

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

Rebecka Sofia Ahvenniemi

Ingress

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

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

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

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

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

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

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

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

Teoretisk bakgrunn for «kritisk musikk»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Metode: Hvorfor opera? Hvorfor et musikkalbum?

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

musikere på Duper studio i desember 2021 og utgitt i juni 2022. *Soundtrack* ble også urfremført på konsert 10. november 2022.³⁰ Musikken er komponert som et partitur. Jeg har først skrevet ulike musikalske elementer for hånd og gradvis samlet disse sammen til korte, individuelle verker – jeg kaller dem for «operalåter» – og skrevet musikken inn i et notasjonsprogram. Konseptet som helhet viser til et «soundtrack» av en opera som ikke eksisterer i virkeligheten. Jeg skriver i denne artikkelen om fem operalåter: «Beauty Hurts», «Who Is Your Daddy? Who Is Your Mommy?», «Leave Life», «Nymph Cry» og «Bonus Track: Es dringen Blüten». Lengden på operalåtene er mellom to og sju minutter. *Soundtrack* har som formål å åpne opp en assosiativ verden der kjønn, sosial identitet og definisjonsmakt reflekteres i musikalsk form.

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

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

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

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

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

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

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

32 Partituret skal utgis på Musikkforlagene i 2023.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I *Soundtrack* har jeg hentet inn «vevsprøver» til komposisjonslaboratoriet fra kulturen *rundt* oss og *i* oss, i form av imitasjoner av historiske stiler,

34 Slike musikk-miksturer gikk jeg i gang med i 2017–2018, da jeg komponerte minio-peraen *Opera Trailer: Beyoncé and Beyond*. Et spørsmål for arbeidet var hvem denne «divaen» var, og hvorvidt det er mulig å finne et rom for selvdefinering (Habbestad og Ahvenniemi, 2018).

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

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

Strategi I: Musikalsk denaturalisering

Lydeksempel 1 – *Beauty Hurts*

The musical score for 'Beauty Hurts' is presented in a multi-staff format. It includes the following parts:

- Fv1:** Vocal line with lyrics: *vul - nus gra - zi - o - so in ju - ri - a Ma -*. Dynamics include *mf*, *mp*, and *p*. A slur covers the first part, and a breath mark is present.
- Fv2:** Vocal line with lyrics: *whispering on pitch Om - ni an go - lo va - xa - re del mi - o cor - po*. Dynamics include *p* and *mp*. A slur covers the second part.
- Ch. Cym.:** Chorus Cymbal part with dynamics *p*, *mf*, and *mp*. Includes markings *To Ch. Cym.* and *l.v.*
- A. Gtr.:** Acoustic Guitar part with dynamics *mf*, *mp*, and *p*. Includes markings *dmp* and *long arp.*
- Synth.:** Synthesizer part with dynamics *p* and *mf*.
- Vln.:** Violin part with dynamics *mp*, *mf*, and *p*. Includes markings *SP*, *ORD.*, and *dim*.
- Vc.:** Violoncello part with dynamics *p*, *mf*, and *f*. Includes markings *SP*, *ORD.*, and *dim*.

Noteutdrag til *Beauty Hurts*

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

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

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

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

Teksten i *Beauty Hurts* er en imitasjon av noe som høres ut som italiensk opera. Lytteren skal bare nesten kunne forstå tekstfrasene, for eksempel: «Nos preferici il assimo grande, o nos preferici es piccolo?»

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

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

Strategi II: «Dumpster diving»

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

The musical score is for a piece titled "Who Is Your Daddy? Who Is Your Mommy?". It is in 4/4 time with a tempo of 60 beats per minute. The score includes parts for Female Voice (Fem. v1), Baritone (Bar.), Trombone (Th. s.), Guitar (Gtr.), Synthesizer (Synth.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.).

Vocal parts:
 - **Fem. v1:** Lyrics: "mo - re ti en - tra. il - a" followed by "still operatic singing".
 - **Bar.:** Lyrics: "mo - re ti en - tra. il - a" followed by "Who is your dad - dy? Who is your dad - dy?".

Instrumental parts:
 - **Th. s.:** Includes markings "To Dr. s." and "Impro".
 - **Gtr.:** Includes the marking "mute".
 - **Synth.:** Includes markings "WN1", "WN2", "WN3", and "HEAVY DOWN".
 - **Vln.:** Includes markings "SP", "ORD.", and "imitating the synth".
 - **Vc.:** Includes markings "SP", "ORD.", and "imitating the synth".

The score features various dynamic markings such as *p*, *mp*, *pp*, *f*, *mf*, and *ff*, along with articulation marks like accents and slurs.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Strategi III: Dyrking av tvetydig skjønnhet

Lydeksempel 3 – *Leave Life*

The image shows a musical score for the piece "Leave Life". It features a vocal line for a soprano (F. v. 2) and instrumental parts for Electric Guitar (E. Gtr.), Saxophone (Sath.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.). The vocal line is marked "sottovoce" (piano) and "cantabile" (lyrically). The lyrics are: "When your death will be finished I will be dead". The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, and *ord.* (ordine). There are also performance instructions like "sul pont." (sul ponticello) and "ord." (ordine). The score is in 2/4 time and consists of two measures.

Noteutdrag til *Leave Life*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Strategi IV: «Embracing guilty pleasures»

Lydeksempel 4 – *Nymph Cry*

The musical score for *Nymph Cry* is presented in three systems. The first system (measures 10-11) features a vocal line (Fv1) in treble clef with a melody of eighth notes. A box labeled "pop music style" spans the first measure. The lyrics "I can live wi - thout you" are written below the notes. The dynamic is marked *mf*. The second system (measures 11-12) continues the vocal line. A box labeled "Monteverdi style ad. fin." is above the notes. The lyrics "I can live long arp. wi - thout you song: 'live'" are written below. The dynamic is *mp*. The guitar part (Gtr) in the second system shows a "long arpeggio" in Bb and a "song: 'live'" in D. The synth part (Synth) in the third system shows "Arpeggio, play chords ad. lib. or as written" in Bb and "song: 'live'" in D. The synth part includes a "Withney Houston chords" box.

Noteutdrag til *Nymph Cry*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Strategi V: Dyrking av syntetiske landskap – ekte versus uekte

Lydeksempel 5 – *Bonus Track: Es dringen Blüten*

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

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

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

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

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

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

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

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

Musikk er ikke uskyldig. Videre implikasjoner

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

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

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

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

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

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

En tredje implikasjon av artikkelen, som peker i retningen av en ny forskning, dreier seg om plattformene hvor «kritisk musikk» presenteres. Jeg har påstått i artikkelen at kritisk musikk mulighet til å skape tettere forbindelser mellom kunstmusikken og samfunnet. Jeg sier dette med forbehold, fordi arenaen for musikken som jeg beskriver i artikkelen, er «kunstmusikk». Selv om komponisten selv skulle lage musikk som reflekterer elementer fra ulike samfunnsområder og sjangerkonvensjoner, er det ikke sikkert at musikken når lenger ut enn den antatt abstrakte kunstmusikken. I min tidligere forskning (Ahvenniemi, 2021, 2022a og 2022b) og i ulike fagpolitiske engasjement³⁸ har jeg vært opptatt av å tenke på samtidsmusikkens utfordringer med å ha en kritisk stemme i samfunnet,

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

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

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

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

Litteratur- og kildeliste

- Adorno, T.W. (1997) [1970]. *Aesthetic Theory*. Continuum, Regents of the University of Minnesota.
- Adorno, T.W. & Horkheimer, M. (1972) [1947]. *Dialectic of Enlightenment*.
- Ahvenniemi, R.S. (2021). *Musical Composition as Lingering Reflection. Exploring the Critical Potential of Music*. Unigrafia.
- Ahvenniemi, R.S. (2022a). Overcoming the «Male Gaze» of Music. Towards Renewed Compositional Strategies. I R. Mathias (Red.), *The Routledge Handbook of Women's Work in Music* (s. 159–166). Routledge.
- Ahvenniemi, R.S. (2022b). Musical Compositions and Fractures. Leaving Traces in Material, Technique, and Thought. *Nordic Journal of Aesthetics*, 31(63), s. 44–63.
- Arendt, H. (2006) [1963]. *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*. Penguin Classics.
- Bonds, M.E. (2014). *Absolute Music. The History of an Idea*. Oxford University Press.
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter*. Routledge.
- Davis, M.A. & Carey, M. (2020). *The Meaning of Mariah Carey*. Andy Cohen Books, Henry Holt.
- Goehr, L. (2007) [1992]. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford University Press.
- Goethe, J.W. von, (2019) [1815]. «Mailed» by Johann Wolfgang von Goethe, Translated and Read by David B. Gosselin. I *The Society of Classical Poets*. Hentet 27. august 2024 fra <https://classicalpoets.org/2019/10/31/mailed-by-johann-wolfgang-von-goethe-translated-and-read-by-david-b-gosselin/>
- Habbestad, I. & Ahvenniemi, R.S. (2018, 2. mai). «You're Beyoncé!». *Ballade*.
- Hanslick, E. (1986) [1891]. *On the Musically Beautiful*. Hackett Publishing Company.
- Jegerstedt, K. (2008). Judith Butler. I C. Egeland & R. Gressgård. (Red.), *Kjønnsteori* s. 74–92). Gyldendal akademisk.

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

Informasjon om *Soundtrack of an Imaginary Opera*:

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

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

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

Lydmiks: Duper Studio og Solslottet Studio.

Albumet er utgitt på *Ravello* i juni 2022.

