillet med alt som kunne gjøre musikk mer tilgjengelig og engasjere publikum. Dette var et skritt inn i en ny æra av musikalsk utforskning for meg. Jeg kunne utforske nye lyder og muligheter som tidligere hadde vært utenfor rekkevidde.

Jeg endte opp med å velge Ableton som mitt grensesnitt. Ableton lar meg manipulere lyder i sanntid, der jeg kan lage flere lag av melodier, manipulere trekkspillyder, og skape en rik og kompleks tekstur som er unik for musikkstilen min.

Så hva med å inkludere lyseffekter som reagerer med trekkspillet og skaper en visuell opplevelse i sanntid som er synkronisert med musikken? Dette vil gi en ekstra dimensjon til konserten og gi publikum en helhetlig kunstopplevelse. Publikum skal få aktivert alle sanser uten å miste fokus, da kreasjonen kommer fra en eneste kilde.

Trekkspill og puffene!

I prosjektet Almir og Puffene kombinerer jeg de sjelfulle lydene til et trekkspill, Ableton musikkprogramvare, en iPhone og en mengde høyteknologiske bokser fylt med intrikate komponenter. Puffene er et unikt ensemble av ni store spesiallagde lysbokser, designet av Kyrre Heldal Karlsen. Disse boksene er ikke bare visuelt imponerende, men også utstyrt med individuelle høyttalere som synkroniserer med lysdesignet og melodiene som kommer fra trekkspillet. Dette skaper en fullstendig fordypende opplevelse der musikk og lys smelter sammen til en unik kunstform.

Videoutdrag fra forestillingen: Almir og Puffene

Resultatet er et harmonisk ekteskap mellom musikk, lys og teknologi, der hver tone og hvert lysglimt bidrar til en oppslukende auditiv og visuell reise. Musikken står som grunnlaget for denne konserten og utgjør ryggraden i musikkproduksjonen.

Den første musikken i konserten, kall den gjerne «Almirs ouverture», er en kombinasjon av balkan og tango, altså de to musikksjangerne som jeg er mest fortrolig med, og helt i starten, lyden av bjeller. Sauebjeller faktisk! Bjellene er i sin tur et tilbakevendende lydmotiv for hele komposisjonen.

Sauer og bjeller

Da jeg var liten og besøkte mine besteforeldre, som bodde i en liten landsby nord i Bosnia, fikk jeg ofte høre sauebjeller. Jeg har spesielt nostalgiske

minner av den lyden. Dette motivet hører hjemme i norsk naturromantikk og faller naturlig som referanse for publikum. Det har også en personlig betydning for meg og for formidling av min historie og mine nostalgier fra barndommen. Det har vist seg at ideen er god, og allerede i de første fire taktslagene har jeg oppmerksomheten til hele salen, der publikum venter med stor nysgjerrighet på hva som vil skje videre.

Mikrofoner på trekkspillet er trådløse og gir meg muligheten til å bevege meg blant publikum. Jeg bringer trekkspillet nær subjektene, deler blikkontakt og bringer dem inn i gjennomføringen. De får følelsen av å være involvert i en del av konserten og bidrar til skapelsen av den musikalske delen. Mon tro, er det noe som faller meg naturlig etter alle de krevende bryllupene jeg har opptrådt i?

Fra Musikkhøgskolen i Oslo har jeg mine masterstudier i moderne og klassisk musikk, så en stor del av programmet er komponert i moderne stil. Jeg var spent på hvordan barn ville reagere på moderne musikk på trekkspillet. Jeg var spent på om den var altfor kompleks og vanskelig å forstå, spesielt for noen som aldri har støtt på moderne musikk fremført på trekkspill. Jeg snakker av erfaring, fordi jeg har opplevd at mine egne venner ba om å få slippe å høre konserter med moderne trekkspill. Denne opplevelsen har gitt meg enda større motivasjon og lyst til å få dette til å fungere, få samtidstrekkspill til å bli akseptert, gjerne av noen som ikke har forutinntatte forventninger til hva trekkspill bør høres ut som. Jeg vil interessere og fascinere elevene og la dem fundere over hva musikken de hører, handler om. En egoistisk grunn til å gå nye veier, kanskje? Men jeg er takknemlig overfor mitt publikum når de liker musikken min.

Artilleri Lourde

Helt i prologen av konserten forteller jeg en historie der jeg gir elevene hint om hva det egentlig handler om, og hva jeg prøver å si med musikken min og trekkspillet som et instrument.

Jeg forteller publikum om hvordan jeg, da jeg var fem år gammel, var skrekkslagen av å høre lyden av kuler og granater som falt over hjembyen min, og hvordan, i essens, det lille trekkspillet hjalp meg gjennom den vanskelige perioden – og at musikken jeg skal spille, faktisk er inspirert av de følelsene. Jeg forteller at jeg som barn løp gjennom de mørke korridorene i bombeskjulet, klatret i trappene og krøp gjennom de trange gangene som koblet de tre kjellerne, hvor vi tilbrakte mange timer hver dag i skjul fra granatene.

Trekkspillet er et av de sjeldne instrumentene som faktisk puster og kan gi en lyd av vind. Registrene på trekkspillet, med effekter fra Ableton, fremkaller kuler som nettopp har blitt skutt fra et automatgevær. Dype basslyder fremkaller tanks som brøler gjennom den forlatte byen og avfyrer granater som får det til å riste i bakken under føttene.

Alt dette blir en del av trekkspillmusikk bearbeidet gjennom Ableton. Min målsetting er ikke bare å spille musikk, men å formidle en historie, skape et lydbilde og engasjere publikum i en musikalsk reise som vil gi dem noe å reflektere over. Kanskje den til og med rører ved deres egne følelser og minner. Slik blir konserten ikke bare en opplevelse i musikk, men også en utforskning av følelser, minner og fortellinger som er en del av vår felles menneskelige erfaring.

Takk

Dette har vært en av de mest givende aspektene ved mitt arbeid som musiker. Å kunne dele min lidenskap for musikk med unge mennesker og se hvordan den beriker deres liv, er en kilde til glede og inspirasjon for meg. Jeg tror virkelig at musikk har makten til å berøre sjelen og forandre liv, og jeg er takknemlig for at jeg har fått muligheten til å være en del av denne magiske prosessen.

Jeg ønsker å takke Igor Dunderović for hjelp og fine ideer til essayet.

Som essayet, som sangen, er jeg

Kari Iveland

Når du skal skrive en tekst,
Og ser for deg en som lytter
I hvert fall litt, Og blir stille
Er det ikke no' tomrom å fylle,
Gi slipp

«Gi slipp,» Fredrik Høyer (2016)

Da jeg begynte å skrive denne teksten, var jeg nettopp kommet hjem fra et arbeidsopphold i tekstforfatterfondets leilighet i Firenze. Midt på spisebordet foran de store vinduene med utsikt til Fiesole, ligger gjesteboken oppslått og vitner om besøk av mange av oss som skriver sangtekster. Boken minner meg også på hvor privilegert jeg er som er inkludert i et fellesskap av sangskrivere og får besøke en by hvor mange kunstnere har vært før meg.

En av kveldene var jeg tilfeldigvis innom Osteria dell'Agnolo i Borgo S. Lorenzo, 24 for et lite måltid. Her kunne kelneren fortelle at dette angivelig var samme adresse som Michel de Montaigne (1533–1592) skal ha bodd ved i 1580–1581. Selv om historien ikke nødvendigvis kan bekreftes, skapte stedet og opplevelsen en interessant kobling til en av renessansens store tenkere. Montaigne, anerkjent som en av de ledende intellektuelle i renessansen og skaperen av det uformelle eller personlige essayet, var en fransk filosof, essayist og humanist.

Hans mest kjente verk, «Essais» (1580), er en samling personlige betraktninger som tar for seg temaer som menneskets natur, etikk, samfunn og livets ulike sider. I dette verket finner vi blant annet det kjente sitatet «Ingen vind er gunstig for den som ikke har en bestemt havn», antakelig inspirert av den romerske filosofen Lucius Annaeus Seneca (4 f.Kr.–65 e.Kr) som uttrykte noe tilsvarende: «Hvis man ikke vet hvilken havn man seiler mot, er ingen vind gunstig». Begge sitatene understreker nødvendigheten

av å ha et klart formål eller en destinasjon, og sammenligner et liv uten mål med et skip som driver hjelpeløst på havet. Så, hvordan relatere låtskriving til seiling og sitatene fra Seneca og Montaigne uten å bli forført av romantiske forestillinger om kunstneren som er drevet av lidenskap og kjærlighet til kunsten?

For å utforske tankene om at å ha en destinasjon gir hensikt og mening til en prosess, en reise og i livet, og samtidig åpne for det uplanlagte, kan det være nyttig å utforske dette gjennom innsiktene fra det taoistiske konseptet Wu Wei. Ved å lese Montaignes sitat i lys av Wu Wei som refererer til «ikke handling» eller handling uten anstrengelse – i samsvar med naturen, uten overdreven kontroll eller innblanding (Plato's Mirror, n.d.) – åpner det seg et nytt lag av mening som oppstår i balanse, intensjon, oppmerksomhet og tilpasning.

Viktigheten av mål og retning for å navigere gjennom livets utfordringer, som Montaigne fremhever, blir da et utgangspunkt for en prosess som også krever mottakelighet og fleksibilitet. I skapende praksis kan dette forstås som å ha en visjon eller intensjon, samtidig som man er åpen for å la prosessen åpne for uventede muligheter.

Montaigne og riffet

Forfatteren Phyllis Rose hevder at Montaigne la grunnlag for jazz på grunn av hans oppfinnelse av det verbale riffet (1992). Med andre ord kan improvisasjon beskrives som en måte å bevege seg organisk, assosiativt og spontant innenfor etablerte strukturer, eller også ved å bryte formen. Utøveren kan gi seg til kjenne og samtidig gi andre mulighet til å vise sin individualitet og sitt perspektiv. En forståelse som igjen peker tilbake på essayet og Montaigne selv som Thomas Hylland Eriksen beskriver som «den assosiative tenkningens mester» (2022, s. 25). Som sanger med stemmen som kompositorisk verktøy, innebærer dette en bevissthet om å både *ha* en stemme og *være* stemme. Når jeg synger, veksler jeg mellom aktivitet og refleksjon, hvilket betyr at jeg beveger meg *som* stemme og samtidig observerer *at* jeg synger, og det er nettopp i auto-lyttingen sangeren velger og evaluerer egen stemme og stemmeføring (Eidsheim, 2019, s. 12–13; Iveland, 2024, s. 84–85). Det som viser stemmens performative potensial, er derfor ikke kun klangen av stemmen, men sangerens valg. Samtidig er vi ikke alltid bevisst på valgene vi tar, men er oppslukt av sangen, klangen og følelsen, og beveger oss intuitivt.

Som låtskriver opplever jeg tilsvarende at ord, toner og harmoniske element utvikler seg, uten at jeg alltid kan forklare hva som skjer eller hvordan det skjer. Dette er en tilstand psykologen Mihaly Csikszentmihalyi introduserte og definerte som «flow», som kan oppstå når en person er fordypet i en aktivitet og mestrer utfordringene ved oppgaven. Han skriver: «It is the state in which action follows upon action according to an internal logic which seems to need no conscious intervention on our part» (2013, pp. 137–138). For en låtskriver betyr det at musikalske ideer kan utvikle seg uten forstyrrelser. Det er ikke lenger en opplevd avstand mellom meg og prosessen, og jeg mister meg selv i handlingen.

Sang og sangskriving er altså noe vi gjør, og det er gjennom aktiviteten at sangen får sin eksistens. Skapelseshandlingen i seg selv har imidlertid ofte vært myteomspunnet og forsøkt forklart og beskrevet på utallige vis. Et av de kanskje mest kjente eksemplene står i Det gamle testamentet og forteller om hvordan Guds handlinger var en forutsetning for universets eksistens (Biesta, 2016, s. 12). Og som vi kan lese videre, vil enhver skapende aktivitet by på en risiko for kaos og dissonans, like mye som skjønnhet og balanse. For låtskriveren kan sangen ta en annen form enn vi ønsket eller trodde. Hvert steg på veien kan være verdifullt, men enkelte ganger leder de til en blindvei. Erfaringene er med andre ord brutale og vakre, og uttrykkene stabile og flyktige.

Vi er forskjellige, og enhver skapelsessituasjon er unik, og derfor opplever vi også prosessen ulikt. Der noen definerer det som en lineær, sekvensiell prosess som begynner med en idé, et motiv eller et konsept som materialiseres i ord og toner, forstår andre kreative prosesser som komplekse nettverk av forbindelser. Som filosofene Deleuze og Guattari foreslår i sin introduksjon av rhizomet-rotstrukturen (1987), kan det derfor være at utviklingen ikke følger lineære eller hierarkiske strukturer, men vokser og utvikler seg uforutsigbart i ulike retninger. Tilsvarende inspireres vi som låtskrivere og utøvere av varierende motivasjon. Vi kan skrive ut fra en bestilling like ofte som vi har mulighet til å være åpne for det som dukker opp i øyeblikket mellom materialet og oss. Ingen av tilnærmingene gir en garanti for suksess, ei heller for fiasko.

Sangen er altså ikke alltid trofast mot en opprinnelig idé, men blir til gjennom skaperen, musikken og inspirasjonen. For på nytt å trekke paralleller til Montaignes sitat, vil det si at veien – og målet – oppstår i møtet mellom seileren, vinden og hensikten. Vinden alene leder ikke til målet, like lite som musikk i seg selv gjør lite, kanskje ingenting, på egen hånd (Ansdell, 2013, s. 8). Fordi, på tross av hva legender og myter forteller oss, har musikk ingen iboende, naturlig kraft.

Ingen bevissthet eller vilje. Allikevel hører jeg at noen sanger rommer min historie, min sorg og forelskelse, og jeg føler meg mindre ensom og mer alene. Alene fordi jeg er alene om å høre sangen som jeg gjør, og mindre ensom fordi sangen er som en fortrolig venn. Noen ganger forstår jeg heller ikke sangene i samsvar med sangskaperens intensjoner, eller vet hvem som har laget den. Jeg vet bare at den treffer noe i meg. Så, hvis ikke sangen gjør noe på egenhånd, hvordan kan jeg kjenne den som en kraft som treffer meg?

Øivind Varkøy og Inger Anne Westby skriver: «The layers in music correspond to similar layers of awareness in people. Something in the one resonates with something in the other» (2014, s. 174). Ifølge dem eksisterer lagene av mening i musikken kun som muligheter, som potensial, som må aktualiseres i møte med lytteren, i møte med meg. Samtidig endres vårt forhold til musikk gjennom livet. Påvirket av det som skjer i verden og i meg er mine musikalske relasjoner derfor både komplekse og transformative. Selv min egen musikk kan endre mening for meg. Som artisten Ary erfarte, endret hennes opplevelse av sanger seg etter at hun mistet tvillingbroren:

Det føles som om alle triste sanger jeg hører, handler om ham. Han blir det jeg knytter all min tristhet rundt … Selv om jeg skrev den sangen («Oh my God») før det skjedde, så endret den seg til at det handlet om ham (2020).

Så, vil det dermed si at sangskaperens opprinnelige tanke eller intensjoner er uvesentlig?

Avrundingen

Ordene vi hører, skriver og synger, sier noe om våre emosjonelle, sanselige og kroppslige erfaringer, våre assosiasjoner, drømmer og tanker, og vår sosiale og personlige forståelse. Med andre ord virker det som vi er i en kontinuerlig prosess, der veien frem til forståelse ofte tar form av en indre dialog, der et *jeg* forholder seg til et *du*, eller en fiktiv figur. Både essayet og sangteksten kan derfor være som en indre samtale der ulike tema behandles fra ulike perspektiv. Siri Hustvedt skriver at nettopp det å ha en bevissthet om seg selv som en person – med en fortid og fremtid – som kan fortelles som en historie, er særegent for mennesket og avhengig av egenskapen til å betrakte seg selv som en annen.

Hun viser blant annet også til et sitat fra Montaigne der han hevder at å ha evnen til å forakte seg selv, også er unikt for mennesket (2016, s. 371;

1993, s. 397). Onkl P & De Fjerne Slektningene beskriver det på denne måten i «Styggen på Ryggen» (2014):

> Oppå ryggen er en spydig liten jævel,
> Forteller meg jeg er langt ifra den fyren jeg sku' være

Selv om innsikten vår også oppstår gjennom ikke-språklige prosesser, kroppslige erfaringer og sansing, kan språket gi oss et innblikk i hvordan vi opplever å være i verden, samtidig som konseptene vi bruker, kan være avgjørende i vår oppfatning av virkeligheten (Johnson & Lakoff, 1980, s. 3). For eksempel kan vi oppleve følelser som noe flytende som fyller oss opp og gjør at vi eksploderer av glede eller «renner over» av sorg og kjærlighet (Dibben, 2007, s. 171). Eller som Anne Grete Preus synger i «Jeg er en by», (1998), der hun beskriver seg selv som en by med ukjente gater:

> Jeg er en by med hundrevis av gater
> Men skal jeg være ærlig kjenner jeg bare noen av dem
> Og når jeg reiser fra et sted til et annet
> Tar jeg en velkjent vei, der jeg vet jeg finner frem

Om det er, som Preus synger, «veier inni oss vi ikke kjenner til som kan lede oss til nye steder», er det en linje mellom Montaignes sitat, taoistisk tankegang og Wu Wei, til låtskriving, sangen og meg selv. Å drives av et mål, et ønske, en lidenskap, men også tåle ubehaget og omfavne muligheten til å oppdage det uoppdagede. Å ikke søke det stabile, men balansen. Det er også en parallell mellom essayet, sangen og meg i at et essay avrunder og ikke konkluderer. Låtskriving er som meg og fortellingene om meg, en evig dynamisk prosess heller enn projeksjoner av en stabil essens som representerer hvem jeg *egentlig* er. Slik blir sangen til, som jeg blir til, i det som er. Hensikten, målet og det vi navigerer etter, er derfor ikke å finne et endelig svar, men å være åpne for det som oppstår. For undringen. Som Ole Paus skriver i en av sangene på «Avslutningen»:

> Min tid skal komme, ja snart er den her og da er jeg klar til å fare.
> Da bryter jeg opp fra alt jeg har kjært og blir til en stillhet i svaret
> Og kanskje hender det at sent en kveld står jeg og puster mot grinden
> Men den som jeg elsker vil si til seg selv
> Det er ikke henne det er vinden
> Hvor lenge, hvor lenge, hvor lenge er lenge nok
> Hvor snart er snart nok
> Fem sanser står der og stenger meg ute fra den som gir svar

Vi er i et livslangt, dynamisk og ufullendt forhold, sangene og jeg. Det er alltid noe nytt å utforske. En ny inngang til historien. En ny vei jeg i en by jeg aldri vil kjenne fullt ut. Som kveldsturen i Firenze ledet meg til en ukjent restaurant i en kjent gate, og til Montaigne, essayet og riffet.

Så nå, i avrundingen av denne teksten en vinterdag i 2024, tenker jeg at kanskje hverken sangskriving eller livet nødvendigvis handler om å nå en bestemt destinasjon eller avslutning, men at det heller likner på det som Fredrik Høyer sier: «Når alt er *lost*, er alt i ro. Og alt som før. Gi slipp» (2016).

Litteratur- og kildeliste

Ansdell, G. (2013). Foreword: To Music's Health. I L.O. Bonde, E. Ruud, M.S. Skånland & G. Trondalen (Red.), *Musical Life Stories: Narratives on Health Musicking* (5. utg., Vol. 6, s. 3–12). Norges musikkhøgskole.

Biesta, G. (2016). Creativity. I *The Beautiful Risk of Education* (s. 11–24). Routledge. (Opprinnelig verk publisert 2013 av Paradigm Publishers).

Csikszentmihalyi, M. (2013). *Creativity: The Psychology of Discovery and Invention*. HarperCollins Publishers.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press.

Eidsheim, N.S. (2019). Introduction: The Acousmatic Question – Who Is This? I *The Race of Sound*. Duke University Press.

Eriksen, T.H. (2022). *Syv meninger med livet*. Kagge Forlag.

Hustvedt, S. (2016). *Women: Essays on Art, Sex, and the Mind*. Simon & Schuster.

Høyer, F. (2016). *Gi Slipp* [Sang]. Fanfare.

Iveland, K. (2024). *Lyrics, Voices and the Stories They Tell* [Doktorgradsavhandling]. Universitetet i Agder.

Johnson, M. & Lakoff, G. (1980[2003]). *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press.

Montaigne, M. de (1993). *The Complete Essays*. Penguin Classics.

Plato's Mirror. (u.å.). «No wind serves him who addresses his voyage to no certain port.» Hentet fra: https://platosmirror.com/michel-de-montaigne-no-wind-serves-him-who-addresses-his-voyage-to-no-certain-port/

Preus, A. G. (1998). Jeg er en by! På *Mosaikk* [Album]. Warner Music Norway.

Rose, P. (1992). Michel De Montaigne, Father of Jazz. *The Atlantic*. Hentet fra https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1992/08/michel-de-montaigne-father-of-jazz/670097/

Slektningene, O.D.F. (2014). Styggen på ryggen. På *Slekta II* [Album]. Hakaslepp Records/Knirckefritt, under exclusive license to Universal Music AS, Norway.

Soufi-Grimsrud, A. (2020). *Gjør comeback etter stillheten – derfor ble hun borte fra rampelyset*. NRK P3. https://p3.no/gjor-comeback-etter-stillheten-derfor-ble-hun-borte-fra-rampelyset/

Varkøy, Ø. & Westby, I. A. (2014). Intensity and Passion: On Musical Experience, Layers of Meaning, and Stages. *Philosophy of Music Education Review*, *22*(2), 172–187.

Hvordan skape musikk med et godt orgel

Fantastiske klangmuligheter!

Ruth Bakke

Et lekende og skapende menneske

Jeg er et «homo ludens» – et lekende menneske og har alltid vært fascinert av å forme klanger, toner og rytmer til noe mer. Bortsett fra blokkfløyte hadde vi ingen instrumenter hjemme, men ti år gammel insisterte jeg på å få begynne å spille piano og i musikkorps. Jeg måtte ta trikken til by'n for å øve piano hos min farmor. Hun betalte også for pianolæreren. Etter ett år brukte mine foreldre hele 1000 kroner på å kjøpe et stort piano fra siste del av 1800-tallet. Det var flott klang i det, men det måtte stemmes i Bb for å holde stemmingen …! Som 15-åring kjøpte jeg flere typer gitarer og så en tenor-saksofon – selv om jeg allerede spilte i flere korps.

Musikk kommer med andre ord veldig lett til meg, og jeg har alltid hatt hodet fullt av musikk. Noen ganger så mye at jeg lurte på om jeg holdt på å bli gal. Men da jeg begynte å studere musikk, fikk jeg heldigvis kontroll på musikken og kunne styre den dit jeg selv ville.

Veien til orgelet

I 1967 begynte jeg å spille orgel, som privatist ved Bergen Musikkonservatorium (BMK). Samtidig med orgelstudiene spilte jeg også i to ulike symfoniorkestre, på valthorn og bratsj.

Deretter fulgte fire års studier i USA med Fulbright-stipend. Jeg studerte blant annet i Texas hvor de hadde et fantastisk flott orgel! Jeg slo meg løs ved orgelet og var litt som et barn, og frydet meg over alle klangene jeg kunne lage på det flotte store orgelet colleget hadde anskaffet. Det var av topp kvalitet med mekanisk traktur som ga meg full kontroll over hvordan jeg åpnet for luft til pipene. Jeg la også hender og armer utover manualene, «løp» med brede bein på pedalene og laget grafisk notasjon av min lek på tangentene: tre manualer og pedal.

Etter endt utdannelse begynte jeg som organist i Storetveit kirke i Bergen, hvor jeg fortsatt vikarierer.

Hvordan jeg komponerer

Jeg har mange ulike praksiser for hvordan jeg skaper musikken min. På de fleste større komposisjoner starter jeg gjerne med å skissere og tegne et slags bilde, en litt lang remse mot høyre som representerer kronologien av hele verket med forskjellige farger for forskjellige klanger, stemmer og instrumenter. Mest mulig blir komponert i hodet før jeg skriver ut alle detaljene. Jeg trenger å vite hvor jeg skal med musikken, så jeg ikke kaster bort tid på å forme detaljer som fører meg i feil retning.

Jeg komponerer for mange besetninger og aller helst for orkester, men det er ikke lett for en kvinnelig komponist å slippe til i symfoniorkestrene. Så ORGEL er blitt mitt hovedinstrument.

Instrument: ORGEL

Begeistring for instrumentet

Det er veldig inspirerende å jobbe med et godt orgel!
Ikke noe annet «levende» (ikke-syntetisk) instrument
kan spille høyere eller dypere toner,
har så mange forskjellige klanger,
kan spille så mye forskjellig på én gang,
og kan holde toner (og svære akkorder)
så lenge man måtte ønske.
Det er det nærmeste man kommer et symfoniorkester i ett instrument.

Grunnleggende om orgelmekanikk

Litt ordforklaring: Manual kommer fra det latinske *manus* = hender. Orgelmanualer ligner på tangentrekken på et piano, men er litt kortere og er oftest bare fem og en halv oktaver.

Når en tangent trykkes ned, åpnes det for luft til en bestemt pipe. Hvis også register er satt på, vil pipene klinge. På mekaniske orgel har man direkte forbindelse til lufttilgangen. Hvordan man trykker ned tangentene, regulerer hvor mye luft som slippes til. Slik endres klang og intonasjon. Hvis tangenten bare trykkes delvis ned, vil tonen bli litt dypere grunnet mindre luft. Man kan altså endre litt på tonehøyden ved hvordan man trykker ned tangenten – eller slipper langsomt opp.

Helt mekaniske orgler har en stor, men litt ukjent ekstra fordel: De kan fortsatt spilles på noe av restluften – riktignok i varierende grad – en stund *etter* at orgelet er slått av. For flere spennende klanger kan man altså slå av orgelelet og spille på luften som er igjen. Da blir lufttrykket gradvis lavere, og tonene synker tilsvarende, men det oppstår samtidig mange spennende overtoner. Til slutt er det bare overtoner som klinger; de krever mindre luft.

Storetveit-orgelet: historie og utforming

I 1990 fikk Storetveit kirke et flott nytt orgel. Med min allsidige orgelkunnskap og erfaring fra USA fungerte jeg som konsulent for utformingen av orgelet. Resultatet ble et instrument med solid tysk mekanikk, omgitt av et franskpreget oppsett. Dette skaper et klangrikt inntrykk fordi orgelet i Storetveit har pipene for både 2. og 3. manual i svellverk: Pipene står i lukkede kasser (én for hvert manual), hvor fronten kan åpnes eller lukkes trinnløst ved å dreie stående lameller med en volum-pedal – én for hvert manual. Dette gir en kraftigere klang, eller svakere ved lukking. Det nye orgelet har tre manualer og pedaler, altså fire ulike deler som hver har distinkte klangmuligheter.

På et godt orgel, som det i Storetveit, kan jeg spille omtrent tre minutter på restluften. Det klinger etter hvert som en slags elektronisk musikk! Riktig satt opp, kan orgelet spille noen lyse «melodier» uten at jeg rører ved orgelet. Jeg bruker dette blant annet i min komposisjon *Sphaerae*, som jeg har laget til en billedserie fra verdensrommet.

Klangmulighetene i dette nye orgelet har gitt stor inspirasjon, og jeg laget en rekke orgelkomposisjoner i lang tid etter at orgelet kom på plass. Tre av dem er på min CD «Illuminations», blant annet «Naglet til et kors på jorden».

Naglet til et kors på jorden

Da jeg skulle lage preludium til denne langfredagssalmen, tenkte jeg mye på hvordan jeg kunne utnytte orgelets spennende klangmuligheter. Jeg så på hva teksten sa meg, og vurderte i tillegg klangmulighetene. Ganske raskt forstod jeg at musikken trengte mer varighet enn et vanlig koralpreludium. Resultatet ble en fem-minutters orgelmeditasjon, inspirert av teksten og mulighetene det gode orgelet gir.

I dette stykket beveger musikken seg i fire uavhengige plan, både tidsmessig («rytmisk») og klanglig:

- 3. manual: Store clusterklanger flyter rolig rundt, uten angitt rytme, spilt med «Vox Celeste», altså en himmelsk stemme.

- 2. manual: Jeg velger å la den gamle koralmelodien spilles med den arkaiske stemmen Krumhorn, i svært langsom 4/4-takt, hvor spilte noter blir liggende. For hver frase bygges opp et cluster – en tett tonegruppe.

- 1. manual: Mellom hver koralfrase spilles en fløytestemme, mye raskere og rytmisk ganske frittflytende, i lange fraser. Den legger seg hovedsakelig over resten av musikken, men går noen ganger også langt dypere enn en vanlig tverrfløyte.

Pedal: Her markeres bare hammerslagene som slås mot naglene, i en monoton, delvis tritonus-klingende, påståelig og rolig rytme. Kombinasjonen av pedalstemmene gir effekten av en 32' stemme (som opptil en 32 fot lang pipe!) som er to oktaver dypere enn notert. Pedalen *fader* ut mot slutten (→ død).

Menigheten verdsatte virkelig denne annerledes musikken. I flere tiår ble det nettopp denne fem minutters meditasjonen som satte stemningen på langfredagens gudstjeneste, med de to første versene av samme salme som påfølgende åpningssalme.

Meditasjon: Nailed Unto a Cross (for orgel), spilt av organist Iver Kleive

I kirkerommet, og særlig under gudstjenester, prøver jeg altså å tilpasse musikken til å understøtte det som er dagens tema eller stemning. Hva

presten snakker om i prekenen, blir ofte førende, og jeg endrer kanskje hva jeg opprinnelig hadde tenkt, til å heller spille noe som speiler budskapet bedre.

Min erfaring er at menigheten tåler forskjellige og mer dissonante stilarter dersom de kommer i en sammenheng som gir mening. Når man i tillegg får bilder til musikken, er menigheten enda mer åpne. Nettopp derfor fikk jeg anskaffet og hengt opp en stor skjerm framme i kirken.

Improvisasjon og samarbeid med ulike musikere

Det er gøy å komponere verk alene, men det er enda mer givende å skape musikk sammen med andre. Jeg har en del komposisjoner som jeg gjerne spiller med forskjellige besetninger, som gjør at komposisjonen endres etter stemning og situasjon.

Bruddet (1982)

Jeg har laget og tonesatt flere lysbildeserier, og den første var «Bruddet». Musikken til verket ble framført med saksofon, perkusjon og orgel. Her ble det inkludert tre stativer med diverse «chimes» – junk-metall, knust glass fra blyglassvindu limt i tråder og trepinner av forskjellige tykkelser. Disse kunne jeg spille selv, samtidig som jeg trakterte orgelet. Perkusjonisten hadde, i tillegg til slagverket, med seg en del steiner og annet materiale, og han brukte dessuten ulike treverk på orgelgalleriet.

Perkusjonisten fikk se og forklart mitt «partitur», men spilte mest etter lysbildene. Lyset var av, slik at bildene ble tydeligere. Han ble kanskje ikke like overrasket som saksofonisten og meg da kirkerommet plutselig ble helt mørkt. Lysbildefremviseren hadde nemlig satt seg fast omtrent der selve «Bruddet» skulle vises; en slags ødeleggelse i naturen og blant mennesker fordi vi ikke tar vare på naturen eller hverandre. Men, trommisen spilte stilig videre i mørket, spesielt på steinene, og vi to andre falt også raskt inn i musikken igjen. Dette mørket varte i nesten et minutt før fremviseren kom i gang igjen. Det var utrolig gøy å improvisere spontant sammen på denne måten!

Durata: c. 7 min.

BRUDDET

En lysbildeserie komponert for stort orgel

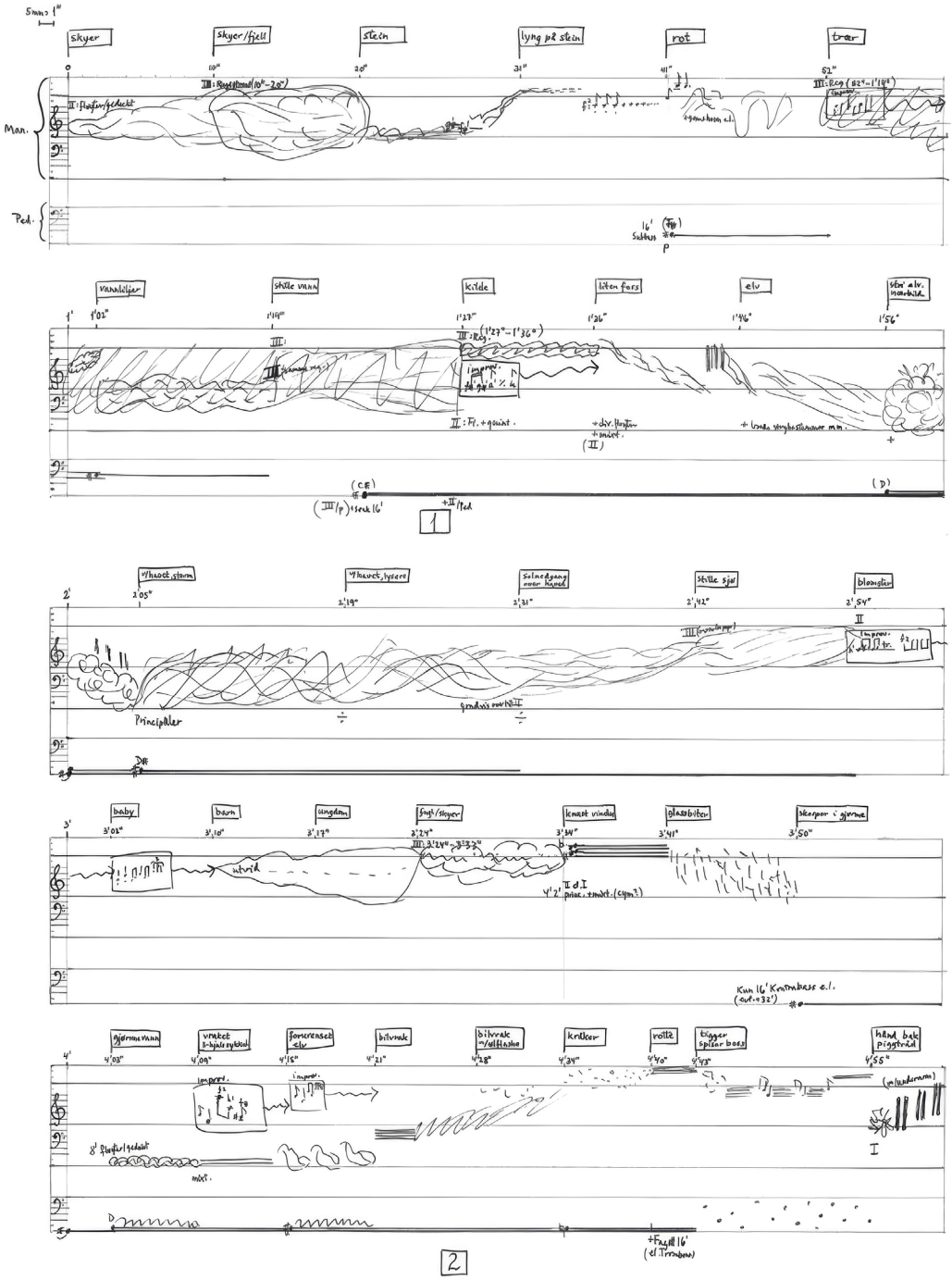
Ruth Bakke
(f. 5. sept. 1982)

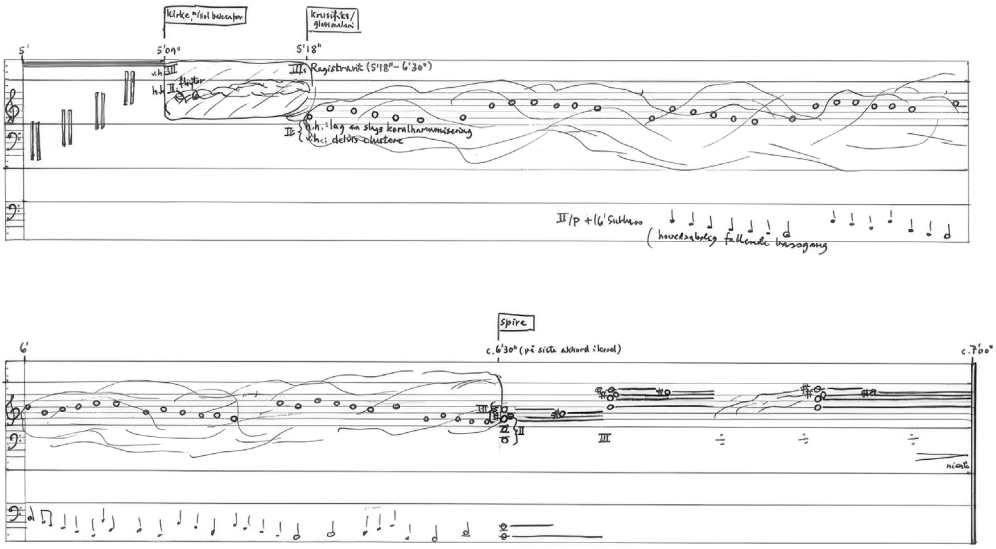
Lysbildeserien er på 36 slides. Bildene er tatt av Per Johannes Sæfvenden og Ruth Bakke. Serien er komponert av sistnevnte. (Bildene står i en viss kronologisk sammenheng som ikke trenger å være slavisk overholdt).

Stykket krever en registrant/medspiller i tillegg til organisten. På mange steder skal registranten spille på III. manual og skape rolige (ofte lydende) klimaks-akser (p-mp) i kontrapunktet til det (norsk-)organistiske spillet. Registrering: svakeste strykere og fløyte-stemmer + celeste.

Frasekrysset:
I = H
II = P
III = S

Randskæringen av det grafiske notebilde skjer i respons til lysbildene. I tillegg til forskjellige clusters vil (stort) de vanligste intervallene være s. 2., s. 7., og s. 4. Til dels l. 2., l. 7., og r. 4. Unngå tærder og selekter. (Dog sammen med clusters osv. i kornet).





3

↘ **Figur 1** Notene til «Bruddet».

Sphaerae (1992)

En annen billedserie som har betydd mye for andres aksept av min avantgarde musikk, er «Sphaerae», inspirert av universets storhet og dybder. Fra NASA og en kanadisk astronomi-gruppe fikk jeg tak i fotografier jeg, med tillegg av et par venners pluss egne fotoer, satte sammen til en billedserie.

Når jeg arbeider med slike verk, er musikken styrende for hvordan jeg setter sammen bildene, og billedserien blir partituret. Med bilder ble cluster-musikken og luftsvake toner helt akseptabel for folk flest – den sære musikken passer godt langt ut i verdensrommet. Verket ble opprinnelig komponert for orgel alene, men har siden blitt fremført i ulike versjoner sammen med flere musikere. Billedserien blir på en måte notene våre, og sammen prøver vi å uttrykke følelsene våre når vi ser de fantastiske bildene fra det store universet som omgir oss, til dels ufattelig langt borte.

Flere ganger har jeg også spilt «Sphaerae» i ren orgelversjon – en ganske spacet(!) versjon hvor store deler blir spilt med orgelet avslått.

Rop fra det dype (2011)

En av musikerne jeg har spilt mest sammen med, er saksofonist Ingvill Morlandstø. Vi spiller mange av mine komposisjoner eller arrangementer, men vi improviserer også gjerne sammen uten å avtale en eneste tone eller akkord. Det blir aldri helt likt og aldri kjedelig, vi kan utfordre og respondere. Det er dypt inspirerende!

Ingvill har også jobbet for FN i Afrika. Hun fortalte og viste meg bilder fra arbeidet sitt, blant annet Dadaab i Kenya, som på det tidspunktet var verdens største flyktningleir. Det ble utgangspunktet for billedkomposisjonen «Rop fra det dype» fra 2011, som vi har fremført sammen med flere andre musikere. Et fundament i verket er en Swahili-versjon av teksten «Fra det dype roper jeg til deg, Herre» (fra Davids salme 130) messet av en svært dyp bass. Bassen har blitt elektronisk bearbeidet: Den er lagt enda dypere, og «ropet» blir repetert mange ganger.

BIGPIPES! (2016)

Høsten 2016 ble «BIGPIPES!» arrangert – et improsamarbeid mellom Storetveit kirke og Bergen ImproStorband. Det var en helt spesiell opplevelse å få storbandet på besøk i kirkerommet.

Denne invitasjonen ble sendt ut til musikerne:

> Velkommen til et annerledes impro-prosjekt, denne gang i Storetveit kirke med orgel som hovedinstrumentet! Å improvisere sammen med et kirkeorgel gir store klanglige og andre musikalske muligheter, fra det helt svake pianissimo til rungende, sfæriske klangkaskader / lydlandskaper. Hovedideen for dette prosjektet er nettopp å fordype seg i noen av disse mulighetene, og oppdage hvordan instrumentet lar seg kombinere med andre instrumenter, akustiske som elektroniske. Du står derfor helt fritt til å ta med deg det instrumentet du ønsker! Første samling begynner med at kirkens egen organist, Ruth Bakke, gir en introduksjon av orgelet, deretter vil hun og Eilert Tøsse som også er organist, presentere hver sin improvisasjonside. Dette vil så utkrystallisere seg til to enkeltstående fremføringer.

Musikere fra Bergen ImproStorband møttes i kirken dager før konserten, og vi eksperimenterte med hva vi kunne få til. Det lå fortsatt mange piper

igjen i kirken fra det tidligere orgelet. Disse pipene fikk musikerne prøve ut, og de kombinerte dem med sine hjemmelagede elektroniske instrumenter.

Bestillingsverket De Composition (2020)

Tidlig i 2019 ble jeg kontaktet av videokunstneren Anne Marthe Dyvi. Hun hadde hørt NRK-reporter Marion Hestholm presentere musikken min og hadde blant annet hørt «Sphaerae». Hun ble fascinert av musikken jeg fikk ut av pipeorgelet i Storetveit, og hvordan jeg fikk orgelet til å klinge. Anne Marthe ville gjerne lage en video til ny orgelmusikk av meg, og i 2020 bestilte Borealis Festival et verk av oss.

Etter å ha tenkt noen uker fant vi begge ut at vi ønsket å gjøre noe med årstidene. Så vi hadde *Spring/Summer/Autumn/Winter* i tankene da vi laget hver vår del: Anne Marthe viste meg bilder hun hadde laget, og jeg laget en del snutter og musikk som jeg ga henne opptak av. Slik holdt vi på og utvekslet mange ideer. Til slutt satte vi det hele sammen til verket «De Composition»: Jeg komponerte vel 15:30 minutter musikk, og Anne Marthe laget en nøyaktig like lang kunstvideo med inntrykk fra naturen, mens jeg skulle spille samme orgelverket to ganger.

Til første spilling ville Anne Marthe vise en video med hva som skjedde inne i orgelet og noe fra hvordan jeg brukte spillepulten og pedalene. Deretter spilte jeg hele stykket en gang til, men nå til Anne Marthes kunstvideo! Selv om jeg spilte akkurat det samme hver gang, ble folks opplevelse av musikken vidt forskjellig.

Video: Ruth Bakke og Anne Marthe Dyvi med «De Composition» (2020)

Avslutning

Det er altså ikke bare ørene som betyr noe for hvordan vi oppfatter musikk. Både komponister og musikere ønsker å formidle musikken til de som hører den. Da er det viktig å være klar over hvordan det visuelle kan påvirke hvordan musikken oppfattes. Det er også spennende å utforske klanglige muligheter og å skape improvisert musikk sammen med andre. Vi kan gjerne våge mer, slippe oss mer løs, lytte til hverandre. Og respondere!

Lytting som kunstnerisk praksis

Halldis Rønning

Listening is the key to performance

Pauline Oliveros, Quantum Listening, 37

Når dirigenten står på podiet, er hun i et slags kraftfelt mellom publikum og musikerne. Den typen tilstedeværelse, nødvendig både på prøver og på konsert, er så intens at det ikke er rom for andre tanker i hodet enn musikken, oppgaven, situasjonen, menneskene, energien, rommet.

Å holde konserter for andre gjør at man øker evnen til å være sterkt til stede.

I min kunstneriske praksis har jeg lett etter anledninger hvor denne tilstedeværelsen kan videreutvikles og forsterkes.

Listening with the palms of the hands

Pauline Oliveros, Quantum Listening, 3

En dirigent utvikler sitt musikalske, kommuniserende kroppsspråk hver gang hun møter en gruppe musikere.

Når dirigenten er åpen og mottakelig i dirigeringssituasjonen og reflekterer i etterkant av en prøve eller et prosjekt, lærer hun direkte av både lyden som musikerne produserer, og situasjonene som oppstår.

Jo mer erfarne og dyktige musikerne er, desto mer kan dirigenten lære av lyden. Profesjonelle musikere oppfatter selv de mest subtile bevegelser,

og det lydlige resultatet av dirigentens bevegelser er umiddelbart hørbart for alle i rommet.

Det lydlige resultatet former både hvordan dirigenten leser et fremtidig partitur, og hvordan hun velger å bevege seg i neste lignende musikalske situasjon.

Denne komplekse og sanselige lyttingen basert på utvekslinger mellom musikerne og dirigenten, danner grunnlaget for utviklingen av dirigentens kroppsspråk og lederskap.

Mitt instrument er ikke orkesteret eller instrumentalistene. Mitt instrument er relasjonen mellom meg og de som spiller.

Denne relasjonen består dypest sett av samhandlinger gjennom tanke, intuisjon, kropp, bevegelse og lyd.

Listening shapes culture, locally and universally

Pauline Oliveros, Quantum Listening, 30

Man kan si at å lytte er en åpenhet for å ta inn eller ta imot, like mye å lytte til det som er utenfor en selv som innover i seg selv.

For en utøver: Å kunne påvirke lyden, men også *å la seg bli påvirket av lyden*.

Hvis man ser på lytting på denne måten, har den et transformerende potensial. Lytting på denne måten åpner også opp for kreativitet i selve utvekslingen.

Min gode kollega, dirigent, komponist og forsker Håkon Daniel Nystedt, sa i en av våre samtaler om dirigering, improvisasjon og lytting:

> De beste øyeblikkene er når man som dirigent ikke vet hvem som dirigerer: orkesteret eller en selv.
>
> Håkon Daniel Nystedt, personlig kommentar, 20. okt. 2023

Dette peker på akkurat denne vekslingen mellom å påvirke og å la seg påvirke i ett og samme øyeblikk.

I denne utvekslingen er det å være den mottakende part like viktig som det å være den initierende part.

I hvilken grad kan en dirigent foran et ensemble tillate seg å ta inn lyden, la seg føre av lyden, å bli selve lyden?

I hvilken grad er det rom for musikere i et ensemble til å lytte innover til sin egen kunstneriske stemme, like mye som de lytter utover?

What if you could hear the frequency of colours?

Pauline Oliveros, Quantum Listening, 40

Komponisten og lytteforskeren Pauline Oliveros åpner for at lytting kan utvides til å omhandle alt som er gjenstand for vår persepsjon. Lytting blir en prosess som foregår gjennom alle sansene, hele kroppen og ved hjelp av vår fantasi og forestillingsevne.

Å blande sansene i det språklige og i den kunstneriske praksisen åpner for nye kreative imaginære rom.

Å lytte kan være en transkunstnerisk aktivitet.

Hrafntinna (2018–2022)

Et kunstprosjekt som utforsket multidimensjonal lytting og transdisiplinær kunstpraksis

I 2018 innledet komponist Hilmar Thordarson og jeg et samarbeid som utviklet seg til en fullskala scenisk produksjon med musikk, videokunst og bevegelse. Utgangspunktet for samarbeidet var en elektronisk hanske for dirigenter (*Con Glove*), utviklet av Thordarson som del av hans doktorgrad ved NTNU. Hansken kan i sanntid påvirke musikernes oppmikkede lyd, noe som gir dirigenten mulighet til å påvirke lyden eller klangbildet direkte. Jeg dirigerte med denne hansken på urfremføringen av hans stykke «Between The Air» med Trondheim Sinfonietta på hans ph.d.-konsert i november 2018.

Jeg ønsket å utforske hanskens muligheter videre i en friere konstellasjon, mindre bundet av det metriske i notert kunstmusikk, med fokus på den fysiske og lydlige relasjonen mellom musikere og dirigent. Samtidig trengte jeg frihet til å skape og samskape. Improvisasjon ble derfor et naturlig utgangspunkt for vår felles komposisjon «Hrafntinna/Black Obsidian».

Thordarson og jeg var hovedkomponister, mens videokunstner Thorbjörg Jonsdottir og koreograf Karen Eide Bøen bidro med sine respektive disipliner. Vi inviterte med oss musikere og sangere fra Tabula Rasa Vocal

Ensemble, Islandske Caput ensemble, samt Guro Skumsnes Moe (kontrabass), Jostein Stalheim (akkordeon) og Else Olsen Storesund (preparert klaver).

Musikere og dirigent som dansere

Helt fra starten av var Thordarson og jeg tydelige på at vi ville innlemme utøvernes fysiske bevegelser som en del av uttrykket i verket. Rollene «musiker» og «dirigent» ble utvidet fra å skulle fremføre og skape musikken til å også skulle skape sceniske uttrykk gjennom fysisk bevegelse. Siden store deler av verket var basert på improvisasjon, fikk bevegelsene også en kompositorisk rolle. I ettertid ser jeg at min kunstneriske motivasjon til å inkludere kroppen i alle prosesser, både den skapende prosessen og det visuelle uttrykket i fremføringen var knyttet til min lyttepraksis som dirigent.

Koreograf Karen Eide Bøen arbeider med oppmerksomhet som utgangspunkt for kunstnerisk praksis og hvordan ulike former for oppmerksomhet kan gi kvaliteter til bevegelsen. *Oppmerksomhet*, *tilstedeværelse*, *å lytte med kroppen* og *dans* er begreper som er dypt koblet sammen, så våre interesser var sterkt sammenfallende.

Bøen var med på alle øvelser og fremføringer, og hun arbeidet med oss over lang tid. Det gikk tid mellom hver øvelse som gav oss mulighet til å reflektere, fordøye og å skape mellom hver gang. Bøen utfordret oss på bevegelse og samhandling i rommet og til å utøve musikken med en oppmerksomhet i kroppen. Hennes koreografiske øvelser hjalp oss med å kombinere lyd og bevegelse i improvisasjonene.

Som kunstnerisk leder opplevde jeg at de koreografiske øvelsene hadde en samlende effekt på gruppen, og at de endret og utvidet vår musikalske lytting.

Min egen opplevelse som utøver var en sterk følelse av kunstnerisk frihet. Verket la opp til et stort skapende rom for utøverne hvor vi var frie til å forme øyeblikket i stor grad og hvor kroppen til enhver tid var en del av improvisasjonen. Disse to elementene gjorde at den kreative lyttingen innover i hver enkelt ble veldig sterk. Jeg opplevde også at vi som gruppe stort sett befant oss i balansepunktet mellom å ta inn og initiere.

En stor del av makten til å skape var forskjøvet fra komponister til utøverne på scenen, altså musikere, sangere og dirigent. En stor del av makten til å initiere ble fordelt fra dirigenten til de andre utøverne.

I tillegg til denne friheten til å skape for utøverne var det en sterk kultur i gruppen for «å ta inn» den andre.

Prosessorientert Gesamtkunstwerk

Thordarsons og min kompositoriske holdning var å likestille og blande kunstartene. Dette realiserte vi ved å invitere alle medvirkende kunstnere inn i den kreative samtalen fra første stund. I tillegg arbeidet vi parallelt, slik at ingen kunstart dikterte de andre. Det fantes ingen ferdig libretto, eller ferdig video som musikken skulle skrives til, eller ferdige musikalske ideer som de andre kunstartene skulle komplementere.

Snarere ble verket til underveis, med bidrag fra alle involverte. Samtidig ledet vi som var hovedkomponistene, prosessen og ga estetiske innspill som formet verket.

Denne arbeidsformen krevde at alle involverte hadde en stor grad av tillit til prosessen og prosjektet og ikke minst, aksept for det uvisse.

Vi utviklet en øko-mytologisk tilnærming til det kompositoriske arbeidet, der naturelementer fungerte som både materiale og symbolske atmosfærer. Vi tok utgangspunkt i elementene havdyp, jordskorpe, is og luft og undersøkte tekstur, atmosfære, farger, soliditet, motstand, bevegelse og mytologi i hvert element. Så lette vi frem kompositoriske uttrykk fra hver kunstart basert på disse undersøkelsene. På denne måten snakket hver kunstart med naturelementet vi til enhver tid var i, samtidig som den snakket med de andre kunstartene. Vi arbeidet målrettet med abstraksjon i de kunstneriske uttrykkene, så dette var et tydelig kunstnerisk premiss fra hovedskaperne av verket. Jeg opplevde det abstrakte som inngang til det improvisatoriske og estetiske arbeidet som åpnende for det transkunstneriske samarbeidet. Med naturelementene som utgangspunkt for den kreative prosessen utviklet det seg også en dramaturgi, en menneskelig og mytologisk utvikling gjennom naturscener.

Stykket ble fremført på den Islandske opera i 2022 under Reykjavik Arts Festival, etter tre år med øvelser, improvisasjon, komposisjon og transdisiplinært kunstnerisk samarbeid.

I forbindelse med Rønnings ph.d.-prosjekt «Meditations on Listening» med Stavanger Symfoniorkester 2025, lagde Thordarson og Rønning en orkestersuite basert på kunstprosjektet *Hrafntinna*.

Suiten fikk navnet *Black Obsidian Suite* og har tilhørende kunstvideo av Thorbjörg Jonsdottir. Satsene: *Underworld, Shallow Waters* og *Black Waltz* er fra scener i forestillingen. *Black Obsidian Suite* ble urfremført 15. august 2025 med Stavanger Symfoniorkester under ledelse av Halldis Rønning i Fartein Valen-salen i Stavanger.

Utdrag fra urfremføringen: Black Obsidian Suite med Stavanger Symfoniorkester og Halldis Rønning

Å lytte til prosessen

Dette prosjektet – og måten det utviklet seg på – lærte meg mye om andre typer kunstneriske prosesser enn innøvingsprosessen jeg var vant til som klassisk skolert dirigent.

Det var en åpen prosess over lang tid, hvor resultatet ikke er gitt, og hvor alle parter får påvirke kreativt.

Stykket blir til mens man går – basert på de medvirkende, på erfaringene man gjør underveis og på intuitiv samhandling gjennom improvisasjon.

Det som da vokser frem, er noe man hverken kan eller vil kontrollere. Resultatet er unikt og i stadig forandring.

Helt inn i urpremieren ble det gitt rom til personlig, intuitiv kunstnerisk utfoldelse fra alle medvirkende på scenen. Det siste jeg sa til utøverne etter generalprøven, var: «do whatever you want, within the frames of the piece».

Ikke en veldig vanlig setning for en dirigent å si etter en generalprøve.

Det var transformerende å skape dette stykket sammen, samtidig ble stykket kontinuerlig transformert av oss.

Kanskje er det nettopp dette Pauline Oliveros mente med «the listening effect»:

> As you listen, the particles of sound decide to be heard. Listening affects what is sounding. It is a symbiotic relationship. As you listen, the environment is enlived. This is the listening effect.
>
> Pauline Oliveros, Quantum Listening, 9

Bidragsytarar

Ruth Bakke er komponist og organist frå Bergen. Sidan 1972 har ho arbeidd som organist og kordirigent i Bergen, der ho også har undervist på Lærarhøgskulen, Bergen Musikkonservatorium og Griegakademiet. Ho har studert ved Bergen Musikkonservatorium, Universitetet i Oslo og ved fleire utdanningsinstitusjonar i USA med Fulbright-stipend. Bakke har komponert mykje kyrke- og kammermusikk og har også arbeidd med multimedia og symfoniorkester. Sentrale verk er fagottkonserten *Illuminations* og orkesterverket *Chromocumuli*. Ho har også komponert ein del elektronisk musikk. Bakke er spesielt interessert i improvisasjon – ei kunstform ho ofte praktiserer i organisttenesta si og på konsertar. Ho har ei utstrekt konsertverksemd, blant anna i USA, gjerne med framføring av eigne verk i samarbeid med lokale musikarar.

Oscar Blesson er ein norsk rappar, songar, låtskrivar og audiovisuell kunstnar basert i Oslo. Han debuterte med mikstapen «Look What I Lost» i 2015 og følgde opp med «Watch the boy Grow» i 2016. I tillegg deltok han på Tommy Tees «Bonds Beats and Beliefs 2». Debutalbumet *Vi blør i kor* (2022) vart teke imot med gode kritikkar, og han er kjend for sine forrykande liveshow. Den djupe koplinga til musikk arva han frå sin avdøde far, den ivorianske kunstnaren Tony Blesson. Med ein bakgrunn som strekkjer seg over fleire kontinent, kombinerer Blesson den rike kulturarven sin med personlege opplevingar.

B. Morten Christophersen er komponist, arrangør og førstelektor ved Institutt for musikkvitskap, Universitetet i Oslo. Han har skrive orkester-, kammer-, solo-, kor-, film- og scenemusikk. Blant anna har han skrive for Oslo-filharmonien, Bergen Filharmoniske Orkester, Marinemusikken, Den Norske Opera & Ballett, Schola Cantorum, Ensemble 96 og NRK Drama. Verka hans er gjevne ut på fleire plater og framførte blant anna i Norden, Tyskland, USA og Taiwan. Christophersen har undervist i arrangering, komposisjon, orkestrering, kontrapunkt og harmonilære ved Universitetet i Oslo og fleire andre lærestader. I 2016 tok han ph.d.-graden med ei avhandling om Johan Svendsen sine skisser og komposisjonsøvingar. Frå verklista kan vi blant anna nemne: *Krigsseilerrekviem*, *Credo, et Credis*, *The Lapse of Time*, *Recitatives*, *Klaverdagbok 20/21 og* NRK-seriane *Kodenavn Hunter* og *Brødrene Dal og mysteriet om Karl XIIs gamasjer*. Han har skrive kring 150 arrangement, dei fleste for orkester.

Anja Nylund Hagen er musikk- og medievitar frå Universitetet i Oslo og instituttleiar ved Institutt for musikkvitskap, UiO. Forskingsinteressene hennar er musikk i møte med strøymetenester og teknologiutvikling, kulturindustriane, publikumsopplevingar og metodeutvikling. Forskinga til Hagen er publisert i norske og internasjonale tidsskrift, og i 2021 vart boka *Fra plate til plattform: Norsk musikk ut i verden* utgjeven på Cappelen Damm Akademisk. Hagen leia forskingsprogrammet Skapande praksisar i musikk første periode og er redaktør for antologien *Når musikken tek form*. I perioden 2023–2025 leia ho sekretariatet for NOU-en *Musikklandet*.

Eirik Hegdal er ein anerkjent saksofonist og komponist, busett i Trondheim. Han leiar fleire band: Team Hegdal, Eirik Hegdal Musical Balloon, folkebandet Følk, og trioen En En En. I perioden 2002–2017 var han kunstnarisk leiar for Trondheim Jazzorkester og komponerte musikk for mange utgåver av ensemblet. Han har også skrive for Trondheim Sinfonietta, Oslofilharmonien, Bodø Sinfonietta og Alpaca Ensemble, og han er del av Gard Nilssen sitt Supersonic Orchestra, Ståle Storløkken & Eirik Hegdal duo og Skarbø Skulekorps. Hegdal har vunne ei rekkje prisar, deriblant Spellemann for «beste jazzalbum» med Team Hegdal (2016), Kongsberg Jazzfestivals eigen musikarpris (2018) og Heddaprisen for beste audiovisuelle design med Trondheim Voices (2014). Han har blitt nominert til komponistprisen til TONO tre gongar. Hegdal jobbar som førsteamanuensis ved NTNU jazzlinja i Trondheim der han underviser i hovudinstrument og komposisjon.

Torkjell Hovland er musikkvitar og musikkskribent, er busett i Oslo og skriv blant anna for Jazznytt, Ballade og Folkemusikk.

Hall St. Indigo er ein ordsmed, ein ordentusiast som dansar fritt mellom kulturar og disiplinar. Tilnærminga hans til skriving er nærast musikalsk, driven av ei nysgjerrigheit som utfordrar grenser. Utan å binde seg til eit format skapar han tekstar som resonnerer og rører. Nyleg har han delt lidenskapen sin under pseudonymet Indigo Borderline, der han hjelper andre med å finne dei rette orda.

Kari Iveland er ein anerkjent norsk songar, artist og låtskrivar med ein betydeleg karriere i norsk musikkbransje. Ho har gjeve ut fleire album med eige materiale og har i tillegg medverka som låtskrivar, studiomusikar og vokalist på ei rekkje utgjevingar. Iveland har studert musikkvitskap og vokal ved Universitetet i Oslo og i Los Angeles. Ho har ein mastergrad frå Noregs musikkhøgskole (2017) og ein doktorgrad i Popular Musicology frå Universitetet i Agder – «Lyrics, Voices and The Stories They Tell» (2024).

Iveland er mottakar av ei rekkje prisar, deriblant tekstprisen til NOPA i 2014 og Prøysenprisen i 2002.

Almir Meskovic er ein bosnisk-norsk akkordeonist med master i utøvande musikk frå Noregs musikkhøgskole. Han har bakgrunn frå klassisk musikk, samtidsmusikk og balkansk folkemusikk. Han har allereie spelt hundrevis av konsertar i ei rekkje land. Vidare har han vunne eit titals førsteplassar i forskjellige meisterskap både i Bosnia og i andre europeiske land. I dag er han etablert som solist og kammermusikar, og han samarbeider med mange musikarar og institusjonar på høgt nivå. Meskovic er tredobbel Spellemann-prisvinnar, anerkjent for betydelege bidrag til musikken gjennom suksess med Hagle og som produsent og musikar for INGRID JASMIN.

Lars K. Norberg har ein mastergrad i musikkvitskap frå Universitetet i Oslo og arbeider no med ei doktorgradsavhandling om heavy metal ved Universitetet i Agder. Norberg er også utdanna ved Musicians Institute of Technology (Hollywood / Los Angeles) og har ein lang bakgrunn som musikar, der han har spelt med sitt eige band Spiral Architect, og som session for blant anna Satyricon og Ihsahn. Han har vore fagansvarleg for hardrock og heavy metal i Store norske leksikon sidan 2017.

Håkon Ohlgren er musikant, låtskrivar og vokalist i Onkel Tuka. Sidan oppstarten i 1995 har Onkel Tuka gjeve ut 10 album, 15 singlar og ein EP. Det ellevte albumet kom i november 2023. I 2011 vann Onkel Tuka Spellemannprisen for albumet *Hvit Honning,* og bandet var også nominert til Spellemann i 2013. Karrieren som musikar starta i bandet Rovers, 1989–1996, som gav ut eit album og to EP-ar. Ohlgren arbeider til dagleg som prosjektleiar i NRK og har gjeve ut to fotballbøker: *Alt var mye bedre under Keegan* 1 og 2. Den tredje boka er undervegs.

Liliana Palanca Pereira (Love Pump) er fødd i Portugal av angolanske foreldre. Love Pump er inspirert av heite klubbkveldar både i Lisboa (Portugal) og i Luanda (Angola). Ho har vakse opp i Bergen, der ho deler klubbkonseptet Klubb Diaspora med søstera si Miss Tati, også kjent som MultiTati. På Klubb Diaspora multitaskar ho som DJ, arrangør og kurator. Oppveksten i eit multikulturelt miljø med sterkt fokus på både dans og musikk gjer at ho ikkje låser seg til berre éin klubbsjanger. Pereira spelar alt frå kuduro, afro house, baile funk, kizomba, afrobeats, amapiano og gqom til soulful house og deep house. Love Pump har tidlegare sett fyr på dansegolvet på Øyafestivalen, Trondheim Calling, Hot Hot Hot-festivalen, MUNCH og Jæger. Ho har òg spelt på Borealis-festivalen x Utmark, Oslo World-festivalen,

Bergen Internasjonale Musikkfestival, Pongo-etterfesten og Jungelfest. Ho har gjort miksar for Reprezent Radio i London og Pinata Radio i Montpellier. Når ho ikkje er ute og reiser som DJ, er ho ein del av Miss Tati sitt ensemble og bandet Angola 70 – som korist, perkusjonist og dansar.

Halldis Rønning er fiolinist og dirigent, utdanna ved Griegakademiet, Konservatoriet i Amsterdam og Noregs musikkhøgskole, der ho fullførte mastergraden sin i orkesterdirigering i 2006. Sidan har ho arbeidd med eit breitt spekter av profesjonelle ensemble i Skandinavia, Nederland og Vietnam – alt frå symfoni- og blåseorkester til samtidsmusikkensemble og større teater- og TV-produksjonar. Ho skreiv historie som første kvinne på podiet med Vietnams nasjonalorkester i 2006, og som første norske kvinne med langtidskontrakt som dirigent i eit norsk symfoniorkester då ho var assistentdirigent i Bergen Filharmoniske Orkester i 2011–13. Rønning har eit vidt repertoar, med ei særleg interesse for samtidsmusikken. Dei seinare åra har ho bevega seg meir inn i det skapande feltet og arbeider no som stipendiat i kunstnarleg forsking ved Universitetet i Stavanger. Prosjektet utfordrar den tradisjonelle dirigentrolla gjennom samskapande arbeidsformer, tverrkunstnariske format og undersøkingar av dirigering som dans, performance og komposisjon. Arbeida hennar utforskar korleis hierarki, roller og førestillingar om autoritet kan forhandlast og transformerast gjennom kroppsleg lytting og kreative prosessar.

Ragnhild Torvanger Solberg er musikkvitar utdanna ved Universitetet i Oslo og Universitetet i Agder, og ho er tilsett i avdelinga for kulturanalyse i Kulturdirektoratet. Forskingsinteressene hennar er publikumsopplevingar, kulturell deltaking og musikkskaping, med vekt på kropp, affekt, teknologi og sosiale dynamikkar i populærmusikk. Solberg har publisert i ei rekkje internasjonale fagfellevurderte tidsskrift og har arbeidd ved Universitetet i Oslo og Noregs musikkhøgskole. Ho var prosjektleiar for forskingsprogrammet Skapande praksisar i musikk i siste periode og er redaktør for antologien *Når musikken tek form*. Solberg er prosjektleiar for Kulturrådet si forskingssatsing Kulturbruk, publikum og deltaking, og ho har sidan 2013 vore fagansvarleg for elektronisk musikk i Store norske leksikon.

Geir Sundstøl er musikar, produsent, komponist og utøvande artist og eig Studio Intim på St. Hanshaugen i Oslo. Sundstøl har spelt på over fire hundre plater med band og artistar som Odd Nordstoga, Stein Torleif Bjella, Nils Petter Molvær, a-ha, Bjørn Eidsvåg, Marit Larsen, Sissel Kyrkjebø, Dum-Dum Boys, DDE og Anne Grete Preus. Sju av albuma er utgjevingar under

eige namn. Blant desse vart *Furulund* nominert til Spellemannprisen i Open klasse i 2015, og *Brødløs* vann Spellemannprisen i Open klasse i 2018.

Thea Thomassen (NANO BEY) er songar, rappar og låtskrivar frå Alta. Bakgrunnen hennar er forma av ein arktisk oppvekst kombinert med storbyvibbar etter mange år i metropolane Tokyo, London, Berlin og Oslo. Musikken hennar består av powertunes i ein miks av rock, pop og rap. Med sin eigen sjanger, Brave Pop, ønskjer ho å formidle ein bodskap om å vere modig nok til å finne indre styrke – og fortelje historier slik dei faktisk er. NANO BEY var i 2021 opningsartist for det nasjonale kvenske museet, Ruija Museum, der ho framførte songar baserte på den kvenske oppveksten sin. Ho deltok òg som samisk artist i den prisvinnande dokumentarserien *NRK Urbi – Bare gjør det!* NANO BEY har ein BA (Hons) i Professional Musicianship Vocals frå det prestisjetunge British and Irish Modern Music Institute i London. I september 2023 gav ho ut debutalbumet *Shut The Noise Out*, som er artistens eige svar på jantelova.

Sigrun Sæbø Åland har ein mastergrad i musikkvitskap frå Universitetet i Oslo og jobbar til dagleg med kommunikasjon. Sidan 2010 har ho vore involvert i ei rekkje bandkonstellasjonar i hardcore punk-sjangeren. I tillegg lagar ho fotozinar og bookar konsertar i Oslo. Åland er frontfigur i bandet Draümar.

Essaysamlinga *Lyd laga. Tolv essay om musikkskaping* spring ut av forskingsprogrammet «Skapende praksiser i musikk» finansiert av Kulturrådet (2021–2025). Programmet vart initiert av Kulturrådet for å utvikle ny kunnskap om korleis musikk i dag blir komponert, skapt og produsert i Noreg. Dei tolv bidraga i denne samlinga tek for seg ulike former for musikkskaping, og forfattarane reflekterer over prosessar, kontekstar, samarbeid, teknologiar og estetiske val i sine praksisar.

Essaya går òg på tvers av posisjonar og sjangrar og rommar alt frå klubbmusikk og jazz til punk og kyrkjemusikk. Med dette blir ulike praksisar samla side om side som likeverdige former for musikkskaping.

Utgitt i kommisjon hos
Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke

ISBN 978-82-7081-209-7

Kulturrådet
Arts and Culture Norway