

Nystabakk, S. (2024). ~~VERK~~ vs. NETTVERK? Om å forstå musikk på nye måter i lys av historisk praksis. I A.N. Hagen, R.T. Solberg, T.U. Nærland & M.F. Duch (Red.), *Når musikken tek form: Om skapende praksisar i musikk* (s. 239–275). Fagbokforlaget.
DOI: <https://doi.org/10.55669/oa491107>

~~VERK~~ vs. NETTVERK? Om å forstå musikk på nye måter i lys av historisk praksis

Solmund Nystabakk

Perhaps not all music is to be thought about in terms of works.

Lydia Goehr (2007, s. 31)

Innledning

Dette kapittelet handler om hva musikkstykker kan være, *annet enn verk*, om utøveren som (med)skapende kunstner, og om meningsdannelsen i musikkframførelser som kollektiv og flertydig prosess. Jeg utforsker *nettverk*, *samskaping* og *intertekstualitet*, både som verktøy for å forstå historisk og nåtidig musikkpraksis og som kreative ressurser i utøvende arbeid.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>

Teksten er en del av forskningsprosjektet *DOWLAND COMPLETE: Verk*⁷³ vs. *nettverk*, som tar for seg sanger og luttstykker av den engelske komponisten John Dowland (1563–1626).

Jeg som skriver dette, er utøvende musiker og forsker i feltet kunstnerisk utviklingsarbeid, på engelsk kjent som *artistic research* eller *practice-as-research*. Et grunnpremiss for fagfeltet er at forskningen foregår *i og gjennom* kunstnerisk praksis, i motsetning til for eksempel forskning *på* eller *om* praksis (Nelson, 2013, s. 8–10). Min praksis som luttspiller (og til dels som sanger) faller innenfor fagfeltet historisk informert oppføringspraksis (også kjent som HIP – Historically Informed Performance). Jeg forholder meg imidlertid til dette feltet i tråd med Jostein Gundersens (2017) definisjon, det vil som «en kunstnerisk prosess hvor deler av beslutningstakingen er basert på tolkninger av et utvalg av historiske kilder». Min utøverpraksis utgjør den primære tilgangen til både prosjektrepertoaret og de foreliggende problemstillingene og konseptene. Vesentlig for selve formuleringen av de samme problemstillingene og konseptene er min interesse for samspillet mellom musikkfilosofi og utøvende praksis og hvordan disse områdene kan berike hverandre.

Prosjektets metodologi bygger på premisset at filosofiske konsepter og teorier ikke bare informerer og artikulerer kunstnerisk praksis, men at selve praksisen kan være åsted og medium for artikulering og utforskning av konsepter og teori. Øvinger og konsertframføringer, programmeringsarbeid (inklusive tilhørende bakgrunnsstudier), dokumentasjon og skriving (hvor det utøvende arbeidet og tankene rundt det omsettes i verbal form) er alle både åsteder for forskningen og resultater av den. Denne teksten er altså som nevnt *en del* av prosjektet, snarere enn en sammenfatning av hele forskningsresultatet. Slik blir det vi tradisjonelt forstår som avgrensede områder

73 Gjennomstrekingen i *Verk* refererer til Heidegger, Derrida og Deleuze og til deres bruk av dette grepet som filosofisk verktøy. Ved at man stryker ordet i stedet for å slette det, blir både slettelsen og det slettede ordet stående, samtidig som tomrommet, eller snarere spørsmålet om hva som skal erstatte det slettede ordet, blir artikulert.

– praksis og teori, utøving og analyse – flettet sammen i en (ut)forskende praksis hvor de ulike bestanddelene belyser hverandre gjensidig. Samspillet mellom forskjellige kunnskapspraksiser er avgjørende både for hvilke ideer og sammenhenger som kan artikuleres, og for hvordan disse kommer til uttrykk.

Problemet med verket

I den klassiske musikktradisjonen er verk-konseptet så innarbeidet at det nærmest framstår som en naturlov, som musikkens *naturlige* værensform; det er gjennom sin normalitet blitt nesten usynlig. Musikkfilosofen Lydia Goehr hevdet imidlertid allerede tidlig på 1990-tallet i *The Imaginary Museum of Musical Works* at verk-konseptet er historisk betinget, og at det først var rundt år 1800 at det begynte å regulere praksis på den måten som vi kjenner i dag. Siden den gang har det formet klassisk musikkpraksis i så stor grad at også det meste av musikken fra tiden før 1800 i dag også forstås og behandles som *verk* (Goehr, 2007). Den klassiske musikkulturens betoning av verkets autonomi og transcendentale kunstneriske verdi har blant annet tilsørt den nære sammenhengen mellom musikkstykker og deres funksjon og kontekst, og tilsynelatende hindret forskere og musikere i å ta inn over seg mange innsikter fra tilgrensende fagfelt som performance-studier, filosofi og sosiologi. Dette har i betydelig grad vært motivert av ideologien om musikken som en frigjort kunstform hvis primære funksjon er estetisk opplevelse – eller *kontemplasjon* for å si det med musikkestetikkens gudfar Eduard Hanslick (1891/1986) – hvor det å underordne seg en eller annen «utenom-musikalsk» funksjon vil begrense musikkens uavhengighet og dermed dens kunstneriske verdi.⁷⁴ Slik sett er den klassiske musikkulturens selvforståelse preget av et slags konseptuelt etterslep, idet den i stor grad bygger på tankegods

74 Jamfør den lett nedsettende bruken av begrepet *bruksmusikk* blant mange av kunstmusikkens forkjempere.

og ideologi fra 1800-tallet. Det trengs derfor andre, og gjerne uvante, begreper for å avdekke blindsoner i form av «regler for irrelevans», det vil si antagelsene som rår i et bestemt felt, om hva som har noe å si, og hva som ikke har det (Cook, 2013, s. 249).

Historisk informert oppføringspraksis (HIP) anvender tidsriktige instrumenter og historisk kildemateriale i utøving av eldre repertoar i den vestlige kunstmusikktradisjonen.⁷⁵ Bevegelsen blomstret opp som en motkultur til den rådende «moderne» estetikken og framføringspraksisen i etterkrigstiden og ble etter hvert et betydelig segment i det klassiske musikkmarkedet. Selv om dette fagfeltet har lagt stor vekt på musikkstykkenes opprinnelige framføringskontekst, har begrunnelsen for dette hovedsakelig vært den samme som i den klassiske musikktradisjonen for øvrig (Cook, 2013): Ved å kjenne framføringskonteksten vil man bedre kunne forstå komponistens intensjoner,⁷⁶ altså det vesentlige i *verket*. Hvis vi antar at Lydia Goehrs analyse stemmer, det vil si at selve verk-konseptet ikke begynte å regulere praksis før rundt 1800, er det imidlertid et spørsmål som melder seg:

HVIS VI IKKE SKAL TENKE PÅ MUSIKKSTYKKER FRA FØR 1800 SOM VERK, HVA SKAL VI TENKE PÅ DEM SOM DA?

Dette spørsmålet danner utgangspunktet for prosjektet *DOWLAND COMPLETE: ~~Verk~~ vs. nettverk*. Problemet med verk-konseptet i dette kapitlet er imidlertid ikke først og fremst av ontologisk art, det vil si hva musikken *er* eller *ikke er*. Mitt hovedanliggende er snarere at ideologien om troskap til verket og komponistens intensjoner (*Werktreue*, se Goehr, 2007, kapittel 9) bagatelliserer utøvernes part i den kunstneriske

75 Først tok tidligmusikkbevegelsen først og fremst for seg musikk fra middelalderen, renessansen og barokken, men etter hvert har tilnærmingen blitt anvendt også på klassisk, romantisk og sågar tidlig moderne repertoar.

76 Mange har påpekt urimeligheten i å anta at komponistens intensjoner kan legges til grunn, i og med at disse i beste fall kan kjennes på svært ufullstendig grunnlag. Se Cook, 2013, s. 14.

meningsdannelsen som knytter seg til et musikkstykke. Ved å definere utøverne bare som formidlere av et kunstnerisk innhold som er skapt av noen andre (komponisten), tilkjenner man ikke utøverne noen egen *skapende agens*. For å nyansere dette bildet vil jeg vise eksempler på hvordan musikkstykker og -framføringer historisk har blitt til gjennom *samskapende* prosesser mellom flere delaktige parter, samt hvordan slike historiske eksempler kan brukes som modeller for kreativt utøvende arbeid.

Spørsmålet om verk-konseptets betydning får fremdeles – 30 år etter at Lydia Goehrs avhandling kom ut – påfallende lite oppmerksomhet blant tidligmusikkutøvere. Flere forskere har riktignok diskutert problematikken⁷⁷ i forbindelse med HIP, men det kan se ut som praksis på feltet stadig støtter seg på ideologiene som er knyttet til verk-konseptet, i en slik grad at det hele havner i en slags konseptuell blindsoner. Til sammenligning har samtidsmusikkfeltet de senere årene sett langt flere forskningsprosjekter som tar opp utøveragens og samskapende praksiser mellom komponist og utøver(e) i skaping og framføring av nye verk, som indikasjon på at den snevre definisjonen av utøverrollen i den klassiske musikktradisjonen ikke er dekkende for det som i dag foregår på feltet.⁷⁸ Den svenske gitaristen Stefan Östersjö viser i sin avhandling *Shut Up'n'Play* (2008) hvordan et musikkverk ikke kategorisk kan skilles fra framføringen, men snarere utgjør et felt – *The Field of the Musical Work* – hvor et antall agenter (komponist, utøver, instrument, notasjon, teknologi med flere) gjensidig påvirker hverandre. For meg er det viktigste i Östersjös tilnærming den åpningen av perspektivet han oppnår ved å anerkjenne nettopp samspillet mellom de forskjellige agentene som inngår i tilblivelsen av ny musikk.

Et nylig forskningsbidrag fra tidligmusikkfeltet er cembalisten Mark Edwards' avhandling fra 2021, som skisserer improvisasjonspraksis i fransk 1600-tallsrepertoar som alternativ til en verkorientert musikkforståelse. Det

77 Se Butt, 2002; Butt, 2005; Cook, 2013.

78 Se Orning, 2014; Torrence, 2019 og Habbestad, 2021 samt Karin Hellqvists pågående PhD-prosjekt *Reversed Output*.

som for meg svekker Edwards' prosjekt, er at han på den ene siden problematiserer verk-konseptet, men på den andre siden holder fast på antagelsen om at det først og fremst er det historiske bevismaterialet (*evidence*) som er avgjørende for det klingende resultatet i nåtiden. Han forholder seg dermed til et bare delvis oppdatert konseptuelt rammeverk, tilsynelatende uten å ville revidere det epistemologiske grunnlaget for det han kaller HIP-som-metode.

Definisjonen av HIP som «en kunstnerisk prosess hvor deler av beslutningstakingen er basert på tolkninger av et utvalg av historiske kilder» (Gundersen, 2017), impliserer imidlertid både at det finnes *andre* deler av den kunstneriske beslutningstakingen som *ikke* er basert på historiske kilder, og at utvelgelsen av historiske kilder i seg selv er en beslutning som er med på å forme det videre arbeidet. Jeg mener at diskursen omkring HIP må åpne opp for disse *andre* delene, det vil si det vi anvender i tillegg til, eller snarere *sammen med*, det historiske kildematerialet og våre historisk informerte praksiser.⁷⁹

Fra Verk til nettverk

...it matters what ideas we use to think other ideas with.

Marilyn Strathern, sitert i Donna Haraway,
Staying With The Trouble (2016, s. 12).⁸⁰

I Det Norske Akademis Ordbok defineres et kunstverk som «(gjenstand eller annet uttrykk) laget av en kunstner» (Kunstverk, u.å.). (Legg merke til formuleringen «*en* kunstner,» som avslører antagelsen om én enerådende

79 Jeg har skrevet mer utførlig om dette i Nystabakk, 2020.

80 Med utgangspunkt i henholdsvis antropologi og vitenskapsstudier / feministisk teori understreker både Strathern og Haraway at fortellingene vi bruker for å beskrive virkeligheten er med på å skape de strukturene og sammenhengene de beskriver. På denne måten har verk-konseptet så vel som fortellingene om komponistgeniene og deres verk formet kollektive oppfatninger om musikkens vesen.

opphavsperson. Mer om dette straks.) Et *nettverk* defineres på sin side som en «gruppe, samling av ting, enheter, fenomener som er koblet sammen, forbundet med hverandre» (Nettverk, u.å.). Gjennom en omskriving fra verk til nettverk flytter vi fokus fra det enkelte musikkstykket og dets innhold til *sammenhengene* stykket står i. Ved å åpne perspektivet for forbindelser og sammenhenger viser nettverksbegrepet vei utenom og forbi verk-konseptet. Det som ser ut som et enkelt ordspill, gir altså tilgang til et annet konsept, et nytt redskap til å tenke med.

Så langt har vi altså byttet ut *verket*, inklusive dets autonomi og transcendentale mening, med *nettverket* som samlebetegnelse på de sammenhengene et musikkstykke veves inn i, både i dets tilblivelse og i ulike framføringer. Mens verk-konseptet impliserer en forståelse av komponisten som enerådende opphavsperson til musikkstykkets meningsinnhold, vil jeg vise eksempler på hvordan dette meningsinnholdet blir til gjennom samhandling mellom en rekke ulike parter som ofte er atskilt i både tid og rom. Den musikalske⁸¹ meningsdannelsen må altså forstås som *samskapende* prosess, hvor både komponist(er), utøver(e) og publikum deltar. Når det dreier seg om eldre musikk, lever de involverte partene i denne prosessen ikke samtidig, men yter sine respektive bidrag fra ulike tider i historien. Derfor formulerer jeg denne sammenhengen som et *tranhistorisk* nettverk. Det er fra dette utgangspunktet at jeg, i egenskap av utøver, utforsker nettopp *nettverk* som alternativ til *verk*, både for å belyse det aktuelle repertoaret på nye måter og for å utvikle min kunstneriske praksis i tilknytning til dette. Det avgjørende her er altså ikke å komme fram til en ontologisk definisjon av et bestemt historisk repertoar, men snarere å utforske hvordan det å problematisere og re-konseptualisere vår tilvente forståelse av musikken, og språkbruken om den, kan åpne veier til ny praksis og forståelse.

Bruken av nettverksbegrepet i denne sammenhengen har tre nivåer. For det første bruker jeg en enkel forståelse av nettverk i tråd med

81 Med musikalsk mener jeg her ikke «iboende i musikken», men snarere «gjennom involvering i musikk som aktivitet», jf. Christopher Smalls (1998) begrep *musicking*.

ordbokdefinisjonen ovenfor, for å beskrive sammenhenger mellom personer eller musikkstykker som står i forbindelse med hverandre. For det andre utforsker jeg både nettverkskonseptet og forskjellige konkrete nettverk som kreative ressurser i mitt kunstneriske utviklingsarbeid, hvor konserter, og programmeringen av disse, utgjør både åsted og medium – ikke ulikt et laboratorium. Et eksempel er konsertprogrammet DOWLAND COMPLETE vol. II – *Flow My Teares*, hvor jeg tar utgangspunkt i intertekstuelle og sosiale forbindelser både i sammensetningen av programmet (makronivå) og i utarbeidelsen av egne versjoner av enkelte stykker, ned til det konkrete toneinnholdet (mikronivå). Det bør nevnes at disse grepene først og fremst er å anse som teknikker eller metoder for å skape sammenheng og form i materialet sett fra mitt ståsted – som *utøver* og *medskaper*. Det avgjørende er altså ikke hvor mye av dette som oppfattes av publikum underveis i en framføring,⁸² men snarere at metodene som beskrives her, kan bli nyttige for andre utøvere (som kunstneriske grep) og forskere (som metode).

Begrepet intertekstualitet har sin opprinnelse i Julia Kristevas *Word, Dialogue and Novel* (1966) (se Kristeva & Moi, 1986) og peker på hvordan meningen i enhver tekst ikke er statisk eller definitiv, men dannes i relasjon til andre tekster. Intertekstualitet forekommer både som villet referanse fra opphavspersonens side i form av sitat, allusjon, parafrase og så videre, og som forbindelse oppfattet fra leserens posisjon (Roozen, 2015). På samme måte som for litterære tekster er meningsdannelsen i musikkstykker også dynamisk og foranderlig, den er historisk og kontekstuellet betinget. Derfor kan intertekstualitet både brukes analytisk til å identifisere sammenhenger mellom eksisterende musikkstykker, og kreativt til å skape samme type forbindelser ved hjelp av innskutte sitater på steder hvor de ikke finnes fra før. Jeg redegjør nærmere for dette i eget avsnitt nedenfor.

82 Gitt den store variasjonen i fortrolighet med så vel historisk materiale som musikalsk-tematiske referanser som finnes i nesten ethvert konsertpublikum, kan man ikke forutsette at bestemte kunstneriske grep – det være seg fra komponist eller utøver – utløser en bestemt respons hos publikum. Slike grep utgjør snarere *latente muligheter* for tilhøreren, som deltar med sine egne erfaringer og preferanser som medskaper av opplevelsen.

For det tredje utforsker jeg Bruno Latours *aktør-nettverksteori*⁸³ (ANT) som redskap for å forstå og beskrive musikalsk praksis. En bærende idé i ANT er at nettverk dannes mellom både levende og ikke-levende aktører. Eksempelvis består nettverket som dannes rundt framføringen av et bestemt musikkstykke, av

- personer (komponist, utøvere, publikum, arrangører, eventuelle kritikere og andre)
- gjenstander (noter, instrumenter, rekvisita og så videre)
- steder (bosted, -region og -land, spillested og så videre)
- utøverens praksis som situert kunnskap innenfor bestemte sammenhenger (i mitt tilfelle HIP og kunstnerisk utviklingsarbeid)
- andre abstrakte aktører som økonomi, ideologi, personlige og kollektive preferanser, lokalt kulturliv og så videre.

Den nevnte samskapende prosessen er altså ikke forbeholdt menneskelige aktører. Materielle omstendigheter og tilgjengelig teknologi er aktører som i like avgjørende grad påvirker musikalsk praksis og resultat, i tillegg til å inngå i ulike andre nettverk. Et opplagt eksempel er noter, som i denne sammenhengen spiller en nøkkelrolle som bindeledd mellom historisk og nåtidig praksis, mellom døde og levende menneskelige agenter, altså musikere. Notene viser imidlertid ikke bare hva som skal synges og spilles, de kan også fortelle om samspillmessige og romlige konfigurasjoner og inneholde forskjellige spor av sosial og musikalsk praksis. Hvilket notemateriale man bruker (for eksempel faksimiler av manuskripter, 1600-tallstrykk eller moderne noteutgaver av den samme musikken), har betydning for hvilken informasjon som er tilgjengelig under musiseringen, og for hvor

83 Se Latour, B. (2007). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Latour er for meg vesentlig ikke bare på grunn av sin formulering av aktør-nettverksteorien, men også, eller kanskje særlig, på grunn av sin skarpe analyse og radikale revisjon av vante begreper, en tilnærming som også har et urealisert potensial i musikkforskningen.

enkel eller krevende selve notelesingen blir for musikerne. Disse valgene påvirkes derfor både av musikernes kompetanse, vaner og preferanser samt produksjonsforhold som prøvetid og honorar (hvor mye arbeid må man legge ned i å tilegne seg materialet?). Som jeg straks vil komme inn på, har de gamle notenes form og format også direkte innvirkning på deres muligheter for overlevering og overlevelse gjennom historisk tid, og følgelig på hvorvidt vi har tilgang til dem i det hele tatt.

Dowlands nettverk

John Dowland (1563–1626) var en av Englands tidlige internasjonale stjerner på musikkfeltet. Musikken hans ble kopiert og spredt i utallige håndskrifter over hele Europa, og han fikk utgitt en mengde musikk i trykte notebøker. Dowlands første luttsangbok fra 1597 ble trykt i hele seks opplag i komponistens levetid, som den eneste i sitt slag. At så mye av Dowlands musikk kom ut på trykk, var en direkte medvirkende årsak til at han i moderne tid har blitt *kanonisert*⁸⁴ som en av sin tids komponistgenier. (Ettersom trykte bøker finnes i større antall, er det ganske enkelt større sjanser for at minst ett eksemplar blir bevart. Trykte noter er i tillegg gjerne lettere å lese enn håndskrifter og kan dermed lettere tas i bruk av senere generasjoner.) Det later faktisk til at ettertiden har gitt Dowland mer udelt anerkjennelse enn hva som tilkom ham i hans egen livstid, i alle fall i hjemlandet.⁸⁵ Vi kan i alle tilfeller slå fast at Dowland nå har en plass i den klassiske musikkens parnass, om enn et par trinn under Bach, Mozart og Beethoven på rangstigen, og at han dermed implisitt er definert og autorisert som en produsent av *verk*.

I tillegg til den image- og karrierebyggende virkningen som sangbokutgivelsene hadde som salgssuksess blant den bemidlede og

84 Se Bruce Haynes' (2007) diskusjon av dette fenomenet i *The End of Early Music*, s. 5–6.

85 Dowland mislyktes gjentatte ganger i å få en post som hofflutenist i England, før han endelig fikk jobben i 1612 (Gibson, 2007).

musikkinteresserte middelklassen, knyttet Dowland seg gjennom disse publikasjonene tettere til et bestemt nettverk som også hadde avgjørende betydning for hans posisjon og framgang. Tekstene til luttsangene hans er nemlig, i den grad dikterne er kjent, i hovedsak skrevet av adelsmenn som virket ved hoffet (Gibson, 2013), som var selve navet i Londons kultur- og samfunnsliv på denne tiden. Ved å tonesette de adelige dikternes⁸⁶ tekster kunne Dowland øke sin gunst blant dem enkeltvis og samtidig posisjonere seg i forhold til hendelser og maktallianser ved hoffet. Det som overfladisk sett er et samskapende arbeid mellom to parter – dikteren A og komponisten B – er egentlig en serie aktiviteter (diktning, tonesetting og notasjon, framføring, dedikasjon, trykking og markedsføring med mer) som vever seg inn i et nettverk som ikke kan defineres som «kreativt» eller «sosialt» i og for seg, ettersom disse områdene slik vi tradisjonelt forstår dem, griper fullstendig inn i hverandre.⁸⁷ Hvis vi tar Latour på ordet og forsøker å følge de forbindelsene som danner seg mellom aktørene i nettverket, vil denne typen deling i kategorier som *kreativ* og *sosial* falle bort som overflødig. Det vesentlige er selve forbindelsene og hvordan disse oppstår og mangfoldiggjøres gjennom aktørenes virkning. Utøving av tidligmusikk er et eksempel på en praksis som muliggjør en tilkobling til, og reaktivering av, historiske nettverk. Både avdøde komponister og de mediene som musikken deres blir overlevert og framført i (noter, instrumenter og så videre), blir aktører i nye nettverkskonfigurasjoner sammen med levende utøvere, musikkforskere, konsertarrangører, spille- og tolkningstradisjoner, strengemakere, publikum, akustikkforhold – listen slutter ikke med det første. Poenget er imidlertid ikke at alt henger sammen

86 Hovedårsaken til at så mange av sangtekstene har ukjent opphavsperson, er at diktning og annen kunstnerisk produksjon ble betraktet som arbeid. Da det ikke sømnet seg for adelen å arbeide, men snarere å utvikle og uttrykke ens dannelse gjennom ymse aktiviteter og ferdigheter, ville man heller enn å identifiseres med sine arbeider sørge for at de ble offentliggjort anonymt.

87 Studier av kreativitet som nedfelt i, og avhengig av, sosiale sammenhenger og relasjoner, finnes blant annet i Montuori & Purser, 1995; Csikszentmihalyi & Sawyer, 2014; Glăveanu, 2014; Eisler, Donnelly & Montuori, 2016; samt Elisondo, 2016.

med alt, og jeg mener heller ikke å si at komponisten ikke som regel har hatt en bestemt mening med et musikkstykke, som utøverens oppgave til dels består i å fortolke og leve seg inn i. Det vesentlige er at vi ved å erkjenne den mangfoldigheten av *aktører* som påvirker meningsdannelsen i en musikkframførelse, åpner opp for å se denne meningsdannelsen ikke som foreskrevet og definitiv, men som pågående prosess eller forhandling.

DOWLAND COMPLETE – materialet

DOWLAND COMPLETE er et prosjekt som jeg startet i 2019 med sopran Berit Norbakken, først i form av åpne duo-prøver som en del av mitt ph.d.-prosjekt *Singing with the lute*. Etter hvert har prosjektet tatt form som en serie av konserter og innspillinger med samtlige av Dowlands luttsanger og solostykker for lutt.⁸⁸ I konsertserien veksler programmeringen mellom luttsangbøkene i sin helhet (én per konsert) på den ene siden og friere former hvor repertoaret kontekstualiseres på ulike måter, både ved å blande sanger fra ulike kilder og ved å trekke inn musikk av andre komponister og fra andre sammenhenger. Diskusjonen i dette kapittelet knytter seg til to konsertprogram i serien framført i perioden september–november 2021:

- Vol. II: *Flow My Teares* (4 sangstemmer og lutt)
- Vol. III: *Solus cum sola* (solo lutt og stemme).

I det følgende vil jeg vise hvordan jeg i de to konsertprogrammene artikulere og utforsker verkproblematikken, nettverkskonseptet og samskapingsaspekter ved så vel repertoarets historiske opprinnelse som programmene nåtidige sammensetning og framførelser. Videre vil jeg

88 Arbeidet med serien har vevd seg inn i, og er betinget av, et mangfoldig flettverk av konseptuelt og utøvende arbeid, forskning, kulturbyråkrati og finansieringsinstanser, pandemi, private økonomiske og arbeidslivsmessige hensyn og så videre.

trekke fram to luttstykker som eksempler på intertekstualitet både som kreativ metode og som premiss for en (trans)historisk musikalsk diskurs.

Vol. II – *Flow My Teares*

Flow My Teares er John Dowlands mest kjente sang, og dens nærmest ikoniske popularitet i samtiden vises blant annet i de mange komposisjonene av andre komponister som siterer eller parafraserer den (Holman, 1999, s. 36). Slik sangen i det første trykte arrangementet fra år 1600 er tatt opp og nedarvet innenfor den klassiske musikktradisjonen (inklusive HIP), er det vanskelig å tenke seg bort fra den vante forståelsen av den som *verk*, og etter min mening desto større grunn til å undersøke hva *annet* den kan være.

Det er imidlertid ikke bare stykkets opprinnelse lenge før år 1800 som svekker *Flow My Teares'* forbindelse til verk-konseptet. Stykket ble opprinnelig komponert som solostykke for lutt under tittelen *Lachrimæ pavan*⁸⁹ og dernest satt til teksten.⁹⁰ Den type forhold mellom tekst og tonesetting som vi er vant til fra klassisk vokalmusikk, ligger altså ingenlunde til grunn for komposisjonen, all den tid musikken først ble til uten tekst. Det er snarere snakk om en akkumulering av kunstnerisk mening som startet med Dowlands omarbeidelse av luttstykket *Lachrimæ* til sangen *Flow My Teares*, hvorpå denne i sin tur skapte resonanser i form av tallrike andre stykker, både av Dowlands samtidige kolleger og senere komponister.⁹¹

Jeg har valgt å bygge videre på nettopp disse «resonansene» i konsertprogrammet DOWLAND COMPLETE vol. II – *Flow My Teares*. Her kontekstualiseres lutsangen *Flow My Teares* som navet i et dobbelt nettverk: på den ene siden en intertekstuell vev av musikkstykker, hvor flertallet siterer én og samme komposisjon, og samtlige står i en intertekstuell relasjon til flere andre stykker i programmet; på den andre siden et profesjonelt og sosialt

89 Pavan er en langsom dans i todelt takt som var populær på 1500-tallet (Brown, 2001).

90 Se for eksempel Holman, 1999 og Hogwood, 2005.

91 Av komponister som har bygget på Dowlands musikk i nyere tid, er Benjamin Britten (*Nocturnal Op. 60*, 1963) og Thomas Adès (*Darknesse Visible*, 1992) blant de mest kjente.

nettverk av historiske komponister, som kjente, eller i det minste kjente til, hverandre. For dem var behandlingen av dette ene musikkstykket en naturlig del av den musikalske diskursen de var involvert i som yrkesutøvere. Det sosiale nettverket kan ytterligere utvides med de av tekstforfatterne som er kjent, de fleste av dem tilknyttet det engelske hoffet. Enkelte av sangene knytter seg også til bestemte personrelasjoner og hendelser og utgjør dermed knutepunkter hvor musikalsk-motiviske⁹² og profesjonelt-sosiale forbindelser er flettet inn i en videre sosial og historisk sammenheng.

Et eksempel er Dowlands tonesettinger av dikt av den driftige og karismatiske sir Robert Devereaux, jarl av Essex, som hadde et nært forhold til dronning Elizabeth fram til han falt i unåde og ble dømt til døden ved halshugging for forræderi. Sangtekstene, som kommenterer Essex' og dronningens forhold, har den forsmådde elskereren som jeg-forteller, og Dowland posisjonerer seg dermed som sympatisør med Essex. Det forekommer også en subtil men megetsigende referanse til dette forholdet i Robert Dowlands publikasjon

A Varietie of Lute Lessons (1610), hvor to galliarder⁹³ som er tilegnet henholdsvis dronning Elizabeth og Essex, er trykt på motstående sider i midtoppslaget, slik at de to «forenes» når man slår boken sammen.⁹⁴

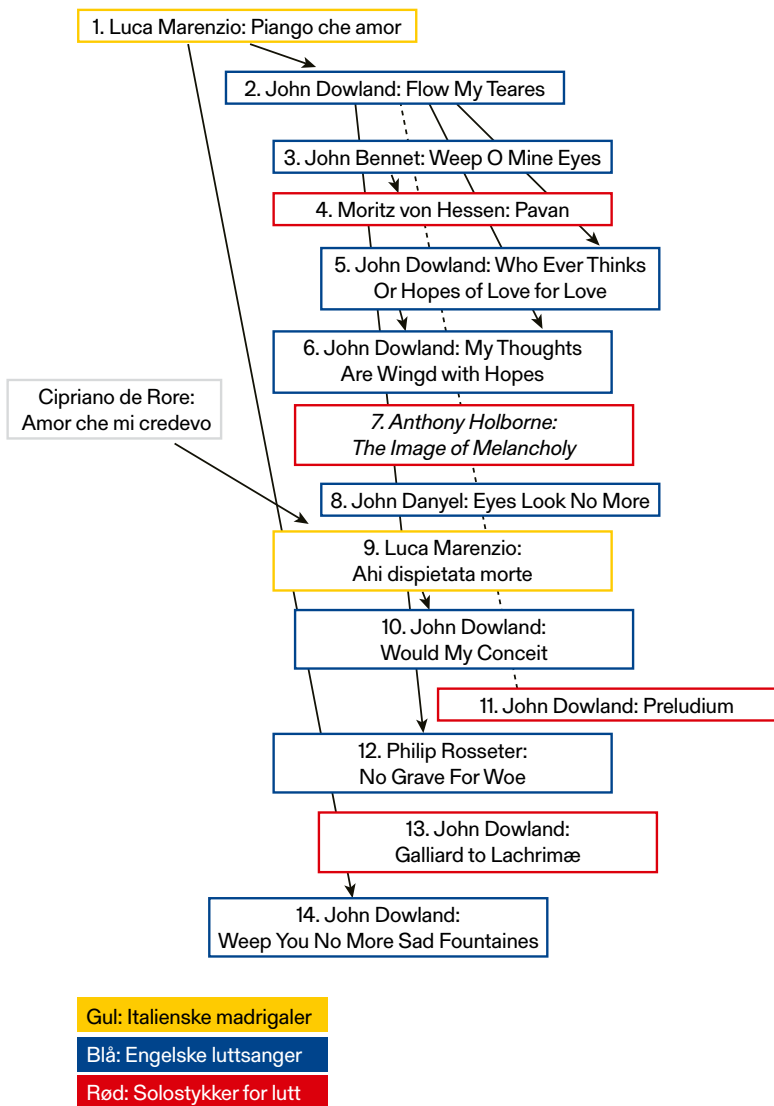
I sammensetningen av konsertprogrammet DOWLAND COMPLETE vol. II – *Flow My Teares* lar jeg det diskursive aspektet og de intertekstuelle forbindelsene bli viktigere enn de respektive komponistenes (antatte) intensjoner for hvert enkelt musikkstykke som *verk*. Denne figuren viser de motiviske forbindelsene mellom stykkene jeg tok med i programmet:

92 Et motiv er en gjenkjennbar tonegruppe eller fragment av et tema eller en melodi og kan eksempelvis brukes i kompositorisk arbeid eller som sitat.

93 Galliard er en energisk dans i tredelt takt, som var populær på 1500-tallet. Den ble gjerne innledet med den langsommere pavanen (Britannica, 2018). Galliard er blant de hyppigst forekommende dansetyperne i luttrepertoaret fra denne tiden.

94 Pat O'Brien, personlig kommunikasjon, 2013.

VERK vs. NETTVERK? Om å forstå musikk på nye måter i lys av historisk praksis



➤ **Bilde 1** Motiviske forbindelser i konsertprogrammet DOWLAND COMPLETE vol. II – Flow My Teares.

Stykkene deler seg i to hovedkategorier etter hvilken form for intertekst de representerer. Den ene knytter seg til sangen *Flow My Teares* gjennom direkte referanse i form av sitat: Stykkene av John Bennet, Moritz von Hessen, John Danyel og Philip Rosseter samt Dowlands egen *Lachrimæ Galliard* hører til denne kategorien. Den andre baserer seg på løserer, og trolig utilsiktet, motivisk slektskap: Dowlands *Who Ever Thinks ...* og *My Thoughts Are Wingd With Hope* åpner med henholdsvis første og andre halvdel av *Flow My Teares*-temaet. Selv om de er i forskjellig takt- og toneart, syntes jeg likevel de to sangene i denne rekkefølgen kjentes logisk og riktig – kanskje rent intuitivt, men kanskje like gjerne fordi jeg i så stor grad hadde innstilt min egen bevissthet og mitt gehør på nettopp denne slags forbindelser. Holbornes *Image of Melancholy*, hvor «tåremotivet»⁹⁵ forekommer i parallelltonearten C-dur, står i en – filologisk sett – uavklart posisjon i forhold til *Flow My Teares*. Det er nemlig usikkert hvilket stykke som ble skrevet først, altså hvem som eventuelt siterer hvem, men både pavane-formen, melankolien som overskrift og tåremotivets prominens gjør interteksten tydelig nok.

Referanser som disse blir i beste fall subtile, i verste fall umerkelige, uten at dette er bestemmende for hvorvidt musikkframførelsen blir vellykket; framføringssituasjonen er i alle tilfeller en hybrid av individuell og kollektiv⁹⁶ opplevelse, hvor fornemmelser av mening og sammenheng ikke forutsetter noen avklaring omkring *hva* som skaper dem.⁹⁷ De intertekstuelle forbindelsene er slik sett først og fremst et verktøy i mitt *medskapende* arbeid med stykkene, et verktøy som påvirker både utvelgelsen av stykker, formen på programmet og, i flere tilfeller, selve framføringen av stykkene (se avsnittet om programmet *Solus cum sola* nedenfor).

Noen av stykkene faller imidlertid utenfor de to hovedkategoriene: Luca Marenzios madrigal *Piango che amor* (1588) kan ha inspirert

95 Melodien i *Flow My Teares* åpner med tonene a-g-f-e, altså en trinnvis fallende sekvens, som antas å vise til fallende tårer (Holman, 1999, s. 40).

96 Musikken oppfattes gjennom individuelle sanseinntrykk, men er samtidig en opplevelse vi deler med andre – så vel utøvere som publikum.

97 Se blant andre Vickhoff, 2008.

Dowlands stykke (Andrico, 2011) og slutter i alle tilfeller med det samme tåremotivet som *Flow My Teares* åpner med.⁹⁸ For å understreke forbindelsen mellom dem, men også for å artikulere muligheten for at *Flow My Teares* ikke bare siteres, men også selv siterer på lignende måte, satte jeg disse to stykkene etter hverandre i starten av programmet. En annen og mer åpenbar intertekst forekommer mellom et senere avsnitt hos Marenzio og Dowlands refreng i sangen *Weep You No More, Sad Fountains* (1603). Med disse to sangene som henholdsvis første og siste stykke rammer jeg inn programmet og viser dermed både til relasjonen mellom Dowland og hans forbilde Marenzio og til det poetiske strekket fra åpningsordet «*piango*» («jeg gråter») til det siste «*sleeping*», fra gråten som åpningstrope i dette «melankolimaraton» av et program til søvnen som trøst og forløsning.

I den konteksten som selve konsertprogrammet danner, setter jeg sangen *Flow My Teares* i noe som etterligner den ikoniske posisjonen stykket hadde som gangbar musikalsk referanse i samtiden. Å erkjenne tapet av den historiske referanserammen betyr nemlig ikke å forsake muligheten til å skape lignende referensialitet ved hjelp av det jeg vil kalle en *kontekstuell omtolkning* eller transposisjon (se Nystabakk, 2020). Dette innebærer at man snarere enn å etterstrebe størst mulig nærhet til en historisk framføringssituasjon tar utgangspunkt i forbindelsene mellom musikken og dens opprinnelige kontekst for å skape en analogi i form av (nye) forbindelser til den aktuelle, nåtidige konteksten.

Denne tilnærmingen kommer også til uttrykk i selve konsertens regi, hvor åpningssettet framføres med de fire medvirkende sittende rundt et bord. Dowlands sangbøker er nemlig trykt slik at den åpne boken viser de fire stemmene *cantus*, *altus*, *tenor* og *bassus* i hver sin retning på siden, slik at man kan lese dem fra én og samme bok når man sitter sammen rundt et bord og boken ligger åpen midt på bordet:

98 Peter Holman (1999) argumenterer imidlertid for Marenzios seksstemmige madrigal *Parto da voi, mio sole* som modell for tåremotivet hos Dowland.

Når musikken tek form

III. CANTUS.

Y thoughtes are wingde with hops, my hops with loue, moust loue vnto
the moone in cleereft night, and fay as the doth in the heuens
moose in earth fo wanes & waxeth my de- light And whisper this but softly
in her cares, hope of doth hang the head, and trust fied teares.

And you my thoughtes that some misfrut do carry, If for this swith cloudes do masse her eies,
If for misfrut my misfrut do you blame, And make the heuens darke with her didaine,
Say though you alter, yet you do not vary, With windie lightes dispereth them in the skies,
As the doth change, and yet remaine the same, Or with dry teares diffolue them into raine,
Disfrut doth enter harts, but not insooth, Thoughtes, hopes, & loue retorne to me no more,
And loue is freest frained with suspight, Till Cynthia thine as the hath done before.

in her cares, hope of doth hang the head and trust fied teares.
heuens moone in earth fo wanes & waxeth my delight, & whisper this but softly
vnto the moone in cleereft night, and fay as the doth in the heuens moose in
Y thoughtes are wingde with hops my hops with loue, moust loue
in cleereft night, & fay as the doth in the heuens moose in

SALVO.

BASSES.
Y thoughtes are wingd with hopes my
hops with loue, moust loue vnto the moone
in cleereft night, & fay as the doth in the he-
uens moose in earth fo wanes and waxeth
my delight, and whisper this but softly
in her cares, her cares hope of doth hang the
head, and trust fied teares.

TENOR.

Y thoughtes are wingd with hopes my hops with loue, moust loue
vnto the moone in cleereft night, and fay as the doth in the heuens moose in
earth fo wanes fo wanes & waxeth my delight, & whisper this. but softly
her cares, softly in her cares, hope of doth hang the head, and trust fied teares.

B. 2.

➤ **Bilde 2** *My Thoughts Are Wingd With Hopes* fra John Dowlands *The First Booke of Songes or Ayres* (1597).

Dette formatet forutsetter altså en gruppe bestående av fire eller fem personer (avhengig av om luttsstemmen spilles av én av sangerne) for at alle stemmene skal kunne framføres. På denne tiden, nesten tre hundre år før lydoptaket ble oppfunnet, var denne situasjonen – at utøvere og tilhørere var de samme personene – snarere regelen enn unntaket. De trykte luttsangbøkene fra perioden ble utgitt først og fremst til hjemlig benyttelse blant dem som hadde midler til å kjøpe disse sangbøkene, samt ferdigheter og dannelse til å bruke dem. Det interessante med denne

framføringssituasjonen er imidlertid ikke først og fremst at den er historisk, men at den artikulere, og forutsetter, at framføringen først og fremst er en sosial aktivitet, og at musikken blant annet er et medium for mellommenneskelig samhandling.

Det å være deltagende utøver blir i denne situasjonen fullstendig avgjørende fordi det utgjør selve tilgangen til fenomenet jeg undersøker: musikk som nettverk og sosial praksis. Praksisen blir åsted for utforskningen av et historisk eksempel på en form for samhandling som er annerledes enn den vi er vant med fra klassiske konserter. Fra min trippelposisjon som programkurator, utøver og forsker betrakter jeg også hvordan de sosiale og intertekstuelle nettverkene som artikuleres i konsertprogrammet, og de midlertidige sosiale nettverkene som oppstår i konserten – mellom utøverne, og mellom utøvere og publikum – speiler hverandre.



➤ **Bilde 3** Solmund Nystabakk, Sunniva Eliassen, Sigmund Lahn og Berit Norbakken. Fra en konsert i Nordavindshagen, Brøstadbotn 4. november 2021.

Ved å ta utgangspunkt i den private, hjemlige musiseringsformen, for etter hvert å gå over til en mer tradisjonell sceneplan hvor utøverne henvender seg direkte til publikum i salen, skapte jeg en analogi til den reisen dette repertoaret har foretatt fra hjemlig musisering tidlig på 1600-tallet til konsertframførelser i vår egen tid. Det er også interessant å spore sangene tilbake til deres opprinnelse før de endte opp i den bemidlede middelklassens hender i form av luttsangbøker. Som nevnt stammer de fleste av sangtekstene fra hoffet. Hvis vi så trekker en linje fra tekstenes opprinnelse i hoffets halvoffentlige sfære via «produksjonsleddet» med komponister, skrivere og trykkere, og videre til den private sfæren hvor de så ble framført, ser vi hvordan disse nettverkene veves sammen, og hvordan den linjen fra anonym tekst til privat framføring danner et slags negativ til linjen fra trykt musikk til nåtidig konsertframføring.

Vol. III – *Solus cum sola*

Solus cum sola er et soloprogram bestående av luttstykker og luttsanger av John Dowland. En framtreddende egenskap ved luttrepertoaret fra denne perioden er at mange stykker eksisterer i flere versjoner som innbyrdes er forskjellige med hensyn til melodiske og rytmiske variasjoner, toneart og så videre. Også i luttsangrepertoaret finnes mange eksempler på slike varianter, noe som tydelig indikerer at musikkstykker ikke nødvendigvis skulle gjengis med den nøyaktighet som verk-kulturen senere kom til å betone.

Noen varianter av samme stykke stammer fra én og samme komponist, andre varianter er anonyme, mens andre igjen er én musikers «signaturvariant» av et bestemt stykke. Variasjonen og mangfoldet av nedskrevne versjoner er kanskje ikke først og fremst en indikasjon på musikkstykkenes ustabile struktur, men snarere et spor av en utøverdominert musikktradisjon – en tradisjon hvor *diskursiviteten* og den gjensidige

påvirkningen blant de involverte musikerne var et bærende element, så vel i utøvende praksis som i skriftlig form.⁹⁹

Med *Solus cum sola* er målet å utforske nettopp denne diskursiviteten, både gjennom å artikulere intertekstuelle forbindelser som beskrevet ovenfor, og gjennom å skape egne variasjoner og varianter. Som *medskaper* snarere enn *formidler* trer jeg inn i et kreativt nettverk som omfatter flere historiske aktører som gjensidig har påvirket hverandre, og idet jeg lar meg påvirke av *dem*, blir også *jeg* en avgjørende faktor for den nåtidige manifestasjonen av deres kreative arbeid. Min direkte involvering blir en tilgang til de avdøde komponistenes nettverk, som gjennom konkrete framføringer flettes inn i nåtiden og nåtidige nettverk. På denne måten tas den (midlertidig) forgangne diskursen opp og fortsettes, med en ytterligere akkumulasjon av uttrykksvarianter og kunstnerisk mening som mulig resultat. Fordi jeg yter mitt bidrag til diskursen som utøver, skiller jeg meg fra de nevnte komponistene Benjamin Britten og Thomas Adès, som begge bruker Dowland i sin musikk (se fotnote 13 ovenfor). Mens Britten og Adès forholder seg til Dowlands stykker som *verk*, forholder jeg meg til sammenhengen Dowland virket i, som en utøverdrevet tradisjon, og jeg søker å utvikle en praksis snarere enn nye verk.¹⁰⁰

I det følgende vil jeg se nærmere på noen av stykkene i programmet og utdype bruken av intertekstualitetskonseptet ytterligere.

99 Diskursivitet viser her til hvordan musikkstykker og -framførelser kan vise til noe annet, eksempelvis et annet stykke. I den kanoniserte klassiske tradisjonen er det først og fremste partituret som er åsted for en tilsvarende diskursivitet, i tråd med den etter hvert dominerende oppfatningen av musikk som tekst (se diskusjon i Cook, 2013, kapittel 1).

100 John Potters innspilling fra 1999 med *The Dowland Project* (ECM 1697) er et eksempel på en ytterligere variant, nemlig forsøket på å skape et nåtidig uttrykk i Dowlands musikk ved å kombinere historiske instrumenter og improviserende jazzmusikere. Tora Augustad og Music For A While (2012) har gjort cover-versjoner av Dowland som plasserer seg i denne tradisjonen, men med en langt løsere forbindelse til HIP-feltet.

Preludium

John Dowlands *Preludium* fra Board-manuskriptet (ca. 1620) representerer i seg selv et paradoks i form av et nedskrevet stykke i en hovedsakelig improvisert genre, faktisk det eneste i sitt slag som er bevart fra Dowlands hånd. I begge de to konsertprogrammene har jeg brukt stykket som forspill til Rosseters luttsang *No Grave For Woe*, hvor luttstemmen i åpningstakten siterer «tåremotivet» i Dowlands *Flow My Teares*. Preludiet har på sin side ikke noe åpenbart slektskap med disse sangene, så for å knytte det tettere til dem, og derved konsolidere stykkets plass i programmets helhet, har jeg satt inn enkelte sitater fra *Flow My Teares*. Eksempelen nedenfor viser hvordan tåremotivet er satt inn i basstemmen i takt 2 i min versjon:

The image shows a musical score for John Dowland's *Preludium*, measures 1 through 5. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The top two staves show the original melody in the treble clef and its accompaniment in the bass clef. The bottom two staves show a version of the piece where a quote from *Flow My Teares* is inserted into the bass line. This quote is highlighted with a red rectangular box in the second measure of the bottom bass staff. The quote consists of a half note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2.

⤴ **Figur 1** John Dowland: *Preludium*, takt 1 – 5, original og versjon med *Flow My Teares*-sitat i basstemmen.

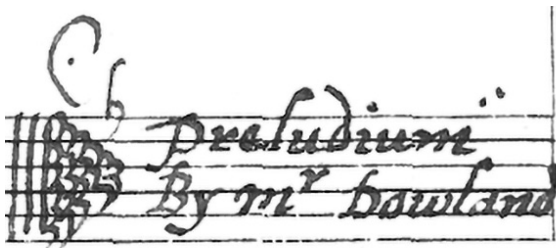
Dette eksempelet viser hvordan min framføring av preludiet, som innenfor tolkningstradisjonen omkring Dowlands luttmusikk behandles som et verk, tar andre kunstneriske hensyn enn å realisere den antatte intensjonen som komponisten har artikulert i den nedskrevne versjonen. For det første griper jeg tak i preludiets grunnleggende funksjon: et forspill, som

navnet tilsier. Det er derfor mer vesentlig for meg at det står i forbindelse med sangen det introduserer, enn at det gjengis slik det er nedskrevet i det historiske kildematerialet. Videre står preludiet i en spesifikk sammenheng i et konsertprogram sammen med andre musikkstykker. Ved å gripe inn i stykkets tonestruktur i form av sitat, som vist ovenfor, legger jeg til mer av samme type intertekstualitet som hele programmet bygger på. Det intertekstuelle nettverket gjør seg altså gjeldende både som overordnet konsept og i form av konkrete motiviske sitater ulike steder i programmet.

Kan så den nye versjonen med rette kalles «Dowland: *Preludium*»? Hvordan redegjør vi for den samskapingen som finner sted, og hvordan skal jeg som utøver benevne min egen rolle? Andelen toner jeg legger til eller endrer i stykket, er jo svært beskjeden, men likevel avgjørende ettersom referansen til *Flow My Teares* ikke finnes i stykket fra før, annet enn som latent mulighet i og med det nedadgående kvartintervallet; fordi intervallet rammer inn «tåremotivet», blir det en slags trigger for improvisert variasjon. Jeg skaper altså med disse sitatene akkurat det som artikulerer og berettiger stykkets plass i sammenhengen, og blir på denne måten ikke bare en utøver som framfører, men en *medskaper* av stykket slik det framstår som klingende musikk. Slik trer jeg også inn i det kreative nettverket som omfatter historiske aktører – komponistene – som gjensidig har påvirket hverandre. Idet jeg involverer meg som *aktør*, blir også jeg avgjørende for den nåtidige manifestasjonen av deres kreative arbeid.

Nicholas Cook (2013) skriver om partituret som «sosialt skript» og refererer til flere eksempler på at kammermusikk sammenlignes med en samtale eller diskusjon mellom flere parter. I mitt tilfelle foregår samtalen ikke i form av samspill i realtid. I stedet blir partituret, eller rettere sagt *tabulaturet*, åsted for en *transhistorisk* diskurs mellom musikere som refererer til, og siterer hverandre. Ved dette grepet flytter jeg fokuset i den (såkalte) historiske oppføringspraksisen fra *tekst* til *intertekstualitet* og fra *klingende resultat* til *praksis*. Spørsmålet blir ikke hvordan Dowlands *Preludium* klirer, og hva som er dets iboende mening, men snarere hvordan det kan brukes som materiale og formes ut fra en beslutning om hvilken

funksjon det skal ha. I denne forstand handler det mindre om preludiets innhold som musikkstykke og mer om hvordan man i det hele tatt lager et preludium.



7 **Bilde 4** Utsnitt fra Margaret Board-manuskriptet (ca. 1620), s. 61.

Musikalsk intertekstualitet

Selve begrepet intertekstualitet er i musikk-sammenheng nøytralt i så liten grad at det trenger en avklaring her. Innenfor musikkvitenskapen har forståelsen av musikk primært som tekst (i form av partitur) vært så selvsagt til at den uten videre ble overført til lydopptak etter hvert som musikkforskningen begynte å befatte seg med disse. Det vil si, man videreførte de gamle, tekstorienterte analysemetodene på det nye materialet – fra partitur til innspilt musikk (Cook, 2013, s. 26). Den samme tekstorienterte musikkforståelsen har også vært en viktig bestanddel i verk-konseptet (ofte identifiseres partituret som manifestasjon av et musikkverk like gjerne som en framførelse) og *Werktreue*-ideologien. Derfor må den tekstorienterte musikkforståelsen sees som en del av problematikken omkring disse, som jeg har nevnt ovenfor.

Da poststrukturalismen fra slutten av 1960-tallet utvidet tekstbegrepet til å gjelde mange ulike uttrykk utover litterære tekster (blant andre film, musikk og visuell kunst), var konsekvensen nærmest det stikk

motsatte, nemlig en «oppløsning av teksten som en sammenhengende og selvstendig meningsenhet» (Alfaro, 1996, s. 268). Vi trenger bare å bytte ut «teksten» med «verket» for å se hvorfor intertekstualitet er høyst relevant som alternativ til en verkorientert musikkforståelse. Her er det særlig relevant å se på Roland Barthes' og Julia Kristevas ideer om at teksten er et møtested mellom opphavsperson og «leser» og et flettverk (nettverk) av eksisterende tekster, kulturer og så videre (se Barthes, 1977 og Kristeva & Moi, 1986). For på samme måte som enhver lesbar tekst forutsetter og refererer til språk, kommunikasjonskultur og en historie av tidligere tekster, er musikken nedfelt i og sammenflettet med sin egen spesifikke kontekst.

Selv om teoretiseringen av intertekstualitet er av nyere dato, har selve fenomenet dype historiske røtter, også i musikken. Den tidlige flerstemme-musikken baserte seg i hovedsak direkte på eksisterende «tekster» i form av *cantus firmus*-melodier fra det gregorianske kirkesangrepertoaret. Kirkemusikken generelt formelig bugner av intertekstuelle referanser både i tone og tekst, hvor den tilgrunnliggende hovedteksten – Bibelen – sammen med tradisjonens kontinuitet utgjør et stabilt rammeverk. En annen framtrædende intertekstuell tradisjon er *contrafacta*, hvor ny tekst settes til en eksisterende sang. Slike finnes blant annet i rikelig monn fra reformasjonstiden, da nye salmer ble diktet til populære melodier for å gjøre dem lettere tilgjengelig for folk.

Farwell

I soloprogrammet *Solus cum sola* forekommer et luttstykke som på en fascinerende måte viser hvordan kirkemusikktradisjonen har vært grobunn for nye intertekstuelle nettverk. Det siste stykket i programmet er Dowlands *Farwell*, hans eneste *In nomine*, en genre som i sin helhet er intertekstuell basert. Det dreier seg om en type flerstemme instrumentstykker som benytter toppstemmen fra avsnittet *In nomine Domini* fra

Benedictus-leddet i John Taveners messe over *Gloria Tibi Trinitas* som *cantus firmus*¹⁰¹. Her er det altså flere lag:

1. Tavener tok først den gregorianske melodien Gloria Tibi Trinitas.
2. Denne melodien ble grunnlaget for Taveners messe.
3. «In nomine Domini»-avsnittet i denne messen ble først brukt som instrumentalt stykke.
4. Dette avsnittet ble så videreført i form av nye flerstemmige *cantus firmus*-komposisjoner (Dowlands *In nomine* er et eksempel på dette.)
5. Da jeg tok opp igjen programmet *Solus cum sola* etter å ha begynt praksisen med å sitere *Flow My Teares*-temaet i andre stykker, fant jeg også i *In nomine* et sted hvor muligheten bød seg. Slik la jeg til et femte lag i det intertekstuelle flettverket:

Dowland: *In nomine*, takt 27-28

Original

Min versjon

Figur 2 John Dowland: *In nomine* / Farwell, takt 27 – 28.

101 *Cantus firmus* er en melodi som er gitt på forhånd (*cantus prius factus*), og som danner utgangspunkt for en flerstemmig komposisjon (Ruud, 2020).

Den historiske *intertekstuelle* diskursen blir altså både inspirasjon og metode i min omgang med materialet.

Aktør-nettverksteori

Jeg har så langt anvendt og beskrevet «enkle» nettverk i den alminnelige forståelsen av begrepet: personer eller ting innenfor én og samme kategori (komponister, musikkstykker og så videre) som står i forbindelse med hverandre. Jeg har skissert måter som slike nettverk kan brukes på i utøvende arbeid, både som bakgrunn og inspirasjon, som konseptuell ramme og som formgivende element i konkrete musikkframførelser. Vi kan si at det først og fremst handler om analogier og oversettelser mellom personnettverk og intertekstuelle nettverk som fletter seg inn i hverandre. Disse nettverkene kan videre forstås i lys av *aktør-nettverksteori* (ANT), hvis fremste representant er den franske vitenskapssosiologen Bruno Latour. Sitt navn til tross er ANT snarere en metode enn en teori, og «nettverket er et konsept [...], et verktøy for å hjelpe å beskrive noe, ikke hva som blir beskrevet» (Latour, 2007, s. 131). Dette kan synes selvmotsigende med tanke på mine beskrivelser av nettverksmodeller hittil, men som vi skal se, kan aktør-nettverksteorien anvendes til å undersøke nettopp de problemstillingene det dreier seg om her.

I sin introduksjon til ANT kritiserer Latour den tradisjonelle sosiologiens omgang med hovedbegreper som *sosial* og *samfunn*, som ifølge Latour har blitt brukt til å formulere årsaker til alle mulige ting, mens disse begrepene i virkeligheten selv er nettopp det som trenger å forklares. Ved hjelp av disse samlebegrepene har man altså kategorisert og generalisert bort så store deler av det samfunnsvitenskapene egentlig burde sette seg fore å forklare, at Latour ser et behov for å sette både begrepet og hele det sosiale rammeverket sammen på nytt, slik han antyder allerede i tittelen til boken *Reassembling the Social*.

Et slående trekk ved ANTs kritikk av den tradisjonelle sosiologien er at den synes å passe som hånd i hanske på den tradisjonelle

musikkvitenskapen. Ved hjelp av formuleringer og begreper som *musikkalsk, verket, komponistens intensjon, uttrykk, tolkning og formidling* foregir man å ha avklart en rekke anliggender som de fleste i feltet er fortrolige med, men som ingen av disse begrepene egentlig kommer i nærheten av å forklare. I ordet *musikkalsk* legger vi bestemte kvaliteter, jamfør det at man beskriver en person eller en framføring som særlig musikkalsk, men uten å spesifisere hva dette består i. *Verket* tillegges på samme måte bestemte egenskaper som autoritativt forbilde for dets framføring(er) og knyttes rutinemessig til formuleringer omkring *komponistens intensjon*, som aller mest fortøner seg som en form for buktaling hvor det som kommer til uttrykk, har mer med talerens intensjoner å gjøre enn med komponistens. Spørsmålet om hva det er som foregår når en musikkframføring kommer i stand, forblir i alle tilfeller like ubesvart som spørsmålet om hva som får samfunnet til å henge sammen for det Latour kaller «sosial-sosiologien» [*sociology of the social*], altså den tradisjonelle samfunnsvitenskapen (Latour, 2007, s. 9). Det som skal til, ifølge Latour, er å la *aktørene* komme til orde, det vil si *alt som gjør en forskjell gjennom å skape forbindelser* [*associations*], altså å beskrive virkningene av disse forbindelsene mellom aktørene i nettverket. Agens er i denne sammenheng ikke forbeholdt menneskelige aktører, men fordeler seg blant alle enheter som øver en virkning i sammenheng.

Denne åpningen av perspektivet minner om Christopher Smalls (1998) begrep *musicking*, med den forskjellen at Small bare tar inn menneskelige aktører i sin definisjon. Hvis vi klarer å utvide, eller «sette sammen på nytt»¹⁰².begrepet *musikkalsk verk* på samme måte som Latour gjør med *sosial*, kan vi kanskje komme nærmere en sannferdig beskrivelse av det som er et av musikkens mest fascinerende særtrekk, nemlig det mangfoldet av ideer, personer, assosiasjoner, former, stemninger og klan-ger den samler i seg, og som i musikken får en form og sammenheng som vi kan oppfatte og respondere på. Altså kan musikken som kollektivitet og

102 Latour bruker begrepet *reassembly*.

handling – som verbet *musicking* indikerer – sees i enda videre forstand enn det Christopher Small legger til grunn, «gitt at vi med kollektiv ikke mener en handling utført av enhetlige sosiale krefter, men, derimot, en handling som samler forskjellige typer krefter vevd sammen *fordi* de er forskjellige» (Latour, s. 74., min oversettelse).¹⁰³

En ANT-fortelling om et musikkstykke

«Kanskje ikke all musikk skal tenkes på som verk», foreslår Lydia Goehr (2007, s. 31) i sitatet jeg innledet med. Jeg foreslår at vi tenker på dem som *nettverk*, i den forstand som Latour legger til grunn for sin aktør-nettverksteori. Så i stedet for å ta utgangspunkt i en definisjon av hva et musikkverk er, skal jeg i tråd med ANT se på «hvilke aktiviteter som konstruerer et nettverk» (Krieger & Belliger, 2014, s. 91), i dette tilfellet en bestemt luttsang fra den blir skapt, til den manifesterer seg i en konkret framførelse i Nord-Norge i november 2021. For hvert punkt på den antydende tidslinjen skimter vi forgreninger til andre mulige nettverk, men la oss nå holde fast ved de aktørene som gjør en umiddelbar forskjell ved å skape forbindelsene som får nettopp dette nettverket til å strekke seg fra sin dunkle begynnelse til et observasjonspunkt, en ontologisk mellom-tidsstasjon, i vår tid.

Aller først, en gang i eller før år 1603, har en person diktet en tekst som sannsynligvis refererer til dronning Elizabeth Is bortgang samme år, en annen (John Dowland, som også kan være diktets opphavsmann) har tonesatt den og skrevet den ned, en tredje (Peter Short som stedfortreder for Thomas Adams) har trykket den for utgivelse ved hjelp av minst én trykksetter og trolig øvrig trykkeripersonale, hvorpå resultatet foreligger

103 «Provided of course that by collective we don't mean an action carried out by homogeneous social forces, but, on the contrary, an action that collects different types of forces woven together because they are different».

i form av Dowlands *The Third and Last Booke of Songs or Aires* (1603). For korthetens skyld hopper vi over noen ledd, men kan slå fast at kopier av sangboken ble bevart gjennom århundrene, og i nyere tid er gjort tilgjengelig som PDF-dokument på internett. (Foruten å forutsette et mylder av teknologiske nyvinninger, betyr dette at minst én person har skannet et eksemplar av den faktiske boken hvor den aktuelle luttsangen finnes, og gjort filen tilgjengelig). Idet jeg laster den ned og leser den, trer jeg inn i nettverket med alle de hittil nevnte aktørene, som hver i seg selv utgjør nettverk som igjen er koblet, og kan koble seg, til andre. Sangen, som jeg har begynt å tilegne meg ved å lese et faksimiletrykk i PDF-format, skriver jeg siden ut på papir og tar den med til øvelse med mine medmusikere, hvor den klingende manifestasjonen av den oppstår gjennom en kollektiv prosess som innbefatter så vel musisering som verbale forhandlinger og avklaringer. Det må nevnes at det omtalte faksimiletrykket, som nå foreligger i håndgripelig form på papir, i dette tilfellet ikke er den eneste noteverjonen i bruk, ettersom ikke alle er vant til – eller foretrekker – å lese fra slike. Derfor må ytterligere én aktivitet redegjøres for, nemlig transkripsjonen av det opprinnelige notetrykket til moderne notasjon, som gjør at selv den skriftlige manifestasjonen av musikkstykket det dreier seg om, *ikke er enkel og entydig i én og samme framføringskontekst*. Ideen om partituret som nøkkel til verkets essens faller dermed på sin egen urimelighet; verk-konseptet strekker ikke til for å beskrive verken musikkstykket eller vår realisering av det i praksis.

Hvorom allting er, vi – mine kolleger og jeg – øver på stykket og setter det i sammenheng blant andre stykker, og inn fra siden kommer, best som det er, et omkringliggende nettverk i form av konsertprogrammet som er en del av konsertserien og forskningsprosjektet, begge med finansiering fra Norsk Kulturråd, men til ulike formål, og jeg skulle gjerne latt det ligge om det ikke var for at også disse aktivitetene kobler seg til nettverket *ved å gjøre en forskjell*. Og vi er enda ikke kommet til konserten ...

XV. CANTUS

Weepe you no more sad fountains, what need you
flowe so fall, looke how the frowne mountaines, heautes fume doth gently waite. But my
finnes heare in lyeyes view not your weeping. That none
be sleeping: fobly: now fobly lies sleeping.

Sleepe is a reconciling,
A rest that peace begets:
Doth not the frowne side smiling,
When faire as eu in he fets,
Red you be so still full eyes,
And not in weeping,
While the be sleeping:
Sobly: now fobly lies sleeping.

Soprano

Weepe you no more sad fountains, what need you
flowe so fall, looke how the frowne mountaines, heautes fume doth gently waite. But my finnes heare in lyeyes view not your weeping. That none
be sleeping: fobly: now fobly lies sleeping.

TENOR

Weepe you no more sad fountains, what need you
flowe so fall, looke how the frowne mountaines, heautes fume doth gently waite. But my finnes heare in lyeyes view not your weeping. That none
be sleeping: fobly: now fobly lies sleeping.

BASSVS.

Weepe you no more sad fountains, what need you
flowe so fall, looke how the frowne mountaines, heautes fume doth gently waite. But my finnes heare in lyeyes view not your weeping. That none
be sleeping: fobly: now fobly lies sleeping.

➤ **Bilde 5** John Dowland: Weepe You No More, Sad Fountains (fra The Third And Last Booke of Songs or Aires, 1603).

Konklusjon

Jeg har i dette kapittelet diskutert hvordan begreper som nettverk, intertekstualitet og diskursivitet kan beskrive forbindelser og relasjoner i og omkring musikken, og hvordan disse kan brukes kreativt i utøvende arbeid. Inspirert av Latours omdefinering av det sosiale har jeg prøvd å skissere hvordan vi kan utvide definisjonen av det musikalske ved å gripe fatt i nettopp *forbindelsene* som et vesentlig aspekt ikke bare ved musikalsk praksis og materiale i og for seg, men også ved forholdet mellom disse to nivåene. Musikalsk praksis og materiale er flettet sammen på måter som gjør at de ikke kan skilles kategorisk fra hverandre, men snarere knytter seg til, og

løser seg fra, hverandre og utallige andre aktører, i stadig skiftende nettverk. Som utøver har man en spesiell form for tilgang til disse nettverkene, både ved å kunne sette forskjellige (eksisterende eller historiske) nettverk i dynamisk samspill med hverandre, og ved selv å koble seg på disse nettverkene gjennom kunstnerisk, samskapende inngripen. Artikulert på denne måten blir det klart at utøvende musikkpraksis ikke kan sammenfattes i begreper som *tolkning* og *formidling*. Men med tanke på hvor sterkt disse konseptene står i den klassiske tradisjonen, er det trolig først og fremst utøverne selv som må beskrive og artikulere hva som skjer, *hva vi gjør* i og med og omkring musikken¹⁰⁴. Slik kan vi utvikle musikkforskningens språk og omfang, og – enda viktigere – anerkjenne og anskueliggjøre musikkens forbindelser med andre deler av virkeligheten.

Ideologien som knytter seg til det musikalske *verket* og genikulten omkring vår klassiske komponistkanon, har lenge holdt utøverne fanget i en spøkelsesaktig eksistens hvor ens høyeste kunstneriske mål er selvutsettelse (Cook, 2013, s. 15; se også Ayerst, 2021). Ved å se nærmere på historisk praksis har vi imidlertid tilgang til alternative konsepter, som vil kunne nyansere våre oppfatninger av tidligere tiders musikk og revitalisere vår tilnærming til den etablerte klassiske tradisjonen. Et av de viktigste aspektene ved historiske praksiser innenfor den vestlige kunstmusikken er i så måte utøvernes medskapende rolle og den kunstneriske agens som denne rollen innebærer. Dette er på ingen måte nytt innen musikkforskningen, men implikasjonene av den tilgjengelige kunnskapen om historisk musikkpraksis har enda påfallende liten innvirkning på våre samtidige utøverpraksiser, inklusive historisk informert oppføringspraksis (HIP). Mitt bidrag her er for det første å anskueliggjøre dette misforholdet og for det andre å artikulere en tilnærming som utfordrer etablerte oppfatninger om musikk og oppføringspraksis før og nå. Det dynamiske forholdet mellom praksis og begreper er en viktig metodologisk ressurs i min forskning; begrepene brukes ikke bare til å beskrive fenomener og praksis, jeg gjør

104 Se (Lydia Goehr, 2017).

den utøvende praksisen til åsted for prøving og undersøkelse av begrepernes betydning og gyldighet.

Dette kapittelets relevans er slik sett ikke bundet til sjangerer eller tematikk, selv om noen av problematikkene er særlig aktuelle for arbeid med historisk repertoar.

Lydia Goehr har vist at verk-konseptet og den omkringliggende ideologien regulerer klassisk musikkpraksis på et så grunnleggende plan at de er blitt usynlige og fortøner seg som egenskaper ved selve musikken snarere enn måter å oppfatte den på. Å endre praksis, altså måten vi *gjør* musikk på, er en nøkkel til å forstå musikken på nye måter. HIP-feltet, hvis hovedanliggende er oppføringspraksis, men som fortsatt hviler tungt på en filologisk forskningstradisjon, trenger mer forskning som drives *gjennom* praksis – altså kunstnerisk utviklingsarbeid. Jeg har vist til eksisterende forskning, eksempelvis på utøveragens fra samtidsmusikkfeltet, og innen musikkfilosofi og samfunnsvitenskap, som et vesentlig tilfang av konsepter og teori for utøvende forskere. Heller enn å antyde mulige tematikker for ny forskning på grunnlag av mitt arbeid her, vil jeg understreke viktigheten av å problematisere selve *den epistemologiske situasjonen* vi setter oss i når vi arbeider med historiske musikkpraksiser.

Vi bør foreta en kritisk undersøkelse av vår egen begrepsbruk, av konseptene som ligger til grunn for denne begrepsbruken, og av sammenhengene mellom ideer, språk og praksis. En slik undersøkelse har potensial både for utviklingen av klassisk musikkutøving som kunstnerisk disiplin og for den etter hvert sårt tiltrengte fornyelsen av musikkutdanningene. For sistnevnte er det viktig å merke seg at diskursen i stor grad har dreid seg om endringene i musikklivet som arbeidsmarked, og om de utfordringene dette fører med seg for både musikere og utdanningsinstitusjoner. Jeg vil imidlertid hevde at et like viktig spørsmål er hvilke verdier og virkelighetsoppfatninger som ligger til grunn for, manifesterer seg i og videreføres gjennom musikalsk praksis. Mitt syn er at den klassiske musikkens nedarvede ideologier i altfor liten grad samsvarer med hvordan vi i dag praktiserer og forstår musikk, musikkens rolle i samfunnet, og menneskenes plass i musikken.

Litteratur- og kildeliste

- Alfaro, M.J.M. (1996). Intertextuality: origins and development of the concept. *Atlantis*, 18(1/2), 268–285. <http://www.jstor.org/stable/41054827>
- Andrico, R. (2011, 9. februar). *Dowland, Marenzio and Lachrimae*. Unquiet Thoughts. <https://mignarda.wordpress.com/2011/02/09/dowland-marenzio-and-lachrimae/>
- Augestad, T. & Music For A While. (2012). *Graces That Refrain*. CD. Grappa (GRCD4705)
- Ayerst, J. (2021). Are Classical Musicians Excluded from Improvisation? Cultural Hegemony and the Effects of Ideology on Musicians' Attitudes Towards Improvisation. *Contemporary Music Review*, 40(4), 440–452. <https://doi.org/10.1080/07494467.2021.2001945>
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2018, 2. april). Galliard. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/galliard-dance>
- Brown, A. (2001). Pavan. I S. Sadie & J. Tyrell (Red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2. utg.). Macmillan Publishers.
- Butt, J. (2002). *Playing With History – The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge University Press.
- Butt, J. (2005). The seventeenth-century musical «work». I T. Carter & J. Butt (Red.), *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music* (The Cambridge History of Music, s. 27–54). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521792738.003>
- Cook, N. (2013). *Beyond The Score: Music As Performance*. Oxford University Press.
- Csikszentmihalyi, M. & Sawyer, K. (2014). Creative Insight: The Social Dimension of a Solitary Moment. I M. Csikszentmihalyi, *The Systems Model of Creativity* (s. 73–98). Springer.
- Dowland, J. (1597). *The First Booke of Songes or Ayres*. Peter Short.
- Dowland, J. (1600). *The Second Booke of Songes or Ayres*. Thomas Este / Thomas Morley.

- Dowland, J. (1603). *The Third And Last Booke of Songs or Aires*. Peter Short / Thomas Adams.
- Edwards, M.T.C. (2021). *Moving early music: Improvisation and the work-concept in seventeenth-century French keyboard performance*. <https://hdl.handle.net/1887/138943>
- Eisler, R., Donnelly, G. & Montuori, A. (2016). Creativity, Society, and Gender: Contextualizing and Redefining Creativity. *Interdisciplinary Journal of Partnership Studies*, 3(2). <https://pubs.lib.umn.edu/index.php/ijps/article/view/130/124>
- Elisondo, R. (2016). Creativity is always a social process. *Creativity: Theories-Research-Applications*, 3(2), 194–210. <https://doi.org/10.1515/ctra-2016-0013>
- Gibson, K. (2013). John Dowland and the Elizabethan courtier poets. *Early Music*, 41(2), 239–253.
- Glăveanu, V. (2014a). *Distributed Creativity: Thinking Outside the Box of the Creative Individual*. Springer Briefs.
- Goehr, L. (1992/2007). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Clarendon Press.
- Goehr, L. (2017). [Aeon Video] *Music is Not Mysterious*. [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YUKOTdRYSSU&t=5s>
- Gundersen, J. (2017). *Essay on the relation between Historically Informed Performance and Artistic Research*. Research Catalogue-eksposisjon. https://www.academia.edu/124585880/Essay_on_the_relation_between_Historically_Informed_Performance_and_Artistic_Research?source=swp_share
- Habbestad, B. (2022). *Chasing the Collaborative: Critical Studies of Performer Agency in Modern Flute Music* [Doktorgradsavhandling, Norges Musikkhøgskole]. <https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/handle/11250/3024509>
- Hanslick, E. (1891/1986). *On the musically beautiful: A contribution towards the revision of the aesthetics of music*. Hackett Publishing.
- Haraway, D.J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press.

- Haynes, B. (2007). *The End of Early Music: a period performer's history of music for the twenty-first century*. Oxford University Press.
- Hogwood, C. (2005). Forord til *Dowland: Keyboard music*. Edition HH. Hentet 2. oktober 2022 fra <http://www.editionhh.co.uk/hh74pref.htm>
- Holman, P. (1999). *Dowland: Lachrimae (1604)* (Cambridge Music Handbooks). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511605666>
- Krieger, D.J. & Belliger, A. (2014). *Interpreting Networks – Hermeneutics, Actor-Network Theory and New Media*. Transcript Verlag.
- Kristeva, J. & Moi, T. (Red.) (1986). *The Kristeva Reader*. Columbia University Press.
- Kunstverk. (u.å.). I *Det Norske Akademis ordbok. Det Norske Akademi for Språk og Litteratur*. Hentet 7. oktober 2024 fra <https://naob.no/ordbok/kunstverk>
- Latour, B. (2007). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press, USA.
- Marenzio, L. (1588). *Il primo libro di madrigali a quattro, cinque e sei voci*. Giacomo Vincenti
- Montuori A. & Purser, R. (1995). Deconstructing the Lone Genius Myth: Toward a Contextual View of Creativity. *Journal of Humanistic Psychology*, 35(3), 69–112.
- Nelson, R. (2013). *Practice as Research in the Arts – Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Palgrave MacMillan.
- Nettverk. (u.å.). I *Det Norske Akademis Ordbok. Det Norske Akademi for Språk og Litteratur*. Hentet 7. oktober 2024 fra <https://naob.no/ordbok/nettverk>
- Nystabakk, S. (2020). *Singing with the lute – In search of new tools in lute song performance*. PhD-refleksjon. <https://www.researchcatalogue.net/view/687266/687267>
- Orning, T. (2014). *The polyphonic performer. A study of performance practice in music for solo cello by Morton Feldman, Helmut*

- Lachenmann, Klaus K. Hübler and Simon Steen-Andersen. NMH-publikasjoner 2014:4.
- Piekut, B. (2014). Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques. *Twentieth-Century Music*, 11, 191–215. <https://doi.org/10.1017/S147857221400005X>
- Potter, J. & The Dowland Project (1999). *John Dowland: in darkness let me dwell*. CD (ECM 1697)
- Roozen, K. (2015). Texts Get Their Meaning from Other Texts. *Naming What We Know: Threshold Concepts of Writing Studies* (s. 44–47). Utah State University Press.
- Ruud, E. (2020, 19. august). Cantus firmus. *Store norske leksikon*. https://snl.no/cantus_firmus
- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.
- Torrence, J. (2019). *Percussion Theatre: a body in between*. PhD reflection. <https://www.researchcatalogue.net/view/533313/534335>
- Vickhoff, B. (2008). *A Perspective Theory of Music Perception and Emotion* [Doktorgradsavhandling, Göteborgs Universitet]. https://gupea.ub.gu.se/bitstream/handle/2077/9604/gupea_2077_9604_2%20.pdf?sequence=2
- Östersjö, S. (2008). *Shut up'n'play! negotiating the musical work*. [Doktorgradsavhandling (artistic)]. Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Lund University.

