

Redaksjon
Anne Løddesøl
Elias Bauer Jonassen
Eva Bagn
Frida Sofie Strugstad Gjerdalen
Hanna Eidal
Magnus Hørnes
Nikoline Marie Vågen Willadssen
Rikke Skarderud Aaring
Sander Devold
Silje Lurås Bakken
Sol Winnberg Skoge

Redaktør
Amo Boracco Borring

Temareaktør
Andreas Solheim

Nettredaktør
Andreas Solheim

Fungerende økonomiansvarlig
Karl Westergaard

Distribusjonsansvarlig
Markus Hovland Sannes

Grafisk design
Robin Quintero Muñoz

Trykkeri
Aksell
www.aksell.no

Opplag
600

Molo - idéhistorisk studenttidsskrift
c/o IFIKK
Postboks 1020 Blindern
0315 Oslo

redaksjon@molotidsskrift.no

Molo idéhistorisk studenttidsskrift gis ut med støtte fra Institutt for filosofi, idéhistorie, kunsthistorie og klassiske språk ved UiO, Frifond, Sparebankstiftelsen og Kulturstyret ved Studentsamskipnaden i Oslo.





Omslag:

Petter Wang (f. 1994): «Nøster deg/Master of nothing» 120 x 170 cm, olje på lin, 2023

Wangs skisser til forsideverket.

Innholdsfortegnelse

Leder Amo Boracco Borring	6
Slagere og oppslutning Karl Westergaard	8
Delillos og den undervurderte Lars Rikke Skarderud Aaring	22
Rap as sonically moved forms Allan Sæther Thommesen	27
Dårlig stemning og døds-lyd Tomas Laukvik Nannestad	39
Kvinnelige cellister - uønskede gledesspredere? Lucas Wenk-Wolff	50
Bachs essay, en annen vei til musikkens sanne innhold Olaf Strand	54
Gjenklangen av Ficinos musikkbegrep Hanna Taraldsrud Dormagen	63
En samtale med Reidar Aasgaard om Bob Dylan, idéhistorie, religion og litteraturen Nikoline Vågen Willadssen & Sander Sørsdahl Devold	73
Bidragstere	86

I utgangspunktet trenger ikke musikk en begrepsforklaring, men det er likevel vanskelig å sette fingeren på hva det faktisk er. Musikk er så mangt, så stort og ikke minst en personlig ting. I årtusener har musikk samlet mennesker; i kamp, i glede, og i nytelse. I vårt kollektive minne trampende mot Eidsvollsplass hører vi *Internasjonalen*, og i barndomsminnet i baksetet ljomer ABBA fra stereoanlegget. Alle har et unikt forhold til musikk. Har du kanskje en merkelig besettelse med trubadurmusikk? Eller har musikk alltid vært bakerst i lydbildet ditt? Uansett har det vært mye å ta tak i når vi i MOLO har gjort et tappert forsøk på å sette fingeren på hva musikk egentlig er.

I denne utgaven av MOLO har unge aspirerende idéhistorikere og kunstnere tatt et dypdykk inn i musikkens vide verden. Karl Westergaard tar for seg den athenske statsmannen Solon og hvordan han vant gunst hos folket ved å kombinere politikk og lyrikk. Artikkelen presenterer noen av Solons politiske vers og gir en kort innføring i hvordan man skanderer vers. Høres det kjent ut? Om svaret er ja, eller ikke, bla om!

Rikke Aaring forteller på satirisk vis historien om «deLillos og den undervurderte Lars». Denne essayistiske teksten gir oss et innblikk i hvem gutta bak deLillos egentlig er, og historien til Lars Beckstrøm – «den andre Lars». Rører deLillos sine tekster bare ved overfladiske følelser og hverdagslige hendelser, eller graver de dypere i menneskets sinn?

Videre har Allan Sæther Thommessen skrevet en rivende tekst om bias mot musikk som tilhører svart kultur og hip-hop, og hvordan det grunner i rasisme og elitisme, og ikke i objektive musikalske kvaliteter. Fra hip-hop-kultur til black metal har Tomas Laukvik Nannestad skrevet en tekst om den norske black metal-musikken fra tidlig 90-tallet. Nannestad ser på hvordan sjangeren beskrives av artistene selv, omverden og forskningen, og beskriver hvordan denne resepsjonsdiskursen kommer til kort i å beskrive sjangerens banebrytende soniske landskap.

Lucas Wenk-Wolff har skrevet en lattermild tekst om hvordan celloen i renessansen og barokken ble regnet som upassende for kvinner å spille på. Kan du gjette hvorfor? Videre tar Olaf Strand med oss i det beste barokken har å by på av trekantdrama, og redegjør for hva slags rolle følelser har spilt for komponister.

Selv om idéhistorie kan være så mangt, ville det dog ikke vært en idéhistorisk blekke uten en introduksjon til kontekstualisering og tekstbehandling i musikken. Hanna Dormagen tar oss med på en reise gjennom sitt opphold i Firenze, og diskuterer musikkbegrepet hos renessansehumanisten Marsilio Ficino (1433-1499). Helt til slutt kan du lese et intervju med oversetter og idéhistorieprofessor, Reidar Aasgaard, om ingen ringere enn Bob Dylan fra et idéhistorisk perspektiv.

I dine hender har du en rekke ydmyke forsøk på å gi et bredere innblikk i musikkens verden fra idéhistoriske og kunstneriske perspektiver. Er du interessert i pop, rock, kunst eller historie? Bla om!

I see music as fluid architecture - Joni Mitchell

Joni Mitchell er en canadisk musiker, komponist og billedkunstner. Mitchell omtales som folkrocker i samme stil og på samme tid som blant annet Leonard Cohen og Bob Dylan, som du skal få lese mer om senere i blekka.

Fotografi av Leonard Cohen og Joni Mitchell, tatt av David Gahr.





Slagere og oppslutning – Et skråblikk på Solon, Athens legendariske statsmann

Karl Westergaard

En aulos (gammeligresk fløyte) spilt i et symposion.
Bildet er hentet fra commons.wikimedia.org

Solons (630–560 fvt.) navn har tonet gjennom årtusenene. Allerede i antikken kunne den greske historikeren Herodot (484–425 fvt.) fortelle at «til Sardes [by i dagens Tyrkia] ankom mange vise menn som levde på den tid, fra Hellas, og framfor alt atheneren Solon.»¹ Med «framfor alt» forutsetter Herodot at leseren kjenner til Solon. Herodot gjorde dette sikkert med rette. Solon hørte nemlig til den navngjetne kretsen «de sju vise» (gr. *hoi heptà sophoi*),² og grunnet sin visdom ble han kjent som «den første folkelederen [*prôtos ... toû dêmou prostátēs*].»³ Det er hans politiske virke som har skjenket ham ettermælet «demokratiets far».⁴ Spoler vi fram til vår egen tid, er det i en slik politisk kontekst hvor Solon først og fremst er kjent. Dette blir tydeligere når en leter i forskjellige fags pensa. De som for eksempel studerer statsvitenskap, får ham presentert som kun «lovgiver» i Athen;⁵ de som studerer antikken, lærer at det var han som «replaced birth with wealth as the criterion for political influence»,⁶ hvilket vil si at han innstifta en ny politisk forfatning i Athen.

Så kjent som dette er kjært, har antikkens grekere vært fortrolig med mer enn bare Solons politiske virke: De kjente òg til Solons lyriske dikt.⁷ I og med at vi den dag i dag stort sett er kjent med hans politiske virke, er Douglas Gerbers merknad om at Solon «is much more famous as a lawgiver than as a poet»,⁸ ikke så underlig, enda dikting og musikk opptok ham til han sang på siste vers, skal vi tro den greske historikeren Plutark (45–125 evt.).⁹

Det overleverte tekstmaterialet vi med sikkerhet kan tilskrive Solon, synes så å romme to temaer: politikk og dikt. Ser en likevel nøyere på dette tekstmaterialet, viser korpuset hans ikke en enkel fordeling av henholdsvis politiske dokumenter i et faglig prosaisk språk og dikt i et poetisk sådant. Som jeg skal vise, består Solons korpus snarere av en fullendt fusjon av politikk og poesi: Han forfattet sin ideologi, sitt politiske program, på vers og var klar til å avlevere et politisk møte i form av en oppvisning. Det jeg har kalt mitt «skråblikk», går følgelig ut på å lese Solon som en slags «musiker», da musikk «was central to Greek lyric»,¹⁰ og sjangeren lyriske dikt – som Solon komponerte – syngtes eller deklamertes akkompagnert av en lyre og/eller et blåseinstrument.¹¹ Det er denne fusjoneringen av politikk med musikk jeg skal løfte fram, ettersom den skilte Solon fra andre antikke lovgivere og statsmenn, som, av det vi med sikkerhet kan vite, athenerne Drakon (floruit 600 fvt.) og Kleisthenes (550–500 fvt.) og spartaneren Lykurgos (floruit 700 fvt.).

Jeg hevder følgelig at det ikke hersker noen dualisme mellom politikk og dikt, i den forstand at de ikke kan danne en enhet. For å bedre forstå skråblikket mitt er det dog nødvendig å orkestrere et opplegg for herværende artikkel. Under ouverturen stift-er vi bedre bekjentskap med Solon og tida han levde i. I neste parti presenterer jeg hvordan dikt og musikk ble praktisert i antikkens Hellas, og hvilke kulturelle strenger Solon spilte på. Jeg gir i tillegg leseren et lynkurs i å skandere vers; å skandere betyr å finne lengden på vokalen til de enkelte stavelsene. (Neste gang det er togafest, kan vedkommende flotte seg med gammel visdom i formfullendt deklamering.) Deretter ser jeg nøyere på programmet Solon «sang» om, og trekker særlig fram ett eksempel på hvordan hans musiker-politiker-praksis arta seg: Salamis-incidenten. I artikkelens sluttsats feller jeg min dom over dagens bilde av Solon som nevnt i de ulike fagdisiplinene.

Ouverture: full musikk i det gamle Athen

Undersøker vi Solons samtid, finner vi spente forhold mellom forskjellige fraksjoner i Athen.¹² Fraksjonene hadde stridd i lang tid, og striden sto, ifølge forfatteren av Athenernes statsforfatning (populært kalt «Den gamle oligark»; fødsels- og dødstall er ukjent), «mellom de fornemme [dvs. overklassen] og mengden [*toús te gnōrimous kai tò plēthos*]». ¹³ Kjernen i striden skyldtes eierforholdene: Ei lita gruppe besatt all jord og bygsla den til mengden, hvilket i praksis gjorde dem som leide jorda, til leilendinger. Kildene forteller oss at på denne tida måtte leilendingene stille sin egen person og/eller sine barn som pant,¹⁴ og herigjennom ble mengden «gjeldbundet overfor de rike [*hypókhreōs tôn plousíōn*]». ¹⁵ Følgen var et samfunn hvor det store flertall var underlagt noen få.

Inn kommer Solon tonende i disharmonien da ulikheten sto på sitt verste.¹⁶ Solons politiske inntreden «[reveals] his desire to strengthen the fragile agricultural base of the Athenian economy». ¹⁷ Dette kommer særlig fram i hans 12. fragment, komponert i elegisk distikon (en strofeform med to forskjellige verselinjer), hvor han skriver:

ek vephélēs péletai khiónos ménos ēdè khalázēs
brontē d' ek lamprēs gínetai asteropēs
andrón d' ek megálōn pólin óllytai ēs dè monárkhōi
dēmos aīdriēi dōulosýnēn épesen.||
[...]¹⁸

Av skyene kommer snøens kraft så vel haglets,
og tordenen av lynende kormmo blir til
Byen omkommer av rikinger, og folket uvettig
til en eneherkers slaveri er forfalt blitt.
[...]¹⁹

Fragmentet viser tydelig hvilken fare Solon anså opphopningen av makta hos noen få for å være. Oppgaven å skape harmoni tilfalt Solon ettersom det – etter sigende – var en felles beslutning om å velge ham til mekler (gr. *diallaktês*).²⁰

Motivasjonen for å velge Solon til mekler skyldtes at han hørte til middelklassen (gr. *hoi mésoi*),²¹ og at han av den grunn var «uten feil [*tôn hartēmátōn ektôs*] fordi han hverken tok del i de rikes urett eller var fanget i de fattiges nød.»²² I tillegg til å være mekler skulle Solon få anledningen til å bekle embetet arkont, den høyeste embetsstillingen i Athen, og hadde således løyve til å fastsette lover og vedta reformer. Solon hadde som både mekler og arkont mulighet til å organisere forfatningen i Athen med nært sagt uinnskrenket makt. I sitt 7. fragment iscenesetter Solon sin egen posisjon, gjør det eksplisitt at han tilhører hverken av partene, og stiller seg så å si utenfor. Han skriver følgende, òg komponert i elegisk distikon:

démōi mèn går édōka tōson géras hóson aparkeî,
timês out aphelōn out eporexámenos,
hoi d' eikhon dýnamin kai khrémasin êsan agētoi,
kai tois ephrasámēn mēdēn aeikēs ékhein,
éstēn d' amphibalōn kraterōn sákos amphotéroisi,
nikân d' ouk eías' oudetérous adikōs.||²³

Folket jeg ga en æresskjenk så mye som tilstrøkkelig var,
heder jeg hverken tok, ei heller for lite ga.
De som hadde makta, var for sin rikdombeundret,
mot urimelig tap skaffet jeg verge og vern
Jeg sto med et skjold kraftig skjernet mot partene begge
og tillot ingen av dem med urett å seire.

Fragmentet viser tydelig hvilken forståelse Solon hadde av sitt eget virke og sin ideologiske motivasjon samt posisjon. Solon tok konsekvensen av sin framgangsmåte, og det fortelles at «han motsatte seg begge parter» og «valgte å gjøre seg forhatt av dem begge [*heileto ... prōs amphotérous apekhthésthai*] for å redde fedrelandet og gi det den beste lovgivningen.»²⁴ Et eksempel på dette er det store reformvedtaket hvormed Solon etterga all eksisterende gjeld, kjent som *seisakhtheiā* («lempling av byrden»), satt sammen av verbet *seíō* («jeg rister (av meg)») og substantivet *ákththos* («byrde»).²⁵

‘Som jeg var inne på, var det store flertall trellbundet grunnet gjelda de satt i. Samfunnet var så å si organisert på «føydalt» vis: De rike eide og kontrollerte forholdene, hvorimot de fattige levde som livegne. Solons tiltak var «to [make] it illegal for loans to be secured by anyone’s property or person» og «[free] those who had already fallen into slavery through debt and [cancel] the debts».²⁶ Solon fant allikevel ikke tonen med partene, da de rike på sin side tapte utlånet, og fordi de fattige mente at Solon ikke hadde fått i stand en ny fordeling av eiendomsforholdene og en fullstendig

forandring av statsforfatningen.²⁷ Det er for øvrig uvisst om Solon ble skjelt ut etter noter; han henleder i stedet oppmerksomheten på sine bedrifter som arkont, som for eksempel i det 30. fragment, komponert i jambisk trimeter (en versfot som består av én kort og én lang stavelse), hvori han gir sitt syn på saken til kjenne og tar for seg resultatet av sin virksomhet:

egō dè tòn mèn hoúneka ksynégagon
 dêmon, tí toutôn prin tykheîn epausámēn;||
 [...] polloùs d' Athénas, patríd' es theótiktou
 anégagon prathéntas, állon ekdíkōs,
 állon dikaíōs, toùs d' anankaiēs hýpo
 kreioùs phygóntas, glóssan oukét' Attikén
 hiéntas, hōs àn pollakheî planóménous,
 toùs d' enthád' autoû douliên aeikéa
 ékhontas édē despotôn tromeoménoùs
 eleuthérous éthēka.|| taúta mēn krátei
 homoû bían te kai dikēn xynharmósas,
 érexa kai diēlthon hōs hypeskhómēn,
 thesmoús d' hoíōs tōi kakōi te k'agathōi,
 eutheían ēs hékaston harmósas dikēn,
 égrapsa.||²⁸

Av alle mål jeg hadde satt meg for mitt folk
 til møte samlet, hvilket har jeg nådd?
 [...] Mange slaver til Athen, det gudgitte land,
 som var blitt solgt, en med rette, en uten lov,
 jeg førte. Jeg satte fri dem som nøden tvang
 til flukt og flakking vidt omkring, og som hadde
 glemt sitt attiske mål, og dem som akkurat
 her uverdige trellet under herrers påbud
 skjelvende. Med kraft jeg vant min sak, ettersom
 jeg makt sammen med rett forenet, og har full-
 ført det jeg hadde lovt å fortelle. Jeg skrev
 lover likt for alle, for både høy og lav,
 da jeg ordna for hver og én en jevnt fordelt
 rettferdighet.

Solon gjør sin stemme tydelig – i skrift, vel å merke, og, som vi etter hvert skal se, ute på agoraen – og viser det han mener han har fått til uten å ha «veket tilbake for å si sin mening til begge sider.» Det kan likevel ikke nektes for, for å bruke Eiliv Skards (1898–1978) ord, «at [Solon] med særlig skarphet vender seg mot de rike og mektige.»²⁹

Det er nå på tide å bryte opp fra denne tematikken og se nærmere på fragmentenes komposisjon. Jeg gjør oppmerksom på at alle sitatene til Solon jeg har sitert, er komponert i bunden stil, altså på vers

I artikkelens neste parti skal vi bli bedre kjent med terminologien og alle symbolene som hittil har forekommet i denne artikkelen, i den greske lyrikken. For enkelthetens og korthetens skyld omtaler og skanderer jeg kun de allerede nevnte metriske formene, jambisk trimeter og elegisk distikon.



Byste av Solon
 commons.wikimedia.org

En helt gresk melodi

Et viktig aspekt å få med seg – særlig i forbindelse med Solon – er at antikkens Hellas var «a 'song culture'», hvorved «song-making suffuses many aspects of life.

Everybody sings, and songs are a means of expressing things that matter as much as it is entertaining.»³⁰ Versene var som regel komponert til en lyre og/eller

blåseinstrument til korsang eller solosang.³¹ Kjernen i komposisjonen for versene ligger i vokalens kvantitet, det vil si lengden på stavelsen, ikke trykket;³² en stavelse kan bestå av én vokal eller to vokaler som er uttalt som én, da gjerne kalt en diftong. Vokalkvantiteten ga anvisninger for både rytme og melodi.

I antikkens Hellas skilte en mellom to typer vokaler og herigjennom stavelser: lang eller kort. Lang vokal noteres – ; kort vokal noteres ∪. Herfra sto en fritt til å sette sammen ymse kombinasjoner av stavelser, en såkalt versfot. Slike versføtter kan romme enten to eller tre stavelser. For eksempel har vi en jambe, bestående av én kort og én lang stavelse (notert ∪ –), og en daktyl, bestående av én lang og to korte stavelser (notert – ∪ ∪).

En stavelse kan ha ingen, én eller flere konsonant(er) etter vokalen. Hvis stavelsen slutter på vokal – for eksempel *bronté* («torden») –, kalles den åpen. Hvis stavelsen slutter på konsonant – for eksempel *prín* («før») –, kalles den lukket. En regel er at konsonanten mellom to vokaler tilføres påfølgende stavelse, selv om det er et annet ord. For eksempel leses *mèn gàr édōka* («for jeg ga») som *mèn-gà-ré-dō-ka*; gammelgresk foretrekker åpne stavelser. En annen regel er at hvis flere konsonanter forekommer på rad, fordeles de om mulig på flere stavelser. For eksempel *hiéntas* («som hadde glemt») leses som *hién-tas*. I en gresk sammenheng er stavelsen lang «either if it contains a long vowel or diphthong or if it is closed [dvs. at den slutter på en konsonant].»³³

Det finnes for øvrig ingen regler uten unntak, og det gis noen jokere i notasjonen. Ofte forekommer en X. Denne heter anceps og betegner at stavelsesposisjonen kan være enten lang eller kort; dikteren står fritt til å velge alt etter som. Er det flere korte stavelser etter hverandre, som i en daktyl, kan disse kontraheres, altså gjøres om til én lang stavelse; utfallet blir da en spondé, det vil si en versfot bestående av to lange stavelser (notert – –; er det tale om en daktyl som kan gjøres til en spondé, noteres den slik: – ∪ ∪). Nå kan vi se nærmere på betegnelsene jambisk trimeter og elegisk distikon. Jeg begynner med jamben.

En jambe er en sammensetning av fire stavelser og noteres slik: X – ◡ –. (Det vil si to verseføtter.) Siden det i Solons tilfelle er tale om jambisk trimeter, gjentas jamben tre ganger, og vi får verselinja X – ◡ – X – ◡ – X – ◡ –||. Elegisk distikon er litt mer komplisert. Den består av én linje med daktylisk heksameter (seks verse føtter) og én linje med pentameter (fem verseføtter). Heksameter-linja noteres slik: –◡◡◡◡ –◡◡◡◡ –◡◡◡◡ –◡◡◡◡ – X||. Pentameter-linja noteres slik: –◡◡◡◡ –◡◡◡◡ – | –◡◡ –◡◡ –||. La oss se på det 30. fragmentet komponert i jambisk trimeter og skandere det.

Når en leser gresk lyriske dikt à la Solon, ligger fokuset på den metriske kontinuiteten. Dette vil si at diktet leses sammenhengende fram til symbolet ||, hvilket markerer opphøret i kontinuiteten. Kort og godt skrives det slik (kjør musikken!):

X – ◡ – X – ◡ – X – ◡ –	
e-gō- dè-tōn- mèn-hoú- ne-ka- xy-né- ga-gon	Av alle mål jeg had de satt meg for mitt folk
X – ◡ – X – ◡ – X – ◡ –	
dê-mon,- tí-toú- tōn-prin- ty-kheî- ne-pau- sá-mēn.	til mø te sam let, hvil ket har jeg nådd?

Denne «sang-kulturen» rommer så et vell av forskjellige måter å komponere et dikt på. Solons fragmenter viser at han var godt bevandret i denne sangkulturen. Plutark forteller at da Solon begynte, var dikting mer som en morsom fritidsbeskjeftigelse enn noe alvorlig. Plutark forteller videre at Solon tok diktingen mer og mer alvorlig, og at «han seinere satte filosofiske sentenser på vers og flettet diktene sine i stor grad sammen med politikken sin»; motivasjonen for å kombinere dikt og politikk sies å være et ønske om «å forsvare sine handlinger og å undertiden både tilskynde og oppmuntre og også irettesette athenerne.» Endatil forteller Plutark oss at Solon «òg satte seg fore å sette sine lover på vers [*kai tous nómous epekheírēsen enteínas eis épos exenenkeîn*]». ³⁴ Vi har overlevert to linjer som minner om et slags forord til Solons lover, og de lyder som følgende (begge linjene er komponert i daktylisk heksameter; i stedet for elegisk distikon kalles dette for episk stil, som hos Homer):

prōta mèn eukhōmetha Diī Kronídēi basilēi
thesmoís toísde týkhēn agathēn kai kýdos opássai.||³⁵

La oss først til Kronos' sønn, kong Zevs, våre bønner rette:
at han forlener lovverket vårt med hell også med heder.

Som Athens arkont var Solon jo tilkjent myndigheten til å fastsette lover, og som mekler hadde han ansvaret for å ordne opp i forholdene i Athen. Ved å gjøre bruk av sang-kulturen kunne Solon ta kontroll over sitt narrativ som både arkont og mekler og iscenesette seg som Athens «frelser». En konsekvens av dette innebærer at musikken Solon tok i bruk, blir en oppvisning, en performance, og Solon kunne følgelig lage en slik performance over sin politiske innsikt – eller ideologi – og forene et politisk møte med en oppvisning i de athenske gater og for det omkringvandrende folk.³⁶

Solons vers viser følgelig at «[he] foregrounds his initiative in calling a public meeting to resolve the political crisis facing Athens, an imaginary gathering mirrored in the festival audience listening to his poem.»³⁷ Med dette in mente skal jeg i artikkelens sluttsats vise hvordan dette artet seg i praksis: den bebudete Salamis-incidenten.

Solons slående musikalitet

Av det jeg hittil har skrevet, kan en se at Solon har tatt denne kulturelle logikken til en ytterligere konklusjon: Politikk ble ett med musikk. Med lover og politiske program på vers og et helt orkester av komposisjonelle elementer mobiliserte Solon massene som publikummere og satte i stand storslagne reformer, som gjeldsettergivelsen. Solon fortonte seg mer som dirigent enn statsmann – men det gjorde ham ikke mindre politisk –, og for å forstå dette bedre retter jeg nå oppmerksomheten mot Salamis-incidenten.

Bakteppet var Athens strid mot nabobyen Megara om øya Salamis i Saroniabukta like ved den athenske havna. Striden var blitt en tung byrde for Athen, og i den forbindelse ble et vedtak som forbød borgerne å i både skrift og tale bringe erobringen av øya bane igjen, fattet. Det fortelles at Solon opponerte sterkt mot nevnte vedtak, da han merka at flere i Athen ønsket nettopp å ta opp krigen, men våga ikke. Plutark forteller om et merksnodig påfunn Solon klekka ut: Solon fikk spredt ryktet om at han var gått reint fra vettet, og skreiv i hemmelighet et dikt (på ca. 100 linjer, sies det), med tittelen Salamis, som han lærte utenat. Solon sprang opp på heroldsteinen på torget og deklamerte sine vers; folk strømmet til.³⁸ Vi har (dessverre) kun noen få linjer bevart. Linjene er òg komponert i elegisk distikon; jeg gjengir noen av dem i skandert form:

-- -- - - - 0 0 - - - 0 0 - X
autòs-|kêrux-|êlthonaph'-|himer-|tês-Sala-|mînôs
- 0 0 - - - | - 0 0 - 0 0 -
kósmone-|péōnōi-dên-|ant' ago-|rêsthême-|nos.||
- 0 0 - 0 0 - - - 0 0 - - - 0 0 - X
íome-|n-es-Sala-|mînâma-|khêsome-|noiperi-|nêsou
- - - 0 0 - - | - 0 0 - 0 0 -
himer-|tês-khale-|pôn-|t' aîskhos-a-|pôsóme-|noi.||³⁹

Selv som her|old fra| det sav|nete |Salamis |jeg kom
da jeg et smykke av ord | for torget hadde diktet.
La oss |til Sala|mis for å |kjempe om| den ønske|te øy
dra og så å skyve bort | den skammelige feighet.

Plutark forteller oss i tillegg at deklameringen slo godt an, og at folket deretter bifalt Solons forestilling og opphevet det omtalte vedtaket og tok igjen fatt på krigen og gjorde Solon til deres leder.⁴⁰ Utfallet ble at Athen erobret øya, og Skard oppsummerer denne bragden på følgende måte: «[A]t Solon har gjort en betydelig innsats her, kan vi vel slutte av det at hans statue senere stod på torget i [sic] Salamis.»⁴¹ Incidenten viser Solon, tør jeg hevde, i sitt ess hvor politikk og musikk er fusjonert i en formfullendt fusjon, hvilket konsoliderte hans ry som «en vidgjeten og stor mann [*éndoxos ... kai mégas*]».⁴²

Salamis-incidenten er bare en del av «prosjektet» som Solon hadde pakket inn i en musikalsk tapning. I det svært lange fragment nummer 4 (totalt 39 linjer!), komponert òg i elegisk distikon, skriver han avslutningsvis om hvorfor han nettopp tok til pennen:

[...]
taúta didáxai thymòs Athēnaíous me keleúei,
hōs kakà pleísta pólei Dýsnomíē parékhei,
Eunomíē d' eúkosma kai ártia pánt' apopháinei,
kai thamà toís adíkois amphitithesi pédas.||
trakhéa leiaínei, paúei kóron, hýbrin amauroí,
auaínei d' átēs ánthea phyómena,
euthýnei dè díkas skoliás, hyeréphana t' érga
praúnei. paúei d' érga díxostasiēs,
paúei d' argaléēs éridos khólon, ésti d'hyp' autēs
pánta kat' anthrōpous ártia kai pinytá.||⁴³

Dette mitt hjerte meg beordrer athenerne å lære,
at for byen Uorden de fleste onder skaper,
at Velorden framviser at alt er godt ordnet og heilstøpt,
og de urettferdige om bånd som oftest legger.
Velorden jevner ut det ujevne, stagger overmettheten,
utvisker overmott, uttørker ruinens spirende blomster
og forsoner de fordreide forskjellene, mildner frekke
gjerninger, stanser det som vekker uenighet,
stanser den smertelige stridens vrede, grunnet Henne
er allting blant mennesker heilstøpt så vel fornuftig.



Med *taûta* (altså: «dette») sikter Solon nettopp til forholdene som preget hans Athen: gjeldskrise, havesjuke, trelldom, nød og krig. Det var ønsket om å innstifte det han hadde kalt Velorden (med stor V!), som var krumtappen, og at han nettopp valgte å komponere snarere enn å føre et prosaisk språk, viser at han brukte diktningen og musikken «for a serious purpose, the defence of his political reforms.»⁴⁴

En koda for statsmannen

Enden på visa tonte likevel surt ettersom Solon fikk erfare hvordan tyranniet sakte, men sikkert tok over i Athen.⁴⁵ Likevel skulle årene Solon var dirigent, bli skjellsettende ikke bare for Athens, men òg for Vestens historie; å få tittelen «demokratiets far» er jo ikke bare-bare.

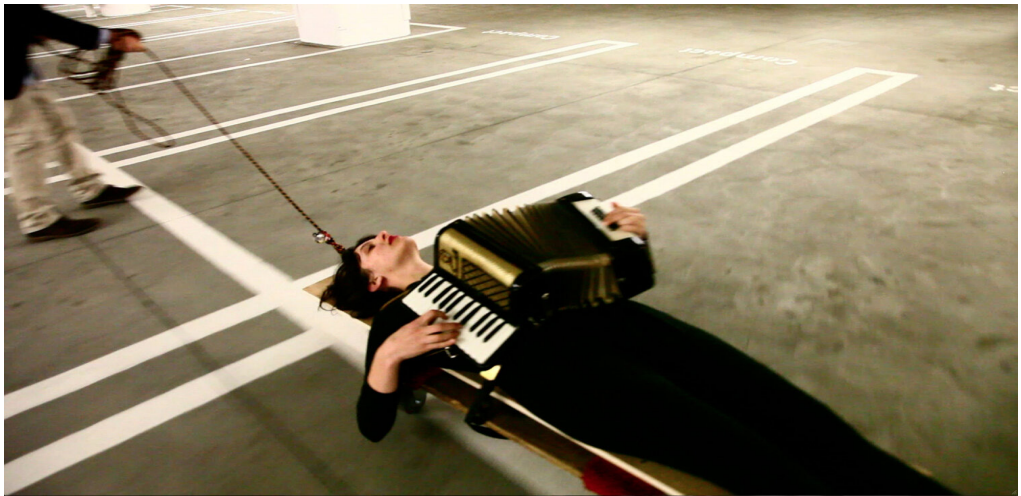
Skråblikket mitt viser at en dualisme mellom politikk og musikk som jeg nevnte innledningsvis, ikke er tilfellet – Solon er ikke å forstå som en politiker som driver med musikk. Et eksempel fra våre hjemlige trakter er stortingsrepresentanten og den ferske Rødt-lederen, Marie Sneve Martinussen (f. 1985), som spiller bass i bandet Making Marks. Det motsatte er heller ikke tilfellet: at han er en musiker som er politisk aktiv gjennom musikken. Et eksempel er Pink Floyds tidligere hovedlåterskriver og bassist, Roger Waters (f. 1943), som ivrig agiterer for den ene saken (som løslatelsen av Julian Assange (f. 1971)), snart den andre saken (som boikott av Israel). Solons strategiske bruk av dikt og musikk i forbindelse med sitt politiske virke – som den vellykkete Salamis-incidenten og det store reformvedtaket om gjeldsettergivelsen i Athen – «thus neatly [fuses] Solon's [dual roles] as a lawgiver and as a poet.»⁴⁶

Solons fusjonering gjør det følgelig enda vanskeligere å skille mellom musikk og politikk: Selve musikken er politisk og politikken musikalsk – på alle måter! Som jeg har (be)vist, spiller musikken en langt større og viktigere rolle enn dagens bilde av Solon som statsmann i de ymse pensæene tilsier. Musikken har heller gått i duett med politikken.

Hvem veit... Neste gang vår sittende statsminister, Jonas Gahr Støre (f. 1960), ankommer Stortinget, setter i stand en scene og kommer med et vedtak komponert som en slager av en rap-tekst for å tilskynde folkets representanter om at å fortsette samarbeidet med EUs energibyrå gjennom Acer-avtalen vitterlig kommer det norske folk til gode – kanskje vil han da få større oppslutning?

Sluttnoter

1. Herodotus, *Libros I-IV Continens*, bind 1 av Herodoti *Historia* [red.] Carolus Hulde (Oxonii Oxford, England: E Typographeo Clarendoniano, 1927), 1.29. Mine tilføysler. For å lette lesingen blir all bruk av de greske tekstene translitterert. Hvis ikke annet er markert, er alle oversettelse som brukes i denne artikkel, mine egne.
2. Et eksempel på lista over de sju vise finner en hos Platon på 343a–b i dialogen *Protagoras*, i bind 1 av Platons *Samlede Verker* overs. (Oslo: Vidarforlaget Kulturbibliotek, 1999). Se òg gjerne side 9 i Maria Noussia-Fantuzzi's «Introduction» i *Solon the Athenian, the Poetic Fragments*, [red.] Maria Noussia-Fantuzzi (Leiden: Brill, 2010).
3. Aristoteles, *The Athenian Constitution*, bind 20 av *The Loeb Classical Library* [red.] H. Rackham (London: Heinemann, 1952), 2, 2–3. Min tilføysle. Siteringen av teksten følger notasjonen i marginen i utgaven.
4. Øivind Andersen, «Solon», *Store norske leksikon* <https://snl.no/Solon>.
5. Andreas Holmedahl Hvidsten og Øivind Bratberg, *Hva er statsvitenskap* (Oslo: Universitetsforl, 2018), 45.
6. Lukas De Blois og Robartus J. Van Der Spek, *An Introduction to the Ancient World* (London: Routledge, 2019), 110.
7. Bruno Currie og Ian Rutherford, «The Reception of Greek Lyric Poetry in the Ancient World: Transmission, Canonization and Paratext», i *The Reception of Greek Lyric Poetry in the Ancient World: Transmission, Canonization and Paratext*, [red.] Bruno Currie og Ian Rutherford (Leiden: Brill, 2020) 5.
8. Douglas E Gerber, *A Companion to the Greek Lyric Poets* (Leiden: Brill, 1997), 113.
9. Plutarchus, «Solon», bind 1 av *Plutarchi Vitae Parallelae* [red.] Konrat Ziegler og Claes Lindskog (Leipzig: Teubner, 1957), 31.7. Siteringen av Plutarks tekst følger notasjonen i marginen i utgaven.
10. Felix Budelmann, «Introducing Greek lyric», i *The Cambridge Companion to Greek Lyric* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 9. For dem som ønsker å lytte til det vi formår å rekonstruere av antikken Hellas' musikk, anbefaler jeg denne videoen: <https://www.youtube.com/watch?v=UAMuQBnNty8>
11. Warren D. Anderson, *Music and Musicians in Ancient Greece* (Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1994), 58. Min redigering.
12. Sarah B. Pomeroy, *Ancient Greece: A Political, Social, and Cultural History* (New York: Oxford University Press, 1999), 95–7.
13. Aristotle, *The Athenian Constitution*, 1,2.
14. *Ibid*, 1,2. Se òg gjerne side 165 i *Pomeroy's Ancient Greece*.
15. Plutarchus, *Solon*, 13.4.
16. *Ibid*, 13.3.
17. Pomeroy, *Ancient Greece*, 164. Min redigering.
18. Solon, «Text», i *Solon the Athenian, the Poetic Fragments*, [red.] Maria Noussia-Fantuzzi (Leiden: Brill, 2010), 96. Innskuddet følger kildetekstens format. Innskuddet markerer de forskjellige verselinjene: Ikke-innskudd betegner heksameter, og innskudd betegner pentameter; dette blir forklart på side . Symbolet || blir forklart på side .
19. Alle oversettelsene av Solons sitater følger, etter beste evne, den samme metriske strukturen og bundne stil som i kildeteksten. Oversettelsene er altså på vers - og skal helst synges!
20. Plutarchus, *Solon*, 14.3; Aristotle, *The Athenian Constitution*, 5.2.
21. Aristotle, *The Athenian Constitution*, 1.2. Bokstavelig talt betyr frasen: «de i midten».
22. Plutarchus, *Solon*, 14.1.
23. Solon, «Text», 91.
24. Aristotle, *The Athenian Constitution*, 11.2.
25. Plutarchus, *Solon*, 15.2.; Aristotle, *The Athenian Constitution*, 6.1.
26. Pomeroy, *Ancient Greece*, 166. Min redigering.
27. Plutarchus, *Solon*, 16.1.;Pomeroy, *Ancient Greece*, 166–7.
28. Solon, «Text», 116.
29. Eiliv Skard, *Fra Solon Til Demosthenes: Attiske Profiler* (Oslo: Aschehoug, 1945), 18. Min redigering.
30. Felix Budelmann, «Introducing Greek lyric», 15.
31. William Allan, «Introduction», i *Greek Elegy and Iambus: A Selection* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), 3; Sylvain Perro, «Ancient Musical Performance in Context: Places, Settings, and Occasions», i *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, [red.] Tosca Lynch og Eleonora Rocconi (NJ: Wiley Blackwell, 2020), 90; Anderson, *Music and Musicians in Ancient Greece*, 58.
32. Martin L. West, *Introduction to Greek Metre* (Oxford: Clarendon Press, 1987), 10.
33. West, *Introduction to Greek Metre*, 12. Forfatterens kursiveringer.
34. Plutarchus, *Solon*, 3.5.
35. Solon, «Text», 123. Min tilføysle.
36. Sylvain Perro, «Ancient Musical Performance in Context», 91–3.
37. William Allan, «Introduction», 7.
38. Plutarchus, *Solon*, 3.2–4
39. Solon, «Text», 85.
40. Plutarchus, *Solon*, 8.1–6.
41. Skard, *Fra Solon Til Demosthenes*, 17. Min tilføysle.
42. Plutarchus, *Solon*, 11.1.
43. Solon, «Text», 86–7.
44. David A. Campbell, «Introduction» i *Greek Lyric Poetry: A Selection of Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry* (London: Macmillan, 1967), xxix.
45. Plutarchus, *Solon*, 29.1–31.7.
46. Noussia-Fantuzzi, «Introduction», 71. Min redigering og kursivering.



SPIN ECHO, Tori Wrånes, 2012



Utsnitt fra Hieronymus Bosch sitt maleri "Garden of Earthly Delights" ca.1500.

En gruppe blottede syndere omringer dette infernale orkesteret bestående av enorme versjoner av en lute og en harpe, men for Bosch er lyden av disse instrumentene tortur. I verket er helvete-beboere strødd over instrumentene, satt i håndjern til luten og hengt opp på harpen. Til høyre ser vi en stakkars herre som er spiddet på en opptaker. Det er én detalj som er lett å overse. En synder ligger på gulvet over en notebok, ved siden av en demon hvis rolle er å trykke musikk på synderens nakne rumper med hans rare toneformede tunge.



DeLillos og Den Undervurderte Lars

Rikke Skarderud Aaring

Året er 1984, og en guttegjeng fra Oslo skal for første gang opptre under navnet deLillos. Lite visste de om suksessen som ventet dem. Bandet slo svært godt an med sine lystige melodier og hverdagslige tekster. De skapte noe som folk kunne kjenne seg igjen i, i en tid hvor den mindre folkelige popmusikken virkelig begynte å få fotfeste i samfunnet. Som band flest hadde deLillos noen skifter av medlemmer i etableringsfasen, men frontmannen Lars Lillo-Stenberg ble værende som vokalist og gitarist fra dag én.¹ Hans vittige tekster og tilsynelatende ordinære stemme så ut til å varme hjerter over hele Norges land, og sammen med resten av bandet etablerte deLillos seg som en av «de fire store» innen norsk rock, sammen med Jokke & Valentinerne, DumDum Boys og Raga Rockers.² Denne gangen vil jeg likevel se nærmere på en av de andre medlemmene i bandet. Lars Fredrik Beckstrøm er en av de tre Larsene i deLillos, og har selv skrevet og sunget noen av låtene bandet har gitt ut gjennom årene. Beckstrøms og Lillo-Stenbergs tekster er skrevet i to ulike stiler, og jeg ønsker å utforske hva som skiller disse stilene fra hverandre. Fremstilles mennesker ulikt i tekstene deres, og hvordan rører de to borti de dypere menneskelige følelsene?

En fellesnevner for de fleste låtene av deLillos er at de er veldig hverdagslige. De forteller gjerne om en hendelse og hva det lyriske jeg-et tenkte eller gjorde i situasjonen det blir sunget om. Det finnes noen unntak, men disse kommer jeg til senere. Jeg ønsker å begynne med å se på to tekster skrevet av Lars Lillo-Stenberg. I låta «Frognerbadet» møter vi det lyriske jeg-et som er på vei til Frognerbadet for å møte en venn. Han forteller om hvordan han syklet dit mens han spiste en is, og at han heldigvis fant badebuksen sin. Da han har funnet seg til rette, synger han følgende:

Jeg ligger i det store bassenget
Det støyer overalt av plask og rop
Mer tilfreds enn på lenge
Jeg ser klokken roterer den er ti over to
Jeg ser badevaktinnens rompe som vrikker
Der hun går langs kanten av bassenget og kikker
På alle og ingen mens solen skinner og skinner³

Om man ser på fremstillingen av mennesker i denne teksten kan man få følelsen av at menneskene som er til stede bare er uviktige bikarakterer. De tar ingen viktig del i handlingen annet enn at de lager lyd, eller er fine å se på. Man kan se det som at de mangler dybde, på samme måte som jeg-personen.

deLillos er et av tidenes mest populære norske band. Foto: Carsten Jøssund / Artpro.

Man får ingen innsikt i hva han føler og tenker, annet enn at han er «mer tilfreds enn på lenge». Man kunne her tolket det som at denne personen ikke vanligvis er tilfreds, men det legges ikke grunnlag for dette ellers i teksten.

Det andre eksempelet på Lillo-Stenbergs tekstskriving er låta *Finnes det en kvinne*. I denne låta møter vi det lyriske jeg-et som lurere på om det finnes en slik kvinne som han ønsker seg der ute. Han fortsetter med å sette standardene for kvinnen han leter etter, men det kan antas at de i all hovedsak er materialistiske.

Finnes det en kvinne en slik som jeg vil ha
Som kan gi meg små presanger og søte smil hver dag
Og alltid må hun si at jeg er den peneste
Og spandere røyk og kino og en middag på cafe⁴

Andre ville kanskje sett videre forbi det rent fysiske om de skulle sett for seg sin drømmekvinne, men det er ikke tilfellet i denne låta. Kvinnens kvaliteter baserer seg kun på hvorvidt hun kan spandere ting på jeg-personen, og få ham til å føle seg bra med seg selv, men det er viktig å nevne at hvorvidt menneskene er overfladiske ikke er kjønnsbetinget. Dette er noe som omhandler de aller fleste menneskene Lillo-Stenbergs tekstskriving. Heller ikke i denne låta får vi noen innsikt i følelsesspekteret til hverken drømmekvinnen eller det lyriske jeg-et. De mangler dybde, og det virker som de ikke evner å se mer enn de overfladiske egenskapene hos et menneske. De blir strippet for følelser og på den måten i stor grad dehumanisert, noe som er en gjenganger i Lillo-Stenbergs tekstskriving. Kan man ta det så langt og si at mennesker som oftest fremstilles som objekter eller enkle vesener i hans tekster?



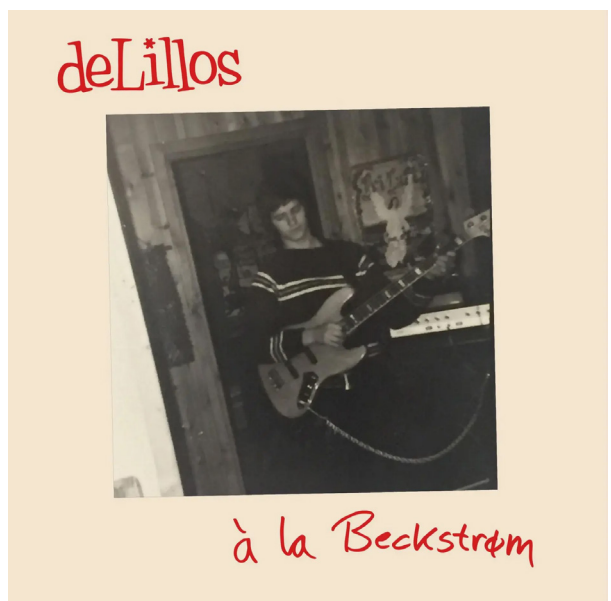
Lars Fredrik Beckstrøm som kontrast

Lars Fredrik Beckstrøm er en av de tre Larsene i deLillos og spiller vanligvis bass, men bidrar også med tekstskriving og vokal iblant. Selv har han gitt ut flere soloalbum under navnet Beckstrøm. Det er lett å legge merke til at du hører på en deLillos låt skrevet og sunget av Beckstrøm. Samtidig som det er en distinkt forskjell i Beckstrøms og Lillo-Stenbergs stemmer, skriver de også ganske ulikt.

Lillo-Stenberg skriver hverdagslig og gir i liten grad innsikt i følelsspekteret til de han skriver om, mens Beckstrøm i større grad gir innsikt i hva menneskene tenker og føler i situasjonene han skriver om. Selv om Beckstrøm også skriver om hverdagslige og merkelige situasjoner slik som Lillo-Stenberg gjør, gjør han det mulig å tyde en dypere mening mellom linjene. Av og til er det heller ikke nødvendig å lese mellom linjene, da han skriver rett ut hva han tenker og føler. Et eksempel på det finner vi i låta *Den feite mannen*.

Ensom og forlatt og tenker hva nå
Hei du kan da ikke bare gå
Skulle ikke vi dra til Køben sammen
Hei du feite mann du kan da ikke bare gå
Skulle ikke vi dra på Rosekjelleren
Og jeg glemmer nok aldri den feite mannen
Men han har glemt meg³

deLillos à la Beckstrøm



I denne teksten får vi ikke vite hvem «den feite mannen» er, men i motsetning til i Lillo-Stenbergs låter får vi her et relativt dypt innblikk i hva jeg-personen føler. Etter å ha møtt på en mann ute, sitter jeg-personen forbauset og ensom igjen etter at mannen forsvant med vennene sine. Han knyttet seg raskt til denne mannen. De to lagde alle slags planer for fremtiden, men når mannen forsvinner og det viser seg at planene de la ikke var genuine, sitter han igjen og føler seg «ensom og forlatt». Dette kan se ut som en person som har visse problemer i relasjoner med andre. Rett og slett fordi han stoler alt for mye på noen han nettopp har møtt, og sitter igjen trist og forbauset når det ikke gikk slik han forventet. Uavhengig av om dette er en personlig opplevelse Beckstrøm har hatt eller ikke, kan man ta essensen fra denne historien og sette den ut i enhver situasjon hvor man møter på noe nytt. Å føle seg ensom og forlatt når ting ikke går slik man først tenkte er noe folk kan relatere til, og det gir derfor jeg-personen en større grad av dybde enn Lillo-Stenbergs beskrivelser av mennesker.

Det siste Beckstrøm skriver er “men han har glemt meg”. Det ligger noe veldig sår i denne setningen, og det virker som at følelsen av å være glemt er noe av det første som treffer ham, selv om dette ikke nødvendigvis er tilfellet. Jeg-personen antar at «den feite mannen» har glemt han i det han forsvinner, men det gis intet uttrykk for det fra mannens side. Det å se for seg det verst tenkelige scenarioet er nok kjent for de aller fleste og er enda en ting som bidrar til å gi denne personen dybde.

Den andre låta av Lars Fredrik Beckstrøm jeg skal ta for meg heter *Nitten åttifire*. Denne historien finner sted i hjemmet til det lyriske jeg etter han kommer hjem fra en tur med «deg» og noen venner. Leiligheten er fullstendig rasert, men vi får ingen svar på hva som har skjedd. De første versene av låta gir en følelse av håpløshet og kaos, men mot slutten får vi vite løsningen på alt:

Og jeg ønsket intenst at du var nær
Og ikke der at du var her
Det ville lindret og vært
Varmt selv uten klær
For bare du kunne fått meg
I ordentlig godt humør
Jeg satt der og røkte og frøs
Og ønsket at jeg var født mye lenger sør
Hvis du bare hadde vært der
Hadde alt vært greit⁶

Selv i en håpløs og kaotisk situasjon er det én ting som kunne fått alt til å gå bra, nemlig «deg». Denne følelsen kan det antas at mange vil kjenne seg igjen i. Dermed bidrar formuleringen til å gi både innsikt, samt sympati med jeg-personens følelser. Det å kjenne at dette ene mennesket er alt du trenger for å føle på ro og velbehag er så vakkert og menneskelig, og jeg tror det er nettopp det som gjør denne låta så lett å relatere til. Menneskene i låta er kapable til å føle og elske. De tillegges, eller i motsetning til menneskene i Lillo-Stenbergs tekster, frarøves de ikke sine menneskelige kvaliteter, og vi får en god forståelse av hva som foregår i hodene deres. Ved å vise disse sidene av menneskene i teksten, både de håpløse og de fulle av kjærlighet, fremstilles menneskene som genuine, ektefølte vesener som ser forbi det rent materielle. Dette er et fellestrekk ved Beckstrøms tekstskriving.

DeLillos har de siste 40 årene blitt anerkjent for sine lyriske tekster, og dette er bare en anerkjennelse av ulikhetene mellom Lillo-Stenberg og Beckstrøm. Selv om Lillo-Stenbergs tekster gjerne gir liten innsikt i følelesspekteret til de han skriver om, er de veldig lystige og lette å høre på. Man trenger ikke tenke på så mye annet enn den merkelige situasjonen man blir dratt inn i, og kanskje er det nettopp derfor de har slått så godt an? Selv synes jeg i hvert fall det er godt å kunne ta en pause fra tankekjøret av og til. På den andre siden setter jeg alltid pris på en låt jeg kan relatere til, og der er Beckstrøm en mester. Med sin behagelige stemme og sine tekster fulle av følelser gir han oss et innblikk i eget hode, mens han gjemmer essensen av mennesket mellom linjene. Det skal en dyktig ordsmed til for å mestre den kunsten.

Sluttnoter:

1. DeLillos, «Om deLillos». 21.09.23. <https://www.delillos.no/om>
2. Holen, «Myten om de fire store.» Wordpress. 21.09.23. <https://oyvindholen.wordpress.com/2009/05/11/myten-om-de-fire-store/>
3. deLillos, Frognerbadet, 1991
4. deLillos, Finnes det en kvinne, 1986
5. deLillos, Den feite mannen, 1989
6. deLillos, Nitten åttifire, 1991

Rap as Sonically Moved Formes

Allan Thommessen

*- My pussy teaches ninth-grade English
My pussy wrote a thesis on colonialism.¹*



*Rappere unite, fotocollage av
Allan Thommessen*

I will argue that there exists a historical music theory bias against both black and vocal music. These biases double up against rap musicians, leading to them being largely dismissed by “high culture” institutions. In turn this affects the commonly held belief that there exists two distinct kinds: What I will call “serious” music – which is judged by artistic value, and pop music – which is judged by popularity.

Beyond showing this historical bias, I will argue that the continued artistic devaluation of vocal music is also the result of linguistic confusion. I sincerely hope it is obvious to every reader that the race of a musician does not actually affect the quality of their work so it will not be discussed further.

Some disclaimers

Rap is by many understood as poetry set to music, so naturally there is a rich world open for analyzing the textual meanings of rap lyrics. However, others have done and continue to do this way better than I could. My project is trying to show that the tendencies to only look at the lyrics, and ignore the formal aspects of rap, are misguided.

This project will also be limited to talk of “The West.” I use the term because it has influenced several thinkers, and I do not have enough knowledge to talk about the whole globe. However I do not think that the West denotes an actual unitary area or culture, and through things like the internet where everyone is affected by everyone.

The concept of “serious” music is captured by many names, such as art music, canonical music, cultivated music, and Western classical music.² I choose to use “serious” because it reflects better how we’re talking about a certain attitude towards music, and it’s not exclusive to classical music.

I will be using rap and pop as synonyms, which is a huge simplification. However, influences from hip-hop such as rap, sampling, deep sub bass, etc. are ubiquitous in top lists in 2023, and have been for a while. Matthias Mauch said that out of three musical revolutions they identified popular Western music since the 60’s, “the largest revolution of the three, 1991, is associated with the expansion of (...) RAP-related tags.”³

Lastly, I use “rap musician” to encompass a broader range of people than “rapper”. This includes producers, lyricists, mixers etc. This is to emphasize that rap is seldom the product of one single composer, which is what people working with classical music are used to. I could use “hip-hop artist”, but that goes beyond music, into fashion and visual arts. Also, the main point I am making here is that rappers etc. are actually musicians, not some other kind of thing.

The content of music is sonically moved forms.⁴
— Eduard Hanslick, music critic.

The current state of affairs

In 2018, Kendrick Lamar was the first rap musician ever to win a Pulitzer prize for music.⁵ This is remarkable, given the fact that the first Grammy award specifically for rap musicians was created in 1995, more than 20 years earlier. At the time of writing, even the main Grammy awards are dominated by rap musicians. While the Grammys are very much respected by large parts of the music industry, Lamar's victory was special in that it was one of the first times a rap musician had been acknowledged by the "serious" music critics.

Since then, there have been some other examples of such recognition, but they have been few and far between. Of note is the Polar Music Prize in 2019 given to Grandmaster Flash⁶ (Joseph Robert Saddler), who was a DJ pioneer and heavy contributor to the cultural phenomenon of hip hop. However, his main work was done in the late 70s and 80s.

Most awards traditionally perceived as belonging to "high culture" still have not featured a single rap musician, which includes but is not limited to: The Gershwin prize, The American Academy of Arts and Letters Gold Medals, The Ernst von Siemens Music Prize, The Grawemeyer Award for Music Composition, The Herbert von Karajan Music Prize, The Léonie Sonning Music Prize, and The Rolf Schock Prizes.

None of these have any explicit guidelines for which type of music that can win. It thus seems likely that there are some underlying reasons for this combination of too little and too late appreciation of rap music within the "serious music" community.

Historical background

The work cited earlier from Eduard Hanslick (1825–1904), *On the Musically Beautiful*, is considered by many to be the start of formalism in musical aesthetics.⁷ This is the concept of exclusively evaluating the form of the artwork – ratios between notes, repetition of sequences, and so forth. In attempting to universalize his theory, Hanslick explicitly excluded vocal music: “We have intentionally chosen instrumental movements as examples. For only what can be asserted about instrumental music is valid for music as such.”⁸

His claim was that all the extra-musical aspects of a work, such as the interpreted meaning of the lyrics, stood in the way of analyzing it in formalist terms. This was motivated by a view of meaning called autonomism, which assumes that the artwork is all that matters for aesthetic judgements. Therefore, proponents of this view argue that the value of art fully resides in the artistic product. This is how philosopher of aesthetics Susanne Langer described the autonomists:

They seem to feel that if musical structures should really be found to have significance, to relate to anything beyond themselves, those structures would forthwith cease to be musical. The dignity of music demands that it should be autonomous.⁹

Autonomism most likely stems from Immanuel Kant, but it is disputed to which degree he actually meant it in the “artwork only” way that those who followed him did.¹⁰ Through the development of music theory in the West these attitudes of formalism and autonomism have multiplied to form a large influence on traditions and institutions. This has in turn greatly favored instrumental music as study objects for music theorists.

While Hanslick was influential in the development of formalism, this almost pales in comparison with the scope of Heinrich Schenker’s (1868–1935) impact on the broader field of music theory in Europe and the US. In the words of music theorist Philip Ewell:

It would be hard to overstate Heinrich Schenker’s influence on American music theory. Whether one specifically studies Schenker and Schenkerian analysis, tonal music generally, popular music, or post-tonal topics, Schenker in many ways represents our shared model of what it means to be a music theorist.¹¹

The aforementioned Schenkerian analysis is characterized by labeling small sections of music (going by their written form as sheet music), and basically applying math to them. While this is only done in music school and academies, it is more or less reverse-engineered from the music of the canon he used, meaning it will always give their music “perfect scores”. Schenker used the same names again and again when constructing his system, especially Mozart, Beethoven, Bach, Schubert, Haydn and Brahms.¹² He was therefore heavily influential for developing not only the tools of music theory, but also the Western canon of great composers.

Schenker was also personally an avowed inegalitarian. He strongly believed in the existence of genius, which is exemplified by his claim that “it is thus only a poor service that Marx has rendered his hero Beethoven when he himself, faced with such a powerful documentation of human inequality as Beethoven, nevertheless articulates the idea of equality.”¹³

This belief in inequality was not simply a matter of thinking that some humans were more skilled than others, it went further. Schenker was a German Nationalist who praised Hitler, and he explicitly stated anti-semitic and anti-black views.¹⁴

Through the act of selecting for traits belonging to their heroes, canonizing them and using them as standards for which everyone else were to be judged, Hanslick and Schenker are just two out of a long line of European music theorists who are responsible for perpetuating racism and elitism through the entire field of music theory up to this day.¹⁵

Delusion debunking

Having thus established a historical bias against black and vocal music, I feel it necessary to convince some holdouts who feel that despite this bias, there are in fact some aspects of serious music that are simply superior, due to artistic value. Most judges on the serious prize committees will likely subscribe to this view. In broad terms, proponents of it will argue that popular music lacks complexity, because it has a different purpose than serious music, namely being popular. They are thus two different kinds of things.

I empathize with this view to an extent, because there are a host of well known issues in the music industry which stem from popularity being the measuring stick for everyone.¹⁶ Musical traditions are dying out, some musicians can't make a living while others are billionaires, and sexual harassment and discrimination is everywhere.¹⁷ It would be really nice to have an alternative method of evaluation.

Unfortunately, “seriousness” is not a valid alternative. First and foremost, it does not fix the power imbalances that underlie a lot of the issues we just looked at. All it does is benefit different privileged groups. And like we just saw, those groups align with other historically privileged groups – such as white people.

Secondly, the notion of complexity is so embedded in this concept that if the latter were to fall, so would the division of serious and popular music. Relating this back to the common view in music theory of formalism, we understand that what is meant by complexity is formal complexity. This means that the internal structure of music is what is supposed to be judged.

Playing along with this mindset, I make the quite uncontroversial presumption that music is carried through sound. For the purposes of this argument, I do not need to say how the subcategory of music is different from sound in general, only that it is contained within it. I also make the presumption that sound consists of frequencies interpreted by some entity.

But if interpretation is what differentiates sounds, then the skills of the interpreter matter. The frequencies of a violin playing *sul pont* might mean something to a classically trained musician, just as the frequencies of a human saying “a” might mean something to an English speaker. This means that if you stick with formalism, the simple recognition of the sound of a violin has to be discounted as extra-musical meaning. But then there is very little left for you to analyze in terms of complexity.

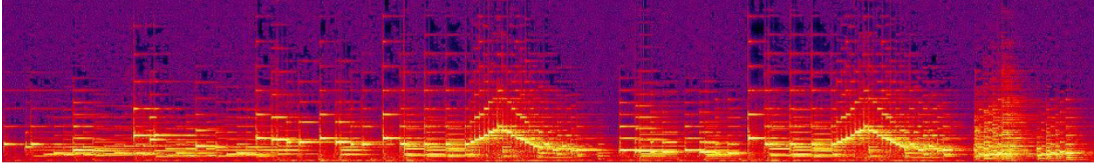
Unless one can point to an explanation for music that avoids interpretation,¹⁸ the result has to be this: How “good” a musical line is to you, depends on which languages you speak. If you understand “Violinish”, “Classicese” and “Tonalian”, you will probably enjoy a Beethoven violin concerto. If you understand English, “Hip-Hopian” and “Speaking-Voician”, you will probably enjoy some Jay-Z.

So far we do not have a valid way of basing musical value judgments on anything objective – it has always been about popularity, only in the case of serious music, this has been obscured by appeals to complexity. So the award committee member is left with two choices: Either give the award to whoever is the most popular, or stop giving out awards altogether.

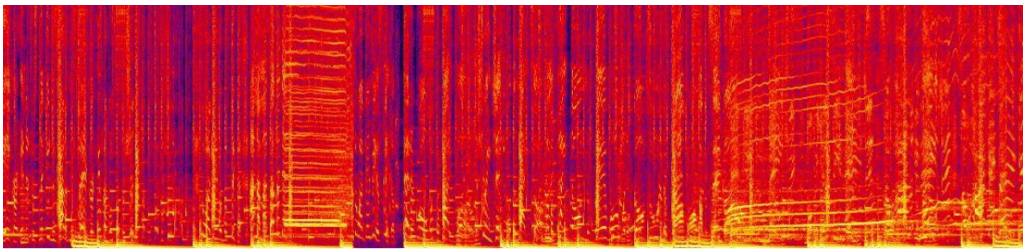
Conclusion

We have seen that rap musicians today, while extremely popular, are not getting recognized by “high culture” music institutions. This is likely the result of a historical bias against both vocal music and non-European musicians. The main offenders in this regard used to be people like Hanslick and Schenker, but their views about musical superiority are still supported by modern music theorists.¹⁹ The arguments these people perpetuate were shown to be mistaken.

Here's a pop quiz to round off. Look at these two images²⁰ and tell me:



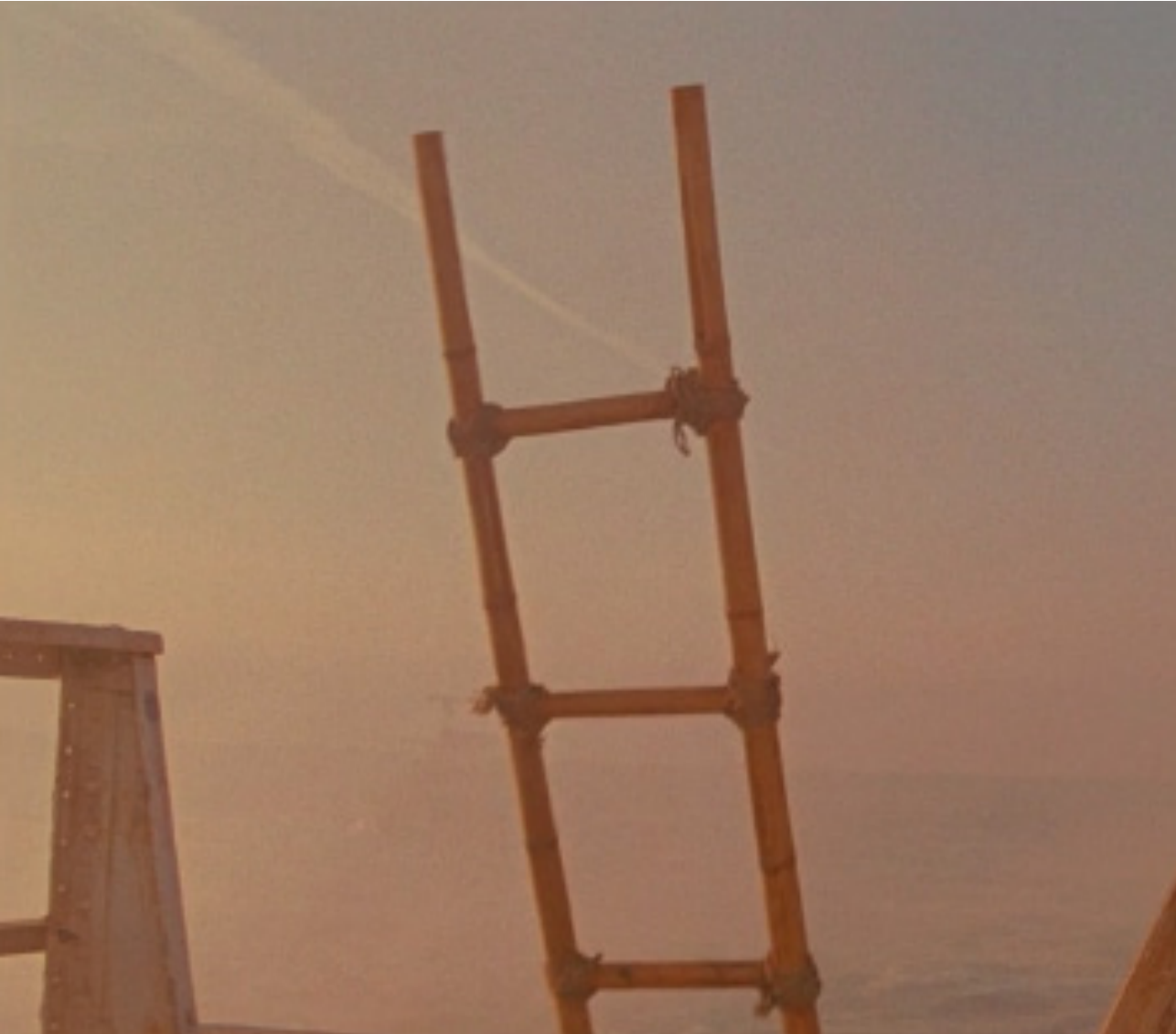
Which seems the most “complex” to you?



Notes:

1. Warner, Fatimah Nyeema. "Self", from the album *Self* (2018). On Spotify. Read 16.10.2023, link: open.spotify.com/track/5rNqaOOSNGrYtMo4sLDXU6?si=6d1a395cb48e4e83.
2. Nettl, Bruno. "Heartland Excursions: Ethnomusical Reflections on Schools of Music" in University of Illinois Press. 1995. ISBN 978-0-252-06468-5. s.3
3. Mauch, Matthias, Robert M. MacCallum, Mark Levy and Armand M. Leroi. "The evolution of popular music: USA 1960–2010" in *Royal Society Open Science*, vol.2 no.5, May 2015. DOI: <https://doi.org/10.1098/rsos.150081>. s.6
4. Hanslick, Eduard. *On the Musically Beautiful*. Translated by Lee Rothfarb and Christoph Landerer. New York: Oxford University Press, 2018. s.117
5. The Pulitzer Prizes. "Prize winners by year: 2018 Pulitzer Prizes". Read 15.10.2023, link: <https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/2018>.
6. Polar Music Prize. "2019 Laureate: Grandmaster Flash". Read 19.10.2023, link: <https://www.polarmusicprize.org/laureates/grandmaster-flash/>.
7. Wilfing, Alexander and Christoph Landerer, "Eduard Hanslick", in *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, ISSN 2161-0002, <https://iep.utm.edu/hanslick/>, read 20.09.2023.
8. Hanslick, *On the Musically Beautiful*, s.99
9. Langer, Susanne K. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. New York: New American Library, 1948. s.192
10. Haskins, Casey. "Kant and the Autonomy of Art." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, no. 1 (1989): 43–54. <https://doi.org/10.2307/431992>. s.1
11. Ewell, Philip A. "Music Theory and the White Racial Frame" in *MTO: A Journal for the Society for Music Theory*, vol.26, no.2, September 2020. DOI: 10.30535/mto.26.2.4. S.7
12. Larry Laskowski. *Heinrich Schenker. An Annotated Index to his Analyses of Musical Works*, New York: Pendragon, 1978.
13. Schenker, Heinrich. "Piano Sonata in C minor, Op. 111. Vol. 3", in *Beethoven's Last Piano Sonatas: An Edition with Elucidation*. 2015. Translated, edited, and annotated by John Rothgeb. Oxford University Press. s.24
14. Ewell, "Music Theory and the White Racial Frame" s.8
15. *Ibid.*, s.15
16. Lamar did win a Pulitzer after all, and he has won 17 Grammys. It might seem weird to frame him as a victim, but this is about rap musicians as a whole, and the message of elitism their exclusion conveys.
17. Tunecore's "Be the change", a self-report study from 2023, shows "women (34%), transgender individuals (42%), and non binary individuals (43%) in the industry report being sexually harassed or abused". Tunecore. "Be the Change: Gender Equality in the Music Industry". Published March 2023. URL: [tunecore.com/wp-content/uploads/sites/12/2023/03/2023-Be-the-Change-Executive-Summary.pdf](https://www.tunecore.com/wp-content/uploads/sites/12/2023/03/2023-Be-the-Change-Executive-Summary.pdf).
18. Susanne Langer is in my view the closest to this in *Philosophy in a New Key*, relating things like "upward motion" to the physicality of experiencing joy. However, this is quite a fringe claim and is not supported by many music theorists.
19. Although none of them are cited explicitly, this project is heavily inspired by Youtuber Adam Neely's "Music Theory and White Supremacy", David Bruce's "Classical Composer analyzes Kendrick Lamar" and several of 12-Tone's videos on rap analysis. Check them out ;)
20. These are spectrograms: They represent the frequencies of sections – respectively from a rendition of Mozart's "Piano Sonata No. 5" K.283 op.1, and the song "Anxiety" from Tank and the Bangas.





Stillbilde fra Wes Andersson´s film: The Life Aquatic with Steve Zissou (2004)





Mayhem
Ukjent fotograf

Dårlig stemning og døds-lyd

Skrevet av
Tomas Laukvik Nannestad

En kritikk av den norske svartmetallens resepsjonshistorie

Hvordan behandler man en musikalsk sjanger som forbindes med ekstrem kontrovers? Hvordan forholder man seg til en resepsjon som fokuserer på tekstinnhold, visuelt image og artistenes verdisyn heller enn musikalske kvaliteter? Og hvordan lytter man til musikk som populært sett beskrives som primitiv, støyete og brutal? Ligger det egentlig noe mer spennende bak den norske svartmetallkontroversen? Jeg ønsker her å se på hvordan resepsjonen av den norske svartmetallen har beskrevet sjangeren med utgangspunkt i tekstinnhold, visuelle uttrykk og kontrovers, før jeg tilføyer min egen lesning av sjangerens musikalske karakteristikk. Her legger jeg heller fokus på hvordan innspillingsteknikken som brukes i sjangeren åpner opp for nye lyttemetoder og soniske idealer, med referanser til den tyske komponisten Helmut Lachenmanns (f.1935) beskrivelser av forholdet mellom høring og lytting. Overordnet ser jeg her altså på hva denne sjangeren er, og hvordan det dominerende synet rundt sjangerens avgrensning står i konflikt med en mulig strukturalistisk analyse som jeg vil fremlegge og argumentere for.

Den norske svartmetallen tidlig på 90-tallet ble muligens historiens mest kontroversielle sjanger etter at flere av musikerne i miljøet ble dømt i retten for mord og kirkebrand i 1994. Band som Mayhem, Darkthrone, Burzum og Emperor var del av et lite miljø unge musikere med en idiosynkratisk måte å komponere, spille og innspille ekstrem metal-musikk på – et miljø som samtidig hadde skumle ideologiske undertoner og gjennomførte kriminelle handlinger, delvis på bakgrunn av ekstreme verdisyn. Dette var en subkulturell bevegelse som var tilnærmet ukjent for omverdenen frem til de kriminelle handlingene kom for en dag i norske og internasjonale medier rundt 1993. Før 1991 hadde få av bandene utgitt musikk på plateselskap, men demotapes – kassetter med hjemmesnekrede innspillinger – sirkulerte i undergrunnsmiljøene. Denne praksisen, gav innspillingerne en egen støyete lyd, fordi det høye volumet og det allerede oversaturerte lydbildet ble videre forvrengt av den primitive innspillingsteknikken som kassettpillerne medførte. I den norske svartmetallen fra 90-tallet ble denne støyete produksjonsteknikken en egen del av sjangeren, og den fikk et navn, nemlig *necro sound* – dødslyd.

Hva er egentlig norsk svartmetall?

Tidlige beskrivelser av den norske svartmetall-musikken presenterer bandenes mål og idealer utelukkende som det å være ekstreme i uttrykket, både musikalsk, estetisk og også visuelt. Disse karakteristikene beskrives gjerne som musikernes respons til noe konformt ved det samfunnet de hadde vokst opp i, kanskje som et ungdomsopprør som ble tatt for langt.



[Commons.wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org)

Artistene selv har tendert til å hovedsakelig beskrive musikken sin med temaord – ondt, grimt, brutalt – og ikke med betegnelser om hvordan den spilles eller komponeres, slik som er vanlig i en mer musikkvitenskapelig diskurs. Musikkforskeren Franco Fabbi (f.1949) definerer for eksempel musikalske sjangre som «a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules», altså blir musikalsk sjanger definert av musikalske hendelser som oppstår som resultat av et utvalg sosiale normer.¹ Det er enighet (implisitt eller eksplisitt) i sjangerens sosiale krets, som former hvilke musikalske handlinger som er, eller kan være del av sjangerens musikk. I vårt tilfelle kunne man da ha beskrevet norsk svartmetall som en sjanger innenfor heavy metal som preges av hurtige, repeterte rytmiske mønstre på flere instrumenter samtidig. Instrumentariet består gjerne av trommesett, elektrisk gitar, elektrisk bass og lys skreket vokal. Instrumentenes lyd er forvrengt, både individuelt ved bruk av elektrisk forvrengning på gitar og bass, men også i fellesskap som del av en forvrengt eller lo-fi innspillingsteknikk. Det brukes gjerne harmoni med moll-preg og dissonanser, som ofte bryter med idéer om funksjonsharmoniske forløp. Denne beskrivelsen er i utgangspunktet sannferdig, men kommer allikevel til korte i å forklare hva som gjør den norske svartmetallen til et banebrytende musikalsk fenomen.

Senere beskrivelser, i bøker, dokumentarer og lignende, tenderer likevel mot å avgrense sjangeren etter tema eller ideologi. I boken *Black metal: Evolution of the Cult* virker utvalget av band som sees i sammenheng med begrepet svartmetall (black metal på engelsk) å være basert mer på tekst-tematikk og visuell-estetiske kjennetegn. Band med tekster om Satan og det okkulte, og med skumle, mystiske og dunkle albumomslag og bandbilder karakteriseres her som svartmetall til tross for fraværet av en uniform sjangerlyd.² Særlig bandet Venom fra Newcastle skrives frem som viktige i formingen av sjangeren, på bakgrunn av deres sataniske tekster og visuelle uttrykk. Musikken de spilte var likevel mer som en røff versjon av det kjappe blues-baserte rockebandet Mötörhead, med «litt satanisk staffasje og fandanivoldskhet rundt det hele» slik Gylve Nagel (f.1971) fra bandet Darkthrone beskriver det.³ Selv om Venom var det første bandet som kalte musikken sin for black metal, har de slående lite musikalsk til felles med de norske bandene fra tidlig 90-tallet, utover at de sang om Satan og hadde naglearmbånd på armene når de tok bandbilder.

Forskningen på sjangeren har tendert til å fokusere på svartmetall som kulturelt fenomen, på idéer om det okkulte, individuelle uttrykk og ideologiske ekstremer i kulturen rundt musikken. Et eksempel er Eirik Reithaug's nylige masterarbeid om musikken til bandene Darkthrone, Burzum, Mayhem og Ulver, hvor han bruker topic theory som basis for analyse av temaene i norsk svartmetall.⁴ Stan Hawkins og Nina Nielsen⁵ har forsket på det maskuline kjønnsuttrykket hos artister som Kristian Espedal (kjent under artistnavnet Gaahl), og Karl Spracklen⁶ har undersøkt relasjoner mellom svartmetall og rasistiske ideologier.⁷

Vi ser altså en resepsjonshistorie av en musikk sjanger som ikke egentlig avgrensner musikken etter hvordan den låter, men i stedet baserer sin avgrensning på visuelle uttrykk, tekstinnhold eller artistenes politiske overbevisninger. Når det er sagt, ønsker jeg selv å lese sjangeren utfra det auditive resultatet av denne kontroversielle subkulturen, og å se på hvordan musikken skaper nye auditivt-estetiske og lyttmessige parametere gjennom komposisjon, spillestil og innspillingsteknikk.

Teknikk, komposisjon og støy

Er den norske svartmetallen da noe mer enn dens resepsjon? Hvis man fatter interesse for sjangeren basert på visuell estetikk og kontrovers, hvorfor forblir man interessert, og hvordan lytter man til musikken? Et sentralt album, som på mange måter eksemplifiserer svartmetall-estetikken og tar den til det ytterste når det kommer til overskridelse av tradisjonelle låtstrukturer og instrumenthierarkier, er Darkthrones *Transylvanian Hunger* fra 1994.⁸ Albumet består av 8 spor, hvert på rundt 5 minutter, som i seg selv ikke er utenfor det vanlige. Det som likevel skiller seg tydelig ut fra annen rock og metalmusikk her, er den slående mangelen på variasjon internt i, og mellom, hver låt. Om man kjapt lytter gjennom det første minuttet av hver låt hører man at dynamikk, tempo, taktart, tromme-, bass-, og gitarmønstre, og innspillingsteknikk er uniform over hele plata. Albumet har et minimalt nivå av variasjon, med unntak av de harmoniske mønstrene som former riffene i gitarstemmen, og hver låt er da kun en slags meditasjon over den samme repeterte *blast beat*-figuren i trommene,⁹ de hurtigspilte gitarene, og de akkordrekkene som ligger til grunn for hver låts egenart. Jeg forsøker naturligvis ikke å si at alle black-metal-album er ensformige, ei heller at det ensformige ved denne musikken er ment i negativ forstand, men mangelen på variasjon ved akkurat dette albumet gir oss en mulighet til å undersøke særlig det soniske ved musikkens *necro sound* og hva dette sier om sjangerens karakteristikk.

Mengden forvrengning og støy som ligger over gitarlyden, og albumets lyd ellers, dekker nesten totalt over det rytmiske spillet i gitarene. Selv om trommene, gitarene og bassen spiller av gårde med den samme hurtige 16-delsrytmen, gir måten gitaren er innspilt på, et inntrykk av at gitaren kun produserer en kontinuerlig drone som skifter tonehøyde en gang iblant. Trommene er da det eneste som skaper puls i lydbildet, men siden de spilles omtrent uten noen form for metrisk aksentuering eller variasjon, gjør de heller lite for å skape form eller fraserings i låtene. Det lille som er av variasjon eller markering i trommespillet, er videre dempet av den komprimerte innspillingen – hvert slag på trommene eller symbalene låter tilnærmet likt, som en slags trommemaskin hvor noen har angrepet høyttaleren med kniv.¹⁰ Det er som at bandet, gjennom bevisste innspillingsvalg, skaper en estetikk som aktivt visker ut spillingen som ligger til grunn for låtene. Vokalen er guttural og skrikende og muligens det eneste som skaper retorikk eller narrativ i låtene, men det er likevel

tilnærmet umulig å høre hva som synges uten å samtidig lese teksten. Hva sier dette da om musikkens karakter? Hvor relevant er spilletekniske parametere som hurtig tempo, høyt dynamisk nivå og voldsomme vokalprestasjoner (husk at dette er kvaliteter som musikerne selv trekker frem som kilder til musikkens ekstreme uttrykk) om nyansene komprimeres vekk i en vegg av støy?

Du hører om kontroversen, men lytter du til musikken?

I have in mind the gap between the amateur and the composer. The former loves music and practices it because of the power of expression manifest in the works of the tradition, because of the experiences of beauty [...] while the latter responds to the tradition in the sense that he moves it forward rather than conserving such experiences. The composer neglects the a priori enjoyment of art as bourgeois service-industry because for him—both now and out of traditional obligation—music cannot just be a question of “saying” something (which would presuppose a coherent language), but is rather a question of making something—something that can be heard, experienced; something conscious. The composer attempts to broaden the experience of hearing rather than satisfy its expectations; he attempts to realize what has been the vocation of the human spirit, ever since it has had self-knowledge: to pass something on, to forge ahead into the unknown and in this way to experience itself.¹¹

Slik starter den tyske avantgarde-komponisten Helmut Lachenmann sin artikkel om høring og lytting.¹² I etterkrigstidens musikkmiljø i Tyskland ønsket noen komponister, assosiert med den såkalte Darmstadt-skolen, å ta et oppgjør med den romantiske musikken fra førkrigstidens Europa, og det ble umulig å komponere musikk med de samme idealene som hadde formet et Tyskland som endte i verdenskrig og holocaust.

Lachenmann refererer her til idealet om det vakre og tanken om musikk som noe som skal kunne nytes som en del av denne førkrigsmusikken. For etterkrigskomponistene, som Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Luigi Nono (1924-1990) og senere Lachenmann, var disse ideene noe som måtte forkastes eller redefineres om man skulle kunne skape musikk etter det grusomme som hadde skjedd i andre verdenskrig. Musikken de skrev, var tilsvarende komplisert og for mange vanskelig å høre på eller forstå.¹³ Vi kan se en lignende forkastning av idealer hos de norske svartmetallbandene. I et opprør mot tidligere metal- og rockemusikk er denne musikken ikke preget av groove, den er ikke dynamisk eller variert, og den har orkastet rockemusikkens røtter i bluesen, noe som på mange måter hadde vært universalt i tidligere rock og metal.

For Lachenmann er det utvikling av forholdene mellom musikalske byggesteiner (som han betegner som musikkens struktur) som er med å dytte musikkens utvikling videre. I artikkelen bruker han musikkseksempler av Ludwig van Beethoven (1770-1827), Anton Webern (1883-1945) og seg selv til å vise hvordan

dette foregår: Hos Beethoven er det snakk om en durakkord, et *arpeggio* og en repetert strykefigur som er satt i nye kontekster: Hos Webern er det instrumentenes klang som fremmedgjør hverandre: Hos Lachenmann problematiseres forholdet mellom ren klang og støy.¹⁴ I min analyse av Darkthrones *Transilvanian Hunger* er det de forskjellige fremførte byggesteinene (trommer, gitar/bass, vokal) som står i et unikt forhold, delvis til hverandre, men hovedsakelig til innspillingsteknikken.

Listening is ultimately something other than the mere act of hearing contained in understanding. It means the capacity to hear differently, to discover in oneself new antennae, new sensors, new sensibilities; to discover one's own alterability and use it to resist the unfreedom which it uncovers. Listening means discovering oneself anew; it means changing oneself.¹⁵

Norsk svartmetall skaper dermed et brudd, på linje med eksperimentelle komponister som Lachenmann, ved å lage ny musikk som krever at tilhøreren også lytter på en ny måte. Man må skape seg nye «antenner», slik Lachenmann beskriver. Gjennom en forkastning av tidligere metal- og rockemusikks spille- og lytteidealer gjennomfører den norske svartmetallen dermed en dekonstruksjon av forholdet mellom utøver, innspillingsmedium og tilhører: Utøvernes spilling er tilslørt av en subversiv innspillingsteknikk, som igjen stiller nye krav til lytteren. De nye kravene innebærer at det er nye parametere som må lyttes til, og at begrepsapparatet rundt musikken i forhold til de soniske kvalitetene ikke kan være de samme som i tidligere sjangere. Kort sagt, må musikalske kvaliteter som er negative i andre sjangre, forstås som positive og integrale til svartmetallen som musikalsk sjanger.

Lukket kapittel, eller nye lesninger?

Problemene med å definere svartmetallen utelukkende som et subkulturelt fenomen, eller et tematisk rammeverk for å lage heavy metal, er at det låser vår forståelse av selve musikken. Om fokuset legges på artistenes egne uttalelser om musikkens ekstremitet, blir en undersøkelse av en svartmetall-låt lett til en bekreftelse av dette idealet; man leter med et bestemt sett antenner. En musikalsk analyse burde ha muligheten til å også lytte til hvordan musikken fungerer på dens egne premisser, og se den uavhengig av et tematisk rammeverk. Jeg sier ikke at dette tematiske rammeverket er helt irrelevant, men at det kanskje er omtalt nok som det er?

Det kan være vanskelig for musikere å arbeide med lydbilder som nærmer seg svartmetall-sjangeren i dag – som om denne musikken er et lukket kapittel og dermed er problematisk å åpne igjen. For meg er det på et vis slående at diskursen rundt sjangeren fortsatt er preget av en svært negativ ladning, en slags dårlig stemning, både fra den interne resepsjonen, musikere og fans, og fra eksterne betraktere, som massemedier og forskere. Musikere som arbeider innovativt

innenfor en slags svartmetallsjanger i dag – jeg kan nevne band som Liturgy, Deafheaven, Alcest og Panopticon – opplever tidvis å bli ekskludert fra sjangeren av fans som identifiserer seg med en sjangerdefinisjon som er tematisk bundet til Satan og det ekstreme, og flere band, som Windir, Arcturus og Ulver, har valgt å fjerne seg fra sjangerbetegnelsen helt for å distingvere seg fra de kontroversielle assosiasjonene. Det er snakk om et komplisert sjangerbilde her.

Jeg tror ikke den norske svartmetallen var revolusjonerende for sin kontrovers, sin ekstremitet, eller sitt semantiske innhold, men den var over-skridende og ny fordi den krevde et nytt lytteapparat og skapte nye definisjoner av hva en lytteopplevelse kunne være innenfor metalverden. Likevel var det kontrovers og tematikk som i all hovedsak bidro til å gjøre denne musikken verdenskjent, og som gjorde den til en stor kulturell eksport, til tross for musikalske kvaliteter som i denne artikkelen sees i tråd med avantgardiske idéer om kunstneriske fremskritt. Denne musikken bygde veier inn i det som var ukjente og udefinerbare lydlig territorier. Og det er vel mer mystisk enn sangtekster om Satan?

Sluttnoter:

1. Fabbi, Franco. «A theory of musical genre: Two applications». *Popular music perspectives* 1981 s.52
2. Patterson, Dayal, *Black Metal: Evolution of the Cult*. Port Townsend: Feral House, 2013
3. Nagel, Gylve. Intervju i Helvete - Historien om norsk black metal: Episode 1: Ingenting for Norge NRK, 30. september 2020
4. Reithaug, «Skald Av Satans Sol: An exploration of early Norwegian black metal through topic theory» (Oslo: UiO, 2022)
5. Hawkins, Stan, og Nina Nielsen. «Gaahl - Monster or Postmodern Prometheus?: Masculinity, Class, and Norwegian Black Metal». I *The Bloomsbury Handbook of Popular Music and Social Class*, redigert av Ian Peddie, 185-204. London: Bloomsbury Academic, 2020.
6. Spracklen, Karl. «True Aryan Black Metal: The Meaning of Leisure, Belonging and the Construction of Whiteness in Black Metal Music». *Metal Void: First Gathering 2010*, s. 81-92.
7. Jeg mener her selvfølgelig ikke å kritisere disse forskernes arbeid, men jeg ønsker også å åpne for andre idehistoriske og musikkvitenskapelige perspektiver for en musikk som vanligvis analyseres på andre basiser. Formålet mitt er naturligvis heller ikke å forsvare de ekstreme ideologiene eller handlingene som knyttes til noen av disse musikerne eller miljøet som helhet.
8. Darkthrone. *Transylvanian Hunger*. Gylve Nagel, Ted Skjellum. 1994. Peaceville. CD
9. En blast beat er en trommefigur hvor slag på symbal og basstromme alterneres med slag på skarptrommen i hurtig tempo.
10. Dette er naturligvis ment med glimt i øyet, men det kan nevnes at tidlige rockegitarister tidvis oppnådde forvrengt gitarlyd ved å skjære i høyttalermembranene på gitarforsterkerne sine.
11. Lachenmann, Helmut. «Hearing is Defenseless—without Listening». *Circuit 2010*, Volum s. 27.
12. I Lachenmanns originaltekst på tysk ligger det et spill mellom høring og lytting som begge betegnes med det samme ordet, nemlig Hören, som dermed får en subtil dobbeltbetydning.
13. Grove Music Online. «Darmstadt School». Christopher Fox. 21.10.2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49725>
14. Lachenmann, Helmut. «Hearing is Defenseless—without Listening». *Circuit 2010*, Volum 11 s. 30-49.
15. Ibid, s. 29 .





TRACK of HORNS

Tori Wrånes, 2015



Kvinnelige cellister – uønskede gledespredere?

Lucas Wenk-Wolff

Madam, you have between your legs an instrument capable of giving pleasure to thousands – and all you can do is scratch it!



Tresnitt av Tobias Stimmer, «Viol». Commons.wikimedia.org

Sent på 1500-tallet i klosteret San Vito i Ferrara, Italia, oppstod det en intern debatt i styret rundt spørsmålet: Hvilke regler skal gjelde rikmannsdøtrene som ønsker å musisere ved skolen?² Forhandlingen resulterte i en nedskrevet dialog av Hercole Bottrigari (1531-1612) om hvilke instrumenter som var forsvarlige å undervise i. Som retningslinje for dialogen ble trolig Baldassare Castigliones (1478-1529) håndbok i etikette brukt som føring for kvinners valg av instrument i henhold til visse feminine standarder.³ De store strykeinstrumentene under renessansen og barokken ble regnet som upassende for kvinner å spille på.⁴

Den påfølgende motreformasjonen resulterte med tvangsnedleggelsen av klosteret i San Vito fordi de underviste i vranglære. Retten til å dedikere seg til musikk ble innskrenket og var fra da av forbeholdt kun de mest privilegerte nonner og rikmannsdøtre. Vi får her et innblikk i en relativt kortlevd, men liberal institusjon og i begrunnelsene deres for hvilke musikkinstrumenter som var passende for kvinner. Videre skal vi se hvordan instrumenters grunnteknikk ble tilpasset slik at kvinner kunne spille på instrumenter de i utgangspunktet var frarådet å spille på. Før celloen slik vi kjenner den i dag, fikk en lang pinne til å støtte opp instrumentet, brukte musikere lenge den såkalte Da-Gamba-posituren, der en plasserte instrumentet mellom lårene. Problemet var at denne posituren ble regnet som upassende for kvinner – ettersom den krevde at en spredde beina uforsvarlig mye

Pipen får en annen lyd

Når vi så ser over til 1800-tallet, får tidligere stigmatiserte instrumenter som fiolin og piano friere kjønnede assosiasjoner. Celloen derimot ble grunnet størrelse og register en omdiskutert kampfront utover 1800-tallet. I tillegg skapte cellistens sprikende positur en konflikt. Det var en utenkelig tanke at en kvinnelig cellist kunne spre beina sine foran et publikum. Argumentet om at celloen krevde en spriking av beina som ble ansett som svært seksuell, ble brukt for å holde kvinner unna undervisning og det profesjonelle yrkeslivet som cellist.

Celloen og de resterende strykeinstrumentene befant seg på 1800-tallet i en mellomposisjon. Som harpist var kvinnen lenge foretrukket for hennes smidige hender. Det samme argumentet finner vi for treblås og tangentinstrumenter. På den andre siden utelukkes kvinnen fra messinginstrumenter fordi en ikke ønsket at kvinner lagde grusomme grimaser og spilte grumsete lyder. I tillegg manglet angivelig kvinnen naturlig evne til å mestre messinginstrumentet. Fiolinen fikk med andre ord gradvis aksept, ulikt tubaen.

I hjemlivets ro kunne hun spille, men offentlig og til egen fortjeneste måtte instrumentalisten konkurrere med andre menn. Argumentet mot kvinnens plass i musikkbransjen ble en typisk gjenganger. Kvinnen i arbeid tar fra en annen mann mulig levebrød og vil også etterlate sin egen mann til å ta oppvasken. Tross dette fikk et fåtall borgerlige kvinner undervisning, og dette ble akseptert så lenge virksomhetene forble hjemme og ikke bidro til å forsømme andre kvinnelige plikter. Holdninger som disse var merkbart utbredt blant dirigenter for orkestre i New York og Paris helt frem til 1903.⁵

Tilsidesatt

Det nyeste innen cello-teknologien var å bygge inn en pigg på bunnen av instrumentet for å amplifisere klang. Behovet for mer lyd økte da konsertene ble større, både i ambisjon og i antall publikummere. Cellopiggen var dessuten praktisk, da cellistene slapp å holde instrumentet oppe med bena. Våre tidligste beretninger om teknologien dukker opp i 1765.⁶ Likevel tok det flere tiår før bruken ble tilnærmet obligatorisk for felemakere. Teknologien fikk en blandet mottagelse av virtuose cellister. Alfredo Piatti (1822-1901) var blant dem som nektet å bruke piggen. Denne nye utviklingen ble derimot anbefalt til celloer for kvinner.

Oljemaleriet til Arthur Hughes viser en musiserende britisk kunstnerfamilie. Her har cellisten samlede ben, brettet unna. Pinnen under instrumentet støtter celloen. For den nysgjerrige: teknikken er uforsvarlig dårlig og vrien – jeg har prøvd den selv.

Oljemaleri av Arthur Hughes, «The Home Quartet: Mrs Vernon Lushington and her Children, 1883» 'Courtesy of The Fine Art Society Ltd.'

Cellopiggen gjorde det mulig for kvinner å spille på celloen, samtidig som den borgerlige etiketten ble opprettholdt. Denne rare, bisarre perioden varer ikke lenge, men indikerer kjønnet turbulens og følgende musikalsk frigjøring. En passende parallell fra en helt annen fritidsaktivitet er hvordan sidesaddelen til kvinnelige hesteryttere kan ha fungert som en forløper. Poenget er at cellopiggen var et viktig bidrag til frigjøring. Cellopiggen la derfor til rette for at kvinner kunne delta og forhandle i kammermusikken, slik sidesaddelen gjorde innen hesteridning. Celloen er i dag et av de best balanserte instrumentene med tanke på kjønn og kan nærmest anses for en suksesshistorie. En praktisk innovasjon for den mannlige cellisten skulle altså vise seg å være til enda større nytte for kvinnen.



Sluttnoter

1. «Løst» sitat fra dirigenten sir Thomas Beecham som kommenterer opptredenen til en solist. Det er blitt sitert så ofte at en faktisk kilde på utsagnet var umulig å spore.
2. Carol Neuls-Bates, *Women in music. An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, (Boston: Northeast University Press, 1996), 43.
3. Neuls-Bates, *Women in music*, 39.
4. Neuls-Bates, *Women in music*, xiii.
5. Neuls-Bates, *Women in Music*, 202-205.
6. Brenda Neece, «The Cello in Britain: A technical and Social History», i *The Galpin Society Journal* 56 (2003): 77-115, 109.

Bachs essay, en annen vei til musikkens sanne innhold

Olaf Strand



Carl Philipp Emanuel Bach
commons.wikimedia.org

Musikken kalles vel en kunstart, og da ligger det i ordet at man gjerne må kunne et og annet for å bedrive den. Hva er det så musikeren kan? Dreier det seg om inndrevne kunnskaper og ferdigheter eller talenter? Er spillet en visning av intellektet eller følelseslivet? Det har blitt skrevet mye om musikkens utførelse i musikkavhandlinger, en sjanger som blomstret opp i det tidligmoderne Europa, som kan være interessant å undersøke for perspektiver på disse spørsmålene. Å skrive et didaktisk verk om musikk burde implisere at man kan ha kunnskap om det som forfatteren kan kommunisere – hva ville poenget ellers vært med å skrive en avhandling? – likevel er det enkelte av disse verkene som gir heller pussige uttrykk for hva denne kunnskapen egentlig består i.

En av disse avhandlingene er et verk om klaverspill av Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), en av den i dag mer allment kjente Johann Sebastians sønner, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, altså essay om klaverspilletts sanne kunst fra 1753. Det er denne sannheten og erkjennelsen av den jeg her vil legge frem. Bach og teksten hans presenteres kort før jeg går gjennom de relevante passasjene. Så skal jeg kort presentere noen av tidens tankestrømninger som kontekstualiserer verket, før jeg til slutt vil si litt om lesningen og bruken av slike avhandlinger i dag.

Den gode fremføring

Bach ble født som andre sønn i Weimar, 1714. Musikkundervisningen fikk han av sin far ved Thomasschule i Leipzig, hvor han også fikk en humanistisk skolegang før han studerte ved det juridiske fakultetet i Leipzig og Frankfurt an der Oder, uten å noen gang senere benytte sin grad for et virke.¹ Bach slo seg ned i Berlin, hvor han i 1740 fikk en stilling som cembalist i selveste Frederik den stores hoffkapell og Cammer-Musikus hos den fløytespillende kongen. Imens han spilte og komponerte deltok han i den Preussiske hovedstadens opplyste klubbmiljø, i sirkler av musikere og poeter hvor heftige diskusjoner kunne dreie seg om Rousseaus nyeste angrep på Fransk musikk.² Blant Bachs bekjentskap finner man den sentrale forfatteren Gotthold Ephraim Lessing, som ifølge Ottenberg både øvde og mottok innflytelse på og fra komponistens tanker.³ Han møtte filosofen Moses Mendelsohn og vekslet noen brev med Diderot, som skrev at skjønt sitt eget navn ikke var ukjent, hadde han ikke Bachs berømmelse.⁴ Siden flyttet Bach til Hamburg i 1768 og virket der til sin død i 1788.

Annet enn hans musikk har vi altså fra Bach denne avhandlingen om klaverspill utgitt i to deler i Berlin i 1753 og 1762: essay om klaverspilletts sanne kunst. I dette didaktiske verket på om lag 340 sider, i tillegg til tabeller med rundt hundre

Nå skulle man ønske, at undervisningen av dette instrumentet nå og da var noe forbedret, og at det sanne gode, som, som ellers i musikken, men spesielt på klaveret, bare blir funnet hos noen få, dermed kunne blitt mer allment.⁵

Som i verkets tittel merker man seg her at Bach mener det ligger en form for sannhet i læren han tilbyr. Første utgave solgte mellom 1000 og 1500 kopier i løpet av århundret, noe som ble regnet som en stor suksess, og verket ble brukt og hyllet av både Mozart og Beethoven.⁶ Dets første del fra 1753 handler om å spille utskrevne komposisjoner, og i tillegg til forordet, består igjen av tre deler: først om fingersetningen (altså hvilken finger man skal bruke på hver enkelt note), så om de mange ornamentene uttrykt ved forskjellige tegn i notebildet, og sist om fremføringen, *Vortrag*. Det er dette siste og korteste kapittelet som er interessant i denne anledning. Mens de to første i all hovedsak er tekniske og systematiske, er det her Bach kommer inn på mer generelle spørsmål om hvordan man kan få kunnskap om musikkens finere trekk.

Kapittelet begynner i sakens kjerne, med en diskusjon om hva som ligger i en god fremføring:

§. 2. I hva ligger god fremføring? I ingenting annet enn i ferdigheten syngende eller spillende gjøre musikalske tanker, etter deres sanne innhold og affekt, vart for øret. [...] §. 3. Gjenstandene for fremføringen er tonenes styrke og svakhet, deres trykk, hastighet, trekk, dytt, skjelving, brytning, holding, igjenholdning og fremadgåing. Den som disse ting enten ikke benytter, eller bruker til feil tid, har en dårlig fremføring.⁷

Den første paragrafen definerer kun ett mål: å uttrykke musikkens sanne innhold og affekt. Den andre legger frem midler, nemlig de forskjellige muligheter utøveren har til disposisjon for å forme tonenes fysiske klang, artikulasjon og tidsmessige plassering. Bach prøver å artikulere hvordan man skal knytte disse konkrete verktøyene til det mer svevende sanne målet, slik at leseren skal vite når de skal brukes – og når de ikke skal det.

Bach skriver for eksempel at den første tonen i en bindebue burde få mer trykk, og noen noter kan etter affekt trekkes ut i tid.⁸ Slike råd er verdifulle og gir informasjon om tapte kunster til musikere i dag, men hvis man leter etter et klart system for fremføringen som skulle gitt entydige svar på hvordan man skal spille, vil man bli skuffet. Retningslinjene er nyttige tommelfingerregler, og sier generelle ting i variert utfyllende grad om de forskjelligste emner, men det er langt ifra nok informasjon til å skulle ha rekonstruert akkurat hvordan Bachs ideale spill ville ha klinget. Akkurat hvilke toner er disse som kan trekkes ut i tid, i hvilken grad og fasong, hvor ofte, og så videre? En sikkerhet om at man ikke bruker Bachs virkemidler på feil tid, og dermed gir en dårlig fremføring slik han kalte det, virker å være umulig å tilegne.

Innsiktens anskaffelse

Skyldes så dette problemet at Bach ikke gjorde en grundig nok jobb med verket, kunne han ikke bare ha gitt flere detaljer, flere regler for oss å følge? Ifølge teksten selv, virker svaret å være nei, slik det står om styrkegrader at «Det er ikke mulig å bestemme tilfellene hvor forte eller piano [sterkt eller svakt] skal være, for selv de

beste regler har dessverre like mange unntak som steder de fastsetter [...]».⁹ I noen paragrafer ber Bach sine lesere om å søke kunnskap i andre medier enn i avhandlinger:

§. 8. For å få innsikt i et stykkes sanne innhold og affekt, og i mangel av nødvendige tegn i notene avgjøre om de skal bli trukket eller dyttet, osv., samt vite hvordan ornamenten legges til, burde man ta seg tid for å lytte på musikere og ensembler. Dette er desto viktigere jo flere tilfeldige ting disse skjønnhetene oftest er underlagt. Ornamentene må avmåles i tid og styrke etter affekten. Selv om man, for ikke å være utydelig, må la alle pauser og noter følge tempoets strenge bevegelse (bortsett fra ved fermater og kadenser), så kan dog ofte de skjønneste feil mot takten gjøres med omhu. [...].¹⁰

Skjønnhetene knyttet til det sanne innholdet og affekten er altså ifølge Bach underlagt hva han kaller tilfeldigheter, feil, unntak, noe som kan forklare mangelen på et utfyllende system for hvordan de kan skapes. Det er ikke mulig å lage en *oppskrift* for fremførelse, tross Bachs beste forsøk på å være til hjelp. Likevel kan man altså oppnå større innsikt ved å lytte på andre musikere, for å få en direkte erfaring av musikken, i stedet for å høre forklaringer om den. Dette impliseres særlig i en senere paragraf, hvor Bach skriver at:

[å høre på sangere] er alltid av større nytte en slike vidløftige bøker og diskurser, hvor man intet annet enn om natur, smak, sang og melodi hører, selv om deres forfattere ofte ikke er i stand til å sette sammen to noter som er naturlige, smakfulle, syngende eller melodiske. [...].¹¹

Å kunne slike begreper eller abstraksjoner betyr ikke at man erkjenner noe om saken selv, ifølge Bach, og impliserer at selve språket ikke har mulighet til å beskrive musikken fullt ut.

I kapittelet hans om fremføring viser Bach altså at man kan gi overordnede retningslinjer for fremføringen, men ikke uttømmende regler, og at en del av lærdommen må skaffes gjennom lytting til musikken selv – ikke til formuleringene om den. Men hvis det finnes en kunnskap utenfor det skrevne språket, utenfor tankens begreper og målinger, hvordan skal man da kunne ta disse musikalske avgjørelsene?

Dette kan henge sammen med den affekt læren som dette verket stadig viser til. Det er alt nevnt at musikeren må få frem musikkens affekt, og dette avsnittet viser hvor mye følelsene spiller inn i denne oppgaven:

§. 13. Siden en musiker aldri ellers kan røre andre, enn når han selv er rørt, så må han nødvendigvis kunne sette seg selv i alle affekter han vil vekke i sine tilhørere; han lar dem forstå sine følelser [empfindungen] og beveger i beste fall følgerkaren med med-følelse. [...] Denne skyldigheten observerer han overhodet i stykker som er uttrykksfulle, om de tilhører han selv eller noen andre; i det siste tilfelle må han føle de samme lidenskapene i seg som komponisten av det fremmede stykket hadde ved dets produksjon.¹²

Rørende følelser anses som nødvendige for en virkningsfull fremføring, og det beskrives en linje av et følelsesinnhold som oppstår i komponisten, plukkes opp igjen av utøveren, og forstås av publikumet. Det er interessant at utøveren skal kunne føle komponistens følelser, noe som impliserer at følelsesinnholdet ligger i musikkstykket selv, og vil forstås likt ut fra notebildet, følelsene kan da vanskelig forstås som rent subjektive i relativistisk forstand. Når Bach, som vi har sett, ber oss bestemme bruken av et virkemiddel etter affekt, virker det altså å bety at løsningen må erkjennes med følelser, mens fornuften ikke kan finne klare nok regler å benytte.

Til slutt noen ord om frihet i Bachs tekst om fremføringen, et ord jeg finner to steder i teksten. Om å gjøre ornamenten musikalske står det: «Her hører det til en frihet, som utelukker alt slavisk og maskinaktig. Fra sjelen må man spille, og ikke som en trent fugl.»¹³ Det andre tilfellet handler om å gjøre melodien uavhengig fra akkompagnerende stemmer slik at den kan spilles med all uhindret frihet.¹⁴ Hvor denne friheten ligger, og om den tillater et *anything goes*, blir ikke utdypet i teksten. Om friheten, her gjennom sjelsbegrepet, kan knyttes til følelsene, må man huske på hvordan Bach ber musikeren om å føle det samme som komponisten allerede har følt, det sanne innholdet som alt ligger i stykket. Det må også nevnes at en fullkommen musiker for Bach etter affektens mangfold må besitte spesielle gaver og talenter.¹⁵ Man kan ikke bare føle hva man vil, eller simpelthen velge å føle sannheten, man må være i stand til det.

Vi ser altså av Bachs metode noen punkter: Musikeren må vise musikkens sanne innhold og affekt, og Bach gir en god del regler og råd, deriblant rådet om å lytte på andre musikere og sangere, for at vi skal oppnå dette. Men for å lykkes er det nødvendig å selv bli rørt av musikken, noe som krever talent. Følelsen vil gi et nødvendig lag av forståelse for musikken, som kan knekke denne store gåten, hvordan man bruker de rette virkemidler til rett tid.

Bachs kontekst

Bachs *Versuch* uttrykker med dette en spesiell metodikk med sin vektlegging på følelser over bestemmelser og utregninger, men var dette spesielt når verket ble skrevet? Med bildet av opplysningstidens grunnleggende tro på fornuft virker kanskje Bach å passe dårlig inn, men et blikk på noen av tidens strømninger viser heller at han godt kan forstås gjennom sin tid.

Affektlæren, at musikken skal sette tilhøreren i bestemte affekter eller følelser, har en lang tradisjon som går tilbake til renessansen.¹⁶ Idéen bygger på klassiske idealer som retorikkens patos,¹⁷ og dessuten etterlikningsestetikken: Musikkens mening måtte grunnes i noe naturgitt, nemlig affektene, som den skulle være egnet til å påkalle.¹⁸ Bach, som vi har sett, refererer dem stadig, og han er ikke alene blant andre avhandlinger og musikkritikere i det 18. århundret.¹⁹

I den tidligmoderne perioden førte også filosofer som Descartes' og Lockes undersøkelser med seg en endring i synet på følelsene og deres rolle. Ved overgangen til 1700-tallet ble særlig begreper som *sensibilité* viktige i Frankrike,

som i motsetning til de gamle lidenskapene man hadde blitt advart mot, var en roligere følelse som man kunne dra nytte av.²⁰ Med sensualismen ble denne følelsen, som hverken var rent kroppslig eller sjelelig, ikke lengre sett på noe som forstyrret sinnet i sin søken etter sannhet, men tvert imot selv ble ilagt en forståelse, om det gjalt en samvittighetsbasert moral, eller forståelse av litteraturen.²¹

I Tyskland fikk idéen om en sanselig erfaring av kunsten sterkt feste med Baumgartens *Aesthetica* (1750-58), utgitt rundt samme tid som Bachs *Versuch*. Verket skulle grunnlegge estetikken som en vitenskap om de lavere erkjennelsesevner.²²

§1 Estetikken (som teori om de frie kunster, som lavere erkjennelseslære, som den skjønne tenkningens kunst og den til fornuften analoge tenkningens kunst) er vitenskapen om den sanselige erkjennelse.²³

Denne sanselige erkjennelsen var riktignok ifølge Baumgarten ikke så klar som den fornuftige tanken, men hadde like fullt tilgang til en parallell, estetisk sannhet, og hadde derfor en plass ved siden av den rene rasjonaliteten. Et kunstverk må altså forstås også ut ifra en ren estetisk sans, ikke ved hjelp av fornuften.²⁴

En annen tysk tenker som bygget videre på dette var Moses Mendelsohn, som Bach selv altså møtte, og som la større vekt på de emosjonelle følelsene i den estetiske sansingen av kunstverket, for å bestemme dets skjønnhet og perfektjon.²⁵ Han bringer også frem, sammen med andre skikkelser i Bachs krets som Lessing, den gryende geniskikkelsen, som gjennom en slik forståelse hever seg over alle former for regler i kunsten og skaper fritt.²⁶ Og det hører med til historien at et arketypisk eksempel på et slikt originalt geni for flere *Sturm-und-Drang*-aktører i andre halvdel av 1700-tallet var nettopp Carl Philipp Emanuel Bach selv.²⁷

En annen vei

Dette korte sveipet over noe av Bachs kontekst illustrerer tankene uttrykt i hans *Versuch*. Kortest mulig oppsummert dreier det seg om en forestilling om innsikt eller erkjennelse, av blant annet musikk, som består ikke bare av fornuften, men også av sanser og følelser. Bach skrev at man ikke alltid kunne gi gode regler for fremføringen, at man måtte lære gjennom lytting, og at man fremfor alt måtte være berørt av, ikke bare kjenne til, affektene man ville påkalle. Dette forstås i lys av strømningene i hans tid vanskelig som rent billedlig og poetisk språk, men må heller tas i fullt alvor om man skal forstå Bach og hans lærebok. Den er underlagt et annet paradigme enn vårt, og Bach operer med arkaiske termer når han skriver om «musikkens sanne innhold», noe som kunne være fullstendig logisk i 1700-tallets verdensanskuelse, men desto vanskeligere å tro på i dag.

Her vil jeg før jeg løfter pennen kaste en liten kommentar på dagens resepsjon av Bachs og hans samtidiges avhandlinger. Disse tekstene blir lest av musikere innenfor en historisk informert oppføringspraksis, som har brukt kildenes mer tekniske informasjon om spillestilen, som har vært utenfor denne artikkelens ramme,

til å forstå klassisk musikk bedre og på mange måter puste nytt liv i den. Men jeg vil påstå at det da først og fremst er den håndfaste informasjonen som kan anvendes innenfor en moderne tenkemåte som har blitt gjenlært.

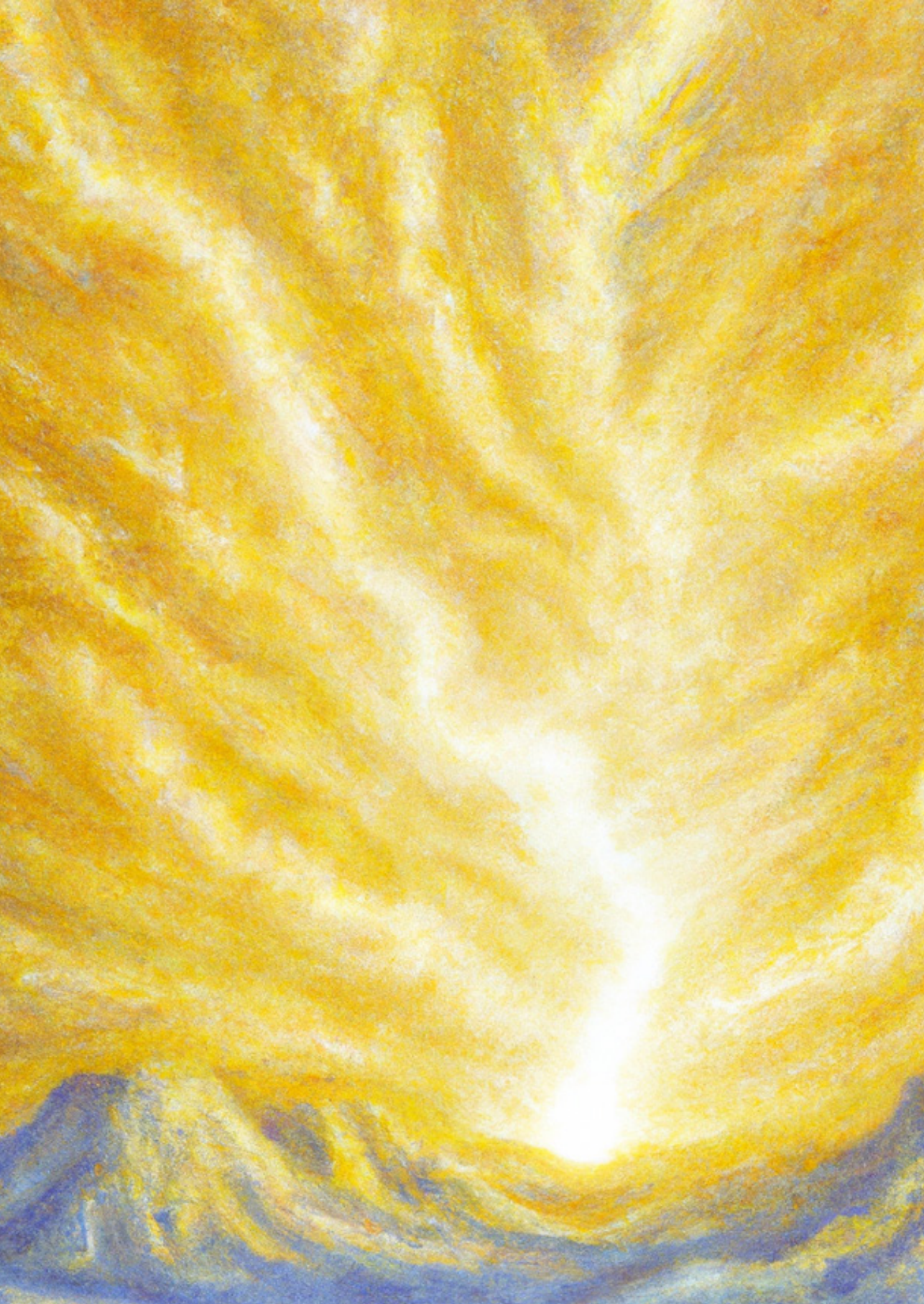
For å i korthet gi et eksempel på dette nevner jeg en nyttig bok av musikkforskeren Clive Brown (f. 1947), *Classical and Romantic performance practice 1750-1900*, som i tematiske kapitler gir en mengde regler og vitnesbyrd fra avhandlinger og andre kilder, uten å diskutere affektens rolle i reglens anvendbarhet.²⁸ I bruken av enkelte virkemidler spiller det kanskje liten rolle uansett, men det blir påfallende når han skriver om tempomodifikasjoner, altså endringer i musikkens tempo, hvor mye informasjon er hentet fra et kapittel i Daniel Gottlob Türks (1750-1813) *klaverskole* fra 1789. I et musikkteknisk perspektiv dreier Türks kapittel seg om tempomodifikasjoner, men overskriften lyder «Om nødvendigheten av den egne riktige følelsen for alle følelser og lidenskaper uttrykt i musikken», og Türk forteller ikke leseren reglene Brown bruker før han har gjort det klart at de bare er hint, og at dette er de ulærbare følelsers domene. Det dreier seg mer eller mindre om de samme ideene vi har sett hos Bach, som Türk forøvrig hyller i sitt verks forord,²⁹ så jeg går ikke grundigere inn på denne kilden her. For Türk er det nødvendig å forstå følelsens rolle i avgjørelsene i tempoendringer, men for Brown, som ikke nevner disse paragrafene i sin kilde med et ord, virker de ikke å være relevante, og de definerte reglene som Türk selv kaller hint utgjør helheten i *Classical and Romantic performance practice*. Bach skriver også om temaet, «Det kreves for riktig utføring av [fleksibelt tempo] stor dømmekraft og spesielt stor følsomhet», han vil benytte flere av menneskets evner sammen, i stedet for å stoppe ved dømmekraften alene.³⁰ Jeg mener dette viser en grunnleggende forskjell i Brown og hans kilders tilnærming til musikkens kunnskap, til tross for at prosjektet om historisk informert oppføringspraksis dreier seg om å forstå de gamle. Det er to ulike forestillinger om hva forståelse er overhodet, med århundrer av avstand mellom tenkemåtene.


Konklusjon

Bachs klaveravhandling uttrykker ikke bare beskrivelser av en gammel musikkstil, men også en grunnleggende annen måte å tilnærme seg og vurdere musikken på. Hans vektlegging av det utsigelige, både ved sanselig lytting og innsikt i stykkets innhold gjennom følelser og affekter legger premisser for hvordan musikk kan, og ikke kan, spilles. Klare sammenhenger som kan forstås som fornuftige regler mangler på ingen måte hos Bach, og man må huske at det er de det meste av verket består av, men de kan ifølge han ikke si riktig alt som er å vite, og musikk kan forstås enda dypere ved å involvere sanser og følelser. Hvordan disse tankene ville ha påvirket hvordan musikken faktisk hørtes ut skulle man gjerne ha visst, hvis vi bare hadde kunne fått høre Bach spille!³¹ Kunsten, som alt annet, avhenger av våre forestillinger, forestillinger som leder til hver sine mål.

Sluttnoter

1. De biografiske opplysningene er hentet fra Hans-Gunter Ottenbergs *Carl Philipp Emanuel Bach*, oversatt av Whitmore (Oxford: Oxford University Press, 1987).
2. Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, 67.
3. Ibid., 64.
4. Ibid., Appendix II.
5. Carl Philipp Emanuel Bach. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Faksimileutgave redigert av Lothar Hoffmann-Erbrecht. (Leipzig: Breitkopf und Härtel Leipzig Musikverlag, 1957).
6. Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, 67.
7. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. §2-3.
8. Ibid., 126 og 129.
9. Ibid., 130.
10. Ibid., §8.
11. Ibid., §12.
12. Ibid., 122.
13. Ibid., 119.
14. Ibid., 121.
15. Ibid., 123.
16. Hans-Gunter Ottenberg. *Die Entwicklung des theoretisch-ästhetischen Denkens innerhalb der Berliner Musikkultur von den Anfängen der Aufklärung bis Reichardt*. Ph.D-avhandling. (Berlin:Universität Berlin, 1972).16.
17. George Buelow. "Affects, theory of the" i *New Grove Dictionary of Musicians*. (2001).
18. Ottenberg, *Die Entwicklung*, 16.
19. Raymond H. Hagg. "Translator's Introduction." *I School of Clavier Playing* av Daniel Gottlob Türk. (Lincoln: University of Nebraska Press, 1983). xiii-xiv.
20. Ellen M. Krefting, «Følsomhet og opplysning». I *Tidsskrift for Kulturforskning* 2, nr. 4 (2003): <https://ojs.novus.no/index.php/TFK/article/view/396>. 5-7.
21. Ibid., 7-10.
22. Kai Hammermeister, *The German Aesthetic Tradition* (Cambridge: Cambridge university press, 2002), 7.
23. Alexander Baumgarten, "Aesthetica", oversatt av Arnfinn Bø-Rygg, i *Eстетisk teori*, (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 11.
24. Hammermeister, *The German Aesthetic Tradition*, 9.
25. Ibid., 19-19.
26. Ottenberg, *Die Entwicklung*, 19-20.
27. Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, 1-3, 139-141.
28. Brown drøfter foregående debatter om autentisk fremføring over et par sider i bokens innledning, deriblant problemet med reglers utilstrekkelighet og musikkens ubeskrivelige nyanse. Han mener på ingen måte at historisk informert fremførelse ikke består av mer enn å følge regler, men finner altså heller ingen grunn til å si noe mer om disse andre elementene og hvordan kildene beskriver dem.
29. Türk, Daniel Gottlob. *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen* (Halle: Hemmerde und Schwetschke og Leipzig: Schwickert, 1789), Lastet ned fra IMSLP Petrucci Music Library. [https://imslp.org/wiki/Klavierschule\(T%C3%BCrk%2C_Daniel_Gottlob\)](https://imslp.org/wiki/Klavierschule(T%C3%BCrk%2C_Daniel_Gottlob)). 369-370.
30. Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. 100.
31. Hvordan Bach spilte vil vi selvfølgelig aldri kunne vite. Det er imidlertid interessant at de tidligste opptak fra slutten av det 19. og begynnelsen av det 20. århundret vitner om en svært annerledes tolkning av klassisk musikk enn hva man er vant med i dag. Blant mye annet kan man høre, og måle, at disse tempomodifikasjonene ble brukt både mye oftere og i større grad. (se Niels Peres da Costa, *Off the Record* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 269. Det ville vært interessant å undersøke om denne utviklingen kan sees i sammenheng med endringer i paradigmer knyttet til følelsesmessig erkjennelse.





Gjenklngen av Ficinos musikkbegrep

En dans mellom
idéhistorisk arbeid og
kunstnerisk uttrykk

Hanna
Taraldsrud Dormagen

Illustrasjon generert med KI, DALL-E 2
Input: A painting of a biblical doomsday

Tankevirksomhet mellom akademisk og kunstnerisk persepsjon

Når vi leser tekster fra tidligere tider, lærer vi særlig i idéhistorie at tekstene må forstås på sin samtids premisser; de må kontekstualiseres. Ved å ta utgangspunkt i forfatterens kontekst kan teksten framstå mer distansert fra leseren. Den inderlige, personlige lesingen av teksten – der leseren lar seg bevege som mottakeren med stor M – blir utfordret. Teksten var jo skrevet i en annen tid, i en annen diskurs og til andre mottakere. Likevel ser jeg ingen motsetning mellom det å kontekstualisere en tekst i sin tid og det å kunne ta til seg, på et personlig plan, utsagnene til den fortidige tenkeren. Den kontekstualiserte forståelsen av forfatterens mening og argument, tenker jeg, blir en invitasjon til faktisk å ta stilling til argumentet, ikke bare i lys av konteksten den formidles i, men også på et mer personlig og eksistensielt plan.

Når det kommer til historiske tekster, må vi dog være forsiktige med å legge for mye «av oss selv» i lesningen. Vi vil bestrebe en objektivitet så godt det lar seg gjøre. Likevel står døra til den personlige tolkningen alltid åpen. Denne teksten er et forsøk på å vise hvordan idéhistorisk arbeid ikke står i konflikt med mer personlig og kreativt arbeid, eller annen tankevirksomhet. Dette er derfor en tekst som leker med grensene mellom akademisk og kunstnerisk persepsjon. Jeg ønsker å vise at så lenge man er bevisst sine perspektiver og formål, kan idéhistorisk innsikt være berikende for mer kunstneriske refleksjoner.

Musikk er tema for tekstbehandlingen min. Den første delen av teksten kommer til å handle om musikkbegrepet hos Marsilio Ficino (1433–1499), prest, astrolog, humanist og filosof i renessansens Firenze. I den andre delen av teksten vil jeg vise til hvordan jeg selv har brukt musikkmetaforer for å uttrykke hvordan jeg hadde det under mitt ett-års-lange utenlandsopphold i nettopp Ficinoms hjemby.



Kart over Ficinoms hjemland, Italia, datert til 1584. Hentet fra: Pixabay

Musikkbegrepet hos Ficino

Musikkbegrepet til Ficino kan kobles sammen med hans prosjekt vedrørende ønsket om å gjenfinne balansen mellom mennesket og verden. Humanisten så for seg at menneskets sjel en gang var i harmoni med verdens sjel (*lat. anima mundi*), men menneskets sjel hadde latt seg forvirre av kroppens lidenskaper. Den kristne tenkeren mente at det eneste som kunne forene Guds uendelighet og perfeksjon med det begrensede mennesket, var kjærligheten som gjennom tro kunne gjøre det mer dydig. Videre mente han at bestrebelse, forestillingsevne og kunnskap kunne gjøre at mennesket på ny kom i en harmonisk relasjon til verden. Ved å heve seg over kosmosets materielle nivå kunne det gjenkjenne kosmosets harmoni og orden som drypp av Guds avtrykk i verden.

Denne møyen og forestillingskraften kunne uttrykkes gjennom menneskets spiritus. Ficino så for seg spiritusen som en kroppslig damp som var sentrert i hjernen. Spiritusen muliggjorde koblingen mellom sjelen og kroppen og gjorde mennesket i stand til å sanse, bevege seg og forestille seg ting. Spiritusen fantes likevel ikke bare i det enkelte mennesket. Som Ficino forklarte det i verket *Tre bøker om livet* (*lat. De vita libri tres*), fantes det også i form av en kosmisk spiritus (*spiritus mundi*). Man kan forestille seg den som en kraft som «flyter gjennom hele den sansbare verden», eller som «verdens pust». Gjennom riktig innsats kunne mennesket ta til seg noe av denne spiritusen eller «puste den inn». Målet var å gjøre sin egen spiritus så lik den kosmiske spiritusen som mulig. Og dette kunne gjøres på forskjellige måter, som ved å innta sukker, bestemte typer vin eller lukte duften av kanel eller roser. Men aller mest effektivt var det å lytte til musikk.

Ficinos overbevisning om at musikken hadde en helt spesiell kraft til å bevege mennesket mot Gud, bygger på to eldre prinsipper. Det første er forestillingen som vi finner igjen i pytagoreernes tekster og Platons dialoger, nemlig at universet og mennesket er bygd opp av de samme harmoniske proporsjonene. Det er Boethius (ca. 480 e.Kr.—524/525 e.Kr.) som deler musikken inn i tre domener. Den første, som kalles *musica mundana*, er ingen hørbar musikk, men en overordnet organisering av himmellegemene og kosmoset. Videre finnes det en type musikk i menneskets kropp og sjel, *musica humana*. Og det siste domene, *musica instrumentalis*, er musikken som blir spilt på instrumenter og framført av stemmen. Disse tre formene for musikk var koblet sammen. Det var vanlig blant musikkteoretikere å utarbeide systemer der astronomiske avstander og musikk-intervaller sto i en korresponderende relasjoner til hverandre og skapte en forbindelse mellom musikkens mønster og menneske.

Det andre prinsippet gikk ut på at musikken kunne være en etterligner av følelser og moralske holdninger representert av de ulike planetene som igjen kunne påvirke både utøver og lytter. Ficino mente at ved å lytte til musikken som var koblet opp til eller kalibrert med proporsjonen til en bestemt planet, kunne man

tilegne seg de egenskapene som planeten var assosiert med. Denne kalibreringen kunne også foregå på andre måter, som å spise en bestemt type mat eller bruke ulike talismaner.

Angela Voss poengterer at den rette kunnskapen for Ficino besto i å gjenkjenne og å bruke menneskets tilkobling til kosmoset gjennom musikkens termer. Intervallene av en skala dannet en direkte analogi til sjelens prosesjon fra dens opprinnelse til sin tilbakevending til Gud. Videre beskriver hun denne tilstanden som et møte mellom det bevisste og det ubevisste som på ny åpnet opp for en kreativitet som gjorde at mennesket ble i stand til å begripe ny og skjult kunnskap om verden. På bakgrunn av det jeg har skrevet, ser vi hvordan musikken hos Ficino spiller en helt spesiell rolle. Den sammenkobler menneskets væremåte og egenskaper i et større, holistisk bilde der musikken blir bindeleddet mellom mennesket og verden.

Musikkbegrepet som kunstnerisk metafor

Denne koblingen mellom menneskets væremåte og den ytre verden kan også forstås i nye sammenhenger og gi grobunn for nye assosiasjoner og sammenkoblinger. Nå beveger jeg meg fra de akademiske tankebanene til de mer fritenkende og kunstneriske. Idéen om musikk som uttrykkes hos Ficino, kan være behjelpelig for å forstå metaforen jeg brukte for mitt ett-års-opphold i Firenze.

Jeg søkte meg inn på en master i moderne filologi i filosofens fødeby. Jeg ønsket å gjennomføre hele masteren der, men endte med å dra hjem etter kun ett år. Én av grunnene til dette valget var rett og slett en følelse av å være i utakt med den italienske omverdenen. Jeg slo meg aldri til ro med den italienske spontaniteten. På meg virket klare tidsrammer beroligende og motiverende. Det italienske folkets løse tidsforståelse derimot sluttet aldri å frustrere.

Denne metaforbruken – å være i utakt med omverden – gir uttrykk for nettopp et slags objektivt musikk-mønster som jeg mener gir gjenklang av Ficinøs musikkbegrep. Å gjenkjenne og å overholde dette mønsteret har en direkte effekt på den enkeltes velvære og evnen til å handle godt i møte med andre. Det er dog verdt å merke seg at mønsteret til Ficino uttrykkes gjennom guddommelige og tidløse termer. Mine metaforer, på sin side, brukes i en veldig subjektiv kontekst der jeg tar utgangspunkt i en opplevelse av den florentinske kulturen. Likevel er det spennende å se hvordan musikk går igjen som et nøkkelbegrep i begge tilfeller. La oss dykke enda lenger ned i utakt-begrepet.

Mye av frustrasjonen min er nok en konsekvens av en mangel på tilpasning til de italienske forholdene. Mistrivselen min kan rett og slett forstås som et kulturkræsje – jeg hadde en måte å gjøre ting på; italienerne hadde en annen, men vanene jeg utarbeidet, var også en direkte respons på omgivelsene jeg befant meg i. Det var en bevisst avveining mellom hva som følte riktig for meg, og hvordan italienerne handlet seg imellom. Det var også et spørsmål om investering: Hvor mye kom jeg til å få igjen ved å strekke grensene mine? Utakten med omverden skyldtes ikke bare mangelen på å kunne tilpasse meg, det skyldes også noe mer dyptgående. Utakten ble en slags manifestasjon av divergensen mellom meg og italienerne jeg møtte.

Jeg tør å påstå at denne utakten allerede var der fra begynnelsen av oppholdet, men måten jeg valgte å forholde meg til den, endret seg i løpet av skoleåret. Jeg kom til Italia med store forhåpninger og et åpent sinn. Jeg visste at jeg var tilpasningsdyktig og fleksibel både i tenke- og handlemåte. Som et refleksjonsnotat fra oktobermåneden uttrykker, så var jeg særlig i starten frustrert over å ikke forstå hva som ble sagt rundt meg, men jeg trøstet meg med at jeg kom til å forstå forholdene bedre i framtiden.

Refleksjoner 31.10.22

Jeg er i en kontinuerlig orienteringstilstand. Rolig, men beredt anerkjenner jeg grensene. Jeg mestrer ikke språket godt nok, jeg må fortsette å prøve, søke forståelse, forsøke å ekstrahere den røde tråden fra enhver kontekst. Og det går stadig bedre, tåken transformerer seg og blir gripbar. Sakte, men sikkert, klarer jeg å differensiere rare former som jeg av og til har forutsett. Litt etter litt prøver jeg å skape former, jeg også. Et attributt av mening i en fortsatt mørk kontekst. Men lyset blir stadig sterkere og mer til stede. Kanskje, til sist, vil jeg kunne danse mellom disse figurene. Finne et liv mellom disse figurene. Interagere med disse figurene. Kanskje vil noen der ute kunne anerkjenne/*gjenkjenne* (*it. riconoscere*) meg? Men fortsatt så mangler jeg nyansene som presiserer hvem jeg er, og som muliggjør tillit til den røde tråd. Tålmodighet, vennen, tålmodighet.

Det er mange metaforer man kan utforske videre i notatet mitt. Men for denne teksten er nok setningen «Kanskje, til sist, vil jeg kunne danse mellom disse figurene» mest interessant. Dansemetaforen henter igjen om et musikk-mønster som har blitt gjenkjent og akseptert. Dansen blir et uttrykk for at man lytter til musikkens rytme, lar seg bevege av den og bestemmer seg for å uttrykke seg selv innenfor dens rammer.

Et lignende uttrykk med et lignende budskap finner vi i diktet *Den norske dansen* (it. *Il ballo norvegese*) som nettopp uttrykker på ny, gjennom musikkmetaforer, min utilpasshet, min usikkerhet og mitt ønske om å bli forstått og verdsatt av italienerne.

la musica che mi fa ballare	-	musikken som får meg til å danse
il ritmo con cui mi lasc'andare	-	rytmen som frakter meg av gårde
le intenzioni miei che si apprezzano	-	intensjonene mine som verdsettes
i gesti ai quali si rispondono	-	gestene som responderes på
qui la terra è diversa	-	her er grunnen en annen
la mia musica non è compresa	-	musikken min blir ikke forstått
cerco qualcuno che sa cantare	-	jeg leter etter noen som vet å synge
al mio ballo norvegese	-	til min norske dans

Igjen ligger det i metaforbruken en forestilling om et felles rammeverk, et musikkmonster som man kan kalibreres med, og som man kan uttrykke seg gjennom via sang og dans. Og denne forestillingen blir utgangspunktet for avstanden mellom meg og omverdenen. Min norske dans er annerledes; den skiller seg ut og er vanskelig for italienerne å gjenkjenne. Vi har altså ikke å gjøre med en forestilling som er identisk med Ficinos musikkforståelse, men med en forestilling som ligner i noen grad, nettopp ved at musikkmetaforen er et uttrykk for noe mer omfattende enn bare musikk. Den gjenspeiler et indre forhold som ikke bare er knyttet til emosjoner, men også til moral.

Musikkbegrepet koblet til moral

Hvor jeg har moralbegrepet fra, lurer kanskje leseren på. Jo, det er knyttet til en dypere tolkning av noen av de italienske vanene. Jo mer jeg tilegnet og tok til meg kunnskap om den italienske kulturen, jo vanskeligere var det å la seg sjarmere av den. Jeg følte at jeg i møte med den endret meg i en annen retning. Jeg hevder at mange av de italienske vanene ikke bare var fremmed for meg som utlending, men også “fremmedfremmende” for italienerne selv. Et eksempel er vanen av å snakke i munn på hverandre eller over hverandre. Jeg ser på det som en uting, ikke bare i lys av den norske kulturen, men også på et generelt plan. Dette opplevde jeg veldig ofte under middager. De fleste mente ikke noe vondt med det, det er bare slik samtaledynamikken fungerte. Dog kan det bli enda mer problematisk i italienske politiske sammenhenger der lignende dynamikker kan forekomme. Når du ikke har forstått utsagnet til samtalepartneren din, risikerer du å gjøre deg et forvrengt bilde av intensjonene til vedkommende og videre respondere på feil grunnlag. Hvis det i hovedsak er emosjonene dine (som i verste fall kan være sinne, misunnelse, usikkerhet og arroganse) som er drivkraften for tolkningen av samtalen, kan det føre til kommunikasjonsgap mellom de ulike aktørene.

Også i denne analysen kan samme musikk-metaforen være behjelpelig som forestillingsverktøy. Man mangler den harmoniske flyten der argument følger etter argument, der samtalepartnerne ser en sammenheng mellom eget uttrykk og det tidligere. Og denne dissonansen er medvirkende i en negativ spiral som kan føre til misnøye, mangel på samhandling og tolkninger som i stor grad tar utgangspunkt i egne subjektive følelser og meninger.



Musikkbegrepet som differensieringsverktøy

Denne tekstens hovedformål er å demonstrere hvordan idéhistorisk arbeid kan være behjelpelig for personlige og mer kunstneriske refleksjoner. Poenget mitt er ikke å vise at vi finner igjen de samme idéene hos en tenker som hos leseren, ei heller at en slik reduksjonistisk kobling bør bestrebes. Jeg ønsker heller å poengtere at en leser alltid kan trekke koblinger mellom ulike idéer vedkommende oppfatter, og at disse parallellene faktisk kan være behjelpelige for å skille dem fra hverandre. Etter å ha skissert noen av hovedtrekkene til Ficinos begrep om musikk kunne jeg sette det opp mot musikkforestillingen som kommer til uttrykk i noen av metaforene jeg brukte.

I begge tilfeller er musikkbegrepet koblet til emosjoner og moral i et større helhetlig bilde der mennesker blir aktører som gjenkjenner og benytter seg av musikkens mønster. Ficinos begrep er uendelig mye mer detaljert og elaborert enn mitt. Det er koblet til metafysiske forestillinger om musikk som fungerer som en forsterker av båndene mellom den menneskelige sjelen og verdens sjel. Ficino opererer også med tre former for musikk som eksisterer i verden, og som kan kalibreres med hverandre. Jeg brukte selv metaforer som «å danse mellom figurer», «norsk dans» eller «harmonisk flyt» som ligger til grunn for et begrep om musikk som et kulturelt og personlig mønster. Å gjenkjenne mønsteret og å la seg føre av det vil kunne fremme mer velvære og vice versa, fraværet av gjenkjennelse vil kunne føre til misnøye. Jeg argumenterte også for et musikk-mønster av moralsk art, der mangel på samhandling kunne fremme kommunikasjons-gap, misnøye og innesluttethet.

Det hadde vært interessant å utforske denne sammenkoblingen av Ficinos musikkbegrep og min metaforbruk fra et kognitivt og/eller et lingvistisk perspektiv. Hvilke prosesser er det som foregår når vi sammenligner idéer fra ulike domener? Og videre, hva er koblingen mellom metaforer og meningsdannelse hos mennesket? Metaforer blir fort forstått som rene litterære virkemidler på tross av at de finnes i de fleste domene i livene våre – også i de akademiske. Jeg tror også at mer kunnskap om metaforenes natur vil kunne gi fruktbare svar på videre spørsmål som: Hvem sin tolkning av en tekst er legitim, på hvilke premisser hviler denne vurderingen, og hvilke metaforiske forestillinger beror den på?

Men det blir heller spørsmål som må besvares i andre tekster. For denne gang håper jeg å ha demonstrert hvordan idéer, selv om de bør holdes separert fra hverandre, gjerne kan sammenkobles nettopp for å skape mer klarhet eller dybde til forestillingene man selv har. Ved å binde dem sammen, gjennom assosiasjoner, får vi et bedre grep om dem. Tolkningen av tidligere tekster og tolkningen av mer samtidige uttrykk skjer i samme hjerne og gjennom mange av de samme mekanismene. De vil kunne påvirke hverandre, og det er nettopp ved å gjøre seg bevisst denne nærheten mellom dem at vi lettere kan skille klart mellom dem.

Friedrich Sustris
Euterpe (Personification of Music), 1569/1573
Hentet fra National Gallery of Arts.





Jan Sadeler I, after Maarten de Vos
Magnificat: The Virgin Surrounded by Music-Making Angels, 1585

En samtale med Reidar Aasgaard om Bob Dylan, idéhistorie, religion og litteratur.

Av Nikoline Marie Vågen Willadssen & Sander Devold

Reidar Aasgaard er professor i idéhistorie ved Universitetet i Oslo. Han er utdannet teolog, har tidligere jobbet som prest, samt oversatt og bearbejdet viktige tidlig-kristne tekster som Augustins *De civitate Dei*. I tillegg var han hovedpådriber bak idéhistorieemnet «Bob Dylan: Tradisjonstolk og kulturspeil» som startet i 2011. En regntung tirsdag i oktober møter vi Aasgaard på hans kontor i sjette etasje på Georg Morgenstiernes hus - Idéhistorikernes hjem, midt på Universitetet i Oslo.



Bilde av Bob Dylan, hentet fra
Landmark/MediaPunch 2016

Hvorfor er Bob Dylan interessant for en idéhistoriker?

Fordi han berører utrolig mange forskjellige temaer i sangene og tekstene sine, og også i bøkene han har skrevet. Det går i politikk, religion og kjærlighetsforhold. Følelser, liv, død og Gud. Spørsmålet er nesten heller hvilke temaer han ikke har behandlet. Det gjør at han er spennende å nærme seg på ulike måter. Også fordi han har holdt på i så mange år. Han har jo egentlig vært kunstner og utøvende artist i 60 år og vel så det. Fra 1960-61. Det at han er en populærkulturell artist, gjør ham også spennende, fordi han ikke fremstår som en fra eliten eller «finkulturen». Og fordi han springer ut av en populærkulturell sammenheng, er han interessant idéhistorisk sett: Han er et slags speil av brede kulturelle og folkelige strømninger og tankeretninger. Det er blant annet det jeg ville få fram i overskriften «tradisjonstolk og kulturspeil» for denne [forelesnings]rekka.

Med tanke på populærkulturen, vil du si at Dylan er mest poet eller musiker?

Jeg vil si at han er begge deler, og det er noe av storheten i det han gjør. Rett og slett det at han kombinerer ord og lyd, og måten han gjør det på. Med det går han inn i en større tradisjon av mange kunstnere, som nettopp har fått sitt eget preg ved å kombinere kunstneriske sjangre. Mange lyriske tekster, fra Homer av og gjennom hele antikken og middelalderen, er beregnet på fremføring muntlig, og ofte i sang. Også talene fra antikken, som vi i dag bare leser som tekst, var den gang ikke egentlig formidlet før de var fremført retorisk, som tale. Middelalderens trubadurer er også gode eksempler på det også Dylan er. Han er en utøvende kunstner, *a performing artist* som han ofte er blitt kalt. Det er noe av det som er spesielt ved ham – det er et helhetskunstverk han skaper, gjennom både tekst, melodier og musikk, og også måten han formidler det på. Han er svært dyktig i å fremføre tekster og sanger på varierte måter.

Her er du inne på musikkens rolle i historien. Kan du si noe om hvordan musikk fungerer som analyseobjekt i idéhistorie?

Det har å gjøre med hvordan jeg som idéhistoriker tenker om hva en «tekst» er. Vi sier ofte at det er tekster som står i fokus, og skriftlig nedtegnede tekster fra fortiden er veldig viktige for oss, det er klart. Men «tekst» slik både jeg og mange idéhistorikere tenker om det, er også mye mer. Et bilde er også en form for tekst. Musikk er også en form for tekst. Jeg mener at dette er en mer helhetlig måte å tenke om hva kommunikasjon og formidling er. Og det å kombinere det musikalske og det tekstlige er et eget og sterkt middel til å overtale, formidle et budskap og gjøre seg forstått.

At formidlinga er nesten like viktig som innholdet?

Hvis man lytter til hvordan Dylan har fremført sanger opp gjennom årene, så er fremføringene ofte veldig forskjellige, som igjen bidrar til andre, nye stemninger, opplevelser og tolkninger. Han forandrer og reviderer også delvis tekstene sine underveis sånn at de endres over tid. Det samme gjelder musikkstil, der han fremfører sangene på ulike måter, fra mer tradisjonell rock og blues til mye annet ... ja, også reggae og en slags rapping.

Vil du si at musikken er med på å forme affekten av det han prøver å formidle?

Ja, forskjellige stilarter og tempo gjør mye med hvordan det oppleves og tolkes. Og så forandrer han på teksten, ikke sant. Fordi tekst, musikk og framføring henger så tett sammen for ham. Igjen, han er som formidler en helhetskunstner. Det kommer fram også på andre måter: Han maler, tegner og lager smijernsarbeider.

Apropos forskjellige framføringer: Foretrekker du Dylan- eller Hendrix-versjonen av All along the Watchtower? Fordi det er jo den samme teksten, men de gir veldig forskjellige inntrykk.

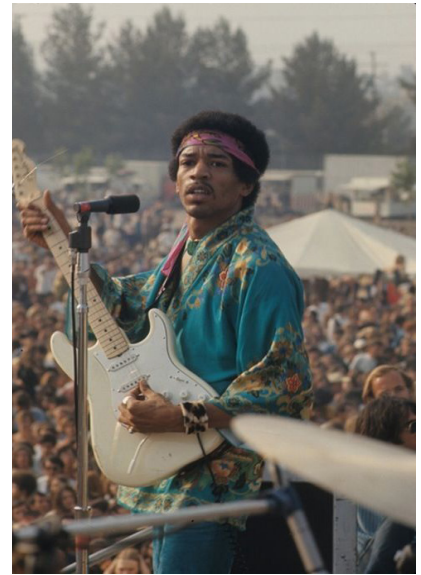
Får jeg bare velge en av dem? Nei, ja, takk begge deler sier nå jeg. På albumet som heter *John Wesley Harding*, som Dylan utga i 1967, så er låta kort. Den er bare litt over et par minutter og med et enkelt akkompagnement. Nesten som en skisse, et rammeverk. Enkelt, men likevel veldig sterkt. Og så ett og et halvt år etter omtrent, så kommer Jimi Hendrix og spiller det på hva heter nå den store festivalen?

Woodstock, mener du?

Ja – takk! – *Woodstock* var det. I 1969. Der fikk publikum en elektrifisert versjon. Selv om det er samme sang, har den et helt annerledes uttrykk. Langt mer dramatisk. Og teksten er apokalyptisk, med mye stoff hentet fra Bibelen. Etter at Dylan hørte Jimi Hendrix' versjon, begynte han å spille den på samme måte, med samme type arrangement.

Det er tydelig at Dylan fikk en aha-opplevelse da Jimi Hendrix gjorde den på sitt vis. Etter det har *All Along the Watchtower* vært den sangen Dylan har spilt mest i konserter. Nesten 2300 ganger, og ofte som finale-nummer.

John Wesley Harding kom ut da Dylan ellers hadde begynt å bruke mye mer elektrisk. Og han var også tydelig påvirket av surrealismen; det gjelder også for *All Along the Watchtower*, men i en kort og konsentrert form. Og instrumenteringen er mye enklere enn på det forrige albumet, *Blonde on Blonde*. Dempet ned til country, veldig enkel country egentlig.



Jimmy Hendrix på Woodstock i 1969
Hentet fra commons.wikimedia.org

Du nevnte tittelen på forelesningsrekken: «tradisjonstolk og kulturspeil», hva menes med det?

Ja, Dylan har gått gjennom forskjellige stadier både kunstnerisk og personlig. Det at jeg kalte ham et «kulturspeil», er fordi han har holdt på i så mange år og gått gjennom så mange faser. Mange har sammenlignet Dylan som kunstner med en svamp; han suger til seg alt mulig og er i stadig endring, fra år til år, og fra tiår til tiår. Hvis vi ser på vår nære historie, får vi på 60-tallet et bilde av Dylan som protestsanger under borgerrettskampen og Vietnamkrigen, og på 80-tallet et bilde av en Dylan preget av disko-kultur. Så møter vi ham enda senere igjen som postmoderne og kynisk, og nok mer resignert. Da er han ikke protestsanger på samme måte, i hvert fall ikke direkte. Han er en som kommenterer beskt på forhold i samfunnet, og som er opptatt av det han ser som mørke tegn i tiden. Han er tydelig preget av det apokalyptiske i mye av dette.

Når det gjelder det med «tradisjonstolk», så handler det om at Dylan også er veldig skolert. Han fullførte bare amerikansk videregående og forberedende til universitetet for så å droppe ut. Men han er likevel utrolig belest og svært opptatt av historie, spesielt amerikansk historie. Bibelen, og elementer fra antikk litteratur er eksempler på stoff som står sentralt i tekstene hans. Han bruker også ting fra middelalderen. Faktisk kan man si at en god del av det som står på pensum i innføringsemnene i idéhistorie, også er å finne hos ham.

Har du et konkret eksempel på noe Dylan bruker i musikken sin som også er på pensum for idéhistorieemner?

Han bruker mye fra de gammeltestamentlige profetene og fra evangeliene, og også fra Johannes' åpenbaring, som jo står på pensum. Han refererer i det hele tatt en god del fra slikt materiale i sangene sine. Skapelsesfortellingen i *Man Gave Names to All the Animals*, er enda et eksempel.

Ja, det er jo direkte sitat fra...

Første Mosebok, kapittel 2 og 3, hehe. Skal vi se på andre eksempler, så har han også brukt Machiavellis *Fyrsten* en del. Dylan er opptatt av den. Det kommer ikke direkte fram i enkeltsanger, men han har selv sagt at *Fyrsten* er en viktig tekst for ham. I de nyeste albumene spiller han ofte på paradiso-forestillinger, og det er faktisk mye håp i tekstene. Han beskriver gjerne et mørkt bakteppe og en apokalyptisk tid, men melder også at det er håp. Da bruker han dels beskrivelser fra Bibelen, av en ny himmel og en ny jord. Men han henter også frem forestillinger om paradiso og en tilværelse etter døden som var vanlige i antikken, for eksempel fra Homers *Odyseen* og fra romersk mytologi.

Det er jo litt interessant det religiøse også, fordi han er vel fra en jødisk familie, men selv om det er mye gammeltestamentlig, har det vært nytestamentlige elementer også.

Ja, og det nytestamentlige har vært til stede hele veien. Mange jøder er jo også kristne, eller har kulturelt sett en kristen tilhørighet. Men Dylan har jødisk bakgrunn, og han ble konfirmert jødisk. Likevel har han hele tiden lest Bibelen, både Det gamle og Det nye testamentet. Han har vel egentlig fremdeles en klar kristen identifikasjon, samtidig som han også refererer til annet religiøst stoff.

Ja, for på den ene siden, så har du disse tekstene som er litt store og vage, iblant surrealistiske, men så har du sånne veldig spesifikke tekster. Jeg tenker for eksempel på Hurricane.

Ja, det er bra du kommer inn på det. For selv om han ofte beskriver rettferdighet og urettferdighet mer generelt, så går han også inn på enkelttilfeller, og skildrer enkeltmennesker og -skjebner, ganske tragiske skjebner. Dette gjør han i en god del sanger fra 60-tallet og 70-tallet, men også senere. Han er på mange måter like politisk fremdeles. Han fremsto som en opprører og en protestsanger på 60-tallet, men har egentlig vært det mer eller mindre hele veien. I noen av de siste albumene og sangene hans er det en utrolig sterk samfunnskritikk. Jeg er nesten mer glad i en del av de senere sangene av Dylan enn det som er mer tidlig.

Bli det bedre, blir det mer avansert, blir det mer å ta tak i for en idéhistoriker, kanskje?

Jeg synes det er veldig fint å høre mye av det eldste også, med enklere tekster og sterke melodier. Det nyere tar det mer tid å få inn under huden, man må tenke litt mer. Dylan har jo utviklet seg gjennom karrieren. Det er spennende at vi kan følge ham som dikter fra begynnelsen da han er ung og engasjert, til hvordan han etter hvert blir mer variert, og tekstene blir enda mer åpne for tolking.

Vil du si at Dylan har blitt mindre direkte engasjert og tatt en mer kommenterende rolle i senere år?

Ja, jeg tenker at han nå er forsiktig med å gå inn i enkeltsaker slik han gjorde i begynnelsen. *Hurricane* er et eksempel hvor han kommenterte en helt konkret sak. Det gjør han ikke nå, selv om mange forbinder ham med det. Nå skriver han tekster som er utfordrende på andre måter, men fortsatt like alvorlige og kritiske. For eksempel *Scarlet Town* på albumet *Tempest* fra 2012. Sangen er åpenbart en kommentar til politiske forhold i USA. Selv om den har flere lag, er den uansett også en meget kritisk skildring av hvor kynisk det amerikanske samfunnet ifølge Dylan er blitt. Det er en sterk tekst, hvor man må lytte nøye både på og mellom «linjene».

Hva tenker du om at Dylan vant Nobels litteraturpris?

Det synes jeg var strålende! Han var foreslått i mange år, og jeg synes det var veldig fortjent. Han er en utøvende kunstner som er litterær, men på et annet, bredere, mer helhetlig grunnlag enn mange andre som har fått prisen, enten det var for prosa eller lyrikk. Ja, jeg synes det var et veldig riktig valg at han fikk den – også fordi Dylan i alle år har hatt en stor og utrolig trofast tilhengerskare. Vi er ikke få som har hørt, lest og opplevd ham som den store kunstneren han er. Og han er jo ikke bare en populær artist, men han evner også å uttrykke så mange av de erfaringene mennesker gjør seg i livet. På en måte kan alle finne sin egen Dylan, nettopp fordi han klarer å sette ord og tone til hele spekteret av menneskelige følelser, fra raseri og fortvilelse til kjærlighet og håp. Og alt imellom selvfølgelig.

- På en måte kan alle finne sin egen Dylan, nettopp fordi han klarer å sette ord og tone til hele spekteret av menneskelige følelser, fra raseri og fortvilelse til kjærlighet og håp. Og alt imellom selvfølgelig.

Du tenker ikke at litteraturprisen reduserer ham til forfatter?

Nei, jeg synes ikke det. Jeg tenker nesten motsatt. Det at han fikk den, og begrunnelsen komiteen ga for tildelingen, reduserte ikke Dylan, men utvidet forståelsen av hva litteratur kan være, og hva Nobels litteraturpris er. En kan sammenligne det med da Dario Fo fikk prisen for mange år siden. Fo fikk den for skuespillene sine, altså en blanding av tekst og framføring. Derfor er det ikke helt nytt at prisen kun blir tildelt for tekst. Men med Dylan ble utvidelsen enda tydeligere.

- Det å kombinere det musikalske og det tekstlige er et eget og sterkt middel til å overtale, formidle et budskap og gjøre seg forstått.

Vi har vært inne på det surrealistiske i tekstene hans. Det gjør jo at de blir veldig åpne for tolkning.

Dylan skrev i siste halvdel av 60-tallet på et surrealistisk langdikt som heter *Tarantula*, utgitt i 1971. Det og mange av sangene fra samme periode er spennende, men også krevende stoff. Man kan gå inn i forskjellige faser og stiler hos Dylan og alltid oppdage noe som fengsler. De forskjelligste mennesker kan finne noe etter sine behov og interesser. Mange liker jo ikke stemmen hans, men så liker de kanskje andres versjoner av sangene hans.

En ting som også må nevnes, er at Dylan er mye oversatt til norsk. *Tarantula* er oversatt av Jan Erik Vold, som for øvrig også har forelest på Dylan-emnet. Det er ingen andre moderne artister i populærkulturen som er så mye oversatt til norsk som Dylan. Mer enn 150 sanger, av cirka 600 totalt, og mange av dem er oversatt i flere versjoner, noen i seks-sju versjoner. På UiO-jobbsiden min har jeg lagt ut en artikkel jeg skrev om Dylan-oversettelser på norsk, og også en database der man blant annet kan finne ut hva som er oversatt og av hvem. Dette er interessant som resepsjonshistorie. Hvordan har Dylan blitt brukt og tolket i en norsk sammenheng? Hva skjer når sangene blir tilpasset til samfunnet vårt?



Jan Erik Vold lagde en av sine beste plater (*Blåmann! Blåmann!*) med Chet Baker, i Paris i 1988. Foto: Randi Hultin

Er det mulig at emnet kommer til å gå igjen?

Hm, jeg kan tenke meg det, men tør ikke å si at vi kommer til å gjøre det. Sist gang var i 2019, så det er blitt en stund siden. Det kunne vært morsomt å få til en femte gang, men det vil avhenge også av andre. Det har vært noe av styrken ved emnet at forelesere har kommet inn med perspektiver fra ulike kunstneriske og akademiske felt. Dette har idéhistorisk sett fungert veldig godt.

Det er interessant med et idéhistorieemne som er eksplisitt om musikk. Musikken gjør jo teksten mer tilgjengelig for folk og treffer dem på andre måter enn teksten alene.

Den spiller på andre strenger, bokstavelig talt. Tekst fremført i sang gjør jo at budskapet sitter mye bedre, og går dypere inn i oss. Det er slikt man husker til sin «døyand dag».

Odysseen er jo et eksempel på en tekst som er skrevet på versemål for at det skal være lettere å huske.

Det er en fremføringsmåte som er eldre enn skrevne tekster. Det er fra tider før man drev med lesing og skriving.

Til slutt ville jeg spørre deg hva favorittalbumet ditt er, men det er vel vanskelig å svare på?

Ja, det synes jeg er fryktelig vanskelig. Etter min mening er det egentlig ingen album som er nær-perfekte. Det er noen som peker seg ekstra ut, og som er veldig «omtykte» og viktige for mange, og også for meg. Men hvis jeg skal fremheve et som jeg liker spesielt godt, så er det *Oh Mercy!* fra 1989. Da hadde Dylan vært ganske langt nede i noen år, blant annet med skrivesperre. Og han visste ikke helt hva han skulle gjøre videre, om han skulle gi seg eller hva. Så laget han dette albumet, da, som jeg syns var rett og slett veldig bra. Det ble som en ny start for ham, og fra da og utover har det kommet stadig nye og svært gode album. Mange av de sangene på *Oh Mercy!* er også ganske lett tilgjengelige.

*Ja, så da har vi magasinet
albumanbefaling?*

Ja, jeg tror jeg vil si det, sånn alt i alt. Men skal jeg nevne ett til, så er det *Time Out of Mind* fra 1997. Hele albumet er faktisk oversatt til norsk og gitt ut med tittelen *Tankelaus tid*.

*Tusen takk for en fin samtale,
Reidar! Vi sees nok i gangene
på Georg Morgenstiernes hus.*

En noe surmulet Bob Dylan en onsdag ettermiddag i april, anno 1966, på Arlanda flyplass.





PASCAL
KIRCHMAIR

All Along the Watchtower

There must be some kind of way outta here
Said the joker to the thief
There's too much confusion
I can't get no relief
Business men, they drink my wine
Plowmen dig my earth
None will level on the line
Nobody offered his word
Hey, hey
No reason to get excited
The thief, he kindly spoke
There are many here among us
Who feel that life is but a joke
But, uh, but you and I, we've been through that
And this is not our fate
So let us stop talkin' falsely now
The hour's getting late, hey
Hey
All along the watchtower
Princes kept the view
While all the women came and went
Barefoot servants, too
Well, uh, outside in the cold distance
A wildcat did growl
Two riders were approaching
And the wind began to howl, hey
All along the watchtower
All along the watchtower

Bob Dylan, 1967

Forfattere

Allan Thommessen (f. 1996) er masterstudent i filosofi. Thommessen mener filosofer ikke burde drive med idéhistorie.

Amo Boracco Borring (f. 2003) tar en bachelorgrad i idéhistorie og politisk kommunikasjon. Borring har alltid tid til en eksistensiell samtale, dog er hun alltid sent ute.

Hanna Taraldsrud Dormagen (f. 1998) er masterstudent i Europeisk kultur (EKUL), har en inderlig sjel, fordypet i livets mening og menneskets eksistens, og alltid mye å gjøre, men Dormagen er like villig til ofre tid til en meningsfylt samtale.

Karl Westergaard (f. 1997) er masterstudent i Europeisk kultur (EKUL), deklamerer av og til noen antikke vers og prøver å finne tonen med kreditorene slik at det klirrer og rasler i Molos sparegris.

Lucas Wenk-Wolff (f. 1997) er masterstudent i historie. Wenk-Wolff spriker til tider så med bena at han krever to hele plasser på trikken

Nikoline Marie Vågen Willadssen (f. 1998) har en mastergrad i russisk oversettelse. Willadssen går nå en bachelor i idéhistorie fordi hun synes det er ålreit å ha pensum som kan diskuteres over en øl, og så vil hun ikke begynne å betale på studielånet ennå.

Olaf Andreas Strand (f. 1999) er en klassisk pianist utdannet ved Norges Musikkhøgskole. Strand tar nå en bachelorgrad i idéhistorie og mener musikken ble ødelagt rundt 1500.

Rikke Skarderud Aaring (f. 2004) tar en årsenhet i idéhistorie. Hun spaserer gjerne rundt med blikket festet på forbipasserende skyer, og holder fast ved at vinterdepresjon er selvpåført.

Sander Devold (f. 2003) er bachelorstudent på idéhistorie, og sliter for tiden med å definere seg selv som person.

Tomas Laukvik Nannestad (f. 1998) har mastergrad i utøving og musikkforskning fra Norges musikkhøgskole, der han studerte klassisk og elektrisk gitar, og teorbe. Nannestad går nå årsenhet i idéhistorie ved UiO, og filosoferer dypt rundt bråk, modernisme og luttens historie.

Kunstneriske bidrag

Petter Wang (f. 1994) gikk i 2015/16 på Einar Granum kunstfagskole i Oslo. Kunstneren har på kort tid produsert store mengder arbeider og holdt flereutstillinger.

Bakside er skrevet av Kristoffer Cezinando Karlsen (f.1995)

Tori Wrånes (f.1978) er en allsidig kunstner oog sanger fra Randesund. Hun er kjent for sine mange *performance art* prosjekter, med blant annet sang, koreografi, kostymedesign og skulpturer.

Allan Thommessen skrev teksten *Rap as Sonically Moved Formes* i denne utgaven av MOLO. Han har bidratt med eget kunstverk til teksten: «Rappere unite»

Espen Iden (f. 1989) er en norsk kunstner og DJ fra Bergen, som bor og arbeider i Oslo. Iden arbeider med flere ulike kunstformer, men primært innen musikk, foto og maleri.

