

## KAPITTEL 1

# Meininga i mellomromma: Ei innleiing

*Geir Hjorthol, Helga Synnevåg Løvoll, Elizabeth Oltedal,  
Jan Inge Sørbo*

**Summary:** This introductory chapter is divided into two main sections. In the first section we set out a theoretical background for a transdisciplinary research embracing multiple artforms, in this particular instance with focus on music and literature. Art and artworks are examined not only as finished products, but as elements of living practices in the meeting of composer, writer, music, text, performer and listener or recipient. This leads on to questions of *eudaimonia* and of what it means to live a fulfilling and meaningful life, with art as an essential ingredient. The central question for the chapter, and for the book as a whole, concerns the paradoxical relation between voice and silence as fundamental contingents for the emergence of meaning. Our hypothesis is that it is precisely in the spaces in-between, in the artistic-aesthetic and interactive tensions between sound and silence, and between subjects and their Others, that meaning emerges. In the second section, we present the different contributions to this collection of texts, before we gather the various strands in a conclusion.

**Keywords:** music, literature, voice, silence, meaning, *eudaimonia*

## I

### Musikk og litteratur som tverrfagleg forskingsfelt

Mange har ei intuitiv kjensle av at det finst ein slektskap mellom musikk og litteratur. Men kva er musikk? Og kva er litteratur? Sidan 1990-talet

Sitering av denne artikkelen: Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. og Sørbo, J.I. (2022). Meininga i mellomromma: Ei innleiing. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbo, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 11–40). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.158>  
Lisens: CC BY-NC-ND.

har det vakse fram eit nytt forskingsfelt basert på ei erkjening av at den beste måten å svare på dei to spørsmåla på er å sjå dei i samanheng og frå ulike perspektiv. Men korleis? I formidlinga vår av korleis vi opplever, forstår og vurderer litteratur, tyr vi gjerne til musikalske analogiar og metaforar. Vi snakkar om komposisjon, rytme, klang, repetisjon, tema, leiemotiv, polyfoni, kontrapunkt osv. også når vi omtalar litteratur. Det var slike spørsmål og samanhengar som var utgangspunktet for at det i 1997 vart etablert eit internasjonalt forskarforum, *International Association for Word and Music Studies* (WMA), med Werner Wolf som leiar. Seinare har det dukka opp forskingsprosjekt og publikasjonar andre stader i verda, men framleis er det tverrestetiske forholdet mellom ord og musikk relativt lite utforska.<sup>1</sup> Det vil ikkje seie at det ikkje har blitt tenkt rundt forholdet mellom litteratur og musikk tidlegare, men den tenkinga er det først og fremst estetisk orienterte filosofar, forfattarar og komponistar som har stått for. Det kan i seg sjølv vere ei påminning om at kunnskapsutvikling også skjer andre stader enn i akademien. At fleire av bidraga i denne boka er skrivne av forfattarar og komponistar, er eit forsøk på å vise nettopp dette. Kunst er også søking etter og utvikling av kunnskap, om ikkje i vitskapleg forstand.

Werner Wolfs forskning er i høg grad akademisk, og den har i hovudsak vore prega av ei formalistisk-semiotisk tilnærming, inspirert av pionerarbeida til Calvin S. Brown (1948) og Steven Paul Scher (2004). Innanfor denne retninga har ein særleg vore oppteken av analogiar mellom musikalske og litterære system: korleis narrative strukturar synest å vere baserte på musikalske former. Wolf (1999) har utvikla detaljerte typologiar for å vise dette. Det er verdt å merke seg at døma hans på «intermedialitet» i all hovudsak har vore baserte på klassiske musikalske former. Med tanke på overskridinga av grensa mellom samtidsmusikk og improvisasjonsmusikk i seinare år, og bruken av litterære tekstar i denne samanhengen, verkar Wolf sitt fokus på den klassiske musikken som ei unødvendig avgrensing. Det kan i denne samanhengen vere verdt

1 Ei av få utgivingar på norsk der det intermediale og tverrestetiske spelar ei viktig rolle, er Anemari Neples *En annen verden. Ro og refleksjon i Tor Ulvens forfatterskap* (2016), der ho undersøker denne forfattarens sterke impulsar frå Anton Weberns komposisjonar. Ei anna er Per Thomas Andersens *Modernisme. Tverrestetiske peilingar i musikk, billedkunst og litteratur* (2008).

å nemne at den komponisten som er mottakar av dette festskriftet, sjølv representerer ein estetikk og ein kunstnarleg praksis som bryt ikkje berre med det klassiske, tonale tonespråket, men også med grensene mot andre sjangrar og uttrykksformer.

Eric Prieto (2002) kritiserer Wolf for å vere altfor oppteken av å etablere overtydande formale analogiar mellom litteratur og musikk som erstatning for «lause» metaforar. Dette går ikkje djupt nok etter hans syn, og forklarar det slik:

They [Wolf et al.] mistake the effect (metaphors) for the cause (the irreducible heterogeneity of music and literature). By limiting themselves so exclusively to consideration of questions of appropriateness, they neglect other fundamental questions about the meaning of the metaphors they have before them. What motivated the writer's turn to music in the first place? (Prieto, 2002, s. 19)

Problemet, slik Prieto ser det, er altså ikkje bruken av metaforar i koplinga mellom litteratur og musikk, men at ein ikkje har vore nok oppteken av kva metaforen prøver å uttrykkje.<sup>2</sup> Prieto rettar merksemda mot den modernistiske romanen som veks fram mot slutten av 19. hundreåret, der forfattarane fann ein modell i musikken for å kunne framstille det moderne, fragmenterte subjektet: «Music acts as a guide for reconfiguring the narrative text in such a way that it can better represent those elements of thought that had theretofore been considered to be ineffable, unrepresentable, or otherwise inaccessible to language» (Prieto, 2002, s. x). Dermed framstår det moderne, heterogene subjektet som felles tematikk for litteratur og musikk, med musikkens former som «modellar» for forfattarane. Med inspirasjon frå musikken framstiller den moderne prosaen subjektet på ein annan og meir presis måte enn den realistiske, plot-baserte romanen, der historia, meir enn den litterære forma, kjem i framgrunnen.

Prieto føregrip med dette ei utvikling bort frå Wolfs stive analogitenking i retning av ei orientering mot det kultursosiologiske og tematiske, som er Hazel Smiths posisjon (Smith, 2016), saman med forskarar som

<sup>2</sup> Det minner om Roland Barthes' formulering: «Perhaps a thing is valid only by its metaphoric power; perhaps that is the value of music, then: to be a good metaphor» (Barthes, 1985, s. 284–5).

Stephen Benson (2006), Lawrence Kramer (2014) og Eric Clarke (2005). Sistnemnde representerer ei økologisk forståing av forholdet mellom lydane i miljøet og lydane i musikk. Han legg vekt på korleis persepsjonen resonnerer med informasjonen i miljøet og understrekar særleg forholdet mellom persepsjon og handling, perseptuell læring og tilpassing i den skapande situasjonen, slik ein improviserande musikar responderer på det som skjer rundt han i den skapande prosessen. (Sjå Stein Helge Solstad sitt bidrag i denne boka.)

Den «økologiske» tilnærminga til Clarke bryt med den tradisjonelle autonomitenkinga i kunsten, men også med den tendensielle idealismen og intensjonalitetstenkinga hos Prieto (2002). For Clarke ligg ikkje verkets mening berre i kunstnarens intensjon, men i samspelet mellom verk, kunstformer, miljø og mottakarar. Det dreier seg om ei grenseoverskridande heilskapstenking som med Hazel Smiths ord «weaves together the formal and cultural to show how word and music hybrids can facilitate emergent social and political meanings» (Smith, 2016, s. 18). På denne måten kan den musiko-litterære diskursen opne seg mot andre felt enn det reint musikalske eller litterære, og samtidig kome i eit nærare forhold til kunstens performative aspekt. Dermed kan den intermediale forskinga også få eit meir presist grep om samtidas eksperimentelle kunst, som hentar uttrykksformer frå ulike kunststartar, og som integrerer og går i dialog med dei fysiske og sosiale omgjevnadene.

## Stemma

Tittelen på denne boka er *Stemma og stilla i musikk og litteratur*. Tilsynelatande står dei to første omgrepa i motsetning til kvarandre, kanskje også dei to siste – dersom ein ynskjer å ha tydelege grenser mellom kunstartane. Det er likevel eit gjennomgåande syn i dei elles mangearta tekstane i boka at dei nemnde omgrepa føreset kvarandre. Utan (forventninga om) ei stemme som *lyder* kan ein vanskeleg snakke om *stille* verken i litteratur eller musikk. Endå meir grunnleggande kan ein stille spørsmålet om det i det heile er mogleg å snakke meningsfullt om litteratur utan å vise til musikk – eller omvendt, om ein tenkjer på kor ofte komponistar har late seg inspirere av litterære tekstar. Dessutan: I begge kunstartane

krevst det ein mottakar, som aktivt kan lytte seg fram mot ei meining i mellomromma mellom ord og ord, lyd og lyd. Stilla finst både i litteratur og musikk både på tematisk og formelt nivå. Den handlar om noko meir enn målbare pausar, men alltid om meining, som fråvær eller som forventning. Slik er det også i liva våre, i mellomrommet mellom subjektet og den Andre. Det går ikkje noko skarpt skilje mellom kunst og eksistens, anten vi ser det frå kunstnarens eller mottakarens side. Og når vi snakkar om subjektet, snakkar vi også om subjektets stemme. Stemma er alfa og omega i ord og musikk-studiar, seier Lawrence Kramer (2014):

For voice, just insofar as it is human, is always bringing words and music together. [...] The voice of the speaking subject necessarily becomes itself in words. [...] The voice of the subject, the subject as voiced, comes to know itself (insofar as it can ever know itself) in words. (s. vii)

Men stemma har også eit særpreg. Subjektets stemme presenterer seg sjølv for den Andre gjennom til dømes klangfarge, intonasjon og rytme. Når vi kjenner att ei stemme, eller når ei stemme set oss i affekt, er det ofte musikken og melodien i stemma det handlar om. I eit slikt perspektiv kan ein sjå musikk (som i utgangspunktet er ordlaus) som ei «kunstig» forlenging av stemma: «Music originates every day in the continuous reinvention of speech, which is also the continuous invention of melody» (Kramer, 2014, s. vii).

Stemma ligg i krysningspunktet mellom ord og musikk, men det finst ikkje éi generell stemme. Stemma må forståast i fleirtal, seier Kramer: «what *arises* at the crossroads of words and music *are* voices; and the threads binding one voice to another are always tangled» (s. vi). Sagt på ein annan måte: Spørsmålet om kva stemma er, er også eit spørsmål om kva subjektet er. Subjektet er ikkje det same som individet eller personen, men ein måte å vere ein person på: «The subject is a practice, a custom of personification and individuation» (s. ix). Eller med Lacan: Når eg talar, er det alltid også noko(n) Anna(n) som talar gjennom meg i det umedvitne. Språket er såleis både kollektivt og individuelt, det vil seie «ureint» og motsetningsfullt som subjektet sjølv. Subjektet er per definisjon «sperra», seier Lacan, ikkje fullstendig identisk med seg sjølv, og heller ikkje endeleg. Subjektet er eit subjekt-i-prosess, i stadig samspel med

den Andre. I eit slikt perspektiv kan stemma framstå som ubestemmeleg, eit framandt objekt (Lacans 'objekt liten a') som vi ikkje heilt får tak på, men som fascinerer oss, slik den slovenske psykoanalytikaren Mladen Dolar (2006) har peika på.

Når ein snakkar om stemme, snakkar ein også om lyd, og om lytting, som når ein musikar lyttar intenst, eller når vi lyttar til ein samtalepartnars stemme og prøver å få tak i «tonen» i stemma for å få tak i kva som verkeleg blir sagt. Dette poenget gjeld også for den litterære stemma: Det er ikkje berre *kva* som blir sagt den handlar om, men like mykje *korleis* den uttrykkjer seg. Også den litterære stemma, eller stemmeføringa, har ein klangfarge, ein *pitch*, ein rytme, som lesaren må lytte seg fram til (eller *inn i*, for å seie det med Prieto) for å bli ein aktiv medskapar av mening. Som i musikk kan ein også snakke om *resonans*, i fleire tydingar: mellom orda og sekvensane i teksten, mellom teksten og det den refererer til, og mellom tekst og lesar. Det er i dei resonnerande *mellomromma* mellom desse elementa at tekstens mening blir til, men alltid open for tolking. Slektskapen med musikk og musikalsk lytting – og mening – er openberr, trass i den like klare skilnaden mellom den lydlause teksten og den klingande musikken. På den andre sida: Har ikkje også musikken ei stille i seg, bortanfor lyden, ei stille som handlar om meir enn pausane?

## Stilla

Den franske filosofen Jacques Rancière har ein mangslungen forfattarskap bak seg, men i botnen av det meste av det han har skrive, ligg det nære forholdet mellom estetikk og politikk. På begge felt dreier det seg om «fordelinga av det sanslege» (Rancière, 2000 og 2007). Omgrepet 'politikk' er for Rancière knytt til kravet om å bli sett og høyrd, og dermed om subjektets stemme. Politikken er i sitt grunnlag estetisk – i ordets opphavlege tyding (det estetiske er den kunnskapen som blir til-eigna gjennom sansane). Politikk handlar om distribusjonen av det som kan sansast. Ikkje alle forstår verda likt, derfor oppstår det usemje, i politikken, men også i kunsten, om ulike syn, eller sansingar. Rancière understrekar at litteraturens politikk ikkje er det same som forfattar-personens politiske syn, men måten teksten, i kraft av si form, representerer

ein måte å sjå og sanse på, ein måte som også kan vere motsetningsfull. Det er på dette nivået ein må gå på leit etter litteraturens politikk, ikkje i verkets uttrykte «bodskap», seier Rancière. Estetikk er, slik han ser det, ikkje ei lære om kunsten og det vakre, men ein måte å forstå og snakke om kunsten på i ein bestemt historisk periode, innanfor det gjeldande kunstregimet.

Det fremste kjenneteiknet ved det *estetiske* regimet, som veks fram på slutten av det 19. hundreåret, er at skrifta og uttrykket prøver å frigjere seg frå sine tidlegare representative (referensielle) og etiske oppgåver. Dette inneber ein revolusjon i synet på språk og sansing, sjølv om brotet ikkje er fullstendig. Historia forsvinn ikkje i den modernistiske romanen, men blir ståande i eit spenningsforhold til forteljinga som formelt uttrykk, med den subjektive og særeigne forteljarstemma som sentralt kjenneteikn.

Ein av dei tidlege representantane for det estetiske regimet var den franske forfattaren Gustave Flaubert (1821–1880). For Flaubert var stilen «absolutt». Stilen bestemmer alt, men utgjør også ein eigen måte å sjå og sanse på. Om historia og tankane som blir formidla er aldri så banale, kan stilen løfte teksten opp til eit anna nivå og gjere han til litterær musikk. Termen «musikk», brukt om litteratur, blir dermed meir enn ein metafor. Flauberts ideal var at klangen (*la sonorité*) i setninga ikkje skulle vere pynt, men vise sanninga i idéen. Kjernen i denne estetikken ligg i idéen om ein «stum» musikk som oppstår i koplinga mellom den stilistisk medvitne tekstens antirepresentative einskiddelar og «talens ordinære plattheit», slik vi møter han i det representative (referensielle) språket, t.d. i *Madame Bovary* (1856). For Flaubert, slik Rancière les han, ligg den litterære musikken ikkje primært i det velklingande språket, men i spenninga (eller mellomrommet) mellom form og referensialitet. I den «absolutte stilen» forsvinn den representative logikken, men når «boka om ingenting» (Flauberts uttrykk) blir til musikk, blir denne forsvinninga «umerkeleg». Når teksten blir til musikk, blir han «stum». Då talar teksten utan å tale, men nettopp slik kan røynda vende tilbake, ikkje som klare bodskapar, men som stilens musikk, like stum som ein gresk statue. Den paradoksale tanken i denne estetikken er at det nettopp er stumleiken og togna som gjer det mogleg å «høyre» noko anna i teksten enn orda sitt pålydande.

Kan vi på dette grunnlaget snakke om ein felles estetikk, eit felles estetisk språk, for musikk og ordkunst? Også musikken er eit språk, men dette språket er annleis enn verbalspråket. Sjølv om også musikken i ein viss forstand kan vere referensiell, når han spring ut av eller relaterer seg til spesifikke hendingar og situasjonar, skjer det på ein annan måte enn i den litterære teksten, som kan nemne tinga direkte. Men heller ikkje verbalspråkets teikn kan falle fullstendig saman med tinga dei nemner. Synleggjeringa av denne «mangelfulle» og indirekte måten å referere på, den språklege konstruksjonen av ei verd, er eitt av særdraga ved den moderne litteraturen (det estetiske regimet). I foredraget «Stille musikk» (2010) seier Lars Amund Vaage:

Musikken fortel oss noko som vedkjem oss, men stumt, i tydinga ordlaust. Musikkens retorikk kan ikkje utan vidare omsetjast til begrep. Musikken har likevel noko med begrepa å gjera, det kjenner me på oss. Musikk kan vera ein stum allegori, som talar til oss, ikkje gjennom ord, men parallelt med dei, i eit meir abstrakt og universelt språk. (s. 204)

Musikkens tale er stum, likevel talar han til oss, om noko som vedkjem oss. Men heller ikkje i ein litterær tekst er meininga gitt berre gjennom den direkte referansen til røynda. Det er dette som er grunnlaget for at lesaren kan gå inn i tekstens «hol», eller mellomrom, og delta i etableringa av tekstens moglege meining.

Kan det vere at det den viktigaste litteraturen har å seie, ikkje ligg på omgrepsplanet og i referansane til ei røynd, men på eit universelt språkplan som han har felles med musikken? Her ser vi konturane av eit musikalsk-litterært fellesspråk, eit språk som handlar om noko anna og meir enn det språket eksplisitt viser til. Det handlar om form, men også om meining, ei meining som kan vere politisk, men også eksistensiell, og den er gjerne knytt til det umedvitne, slik vi var inne på ovanfor. Når teksten nærmar seg det vanskelege og traumatiske, skjer det gjennom eit språk kjenneteikna av togn og stille, det fråværet av meining som subjektets begjær spring ut av. Teikna (orda) kan aldri svare til tinga fullt ut, men søkinga etter meining er naudsynt. Det er den som konstituerer oss som subjekt. I jakta etter meining krinsar orda rundt eit *noko* (dette som Lacan med eit paradoksalt uttrykk omtalar som det *reelle*) som vi berre



kan nærme oss indirekte, ved (tilsynelatande) å snakke om noko anna. Kanskje det er her, i den språkause stilla, at vi finn den mest grunnleggande slektskapen mellom litteratur og musikk, men også mellom kunst og eksistens?

## ‘Meining’ i eit eudaimonisk perspektiv

Korleis skal eit menneske leve? Spørsmålet aktualiserer *eudaimonia*, av gr. *eu* (‘god’) og *daimon* (‘guddommelegheit’ eller ‘ånd’)<sup>3</sup>, som i Aristoteles si tolking er det høgste gode og handlar om forståinga av ‘menneskeleg oppblomstring’ (*human flourishing*), eller kva som ligg i det å forstå å leve eit menneskeliv fullt og heilt (Nussbaum, 2001). Måten vi forstår *eudaimonia* på, påverkar evalueringane av oss sjølve og verda vi lever i. Dette er ein kontinuerleg prosess der ny forståing kan endre på våre tidlegare oppfatningar om oss sjølve og om verda. Med Nussbaum blir kjensler sette i sentrum for å forstå dei mentale og sosiale liva våre som heilt grunnleggjande i vår evne til å forstå *eudaimonia*. Denne forståinga endrar seg med refleksjon, noko som igjen kan styrke den emosjonelle tilknytninga vår. Eit rikt og medvite kjensleliv er dermed ikkje berre ei privatsak, men av menneskeleg interesse å utvikle. Evna vår til *undring* spelar ei heilt sentral rolle i forståinga vår av *eudaimonia* (Nussbaum, 2001, s. 322). Dette handlar også om i kva grad vi engasjerer oss i verda og bryr oss om andre si lidning. Denne kjensla kan utviklast. Slik forstått er det noko felles mellom den meininga som ligg i stilla som det usymboliserbare «reelle» (Lacan) og det som ligg i den stadige overskridande meininga i utviklinga av *eudaimonia*.

Nevrobiologisk forskning indikerer at folk verdset musikk først og fremst på grunn av kjenslene som blir aktiverte (Juslin & Västfjäll, 2008). Musikk uttrykkjer og vekker kjensler og blir sidan gjenstand for estetiske dommar (Juslin, 2019). For å forstå dette fullt ut hevdar Juslin at det er naudsynt å forstå dei underleggjande mekanismane. Musikklytting involverer mellom anna kunnskap om refleksar i hjernestammen,

3 Etymologiske forklaringar av *eudaimonia* er omdiskuterte. Omgrepet blei tolka ulikt blant filosofar i antikken. Denne tolkinga er henta frå Kraut, 2018.

grunnlaget for evaluering, emosjonell smitteeffekt, visuell imaginasjon, episodisk minne og musikalsk forventning (Juslin & Västfjäll, 2008). Eit sentralt spørsmål er også forholdet mellom emosjon og kognisjon – om det er slik at musikk vekker kjensler hos lyttaren (emotiv posisjon), eller om lyttaren oppfattar kjensler som er uttrykte gjennom musikken (kognitiv posisjon). Ei undersøking av nettopp dette syner eit samanfall mellom desse forholda, forklart som ein emosjonell smitteeffekt (Lundquist et al., 2009). Ei forståing av kjensler si sentrale rolle i høve kognisjon har brei nevrovitenskapleg forankring og utfordrar eit reint kognitivt paradigme i måten å forstå mennesket si mentale verd på (Damásio, 1994).

I det generelle biletet av emosjonsprosessar foreslår Oatley (1992) ein kommunikasjonsteori om kjensler som inkluderer fleire aspekt ved vurdering så vel som kroppslege responsar. Inspirert av denne tenkinga kommuniserer kjensler på ulike nivå. For det første kommuniserer dei med oss og har ein tendens til å målrette handlingane våre. Dette kan oppstå på fleire måtar. Når vi når delmål, er dette forbunde med kjensla av lykke, når ein større plan mislykkast, kan vi bli triste. For det andre nyttar vi dei til å kommunisere med andre gjennom ansikts- og kroppssignal, noko som gir informasjon om vi skal fortsette eller gjere ei endring. For det tredje, ved å snakke om kjensler, kommuniserer vi semantisk i oss sjølve og blir meir medvitne om egne kjensler. Gjennom kommunikasjon med andre om desse kjenslene oppstår ei betre forståing mellom menneske. Dessutan argumenterer Oatley for at kjensler har ein bevisstgjerande funksjon ved at dei hjelper oss med å finne våre mål og bygge modellar av målstrukturar (Oatley, 1992, s. 89).

Ei slik teoretisk forståing av kjenslers verknad på opplevinga vår av mening peikar vidare mot dei psykologiske sidene ved den meiningsproduksjonen som skjer i (tileigninga av) musikk og litteratur. I forskning på opplevingar har det i seinare år kome meir og meir fokus på multisensoralitet og sambandet mellom sansar og inntrykk. Dette kjem til dømes til uttrykk i metodelitteratur knytt til “sensory ethnography” (Pink, 2015). Rike sanseopplevingar, kroppsleggjering og forståinga av sjølve staden der opplevinga spelar seg ut, får auka merksemd. Dette fungerer som ein motsats til ein epistemologi som forstår persepsjon frå ein meir

kognitiv ståstad og inviterer til utforsking av mange ulike dimensjonar – samstundes.

Frå eit overordna perspektiv på forståinga vår av omgrepet *eudaimonia* vil ulike stemmer bidra til å forstå kunstnariske og eksistensielle prosessar og uttrykk. Korleis ei tverrfagleg tilnærming kan verte meir enn summen av faga, blir drøfta i ein eigen artikkel i denne boka (Fooladi & Barth) og blir presentert som ei *transfagleg* tilnærming. Det er ein overordna ambisjon at boka kan bli eit bidrag til ei tverrfagleg/transfagleg tilnærming til å forstå korleis vi som menneske kan leve meir fullt og heilt, og korleis musikk og litteratur, og koplinga mellom kunstartane, kan hjelpe oss i dette prosjektet. Samanfatta ynskjer vi å finne svar på korleis skaping av mening i og med musikk og litteratur kan bidra til forståinga av *eudaimonia* gjennom utforsking av fleire ulike stemmer og innfallsvinklar.

## II

*Stemma og stilla i musikk og litteratur* er ei artikkelsamling med tre hovuddelar, der kvar del tek for seg dei sentrale spørsmåla om stemma og stilla frå ulike perspektiv og med varierende skrivemåtar. Fleirtalet av bidraga er vitskaplege (fagfelleverderte) artiklar, medan andre har ein meir essayistisk skrivemåte, men like fullt med kunnskapsutvikling som mål.

Dei fleste tekstane i den første hovuddelen, «Den stille stemma», spring ut av eit forskingsseminar i regi av Forskingsgruppa for litteratur og musikk ved Høgskulen i Volda. Artiklane og essaya er skrivne av litteraturvitarar, forfattarar og ein komponist og rettar merksemda mot forholdet mellom tekst og musikk. Denne delen inneheld også ein artikkel om stemma og stilla i ein roman av Dag Solstad.

Tittelen på den andre hovuddelen, «Intuisjonens stemme», spring ut av Magnar Åms tankar om skapande prosessar (Åm, 2004). Bidraga er skrivne av komponistar og utøvande musikarar med bakgrunn både i forskning og kunstnarleg arbeid. Merksemda blir retta mot ulike sider ved

Magnar Åm som komponist og pedagog, men også meir generelt mot musikk som dialogisk prosess. Også her er stemma eit viktig omgrep.

I tredje hovuddel finn vi artiklar av forskarar og pedagogar innanfor nokså ulike fagfelt: friluftsliv, naturvitskap, filosofi, musikk og musikkterapi. Gjennomgangstemaet blir signalisert i tittelen: «Stemmer som møtest». Stemma blir her tolka i lys av ulike forståingsrammer: som heilskapsorientert livskunst (*eudaimonia*), i amatørkorets framføring av samtidsmusikk og som møte mellom musikkterapeut og pasient. Bolken blir avslutta med eit essay om Magnar Åm som ei stemme i lokalsamfunnet.

Ei slik gruppering av bidraga i bolkar kan umiddelbart verke meir stivbeint enn den er tenkt. Fleire av dei sentrale spørsmåla i boka går på tvers både av bolkanane og dei einskilde tekstane. Alle nærmar seg spørsmåla om stemma og stilla, og skaping av mening, men frå ulike faglege og estetiske perspektiv. Samtidig er inspirasjonen frå Magnar Åm sitt arbeid tydeleg, mellom anna i form av eit ynske om å bryte med skarpe grenser mellom fag og kunstnarleg praksis. Felles for bidraga er erkjenninga av at meininga blir til i mellomromma.

## Den stille stemma

Hausten 2020 vart det arrangert eit nettverksseminar i Os, utanfor Bergen, i regi av Forskingsgruppa for litteratur og musikk ved Høgskulen i Volda. Tittel og tema var «Stilla i musikk og litteratur». På seminaret deltok litteraturforskarar, forfattarar og komponistar. Målet var å opne for refleksjon, på tvers av grensa mellom fag og kunst, rundt det paradoksale forholdet mellom tekstens ord, musikkens lydar, og *stilla*.

På den eine sida handlar musikk og litteratur om skaping og formidling av mening, gjennom tonar og ord. Samtidig finst det i begge kunstartane ei eksplisitt eller implisitt stille. Alle som les og lyttar aktivt, veit at det er meir å hente i kunsten enn det som ligg i det umiddelbare uttrykket. Kanskje er det som *ikkje* kling ut i musikken, eller som ligg under eller bortanfor tekstens «direkte» tale, vel så viktig som det som kjem eksplisitt til uttrykk? Men kanskje er også denne motsetninga falsk, i den forstand at uttrykk og togn heng komplementært saman i ei talande togn? Dette var spørsmåla som vart stilte i invitasjonsskrivet til deltakarane.

Seminaret starta med ein samtale mellom Lars Amund Vaage og Geir Hjorthol om stilla i musikk og litteratur, eit tema som begge hadde vore opptekne av, den eine som forfattar, den andre som litteraturforskar, og begge som musikarar. Sentralt i samtalen sto stilla som bindeledd, eller møtestad, mellom litteratur og musikk. Stilla som uttrykk for det språklause: Dette temaet er tydeleg til stades hos Vaage i romanen *Syngja* (2012). Boka handlar om forholdet mellom ein forfattar og ei dotter med autisme, ei språkløyse som dei på merkeleg vis kan synast å dele, men også i essayboka *Sorg og song* (2016), der refleksjonar over samanhengen mellom språk, musikk og stumleik står sentralt som sider ved forfattarens eigen poetikk. I samtalen viste Hjorthol til den franske filosofen Jacques Rancière, som hevdar at litteraturens musikk nettopp er knytt til den moderne litteraturens 'estetiske regime', der skrifta og forma kjem i framgrunnen på ein annan måte enn i førmoderne litteratur. På paradoksalt vis spring litteraturens musikk ut av ein stumleik i møtet mellom tekst og røyndom.

Hjorthol utdjuvar dette i artikkelen om Dag Solstads *Ellevte roman, bok atten* (1993), som er teken med i den første bolken på grunn av tematikken i analysen. Solstads roman er den første i det som etter kvart har blitt ein trilogi om hovudpersonen Bjørn Hansen. «Kan vi lytte til ein roman?» spør Hjorthol, og knyter spørsmålet til eit anna – om kva vi skal forstå med 'romanens stemme'. I drøftinga tek han utgangspunkt i Solstads bruk av ordet «strupe» i omtalen av sin eigen estetikk. For Solstad er ikkje romanens historie det viktigaste, men nettopp stemma, ei stemme som strevar med å gripe ei røynd som framstår som ugjennomtrengeleg. Ved å fokusere på heltens og forteljarens jakt etter mening byggjer romanen opp eit fleirtydig og dissonerande fiksjonsunivers der ulike stemmer talar, på sitt særigne vis. Å lese ein tekst som dette vil seie å gå inn i mellomromma i forteljinga, der orda ikkje seier alt, der teksten talar ved å teie, ikkje fordi forteljaren ikkje *vil* tale, men fordi han ikkje *kan*. Det traumatiske i subjektet kan han berre nærme seg indirekte, gjennom repetisjonar i tekstens resonansrom. Men nettopp slik opnar teksten seg for lesarens lytting.

Noko av den same tenkjemåten kjem til uttrykk i essayet til forfatteren Torgeir Rebolledo Pedersen når han framhevar tekstens mellomrom

mellom lyd og stille som ein stad der meining blir til. Med utgangspunkt i Rolf Jacobsens kanoniske dikt «Stillheten etterpå» (1965) skriv han: «Forutsetningen for lyd er stillhet, og forutsetningen for stillhet er lyd. Forutsetningen for rytme er stillhet, i mellomrommene, i det blå mellomrommet mellom stenene [...]. Og i de blå mellomrommene mellom tonene.» Ein ting er at stilla – i teksten som i verda elles – aldri er total, ein annan at stilla kan løyne eit raseri. Stilla kan vere tvtydig, men det kan også rytmen, som den elles er forbunden med, i kunsten som i livet. Stilla kan vere uttrykk for passivering i form av ureflekterte og automatiserte handlingar, men den kan også, gjennom språkleg kreativitet, uttrykkje raseri og motstand, til dømes mot politikken til ein tidlegare statsminister og noverande Nato-sjef. Rytmen og stilla må forståast dialektisk, men det må også kunst og politikk. Bindeleddet mellom desse nivåa er tekstens stemme.

Forholdet mellom lyd og stille er også eit sentralt tema hos Knut Vaage, som er ein av komponistane som har gitt bidrag til denne artikkelsamlinga. I essayet «Stilla og det omvendte» skriv han i første del om kollegaen Magnar Åm. «Magnar sin musikk femnar stilla. Musikken hans får fram stilla på underleg vis utan å vera stille», skriv Vaage, og fokuserer dermed på eit paradoks som går igjen hos fleire av forfatarane. Vidare legg han vekt på den eksistensielle og filosofiske dimensjonen i Åm sitt verk, der venleiken og det trøystande kjem i eit produktivt spenningsforhold til «gnissande dissonansar som får vara lenge nok til å rispa spor i sjela».

I andre del av essayet peikar Vaage på eit anna paradoks: at nettopp *han* vart invitert til eit seminar som skulle handle om stilla i musikk og litteratur: «[m]usikken min kan ofte framstå som ein slags maksimalisme kor alt burde vera med; heile livet skal helst beskrivast». Men som Åm er også Vaage «opptatt av å strekka ut og ta vare på det luftige og stille mellom dei intensiverte områda i musikken». Eit anna fellestrekk er bruken av litteratur som utgangspunkt for musikk, sjølv om tilnærmingane deira er ulike. I essayet viser han til fire eigne verk, skrivne gjennom ein periode på tretti år. «Tonen blir fødd frå stilla og døyrt ut i stilla», seier Vaage. «Lyden står i uløseleg relasjon til stilla, som lyset til skuggen, eller som i samanhengen mellom livet og døden.» Den mest opplagde stilla i musikken er pausane, men også pausane står i eit komplementært forhold

til lyden før og etter, og «verknaden av stilla i musikken kan vera meir dramatisk enn lyden».

Knut Vaage har tonesett tekstar av bestefaren, forfattaren Ragnvald Vaage, men også av Jon Fosse, med ein opera med libretto henta frå dramaet *Nokon kjem til å komme* (1996). I eit moderne skodespel som dette er både repetisjonar og pausar allereie skrivne inn i teksten, som i eit musikk-partitur. For Vaage var løysinga å fylle stilla med musikk: «Lydbiletet blir i staden ein negasjon av teksten sin pausebruk.» Slik oppstår det ein kontrast i musikken som framhevar og tolkar stilla i teksten. Musikken, same kor «bråkete» den kan vere, kan også formidle det sårbare i mennesket.

I musikkdramatiske verk blir tekst og musikk kopla saman, og det sær-eigne ved begge kunstartane blir sett i spel. Jan Inge Sørbo reflekterer over dette i samband med arbeidet med ein libretto bygd på Vesaas' *Fuglane*. Ein kan lese denne romanen som ei spennande forteljing, ei tragikomisk forteljing om «tusten» Mattis som ikkje greier å godta at søstera får kjærast, fordi han då kan bli forlaten. Dette kunne ein sjå som ein episk motor i boka, der lesaren er spent på korleis det vil gå. Ein slik lese måte kan føre til ei bestilling av musikk som illustrerer eller utdjupar handlinga. Lesinga vil då framheve litteraturen som noko som peikar ut mot verda og det verkelege, medan musikken legg ei ordlaus stemning over dei ulike situasjonane. Men då forstår ein både *Fuglane* og språket dårleg. Språk har mange andre funksjonar enn å peike referensielt på verda. Språket har eit handlingsaspekt, men det peikar også på seg sjølv, det har musikk i seg.

Romanen om Mattis syner dette særleg godt, meiner Sørbo. Noko av det som ligg under handlinga, er at Mattis er lydhøyr for dimensjonar i tilværet som andre ikkje legg vekt på. Sjølv om tankane hans lett går i kryss, har han ei eiga evne til å oppfatte teikn og signal som er ordlausa: rugdesongen, angsten i lynet, det lokkande og farlege ved vatnet. Her nærmar Mattis seg grensene for det vanleg språk kan bere, og ved denne grensa er han ikkje hjelpelaus og duglaus, her er han skarpsindig og klok. Han forstår både tilværet og språket i det grenselandet der språk blir musikk, der ordet peikar tilbake på seg sjølv, som rim eller mønster, i gåtefulle uttrykk som «tvers gjennom tvers».

Sørbø ser romanens framstilling av Mattis-figuren i lys av ein språk-filosofisk refleksjon over grensene for språket, inn mot det ordlause – og musikken. Han drøftar dette med referanse både til antikkens forståing av språk og røyndom og til moderne teoriar frå Northrop Frye og talehandlingsfilosofien, og illustrerer korleis dette overskridande i språket kjem fram om ein les romanen med eit sideblikk til antikkens element-lære. Det kan sjå ut som musikken og litteraturen nærmar seg «rugdespråket» frå kvar sin kant, det punktet der kunsten peikar mot noko useieleg som ein på ny og på ny freistar å seie.

Når så jubelanten sjølv, Magnar Åm, får ordet i siste del av denne bolken, gir han oss ein tekst, supplert med eigne illustrasjonar, som ikkje berre handlar om det som tittelen viser til, det lokkande ved *Fuglane* som utgangspunkt for ein opera, men ein tekst som demonstrerer, formelt og tematisk, at sakprosa også kan vere poetisk. Essayet hans er både personleg og filosofisk ved at det vektlegg det eksistensielle grunnlaget for komponistens arbeid.

Kva er det så ved *Fuglane* som har lokka han? Her viser Åm særleg til hovudpersonen i romanen til Vesaas, som på slutten av forteljinga har funne si bestemming i livet når han observerer at han «ror som ein strek»: «Bildet av det blikkstilte vatnet og streken som båten teiknar tvers over, blir såleis ein sterk og lokkande metafor. Vatnet er denne harmonien som eg anar i meg, og som finn meg att når streken eg teikna har stilna og blitt oppslukt av stilla igjen.» Når den gisne båten søkk, overlet Mattis livet sitt til lagnaden: anten flyt han på åra han held seg fast i, eller så går han døden i møte. I Åm si tolking er dette ikkje berre tragisk, for på denne måten har Mattis fått kjenne på dei åndelege kreftene som har halde han oppe, lik oppdrifta i vatnet. I dette kjenner komponisten seg att, eksistensielt og kunstarisk.

Båten, åra og vatnet er sentrale symbolmotiv i *Fuglane*, men det aller viktigaste er motivet som har gitt tittel til romanen. *Fuglane*, og nærmare bestemt rugda, har lufta som sitt element. Men av og til kjem ho ned på jorda og set sine avtrykk i sanden med ei «skrift» som Mattis kan lese, og som for Åm liknar på noteskrift. Også her, i motsetninga mellom oppe og nede, luft og jord, kjenner han ein djup samklang med Mattis. Slikt kan det bli opera av.



## Intuisjonens stemme

Kva skjer når ein komponist prøver å finna si eiga stemme? Det kan ein spørja komponisten sjølv om, eller ein kan spørja andre, som har høyr, brukt, analysert og framført musikken. I skapinga er det ei rekkje paradoks som utspelar seg: Ein står mellom det som er gjort før, og som talar ein og har forma ein, og det ein vil laga sjølv, som både stadfestar og motseier det som er gjort før. Ein står mellom intuisjon og formkrav, mellom eiga skaparevne og oppfatningsevna til dei som skal bruka musikken. Den eine kunstarten speglar seg også i den andre.

Den andre delen av artikkelsamlinga inneheld seks bidrag som på ulike måtar handlar om dei skapande prosessane som fører fram til eit musikalsk uttrykk – om dette inneber komponistens arbeid med eit partitur eller levandegjeringa av musikalsk intensjon gjennom den innøvde eller improviserte framføringa. Dei tre første tekstane handlar direkte om Magnar Åm som komponist og som komposisjonspedagog.

Kjell Habbestad gir oss eit unikt innblikk i musikken til Åm frå sin ståstad som venn og kollega gjennom over femti år. Alt frå avisoppslaget om den 18-årige Åm som debuterte med eigne orgelverk, kunne Habbestad ane to særtrekk som har synt seg å vere karakteristiske for komponisten i alle år. Det eine er «gurufaktoren» som ein ser i den lange tenkjepausen, etterfylgd av utsegna om eit skapande imperativ: «Eg lagar musikk som eg kjenner behov for å skriva.» Det andre er dei beskrivande orda «fritonalt» og «fritt dissonerande», som stadig blir nytta om Magnar sin musikk – sjølv om han òg har spelt jazz i Konsertpaléet i Bergen og skrive ein Grand prix-låt. Gjennom både anekdotar og vitskapleg analyse av fleire verk teiknar Habbestad eit forvitneleg bilete av ein komponist som rommar motsetnader og eit stadig ynske om å utfordre vante mønster, og som tileignar *intuisjonen* ei sær viktig rolle i komponeringsarbeidet.

Habbestad vender tilbake til diplomavhandlinga si frå 1981, som handla om Åms *punkt null – for kor, barnekor, sopran, alt og orkester* (1978). Her fann han tydelege strukturar i musikken som samsvarar med tradisjonelle formprinsipp med røter attende til mellomalderen. Like fullt peikar Habbestad på at Åm stadig vender seg vekk frå dei opptrakka løypene gjennom det fritonale tonespråket og friare rytmiske inndelingar som

komponisten meiner er «viktige verkemedel til å lausriva og gjera stemma sjølvstendig». Dermed, i staden for å fokusere på spenningsoppbygging ved hjelp av rytmisk driv og akkordskifte av det slaget vi kjenner frå den romantiske harmonikken, vil Åm få fram ei intern spenning i liggjande samklangar. Det finst likevel unntak, og Habbestad dreg spesielt fram oratoriet *ømhetens tre* (1999), der tydelege taktfigurar og repeterande rytmiske motiv blir nytta.

Vidare skriv Habbestad om korleis Åm har utforska diverse kunstnarlege idéar og impulsar som til dømes bulgarsk onnesong, forflytting av utøvarane med dramaturgisk formål, og utviding av klangtypar ved utradisjonelle måtar å lage lyd på med både orkesterinstrument og andre lydkjelder, og parallelt med dette ei utviding av dei kalligrafiske teikna for lyd og uttrykk i partituret. Gjennom alt dette, i alt frå kammermusikk til opera, via undervassmusikk i basseng og leik med improvisasjon, kan den «magnarske» stemma tydeleg høyrast, meiner Habbestad, og den har ein alltid nærverande åndeleg dimensjon. Midt i motsetnadene, om ein går forbi «sirkusartisten» med hang til å vekkje og sjokkere publikum gjennom dei mange ytre apparata, er stemma der. Stemma lyder.

Eit anna aspekt ved Habbestad sin tekst er refleksjonane rundt *partitura* som ein dokumentasjon av komponistens modningsprosess, og dette gir oss samstundes eit innblikk i måten noteskriving og -mangfaldiggjering har utvikla seg på det siste halve hundreåret. Frå den krevjande finskrivinga for hand med Rothring-penn og retting med barberblad, til ei digitalisert samtid der komponisten kan spele, og notane formeleg renn ut, kan ein spørje seg om den nye tida ikkje har sine eigne spesielle utfordringar for å artikulere og forme eit eige uttrykk.

Også Lars-Erik ter Jung har følgd Magnar over mange år, heilt frå han som gymnasiast såg korleis den unge komposisjonsstudenten skilde seg ut i det bergenske bybiletet, og sidan har gått sine eigne vegar, med ei tydeleg og unik stemme mellom norske komponistar. Som utøvar og dirigent har ter Jung framført fleire av komposisjonane hans, og i essayet «Musikk i fritt og kraftfullt svev» skriv han om utøvarens tosidige oppdrag: å sjølv tolke musikken og samstundes få fram komponistens særpreg og uttrykk. Ter Jung kjenner seg privilegert som får arbeide tett saman med Åm om framføringar og dermed kome tett på den musikalske kjelda.

Han trekkjer spesielt fram opplevinga det var å arbeide med operaen *Kimen*. Medan han vedkjenner at det er ei krevjande oppgåve å *skrive* om musikken, der ein skal prøve å samle og seie noko om tonane gjennom verbalspråk, ser han at skrivinga kan vere verdifull for å kunne forstå meir av si eiga oppleving av det meiningsfulle i «å bevege [seg] i Magnars musikalske univers».

Som Vaage og Habbestad er ter Jung inne på motsetnadene i Åms musikk. Han beskriv korleis musikken rommar det enkle og nære, men samstundes er gripande og kraftfull, og med det fritonale tonespråket der tonale bindingar er oppløyste, er dette «musikk som åpner opp for og gir rom for refleksjon». For ter Jung har musikken ei einsemd og stille i seg, og samstundes «en sjelelig kraft» som kan bergta lyttaren. Med oppsettinga av *Kimen*, med det store apparatet av amatørar og profesjonelle samla i vesle Volda, fekk ter Jung, og alle aktørane, eit minne for livet. Men i ein mykje større samanheng meiner forfattaren at denne operaen har ein viktig plass som eit modent verk av ein særeigen norsk komponist som har nådd «helt inn til en lysende substans, og til [sitt] personlige, rene og klare tonespråk».

Magnar Åm er ikkje berre komponist, men professor ved Høgskulen i Volda, med ansvar for det sjølvutvikla bachelor-emnet Intuitiv komposisjon/improvisasjon og musikkfilosofi.<sup>4</sup> Ei av dei som har teke dette studiet, og som har brukt det som plattform for ein seinare komponistkarriere, er Kristin Bolstad. I essayet sitt tek ho utgangspunkt i spørsmåla «Kven er du?», og «Kven er du, egentleg?» som heilt sentrale for ein ung komponist i søkinga etter ei eiga stemme. Det var også desse spørsmåla ho vart møtt med då ho for nokre år sidan tok det nemnde studiet, med Magnar Åm som lærar. For Bolstad var møtet med Åm «heilt essensielt» for utviklinga si som komponist. Ho trekkjer fram fleire viktige kjenne-teikn ved den pedagogiske tilnærminga hans. For det første handlar det om å finne sitt skapande uttrykk like mykje som å finne sin identitet som menneske. Gjennom ulike øvingar legg han til rette for intuitive prosessar der studentane stadig må søkje innover etter djupare lag, og på

4 Dette studiet har fellestrekk med eit tidlegare studium ved Bergen Musikkonservatorium som er omtalt i Habbestad sin artikkel.

denne måten bruke sjølvverkjenning som drivkraft og verktøy i det skapande arbeidet. Medan ein ofte kan tenkje at inspirasjonen ligg utanfor ein sjølv, oppdaga Bolstad i dette arbeidet eigenskapar og ferdigheiter som kjendest løynde eller gløynde, og at det var som å opne ei dør i seg sjølv og lære å lytte, og «kjenna etter det som trengs». På denne måten kan inspirasjon og skaparkraft vere «noko ein kan opna opp for, leggja til rette for og gå inn i».

Samstundes kan det også liggje ein risiko i det å kjenne etter og lytte. Det kan gjere vondt å erkjenne sine eigne blokkeringar og si eiga sjølv-dømming. Medan den åmske tilnærminga er ei stadig leiting innover, driven av *uro* (Åm, 2004), er det også eit kjenneteikn ved pedagogikken hans at studentane lærer å falle til *ro* med den vaklande og famlande tilstanden, og å sjå verdien av denne i seg sjølv.

Mykje kan meinast om ei utdanning som dveler ved det eksistensielle og verdset sjølvverkjenning som verktøy like mykje som det handverksmessige. I ei samtid då utdanninga skal følgje det neoliberalistiske mantraet om stadig meir effektivisering, er Magnar Åm ei motstemme som løftar fram verdien i å vere stille og lytte til det indre. Samstundes er nettopp sjølvinnsikt og empati eigenskapar som samstemmer med det ein kallar framtidserdigheiter i dagens utdanningar.

Eit tredje trekk Bolstad peikar på, er idéen om å ta utgangspunkt i det som er utanfor oss sjølve, til dømes å la eit rom vere premiss for eit musikalsk verk, der rommet sjølv blir ein av dei medverkande aktørane. Med denne baradske<sup>5</sup> tilnærminga lyttar ein til rommet og til det som skjer i seg sjølv i møte med rommet, og ein freistar lage musikk der det eine kan spegle eller tilføre det andre noko. Denne stadspesifikke tilnærminga har Bolstad nytta i fleire komposisjonar, og ho anerkjenner Åm som ein viktig inspirator. For Bolstad har møtet med Magnar som lærar, mentor, komponist, musikal og menneske på fleire måtar vore «eit møte med seg sjølv».

Også Tine Grieg Viig har hatt Magnar Åm som rettleiar i komponeringsarbeidet, og i artikkelen «Stilla og ropet» skriv ho om ein

5 Karen Barad er kjend mellom anna som ein representant for posthumanismen og ei nymaterialistisk retning som utforskar tilhøvet mellom kultur og natur. (*Store norske leksikon*)

komponeringsprosess der ho nyttar Åm (2004) sine fem «elastiske byggekomponentar»: tid, rom, vekt, kontrast og stemning som ramme for å komponere musikk til eit dikt av lyrikaren Kaisa Aglen (2017). Viig utforskar ikkje berre korleis komponentane kan nøre «den intuitive utvelgningsevna» (Åm, 2004, s. 127), men òg korleis tekstskrivinga i seg sjølv er ein utforskande og sjangeroverskridande prosess med sin eigen risiko. Ved å skrive om komponeringsprosessen kan ein risikere til dømes å banalisere og legge skugge over kompleksiteten, eller skrive så inngåande at ein ikkje ser heilskapen for detaljar, eller rett og slett røpe for mykje, slik at «mystikken» forsvinn.

Medan Åm (2004) beskriv den intuitive utveljingsevna som ei ikkje-dømmende openheit og ein «reiskap til å finne uttrykk for noko som enno ligg utanfor vår uttrykksevne» (s. 127), er det for Viig vesentleg å utforske nærare kva det er som er prosessdrivar, idé-oppkome og intuisjon i ein spesifikk samanheng der ein skal nytte tekst som utgangspunkt for ein vokalkomposisjon. Aglen sin tekst tar opp tematikken rundt klimaendringar, og Viig reflekterer over korleis dette komplekse emnet kan verke både dramatisk og lammande og opne opp for spennande relasjonar mellom lyd og stille. Ho løftar fram interessante spørsmål om det musikken eventuelt «gjer», i motsetnad til å «seie», og om kva som kan liggje i det uimotståelege imperativet som tvingar fram eit musikkverk akkurat her og no, med referanse til omgrepet «the urge» (Ahvenniemi, 2020).

Viig hentar døme frå musikk av Fartein Valen og andre for å belyse og konkretisere kva som kan liggje i omgrepa tid, vekt og stemning (Åm 2004), som ho gjer bruk av i sin eigen musikk. I komposisjonsprosessen finst det både flyt og motstand, frykt og tvil. Viig reflekterer over dette og peikar på at det kan vere ein skjør balanse mellom uro som drivkraft og frykt som motstandskraft i komponeringsarbeidet, som i livet sjølv. Det er ei interessant reise vi får innblikk i, der forfattaren først tek i bruk konvensjonelle strukturar, til dømes rytmiske inndelingar, for så å gå over til friare og mindre fastlåste strukturar, og til slutt finn eit kompromiss, samtidig som ho inkluderer 'forma' som eit sjette element i komponeringsprosessen.

I tillegg til Habbestad, Bolstad og Viig er Knut Vaage ein av komponistane som har gitt bidrag til denne artikkelsamlinga. Essayet hans, med overskrifta «Stilla og det omvende», kunne også passe inn i denne bolken, sidan han skriv om både Åm sin måte å løyse komponeringsoppgåva på, og sin eigen. Vi har likevel valt å omtale han tidlegare i kapittelet og plassere essayet hans saman med tekstane til dei andre som deltok på det nemnde seminaret i 2020.

Spenninga mellom intuisjon og ei meir analytisk tilnærming til musikkskapning er ein tematikk utforska av fleire av forfatarane i denne bolken. Stein Helge Solstad grip fatt i tematikken i ein diskusjon om improvisasjon i jazzgitar. Solstad siterer Åm (2004) i samband med det å improvisere i augneblinken, der ein tar «kvart sekund og kvar fortid som ei gåve å byggje vidare på, altså: ein gjer det beste ut av det noet ein måtte møte» (s. 127). Også Solstad er opptatt av måten intuisjonen byggjer på erfaringsbasert kunnskap på, med referanse til at i *no-punktet* skal ein «omsette det ein har lært i samspel med andre». Men *no-punktet* byr også på utfordringar når ein byrjar å analysere sitt eige spel. For Solstad er det vesentleg å finne balansen mellom den intuitive og den analytiske tilnærminga, og å unngå «choking», der flyten stoppar opp.

I den siste teksten i denne bolken diskuterer filosofen Vibeke Andrea Tellmann relasjonen mellom språk og musikk med utgangspunkt i det ho kallar «lydens sensoriske materialitet». Bakgrunnen for denne diskusjonen er den tradisjonelle oppfatninga at musikk og verbalspråk er radikalt ulike uttrykksmåtar, og at det kan vere vanskeleg å *snakke* om musikk. Medan musikk og musikkopplevinga gjerne blir forstått som meningsfulle i seg sjølve, kan språklege aspekt bli oppfatta som utanom-musikalske. Men dermed står ein i fare for å oversjå lyddimensjonen i verbalspråket. Samstundes gjer opplevinga av ein ikkje-fysisk materialitet i dei lydlege fenomena det problematisk å finne ord og omgrep for å beskrive dei.

Tellmann sitt grep er å endre innfallsvinkelen til relasjonen mellom språk og musikk ved å løfte fram den sensoriske materialiteten dei begge deler i det lydlege elementet. Sidan både musikk og språk inneheld eit *akustisk* aspekt, som kan manifesterast i lyden til dømes av stemma, og eit *auditivt* aspekt, som blir fanga opp av det lyttande øyret, har dei begge

ein «audio-akustisk medialitet». Hennar framlegg er at ein kan lytte til musikk og språk «ut fra en felles medialitet fremfor en felles semantikk», og ho nyttar Roland Barthes (1977) sin idé om at den kvalitative dimensjonen i stemmelyden, eller «kornet» i stemma, kan vere ein møteplass for ein type meiningsskaping som finst både i musikken og språket. Når ein lyttar etter kornet i stemma, det lydleg-sensoriske materialet, vil merksemnda flyttast mot eit meiningsnivå som elles kan gå tapt.

Kva lyttar vi så etter? Som også Hjorthol er inne på i artikkelen sin om Dag Solstads *Ellevte roman*, peikar Tellmann, med referanse til Barthes, på at det å lytte også er å utøve, og både utøvar- og lyttarposisjonen kan omvendast. Vi kan lytte til både «kva» musikken formidlar og «korleis» den høyrast ut, flytte fokuset mellom innhaldet og kvalitative dimensjonar ved musikkens uttrykk, og dermed oppdage nye meiningslag. Samstundes er utøveren av kunstmusikk ofte bunden av tradisjonelle ideal om å formidle songens tekstlege innhald og komponistens intensjonar, med strenge og kulturelt betinga krav om ein glatt og smidig stemmekvalitet, fri for forstyrrende særeigenskapar. Tellmann understrekar det paradoksale i ein utøvingskultur som avgrensar forventningane til denne strenge kutymen, og peikar såleis mot spennande moglegheiter for utøving og tolking.

I ei bok som i stor grad rettar seg inn mot Magnar Åm sin musikk og sine interesseområde, har Tellmann sin diskusjon spesiell verdi. Åm si frimodige utforsking av klangfargar og teksturar i musikken er skildra i fleire av artiklane, og i Elizabeth Oltedal sin tekst, presentert i den neste bolken, kan ein føre idéane om kornet i songarens stemme vidare til den praktiske konteksten, eksemplifisert ved komponistens arbeid med koret Volda Vokal.

## Stemmer som møtest

Den skapande kunstnaren leitar etter si stemme, og gjennom dette å finne meining. Men han er ikkje åleine i dette. Nokon må formidle den meininga han finn: musikaren, opplesaren, lyttaren, lesaren. Ofte fell kunstfeltet frå kvarandre i ulike sjikt: dei som kan kunsten, beherskar mediet, og dei som ikkje ein gong kan nok til å forstå at dette er ein kunstnarleg

prestasjon. Men kunsten er for nokon – kven er den for? I Magnar Åms verk finst det eit nytt paradoks her. Han strevar etter det fullgode, det som fullbyrdar hans intensjonar og intuisjonar. Men han vil også at alle skal bruke kunsten. Dette syner seg i praksisen hans både som dirigent og som utøvar i musikkterapeutisk samanheng. Den fullgode kunsten kan takast imot av den lyttaren som forstår berre sider ved den. Og den kan framførast av amatørar, som ikkje greier å realisere kunstverket «perfekt», men som nettopp i det ufullkomne fullfører noko unikt. Lyset skin i rivnene og riftene (Cohen, 1992). Den stemma som strekkjer seg mot det fullgode, utan heilt å nå det, er kanskje like viktig som stemma til den profesjonelle, som i større grad fullbyrdar intensjonane. Og deltakaren med svekt minne, som får eit gjensyn med gløymde bilete gjennom musikken, realiserer også ei meining.

Korleis vi som menneske kan bli meir heile, tilfredse og finne ein meir ekte versjon av oss sjølv, er tema for denne bolken. Gjennom fem ulike bidrag er det verdien av det å skape noko nytt og meningsfullt som blir diskutert. I artikkelen til Wenche Torrissen og Helga Synnevåg Løvoll er det kreativitet som blir utforska, med døme frå teater og pilegrimsvandring. Forfattarane skriv om personar som strevar med kvardagsutfordringar og som har erfaringar frå rus og psykiatrisk behandling. Gjennom å delta aktivt i kreative prosessar mobiliserer deltakarane krefter og vågar å gjere ting dei aldri har gjort før. Dei risikerer å mislukkast, men erfaringane frå to kassustudiar syner at deltakarane har vakse gjennom desse. I ei tolking av kreativitet er det kreativitet med liten «k» som kjem til uttrykk: det å skape noko nytt som har verdi for den einskilde. Dette skjer i eit sosialt fellesskap, der ein utfaldar seg som ein del av ein felles praksis. Dette kan vere ei ny oppleving, ei kjensle av å bety noko for andre, å sjå sitt eige liv i eit nytt perspektiv eller med grunnlag i nye erfaringar. Det kjem tydeleg fram at det å kjenne samhøyr med og tilhøyrle til dei ein er saman med, er heilt vesentleg for at ein kan våge å ta ein risiko og prøve noko nytt. Sjølv om dei kulturelle praksisane som blir analyserte ikkje er retta mot musikalske opplevingar direkte, vil det vere sannsynleg at tolkinga av kreativitet også er relevant for å forstå det å skape meining i organisert musikkliv.



Det er både eit underleg og fascinerande fenomen at opplevinga av vatn som blir slått opp i glas, høyrst ulikt ut alt etter om vatnet er kaldt eller varmt. I artikkelen til Andreas Barth og Erik Fooladi møtest to ulike stemmer i utforskinga av kva som skjer når ein lyttar til dette fenomenet. Den eine stemma utforskar lyttinga i eit naturvitskapeleg perspektiv, medan den andre lyttar frå ein praktisk-estetisk ståstad. Lydeksperimenta er gjort systematisk, og det er lagt ved lenke til lydfiler som illustrerer ulikskapen som kjem fram. Spørsmålet blir stilt om kva som skjer dersom ein koplar dei to perspektiva og stemmene saman framfor å velje den eine eller den andre. Kan dette gi oss ei betre forståing av fenomenet enn det eit einstemmig perspektiv kan gi? Svaret til forfattarane er at ei transfagleg tilnærming, med fleire perspektiv samstundes, er ei betre løysing. Med ei transfagleg tilnærming freistar ein ikkje å gi dei enkle svara, men heller å komplisere biletet gjennom forklaringar som dei einskilde fagdisiplinane ikkje kan gi åleine.

Gjennom stemma til ein musikkterapeut og ein klient gir artikkelen til Øystein Salhus eit djupdykk i korleis opplevinga av musikkterapi fyller eit tomrom der verbalspråket sluttar og musikken kjem inn som ein annan måte å bli kjend med seg sjølv og kjenslene sine på. Likevel er det først gjennom å verbalisere musikkopplevinga at dette kan bli ei erfaring som skaper sjølvmedvit. Vekselspelet mellom verdien av musikkopplevinga og verdien av å verbalisere denne erfaringa er tema for utforskinga av samtalen mellom musikkterapeuten og klienten. Musikken i seg sjølv skaper ei viktig erfaringsramme. Å bli spelt for er ei særskild form for kommunikasjon som er personleg og som kan gi ei identitetskjenle når den musikalske opplevinga blir sett ord på. Her kan det trekkjast parallellar til artikkelen om utforsking av kreativitet som ei ibuande kraft hjå menneska gjennom alle tider, eksemplifisert med det identitetskapande ved å få ein joik av ein annan som kjenner deg (Torrissen og Løvoll). Slik peikar det skapande møtet mellom stemmene i musikkterapien ut over seg sjølv. Vi forstår at tapet av slike kommunikasjonsformer blir eit trugsmål mot menneska si identitetsutvikling.

I artikkelen til Elizabeth Oltedal er det først og fremst stemma til deltarane i Magnar Åm sitt eige kor som kjem til uttrykk. Kva som er den skjøre grensa mellom sosiale og kunstnarlege mål for eit amatørkor

som er leidd av komponisten sjølv, blir utforska med kritisk blikk og gjennom intervju av kormedlemmar. Med skråblikk på korets estetiske prosjekt, der ein står i ein spagat mellom høgkulturens verdsetting av klassisk musikk og folkekulturens altetande verdsetting av mangfald, finn ein i koret til Magnar Åm ei begeistring for dissonerande klanger og det ikkje-perfekte uttrykket som ein særeigen estetikk og som eit meningsfelleskap. Det uperfekte er menneskeleg, og for Åm er skapinga av musikk tett forbunden med spørsmålet om kva eit menneske er. Kunstens eksistensielle dimensjon er viktigare enn profesjonell perfeksjon i framføringa. Sett frå kormedlemmane sin synsstad opnar dette for ei oppleving av noko som løftar ein opp frå kvardagens trivialitetar til noko som dei av erfaring veit vil bli vakkert til slutt. Gjennom denne kunstnarlege tilnærminga er det ikkje berre musikalsk kunst som blir uttrykt, men også livskunst, gjennom eit unikt og autentisk uttrykk.

Dette langvarige arbeidet med eit amatørkor, av ein internasjonalt kjend og prisløna komponist, seier mykje om kven Magnar Åm er. Som Gunnar Strøm viser i artikkelen sin om Åm i lokalsamfunnet, har Åm gjennom fleire tiår engasjert seg i det som skjer i bygda han bur i, ikkje berre som særmerkt undervisar ved musikkutdanninga ved Høgskulen i Volda, som dirigent for kor og ensemble på ulike alders- og ambisjonsnivå, som musikal i grupper med lokal forankring og ikkje minst gjennom framføring av eigne verk i stort og lite format. Gjennom dette omfattande arbeidet har Magnar vore, og er framleis, ein stor inspirator. Som Strøm peikar på, er det ikkje reint få av dei fremste utøvarane innanfor vokalmusikk i Noreg som har starta karrieren sin i eit kor med Magnar som dirigent. Tankane hans om komposisjon og improvisasjon har gitt mange mot til å prøve sjølv. I tillegg har han vore sterkt engasjert i arbeidet med å få realisert draumen om ein konsertarena som ikkje berre skal vere eit tradisjonelt kulturhus for Volda, men ein stad for eksperimentering og nyskaping for musikararar og komponistar i det heile. Strøm hevdar i artikkelen sin at det hos Magnar Åm ikkje går noko skarpt skilje mellom livet som komponist, dirigent, musikal, pedagog, samfunnsmenneske og kulturentreprenør, eller mellom det lokale og det internasjonale. Dette er ulike sider ved det same meningsssøkande livsprosjektet, som stadig er like vitalt.

## Mellomrom og mening

På tvers av mangfaldet og ulikskapen mellom bidraga i denne artikkel-samlinga ser vi ei nær kopling til Magnar Åm sitt fleirsidige arbeid – som komponist, musikal, musikkpedagog og kulturengasjert samfunns-  
 nesse. Denne samanhengen ser vi ikkje berre i dei artiklane og essaya som kommenterer Åm sitt arbeid direkte, men også i bidraga som tek opp til drøfting meir allmenne estetiske og eksistensielle problemstillingar. Felles for dei fleste er at dei på ein eller annan måte går inn i spørsmålet om den paradoksale samanhengen mellom stemma og stilla. I dette motsetningsfulle mellomrommet er det mogleg å gå på jakt etter ei mening som ikkje kjem umiddelbart til uttrykk som «klar tale», ein eintydig bodskap frå avsendar til mottakar. Vi snakkar om ei form for meiningsskaping som ikkje er gitt verken ved verket i seg sjølv eller ved kunstnarens intensjon, men som blir sett i produktiv prosess først når mottakaren sjølv blir ein aktiv lyttar, medspelar eller meddiktar. Då er ikkje stilla lenger berre eit tomt fråvær, men eit utgangspunkt, eller eit «punkt null», for å låne ein av Magnar Åms verktitlar.

Dette er eit dialogisk syn på korleis mening oppstår, som også opnar for ei utforsking av kjenslene si rolle i etableringa av mening, også for sin eigen del, som menneske. Når mottakaren sjølv skaper nye samanhengar, i si eiga forståing av *eudaimonia*, oppstår det ny mening. Sidan dette er ein kontinuerleg prosess, vil nye utforskingar gi nye og utdjupande innsikter. Dette kan komme til uttrykk litterært, gjennom musikalsk komposisjon og musisering, gjennom utøving og gjennom sosialt samspel, men alltid som *lytting*, i mottakarens møte med tekst og musikk, og i møtet mellom den eine og den Andre.

Dette kan gi grunnlag for individuell og kollektiv innsikt som går ut over det reint kognitive, og som kan gi ein emosjonell smitteeffekt. Gjennom musikk kan spontane kjensler oppstå i dialog med den Andre, eller med kunstverket, kjensler som dannar utgangspunkt for eigen kreativitet, for improvisasjon og sjølvinnsikt, til dømes gjennom musikkterapi. Denne artikkelsamlinga vitnar i seg sjølv om at kunnskap og erkjenning ikkje berre oppstår gjennom vitskapleg arbeid innanfor akademiske

rammer, men gjennom skaping og mottaking av kunst som to sider av same sak, der både det kognitive og det emosjonelle spelar med.

Artiklane handlar om korleis meining blir skapt på ulike vis, gjennom utforsking og kombinasjon av musikk, litteratur, lyd, musikkterapi og andre praksisar, som teater og pilegrimsvandring. Felles for artiklane er verdsettinga av det å lytte, leike, prøve ut, kombinere, søke og skape som aktive subjekt i ein utvida musikalsk og litterær forstand. Ein motsats til dette vil vere å leggje vekt på strenge estetiske dommar, der prestasjonsangst og redsle for ikkje å strekkje til vil prege møtet med song og musikk. I artikkelen til Oltedal er det nettopp dette som får merksemd, der Magnar sin unike veremåte på underleg vis får eit bygdekor til å utøve og verdsette eit atonalt estetisk uttrykk. Kanskje vi her kan sjå ein emosjonell smitteeffekt frå Magnar sjølv?

Den kulturelle og musikalske praksisen – i vid tyding – utgjer ei umisteleg kommunikasjonsform kjenneteikna av fellesskap, samkjensle, kreativitet og særeigne estetiske uttrykk. Den meininga som blir til i mellomromma, på tvers av etablerte rammer, kan gi den einskilde nye perspektiv på seg sjølv og på personleg vekst. Dette kan skje gjennom fagoverskridande og tverrestetiske tilnærmingar – i relasjonen mellom musikk og tekst, tekst og lesar, komposisjon og utøvar, musikk og lyttar, musikkoppleving og musikkterapeut – i ein lyttande og skapande prosess. I kunsten til Magnar Åm ligg det ein invitasjon til ein slik dialogisk, meiningsskapande og sjølvutviklande prosess. Det gjer det også i artiklane og essaya i denne boka.

## Litteratur

- Aglen, K. (2017). Stilla og ropet. <https://forfatternesklimaaksjon.no/kaisa-aglen-stilla-og-ropet/>
- Ahvenniemi, R. S. (2020). Composition of vocal music. Against primacy of content. *Studia Musicologica Norvegica*, 46 (1), s. 9–24. <https://doi.org/10.18261/issn.1504-2960-2020-01-03>
- Andersen, P. T. (2008). *Modernisme. Tverrestetiske peilinger i musikk, billedkunst og litteratur*. Kunnskapsforlaget.
- Barthes, R. (1977). The grain of the voice. I *Image – Music – Text* (S. Heath, Red. & Overs.) (s. 179–189). Hill & Wang.

- Barthes, R. (1985). Music – Voice – Language. I *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation* (R. Howard, Overs.). University of California Press.
- Benson, S. (2006). *Literary Music. Writing Music in Contemporary Fiction*. Ashgate.
- Brown, C. S. (1948). *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. University of Georgia Press.
- Clarke, E. F. (2005). *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford University Press.
- Cohen, L. (1992). Anthem [Song]. Frå *The Future*. Columbia Records.
- Damásio, A. (1994). *Descartes' error: Emotion, reason, and the human brain*. Harper Perennial.
- Dolar, M. (2006). *A Voice and Nothing More*. MIT Press.
- Fosse, J. (1996). *Nokon kjem til å komme*. Samlaget.
- Jacobsen, R. (1965). Stillheten etterpå. I *Stillheten etterpå*. Gyldendal.
- Juslin, P. N. (2019). *Musical emotions explained*. Oxford University Press.
- Juslin, P. N. & Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral Brain Science*, 31 (5). 559–75 .  
<https://doi:10.1017/S0140525X08005293>
- Kramer, L. (2014). On Voice: An Introduction. I W. Bernhard & L. Kramer (Red.), *On Voice*. Rodopi.
- Kraut, R. (2018). Aristotle's Ethics. I E. N. Zalta (Red.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/aristotle-ethics/>
- Lundqvist, L.-O., Carlsson, F., Hilmersson, P. & Juslin, P. N. (2009). Emotional responses to music: Experience, expression, and physiology. *Psychology of Music*. 37(1), 61–90 . <https://doi:10.1177/0305735607086048>
- Neple, A. (2018). *En annen verden. Ro og refleksjon i Tor Ulvens forfatterskap*. Gyldendal.
- Nussbaum, M. (2001). *Upheavals of thought. The intelligence of emotions*. Cambridge University Press.
- Oatley, K. (1992). *Best laid schemes: The psychology of the emotions*. Cambridge University Press.
- Pink, S. (2015). *Doing sensory ethnography* (2. utg.). Sage Publications.
- Prieto, E. (2002). *Listening in: Music, mind, and the modernist narrative*. University of Nebraska Press.
- Rancière, J. (1988). *La parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*. Hachette Littératures.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible: Esthétique et politique*. La Fabrique éditions.
- Rancière, J. (2009). *Politique de la littérature*. Éditions Galilée.

- Schaathun, A. (2009, september 23). Reisen innover tar tid. *Ballade*.  
<https://www.ballade.no/kunstmusikk/reisen-innover-tar-tid/>
- Scher, S. P. (2004). Essays on literature and music. I W. Bernhart & W. Wolf (Red.),  
*Essays on literature and music (1967–2004)*. Rodopi.
- Smith, H. (2016). *The contemporary literature-music relationship*. Routledge.
- Solstad, D. (1993). *Ellevte roman, bok atten*. Oktober.
- Tellmann, V. (2017). *Musikalitet i teorien: om relasjonen mellom musikk og språk*.  
 Ph.d.-avhandling, Universitetet i Bergen.
- Vesaas, T. (1957). *Fuglane*. Gyldendal.
- Vaage, L. A. (2010). Stille musikk. I *Forfatterforelesingane* (s. 201–214). Norsk  
 Forfattersentrum.
- Vaage, L. A. (2012). *Syngja*. Oktober.
- Vaage, L. A. (2016). *Sorg og song*. Oktober.
- Wolf, W. (1999). *The musicalization of fiction: A study in the theory and history of  
 intermediality*. Rodopi.
- Wolf, W. & Bernhart, W. (Red.) (2016). *Silence and absence in literature and music*.  
 Rodopi.
- Åm, M. (2004). Ikkjetid, ikkjetyngd. Om musikkens grenseoverskridande  
 eigenskapar. I E. E. Gulbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium:  
 Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring* (s. 126–131). Cappelen  
 Damm Akademisk.