

# MASTEROPPGAVE

Emnekode: MUV450

Navn på kandidat: Trond Erik Jervell

---

«The Sounds of the North»

Geir Jenssens bruk av konkrete lyder

Geir Jenssens use of concrete sounds

---

Dato: 14.05.2018

Totalt antall sider: 64

## **Sammendrag**

I denne oppgaven undersøkes Geir Jenssens bruk av konkrete lyder. Utgangspunktet for analysearbeidet er Jenssens diskografi under aliaset Biosphere. I lys av dette sees hans klingende uttrykk også i sammenheng med den kunstmusikalske retningen Musique Concrète. Dette bringer videre opp diskusjonen knyttet til en eventuell klassifisering av Jenssens uttrykk, samt en drøfting av hva begrepet populærmusikk kan inneholde. I pressen knyttes ofte Jenssens persona og musikalske uttrykk til arktisk natur. Dette er noe som også tas opp og behandles her. Kan man finne spor etter en slik påstått inspirasjon i Jenssens bruk av konkrete lyder og hans uttalelser til pressen?

## **Abstract**

This thesis explores Geir Jenssen's use of concrete sounds. The analysis starting point is Jenssen's discography under the alias Biosphere. In view of this, his musical expression is also seen in the context of Musique Concrète. This leads to a debate regarding a possible classification of Jenssen's expression, as well as a discussion of what the term popular music may contain. In the press, Jenssen's persona and musical expressions are often linked to Arctic nature. This is something that is also addressed and discussed here. Is it possible to find traces of such an alleged inspiration in Jenssen's use of specific sounds and in his statements to the press

## **Forord**

Dette har vært et lang lerret å bleke! En lang periode med sykdom førte til utsettelse, og en stund så det ikke lyst ut for innlevering denne våren heller. På et tidspunkt bestemte jeg meg dog for at det nok var bedre å jobbe intenst en stund, og heller ta eventuelle helsemessige konsekvenser av dette etterpå. Til tross for dette har arbeidet med denne oppgaven vært spennende og givende.

Jeg vil takke min veileder Svein-Halvard Jørgensen, for inspirasjon, veiledning og et spark bak da jeg trengte det.

Min kjære samboer, som i perioder har vært å anse som alenemor for tre barn, burde fått medalje for alt hun har gjort for at jeg skulle få arbeidsro. Jeg er evig takknemlig for all din støtte, tålmodighet og hjelp.

Til Bjørn Andor Drage og Bodvar Drotninghaug Moe, som åpnet øynene mine opp for en ny klingende verden av fantastiske lyder og komposisjoner.

Og Paal Fagerheim og Ove Larsen, som med sin kunnskap om musikktradisjon og praksiser knyttet til Nordkalotten inspirerte meg til å se nærmere på Tromsø-scenen.

Gravdal, 11.mai 2018

Trond Erik Jervell

## Innholdsfortegnelse

Innholdsfortegnelse .....	iii
1.0 «Tromsø, a town immersed in icy silence» .....	1
1.1 Tromsø-Techno .....	1
1.2 Geir A. Jenssen.....	4
1.3 Lyd knyttet til sted.....	6
2.0 Problemstillingen .....	8
3.0 Konkrete lyder.....	10
3.1 Ambient.....	13
3.2 Musique Concrète .....	14
3.3 Populærmusikk? .....	17
3.4 Smak og behag .....	19
3.5 Musikk eller lydkunst? .....	20
4.0 Jakten på Jenssen.....	22
4.1 Verkanalysen.....	24
4.2 Musikkens tekst.....	26
5.0 Empirisk materiale .....	27
6.0 Presisering av konkret lyd .....	29
6.1 ...og lydlandskap.....	30
7.0 Tale og dialog.....	30
7.1 «He know the moon. He know the stars. He know the Milky Way.» .....	31
7.2 «So, uh, you're really into this space stuff, huh?» .....	32
7.3 «Can you imagine an extra-terrestrial disc jockey? Like listening to radio waves from space» .....	33
8.0 Lyder knyttet til naturen.....	34
8.1 Naturen i musikken?.....	36
8.2 Naturens estetikk .....	37
8.0 Mekaniske lyder .....	38
8.1 Klingende landskap .....	40
9.0 The Sound of the North!.....	42
8.1 Tromsø-scenen .....	43
8.2 Embrace the Contradictions .....	45
8.3 Arctic music .....	46
8.4 North Pole MTV Special.....	47
8.5 «It's kind of introverted music, maybe» .....	49
8.6 «Distant spaces and the sensation of solitude and inner silence» .....	50
9.0 «I was often taking samples from classical records» .....	52
9.1 Shhoctavoski .....	53
9.2 Argeiphontes Lyre.....	55
10.0 «By the ear's choice».....	57
11.0 «You're going now?».....	59
11.1 Gjennomgående bruk?.....	60
11.2 Lydenes rolle .....	60
11.3 «Electroacoustic music created by means of new technologies».....	61
11.4 «Så lenge Tromsø gir ham råstoffet og hans software kan gjøre resten» .....	62
11.5 «Even popular music isn't popular any more, it's imposed on us».....	64
Litteraturliste .....	65
Appendiks.....	73

## **1.0 «Tromsø, a town immersed in icy silence» (Napolitano, u.å.)**

Sommeren 1994 ble min oppmerksomhet rettet mot en by i nord, som jeg tidligere ikke hadde hatt noe forhold til. I løpet av noen korte minutter i platebutikkens lyttedisk, oppdaget jeg ikke bare en ny favorittartist, men også et nytt og spennende klingende uttrykk, med utspring i Tromsø. For meg personlig var dette en sterk, nærmest sjelsettende opplevelse, som skulle forme min videre interesse for musikk.

Kanskje hadde også minnene om dette sterke møtet innvirkning på meg da jeg skulle bestemme meg for emne for denne oppgaven? Tia DeNora hevder nemlig at musikk innehar en semiotisk kraft, i forhold til konstruksjonen av minner. Det handler i så måte om en tanke om at musikken spiller en grunnleggende rolle i formingen av vår subjektivitet og selv-identitet (DeNora, 2006). Musikkens funksjon som «støtte» til våre minner begrunner DeNora blant annet med dette at musikk er et temporalt medium. Ut fra en slik forståelse blir musikken en gjenstand som knytter individets minner til det fysiske og estetiske miljøet som musikken den gang ble lyttet til i.

And when it is music that is associated with a particular moment and a particular space, music reheard and recalled provides a device for unfolding, for replaying, the temporal structures of that moment, its dynamism as emerging experience. That's why, for so many people, the past 'comes alive' to its soundtrack (DeNora, 2006, s. 144).

I beskrivelsen over, av mitt personlige musikalske minne, knyttes dette altså i stor grad til opplevelsen av et (for meg) helt nytt klingende fenomen. Denne samme sterke opplevelsen av å høre noe helt nytt, hadde jeg også da jeg første gang hørte Pierre Schaeffers Musique Concrète verk 'Étude aux chemins de fer'. Når jeg ved en senere anledning lyttet til et av Jenssens eldre album 'Polar Sequences', oppfattet jeg et «slektskap» mellom disse klingende uttrykkene, som jeg ikke hadde reflektert over tidligere. Denne gjenoppdagelsen av albumet 'Polar Sequences' resulterte i så måte til et ønske om å skrive en masteroppgave om Jenssens bruk av konkrete lyder, i sitt musikalske virke.

### ***1.1 Tromsø-Techno***

Lyden av noe som kunne minne om et romskip som landet grep oppmerksomheten min. I bakgrunnen kunne det skimtes et svakt støy-sus. Etterhvert ble det introdusert et to-toners ostinat som sammen med et loopet hypnotisk dialog-sample og spartanske synth-akkorder, tok rollen som det klingende blikkfang. Jeg var fullstendig trollbundet der jeg stod i platebutikken

med disse fremmede, mystiske og suggerende lydene på øret.

Når jeg hører dette stykket musikk den dag i dag, er det nesten som jeg reiser tilbake i tid. Med ett er jeg tilbake i en av Tønsbergs mange (på den tiden) platebutikker. På sommerferie hos bestekompisen, på jakt etter ny musikk. Jeg kan fortsatt huske at jeg innbilte meg at jenta som jobbet i butikken så på meg i et nytt lys når jeg betalte for plata. Som om at jeg hadde gått inn i butikken som en uinnvidd, men gikk ut igjen som en innvidd. Jeg hadde med andre ord (slik jeg oppfattet det) hevet meg til hennes «nivå» når jeg tok inn over meg dette nye spennende musikalske uttrykket.

Ovenfornevnte beskriver mitt første møte med Geir Jensen (under aliaset Biosphere) og albumet 'Patashnik'. Som jeg kanskje har klart å belyse vil jeg hevde at dette var en milepæl i det man kanskje kan kalle min musikalske dannelsesreise. Videre var det dette albumet som vekket min interesse for elektroniske toner fra nord, og den såkalte Tromsø-Technoen. Jensen og andre artister i musikkmiljøet rundt Brygga Radio hadde riktignok gitt ut plater i mange år, men det var i tiden rundt 'Patashnik' at Tromsø for alvor ble anerkjent som «the capital of Norwegian techno» (Diverse artister, 1995). Tromsø fikk med andre ord en ledende posisjon i technomiljøet, og artistene med utspring i nevnte studentradio var leverandørene av et tilsynelatende særegent klingende uttrykk; Arctic Techno.

Betegnelser som Tromsø-Techno og Arctic Techno, konnoterer muligens et slags ensartet klingende uttrykk, "utviklet", bearbeidet og utøvd innad en slags subkulturell gruppe. Spørsmålet blir dog om det klingende var så ensartet og om subkultur her vil være et formålstjenlig begrep? I utgangspunktet kan man jo hevde at man ved å undersøke Tromsø-Techno miljøet som en subkultur, kan forklare hvorfor dette miljøets klingende uttrykk tilsynelatende skilte seg såpass fra andre lignende miljø i andre norske byer. Dette ettersom at subkultur innenfor sosiologien "work on the relationship between youth, music and style" (Bennett, 2006, s. 108). Spørsmålet blir dog om ikke subkulturbegrepets skarpe skillelinjer og konnotasjoner til en tydelig sammenheng mellom sosiale roller og det klingende, vil være en for rigid ramme her (ibid.). I følge Bennett åpner nemlig ikke subkulturbegrepet i like stor grad opp for den musikalske og stilmessige flyten som vi, etter mitt syn, finner i ovennevnte miljø. I så måte kan det muligens være mer fruktbart å snakke om begrepet 'neotribes' i denne sammenhengen. Slik jeg tolker Bennett åpner nemlig en slik tilnærming opp for en forståelse av at individene i en slik gruppe ikke er en homogen masse, men nettopp individer hvis

musikalske smak vil variere fra person til person. Med andre ord, selv om dette miljøet hadde et felles utgangspunkt i byen Tromsø, studentradioen, og en forkjærlighet for technomusikk, betyr ikke dette at de alle delte en klart definert musikksmak. For som Bennett forfekter, "musical taste is a rather more loosely defined sensibility than has previously been supposed. The nature of musical taste, as with music itself, is both a multifaceted and distinctly fluid form of expression" (2006, s. 110). I følge Hesmondhalgh (2006, s. 246) var også et definerende kjennetegn ved (det jeg vil kalle) technokulturen, at publikums fokus var på et stadig stilskifte. Når vi så ser nærmere på det klingende materialet produsert av personene som var en del av dette miljøet er det, med hensyn til musikalske uttrykk, stor variasjon å spore.

Et godt eksempel på dette klingende mangfoldet finner man blant annet på samleplaten 'TOS.CD – Tromsø Techno 1994'. Som vi ser av tittelen ble dette albumet gitt ut samme år som 'Patashnik' og presenterer i så måte et tverrsnitt av klingende uttrykk innen Tromsø-Technoen på denne tiden. På samleplaten finner vi musikalske uttrykk som strekker seg fra Italo-Disco via Jazz- og Soul/Funk-influert House, til Detroit Techno, Trance og Ambient. Dette kan i så måte underbygge både Hesmondhalghs beskrivelse av en stadig søken etter nye uttrykk og Bennetts tanker om musikksmak som mangefasettert og flytende. Merkelappen Tromsø-Techno kan i så måte fremstå noe begrensende ettersom at den kan konnotere en ensartethet, som jeg mener man ikke finner i det klingende. Slik jeg ser det er det kun identitetsmarkøren, knyttet til det geografiske området Tromsø, som muligens kan underbygge en tanke om homogenitet.

Jeg mener altså at undertittelen på plata ('Tromsø Techno') her handler om en slags markering av identitet og "lokalpatriotisme", snarere enn en befestelse av et fastlåst klingende uttrykk. Det er også mulig at plateselskapet så et salgsfremmende potensialet ved å knytte begrepet 'Tromsø Techno' til denne utgivelsen. Grunnen til min påstand her er at begrepet var et relativt godt kjent og brukt begrep i norske, og til dels internasjonale medier, på denne tiden. Når det er sagt kan det dog argumenteres for at alle artistene som figurerer på platen faktisk hadde tilholdssted i, eller i nærheten av Tromsø, samt at forståelsen av innholdet i begrepet 'Techno' på denne tiden faktisk rommet ulike klingende uttrykk, og ikke *kun* den sjangeren vi i dag beskriver som Techno.

## **1.2 Geir A. Jenssen**

Som vi har sett var det et relativt stort klingende spenn innenfor det som ble (og til dels fortsatt blir) beskrevet som Tromsø-Techno. Av artistene som var en del av dette miljøet vil jeg tørre å påstå at Jenssen er en av ytterst få som fortsatt knyttes til en såkalt 'Arctic sound', eller 'Arctic Techno'. Men Jenssens diskografi er mangfoldig og strekker seg helt tilbake til 80-tallet.

Hans første utgivelse var en kassett gitt ut på plateselskapet Likvidér. Jenssen var på denne tiden svært inspirert av new-wave og synthpop og da kassetten ble anmeldt i musikkmagasinet Nye Takter ble den slaktet. «Journalisten kalte meg for Norges Daniel Miller (Depeche Modes produsent på 80-tallet red.anm.). Det var da jeg bestemte meg for å lage musikk som ikke kunne kalles for plagiat» forteller Jenssen i et intervju med Dagens Næringsliv (Furuseth, 2016). Jenssen gikk så hen og dannet bandet Bel Canto sammen med Nils Johansen. Og etter Anneli Dreckers audition på et trangt gutterom i Anton Jacobsens vei i Tromsdalen (hvor det ble slått fast at stålampa måtte kastes ut «ellers får vi ikkje ordentlig plass tell ho Anneli»), ble duoen utvidet til en trio (Holstad, 2017). Bel Canto skrev kontrakt med det belgiske plateselskapet Crammed Discs, som i 1987 ga ut debutplaten 'White-Out Conditions'. To år etter debuten slapp trioen 'Birds Of Passage', et album som også skulle vise seg å bli den siste platen hvor Bel Canto figurerte som en trio. Sommeren 1988 (innen technomiljøet også kjent som «The Second Summer of Love») begynte nemlig Jenssen å lytte på acid house og techno (The Milk Factory, 2004), og parallelt med at Bel Canto spilte inn 'Birds of Passage' (og med inspirasjon fra ovennevnte nyoppdagede musikkformer), jobbet Jenssen med eget materiale. Dette var ifølge Jenssen «the first time I used a sampler» (ibid.), og resultatet av eksperimenteringen med sampler ble gitt ut under aliaset Bleep. Albumet 'The North Pole By Submarine' ble gitt ut samme år som 'Birds of Passage', men det klingende uttrykket (sterkt inspirert av Techno og Acid House) var langt fra popmusikken Bel Canto produserte. Bandet hadde lenge bodd i Brussel og da de flyttet base til Oslo, mistriivdes Jenssen så mye at han valgt å flytte tilbake til Tromsø. Bel Canto signerte kontrakt med et større plateselskap, men ifølge Jenssen hadde han «lost interest in that kind of music, and therefore decided to leave» (ibid.).

I Tromsø bar det etterhvert inn i nærradioen, hvor han «leste opp fakta om vitenskap og astrologi, og forsøkte å finne musikk som passet til temaet jeg snakket om» (Furuseth, 2016). Det var dette ønske om å finne skreddersydd musikk til programmet som ledet han til ideen



om å spille ambient musikk over Detroit-Techno. I følge Jenssen hadde dette med å blande urbane stilarter med ambient musikk «aldri blitt gjort før», og det var altså i denne perioden han la grunnlaget for sin særegne stil (ibid.). De første fruktene av denne eksperimenteringen ble gitt ut i 1991 under aliaset Biosphere. ‘Microgravity’, som er navnet på dette albumet, ble gitt ut i Norge på det lille plateselskapet Origo Sound, og internasjonalt via den belgiske labelen Apollo. Selv om man finner technorytmer på dette albumet var det (som ved overgangen fra Bel Canto til Bleep) en relativt stor stilmessig overgang fra Bleep til Biosphere.

På albumene som fulgte ble det etterhvert tydelig at Jenssen hadde funnet sitt «sound». Albumene ‘Patashnik’, ‘Substrata’ og ‘Cirque’, var langt fra speilbilder av hverandre, men de låt umiskjennelig «Biospheresk». Innimellom disse albumene jobbet han med samarbeidsprosjekter og skrev filmmusikk. Et av disse samarbeidsprosjektene var albumet ‘Polar Sequences’, et album som består av opptak fra en konsert Jenssen og den britiske artisten Bobby Bird holdt på Fjellheisen ovenfor Tromsø. Det var Polar Music Festival som hadde tatt kontakt med Jenssen med en forespørsel om han kunne tenke seg å ha en konsert på Fjellheisen (Lynneberg, 1996). Jenssen foreslo å invitere Bird til et samarbeid med spesialskrevet musikk for anledningen, samt å bruke selve Fjellheisen som klingende råstoff for prosjektet. Sammen med Helge Gaarder fra Rikskonsertene gjorde Jenssen «diverse opptak av fjellheismaskineriet, turister i gondolene og lignende» (ibid.). Det klingende resultatet ble en slags musique concrète møter ambient-techno, og det var som nevnt nettopp en gjennomlytting med dette albumet som vekket min interesse for å se nærmere på Jenssens bruk av konkrete lyder og deres plass i hans musikkproduksjon.

Et annet aspekt ved denne utgivelsen som også fanget oppmerksomheten min var hvordan Jenssen hadde valgt å fokusere på å benytte lyder som var knyttet til Fjellheisen og området rundt. Han ønsket på et vis (slik jeg ser det) altså å tonesette Fjellheisen og området rundt, med dets eget lydlandskap. Riktignok var lydmaterialiet redigert, manipulert og sekvensert, men allikevel får man en slags klingende tilbakeføring. En slik tilbakeføring ville (slik jeg ser det) videre kunne fremheve og forsterke områdets lydlandskap, noe som kan hevdes å være i tråd med Enos tanker om ambient musikk. En av kvalitetene ved ambient musikk er jo ifølge Eno (1978) nettopp å forsterke omgivelsenes «... acoustic and atmospheric idiosyncrasies».

Jeg vil senere se nærmere på både Schaeffers Musique Concrète, og Enos Ambient musikk,

men vil først se på teorier om klingende fenomener knyttet til geografiske områder.

### ***1.3 Lyd knyttet til sted.***

Et geografisk områdes klingende egenart er noe som nemlig opptar R. Murray Schafer.

Ovenfor har jeg valgt å fornorske Schafers begrep «soundscape» til lydlandskap. Nå er det jo ikke slik at det kun er et områdes akustiske uttrykk som kan beskrives som lydlandskap. Man kan også beskrive «Musical compositions as a soundscape, or a radio program as a soundscape ...» (Schafer, 1977, s. 7).

I analysen av et lydlandskap vil man i første omgang forsøke å finne dets signifikante særtrekk. Med dette menes de lydene som fremstår «important either because of their individuality, their numerousness or their domination» (ibid., s. 9). Disse lydene kan videre kategoriseres som: keynote sounds, signals eller soundmarks. Med begrepet keynote knytter Schafer områdelyster til et musikalsk språk. Keynote (eller grunntone) henviser her altså til lydlandskapets «anchor or fundamentale tone» (ibid., s.9). Som i musikken er det disse lydene som på et vis blir referansepunktet som gir de andre elementene mening. Eksempler på keynotes i lydlandskapet er lyder som skapes ut fra geografiske og klimatiske forhold, som for eksempel lyden av vind, vann, skog, fugler, insekter, dyr og så videre. Dette er lyder som på et vis bare «er der» i bakgrunnen, og som man kanskje ikke så ofte lytter bevisst til. Signals på den andre siden er forgrunnslyder og lyder man i større grad lytter bevisst til. I et samfunn kan eksempler på denne typen lyder være sirener, kirkeklokker, bilhorn, og så videre. Det siste uttrykket, soundmark referer til spesifikke og unike lyder knyttet til spesifikke steder eller samfunn. Det bør her nevnes at Schafers (1977, s. 215) bruk av samfunn her inneholder alt fra politisk, religiøs, geografisk og sosial eksistens. Soundmarks er lyder som nyter aktelse og vies ekstra oppmerksomhet av medlemmer innen dette avgrensede samfunnet (ibid.). I følge Schafer vil lyder som kan kategoriseres som soundmarks altså angi et unikt akustisk uttrykk for et gitt område eller samfunn, noe jeg tolker som et sted, område eller samfunns klingende identitet. Denne nærmest hierarkiske og normativ inndeling Schafer foretar av hvilke lyder som er viktige og hvilke som ikke er det, har dog møtt kritikk. Adrew Eisenberg (2015, s. 198) hevder at Schafers soundscape er «deeply problematic as a central figure for sound studies». Dette begrunner han blant annet i ovennevnte normative aspekter. Videre trekker Eisenberg frem Schafers inndeling av lyd som hi-fi eller lo-fi, som problematisk. Eisenberg trekker i sin kritikk blant annet frem «... the irony that it [the soundscape] is born of the very modern technologies of sound reproduction that Schafer decries as sources of lo-fi

pollution» (2015, s. 198). Denne kritikken av soundscapes' evaluering av lyders kvaliteter finner vi også hos Steven Felt.

Som Schafer har også Felt jobbet med tilknytningen mellom lyd og sted. Riktignok velger Felt å bruke termen acoustemology når han forsøker å beskrive en kunnskap om et sted gjennom dets soniske miljø (Eisenberg, 2015, s. 198). Som nevnt over er dog ikke kun termen som skiller Felt fra Schafer. For selv om de to øyensynlig har et felles utgangspunkt for sine teoriseringer påpeker Felt selv ulikheter. Acoustemology handler ifølge Felt om en måte å forske på viten i og gjennom lydlig virksomhet, med vekt på den refleksive tilbakemeldingen av lydlig virksomhet og lytting (2015, s. 14). Videre går han systematisk til verks for å belyse likheter og ulikheter mellom Shafers soundscape og acoustemology. For det første påpeker han at acoustemology ikke er et målingsinstrument for å evaluere «sound environments for their high or low fidelity» som vi jo finner i Schafers soundscapes (ibid.). Felt (2015) ønsker videre å distansere seg fra begrepet soundscapes, som han (i lys av begrepets slektskap til landskap) mener danner en fysisk avstand mellom det lydlike og lytterens påvirkningskraft og persepsjon. Slik jeg tolker dette problematiserer altså Felt blant annet mangelen på en erkjennelse av at lytteren også vil påvirke de lydlike omgivelsen hun/han befinner seg i. En akustemologisk tilnærming til studie av lyd vil på den andre siden, «... favors inquiry that centralizes situated listening in engagements with place and space-time» (ibid., s. 15).

Som vi ser er det flere sider ved Schafers lydlandskap som har møtt kritikk. Jeg har ovenfor kort skissert noe aspekter av denne kritikken. At Schafer og Felt har ulike tilnærminger til dette feltet er kanskje ikke så unaturlig med tanke på utgangspunktet for deres forskningsprosjekter. Felt utviklet sine teorier om akustemologi i forbindelse med sine etnografiske studier i regnskogen Bosavi, i Papua New Guinea. Fokuset for hans forskning var her å undersøke sammenhengen mellom sanger fra Bosavi og regnskogens miljø. Han forsket med andre ord på lyd i kontekst hvor samfunnet, det sosiale og naturen/miljøet var i fokus. Schafer på den andre siden hadde gjennom sitt «the world soundscape project» et ønske om å forske på soniske miljø over hele verden, for å finne og ta vare på de tilsynelatende viktige soundmarks (i opptaks form, på kassettbånd). LaBelle (2015, s. 202) hevder at prosjektet bærer preg av en nostalgisk søken etter en «the mythological beginning of sound, the Ursound from which the sound world itself is born». Om LaBelles påstand stemmer vil jeg ikke gå nærmere inn på her.

Det er ikke til å skyve under en stol at Felts acoustemology, i akademiske kretser, er mer anerkjent enn Schafers soundscapes. Jeg har allikevel i denne oppgaven valgt å fokusere på begreper og analytiske grep fra Schafers teorigrunnlag. Dette blant annet fordi jeg mener at en slik type analyse kan passe godt til Jenssens klingende materiale. Jeg tenker her på den delen av soundscape-analysen som behandler det klingenes signifikante særtrekk, og da spesielt med tanke på å se nærmere på hvilken rolle de konkrete lydene har i hans komposisjoner. Som jeg allerede har vært innom benytter Jenssen (jf. 'Polar Sequences') lydmateriale fra steds spesifikke områder. I den forbindelse mener jeg videre at Schafers tanker om keynotes, signals og soundmarks kan være relevante å trekke frem. Videre finner man mange likhetstrekk når det kommer til notasjon av lydmateriale, mellom Schafer og analysearbeidet Pierre Schaeffer presenterer i sin *musique concrète*. Schafer (1977, s. 134) legger ikke skjul på at han er inspirert av Schaeffer, men hans notasjon foreslår en noe forenklet utgave av Schaeffers «several-hundred-page explanation and rationale».

## **2.0 Problemstillingen**

Gjenoppdagelsen av albumet 'Polar Sequences' sådde altså spiren til en tanke om å se nærmere på Jenssens musikkproduksjon. At jeg noen år tidligere, etter å ha lest Schaeffers «In Search of a Concrete Music», også hadde fått øynene (og ørene) opp for konkret musikk, ledet meg videre hen mot å fokusere på lydkildene Jenssen bruker i sine komposisjoner. I mine øyne var linken til konkret musikk og albumet Polar Sequences relativt tydelig, men kunne det være slik at man ville finne bruk av denne type lydmateriale på andre album? Ut fra ovennevnte tanker utarbeidet jeg følgende problemstilling: Konkrete lyders rolle i Geir Jenssens musikkproduksjon.

Slik jeg ser det er dette en relativt åpen problemstilling som kan favne ganske bredt. Jeg fant det derfor hensiktsmessig å avgrense den overordnede problemstillingen ytterligere ved følgende underspørsmål:

- Er det en gjennomgående bruk av konkrete lyder i Jenssens musikkproduksjon?
- Hvilke type lyder/lydkilder benyttes og hvilken rolle har de konkrete lydene i hans komposisjoner?
- Kan bruken, eller utvalget, av konkrete lyder sees i lys av teori knyttet til identitet?
- Populærmusikk, kunstmusikk, eller lydkunst?

Med problemstillingen og underspørsmålene som utgangspunkt ønsker jeg altså blant annet å undersøke om man kan finne spor av Pierre Schaeffers teori om *Musique Concrète* i Jenssens diskografi. Dette strekker seg ikke kun til bruken av konkrete lyder, men også til kompositoriske trekk og innfallsvinkler knyttet til bearbeiding og bruk av konkrete lyder. Det vil følgelig være interessant å undersøke om fokuset hos Jenssen ligger like mye på lydene i seg selv, slik som det gjør hos Schaeffer, eller om det er andre aspekter ved komponeringen som virker «ledende» med hensyn til det klingende uttrykket. Brukes disse lydkildene for eksempel kun som stemningsskapere, eller plassholdere for «ordentlig» instrumenter?

Jenssens musikk knyttes i både nasjonal og internasjonal presse til «the frozen landscapes of his hometown Tromsø» (Davies, 2016, s. 48). Musikken beskrives ofte «gjennom arktiske metaforer som kald, fjern og glasial.» (Kolltveit, 2009, s. 16). En av grunnene til denne romantiseringer av hans klingende uttrykk stammer muligens blant annet fra det Derek Walmsley (2008, s. 54) beskriver som «the myth that formed around Geir Jenssens' work as Biosphere [...]». Her vil jeg anta at Walmsley blant annet sikter til dette at Jenssen hadde base i Tromsø, nord for den arktiske sirkel, samt at han i tidlige intervjuer ofte fremhevet Tromsø som en plass hvor det ikke skjedde ting, det var mørkt osv. Et eksempel på denne type uttalelser finner vi i dokumentaren 'Northern Disco Lights – The Rise and Rise of Norwegian Dance Music'. Her har filmskaperne blant annet funnet frem et gammelt arkivklipp fra 1995, hvor Jenssen på spørsmål om hvorfor Tromsø «er så i vinden når det gjelder den her type musikk», vektlegger at «her skjer det nesten ingenting, så det eneste du kan gjøre, er liksom å.. du blir på en måte tvunget til å.. til å sitte hjemme å spille for at det er ingenting å gjøre ute på en måte» (Davis & Jenkinson, 2016). I mine øyne bygger her Jenssen opp under en tanke om en tilværelse nærmest avskåret fra «de andre», hvor kunsten blir til ut fra en slags isolasjon skapt av geografiske variabler (mørketiden, kulde etc.) og en mangel på kulturelle tilbud. Når jeg ovenfor stiller spørsmålet om bruken av konkrete lyder kan sees i lys av identitet er det blant annet denne type mytedannelse jeg har i tankene. Kan det være at Jenssen benytter lydmateriale som på noe vis kan hevdes å for eksempel konnotere den arktiske tundraen, eller som har opphav i opptak av, eller gir assosiasjoner til, snø som smelter, is som bryter og lignende? Med andre ord, kan man finne klingende materiale som kan hevdes å beskrive eller romantisere et avgrenset geografisk område?

Dette at jeg har valgt å bruke begrepet konkrete lyder, samt behandlingen av Jenssens musikkproduksjon i lys av *Musique Concrète*, vil også redegjøres for i denne oppgaven. Jeg

mener at det her blant annet vil være formålstjenlig å se nærmere på innholdet i begreper som for eksempel populærmusikk og lydkunst. Videre vil det etter mitt syn være naturlig å se nærmere på likheter og ulikheter mellom Musique Concrète, og Ambient/Techno-sjangeren (som jo er kategorien Jenssen «oftest» knyttes til). For enkelte kan det kanskje være vanskelig å se at det finnes noen bindeledd mellom disse to musikalske uttrykkene, men jeg vil hevde at det er flere sider ved konkret musikk vi kan finne igjen i mye av dagens populærmusikk. Pierre Schaeffers «høyre hånd» Pierre Henry påpekte blant annet i et intervju at: «The technique of sampling is at the heart of musique concrète. We invented an alphabet, and today it has become a language» (Khazam, 1997, s. 40).

### **3.0 Konkrete lyder**

Konkrete lyder, found sounds og samples, kjært barn har mange navn og det kan kanskje være vanskelig å finne noen definitive skiller mellom innholdet i disse begrepene. Forenklet sett kan man muligens hevde at begrepene konkret lyd og found sounds oftere benyttes innenfor en lydkunst- og kunstmusikktradisjon, mens samples kanskje i større grad brukes til å beskrive samme type fenomen innenfor en populærmusikalsk ramme. Samtidig ser man at disse avgrensningene ikke er bastante, da kunstnere, utøvere, artister og komponister, ofte lar seg inspirere på tvers av nevnte musikalske grenser, noe som igjen fører til at begrepene benyttes på tvers av ovennevnte rammer. For når alt kommer til alt, er det jo muligens også slik at begrepene i stor grad beskriver det samme klingende fenomenet, nemlig et gitt lydmateriale som er «klippet ut» fra sin originale kontekst, for så å benyttes som et klingende element i en ny komposisjon (en ny kontekst). Allikevel opplever jeg det slik at disse tre begrepene konnoterer ulikt innhold.

Personlig tenker jeg for eksempel på samples som lydmateriale som har en slags tonal/melodiøs karakter, og her gjerne materiale som er tatt fra andres musikkstykker. Med andre ord en type lydmateriale som kanskje passer innenfor det man kan kalle «tradisjonelle» musikalske verdier, hvor pitch/tonenhøyde og puls danner musikkens «ryggrad». I forhold til tonenhøyde handler det med andre ord om det Schaeffer (1952, s. 116) beskriver som «the phenomenon of the dominant». Med dette peker han på hvordan melodier skapes ut fra «a certain intention towards the dominant» hvorpå «the dominant has determined the pitch, and hence it is implicit in all our melodic footsteps» (Schaeffer, 1952, s. 116). Ut fra dette kan man kanskje slå fast at jeg oppfatter allmennbegrepet samples som lydmateriale hvis karakter

passer innenfor en (for enkelthetsskyld kalt) tradisjonell melodisk kontekst. Det være seg innenfor både populærmusikalske sjangere så vel som kunstmusikken.

Som med begrepet samples har jeg et sett assosiasjoner og tanker om begrepet «found sound» og dets rammer. Enkelt sagt konnoterer «found sounds» (for meg) nettopp dette, nemlig lyder man har «funnet». Altså spontane lyder man har hørt og tatt opp, men hvor man ikke har hatt noen påvirkning på lyden og lydkilden. Typisk vil dette for eksempel handle om lyder hørt i naturen, i bygninger, fabrikker osv. Ut fra en slik forståelse vil det kanskje videre være naturlig å snakke om lyder som opptrer uten menneskelig påvirkning. Ser man bort fra dette påståtte behovet for at lydmaterialer som beskrives som found sounds skal være fri fra menneskelig påvirkning kan man etter mitt syn, se tydelige paralleller mellom begrepene found sounds og konkrete lyder. Konkret lyder er i denne oppgaven valgt som en beskrivelse av en type lydmaterialer (og en bearbeiding av dette lydmaterialer) som kan sees i lys av den kunstmusikalske retningen Musique Concrète (konkret musikk). En vanlig beskrivelse av konkret musikk fokuserer gjerne på at man her erstatter musikkens tradisjonelle lydmaterialer (instrumentale eller vokale klanger) med lyder som for eksempel støy, stemmer og hverdagslige lyder (Konkret musikk, 2012). Slik jeg ser det er dette dog en relativt unyansert påstand. Schaeffer avskriver ikke tradisjonelle instrumenter som lydmaterialer i sin teoretisering om konkret musikk, det handler snarere om «tearing sound material away from any context, dramatical or musical, before giving it form» (1952, s. 38). Slik jeg tolker dette handler det altså i større grad om hvordan du bruker og bearbeider lydkildene, snarer enn hvilke lydkilder du benytter deg av i komposisjonsarbeidet. Dette er noe jeg vil komme nærmere inn på senere.

Ovenfor har jeg skissert noen tanker jeg har gjort meg i forbindelse med tre begreper som brukes til å beskrive en form for lydkilder brukt i musikalsk sammenheng. Dette i et forsøk på å belyse likheter og ulikheter. Samtidig ser jeg at disse assosiasjonene og innskrenkningene nok kan bli for snevre og unaturlige. For er det ikke slik at hvis «found sounds» handler om lyder man tilfeldigvis kommer over og tar opp, så vil for eksempel opptak av en gatemusikant, eller deler av et radioprogram, også kunne kalles «found sounds»? Riktignok fyller ikke disse lydkildene kriteriet om å opptre uten menneskelig påvirkning, men kan man i så fall påstå at lydene man for eksempel hører i en fabrikk ikke er menneskeskapt? Hvordan skal man videre forholde seg til lyder som stammer fra innretninger menneskene har plassert i naturen? Kan man si at lyden av bølgene mot en brygge, eller den elektroniske knitringen fra

høyspentmasten, ikke har i seg noen form for menneskelig påvirkning? Videre kan man også kanskje argumentere for at ens blotte nærvær i situasjonen også vil ha påvirkningskraft? I så fall vil kriteriet om lyd som opptrer uten menneskelig påvirkning være vanskelig (eller umulig) å oppnå i en opptakssituasjon ute i «feltet». Dette er problemstillinger man ikke nødvendigvis behøver å forholde seg til når man snakker om konkrete lyder. Innenfor konkret musikk ser vi dog at det tilsynelatende finnes begrensninger knyttet til hvilke type lydkilder man kan benytte i komposisjonsarbeidet. Som skissert ovenfor kan det likevel være vanskelig å hevde at man innenfor konkret musikk kun benytter seg av «umusikalsk» lydmateriale, som støy og «hverdagslyder». Slik jeg ser det vil det således også være vanskelig å forsvare en forståelse hvor samples klingende innhold reduseres til kun å innbefatte lyder med «tonale»-kvaliteter? Er det ikke snarere mer nærliggende å hevde at når man tar opp lyder, det være seg found sounds eller konkrete lyder, så er jo det man faktisk holder på med å sample? Dette engelske ordets betydning er jo blant annet «utvalg», og slik jeg ser det er det nettopp dette man gjør i ovennevnte situasjon, nemlig tar opp et utvalg eller utdrag av en (eller flere) klingende hendelse(r).

Til tross for min påstand om at det i realiteten kan være vanskelig å hevde at det finnes en tydelig forskjell i forhold til de tre begrepene klingende innhold, har jeg valgt å benytte begrepet konkrete lyder i denne oppgaven. Det er flere grunner til at jeg har gjort dette. For det første ønsker jeg å undersøke Jenssens bruk av «utradisjonelle» lydkilder i sin musikkproduksjon. Jeg ønsker altså å sette søkelyset på hans bruk av støy, hverdagslyder, lyder fra naturen og så videre. Ut fra dette, samt en tanke om å tydeliggjøre at dette (i hovedsak) ikke handler om samples av «tradisjonelle» musikalske lyder som for eksempel samples av andres musikalske verk, har jeg altså valgt å bruke begrepet konkret lyd. Det er videre slik at jeg opplever at begrepet konnoterer en kobling til den kunstmusikalske retningen Musique Concrète. En interessant observasjon i så måte (og muligens en liten digresjon) er at Schaefer selv ikke brukte begrepet konkret lyd når han beskrev det klingende innholdet som dannet utgangspunktet for sine Musique Concrète komposisjoner. Snarere valgte han å bruke beskrivelser som «the sound object» (Schaeffer, 1952, s. 133). I Schaeffers teorirammeverk ble denne enheten ytterligere delt inn i klassifikasjoner som extract, samples, fragments, elements osv. (Schaeffer, 1952, s. 191). Denne koblingen til en kunstmusikalsk retning synes jeg det kan være interessant å se nærmere på, da Jenssen jo til «vanlig» ansees å jobbe innenfor det man kanskje kan kalle en populærmusikalske sjanger, ambient. I det neste vil jeg derfor se nærmere på nettopp Ambient-sjangeren og hva den kan inneholde.



### **3.1 Ambient**

Dette at jeg har valgt å knytte deler av Jenssens klingende uttrykk til Pierre Schaeffer og Musique Concrète, fremstår kanskje ikke som den mest åpenbare ting å gjøre. Da jeg høsten 2016 presenterte masterprosjektet påpekte også sensor at det etter hans syn ville være mer naturlig å for eksempel trekke inn Brian Eno og hans begrep Ambient musikk. Dette er kanskje ikke så rart ettersom at Eno av enkelte sees på som Ambient-sjangerens opphavsmann, og Jenssens musikk ofte plasseres innenfor denne sjangeren. Tar man en titt på ett av intervjuene Jenssen gjorde i forbindelse med fjorårets plateutgivelse beskrives han sågar som «the most influential Ambient musician of his generation» (Howells, T., 2016).

Om Eno virkelig er opphavsmannen til Ambient-sjangeren som sådan vil etter mitt syn være vanskelig å konstatere. Da han i 1978 slapp sitt første album med merkelappen Ambient, var det flere artister som (både tidligere og samtidig) produserte musikk med et lignende klangbilde. At Eno er en av sjangerens pionerer, vil jeg dog hevde at det er liten tvil om. På omslaget til Enos album 'Ambient 1-Music for airports' fra 1978, presenterte han sine ideer knyttet til Ambient musikk. Tanken om å bruke musikk til å «parfymere» eller farge omgivelsene hadde han allerede ymtet frem på om i intervjuer gjort i 1975, men det var altså først i omslagsteksten til 'Music for airport'» han presenterte sitt manifest (Toop, 1995, s. 9). Her gjør han det klart at han har valgt å bruke termen Ambient musikk om platas klingende uttrykk, for å markere et skille til såkalt Muzak. Begrepet Muzak henviser i denne sammenheng til en type bakgrunnsmusikk utviklet av selskapet Muzak Inc., i våre dager kalles dette gjerne også for heismusikk. Det handler med andre ord om musikk tilsynelatende uten «substans», hvor formålet er å presentere bakgrunnsmusikk som ikke støter eller igangsetter de store følelsene. Muzak skal altså kun ligge som et behagelig teppe i bakgrunnen «by blanketing their acoustic and atmospheric idiosyncrasies ...» (Eno, 1978). Denne beskrivelsen av Muzak står i sterk kontrast til Enos tanker om Ambient musikk, hvis formål er å underbygge og forsterke omgivelsenes akustiske og atmosfæriske særegenheter (ibid.). Enos ønske med Ambient musikk handlet med andre ord om å skape «physical space through music; like furniture ...» (Cliff, 2012). Slik jeg tolker dette skulle altså musikken få en slags konkret karakter i miljøet den ble avspilt. Musikken skulle videre være «as ignorable as it is interesting» (Eno, 1978).

Med disse distinksjonen i bakhodet, synes jeg det kan være interessant å finne ut hva Jenssen

selv tenker om å puttes inn i Ambient-båsen. I et intervju med nettmagasinet Resident Advisor gjort i 2016, fikk Jenssen blant annet spørsmål om han identifiserer seg med merkelappen «Ambient». Jenssens svar på dette spørsmålet var: «I mean, "Ambient," I think Brian Eno described it as music you shouldn't listen to—it should be more like wallpaper, background music. That's not my goal when I make music. I want people to listen to it actively» (Ryce, 2016). Jenssens beskrivelse her av Ambient-sjangerens klingende uttrykk som bakgrunnsmusikk, minner etter min oppfattelse bemerkelsesverdig mye om den type musikk Eno ønsket at «Ambient music» skulle markere et skille fra, nemlig Muzak. Det kan selvfølgelig være flere grunner til at Jenssen sier dette. For det første mener jeg det kan være nærliggende å tenke seg at han ønsker å distansere seg fra sjangeren, ut fra et ønske om at hans klingende uttrykk ikke skal defineres inn i ett bestemt musikalsk uttrykk. Slik jeg ser det kan Jenssens uttalelser også grunne i at han en eller annen gang leste omslagsteksten i 'Music for airports' (eller kanskje et intervju med Brian Eno?), og at hukommelsens lumske natur har reorganisert innholdet i Enos tekst (eller utsagn). Riktignok sier Eno (1978) at «Ambient music is intended to induce calm and space to think», noe som kanskje kan bygge opp under Jenssens tanker om en type bakgrunnsmusikk. Men når Eno avslutter med at «Ambient music must be able to accommodate many levels of listening attention without enforcing one in particular ...» (ibid.), mener jeg at Eno er tydelig på at dette også er musikk som fordrer aktiv lytting. Uansett hva som er Jenssens motiv for ovenfornevnte utsagn, har jeg valgt å trekke det frem her for å belyse utfordringene det kan være å knytte en artists klingende uttrykk til en spesifikk sjanger.

I denne oppgaven har jeg ingen intensjoner om videre å dyptpløyende drøfte om Jenssens klingende uttrykk hører hjemme under merkelappen «Ambient», ei heller om hans musikk kan klassifiseres som *Musique Concrète*. Allikevel mener jeg det vil være hensiktsmessig å se nærmere på Schaeffers tanker om *musique concrète* og dets innhold. Dette både fordi jeg i denne oppgaven har valgt et fokus på konkret lyd, samt at jeg mener det kan være interessant å se nærmere på Jenssens musikk i lys av både populærmusikk (her representert gjennom sjangeren Ambient) og europeisk kunstmusikk (*Musique Concrète*).

### ***3.2 Musique Concrète***

Jenssens produksjon er nemlig relativt mangefasettert. Tar man en rask titt på diskografien hans finner man (i tillegg til hans elektroniske utgivelser som Biosphere) alt fra synthbasert popmusikk (Bel Canto), via New-Wave (E-Man), industriell-Techno og Techno (Cosmic

Explorer og Bleep), til lydinstallasjoner, filmmusikk og field recordings. I tillegg til dette har Jenssen også skrevet musikk for symfoniorkester, på oppdrag fra Bergen Filharmoniske Orkester.

Med andre ord er han ikke fremmed for også å prøve seg på uttrykk som kan høre hjemme innenfor en lydkunst- og kunstmusikktradisjon. I mine øyne antyder Jenssens diskografi en utforskende og nysgjerrig komponist. En beskrivelse jeg vil hevde også kler Pierre Schaeffer. I 1948 innførte Schaeffer begrepet *musique concrète* ut fra en tanke om å komponere:

[...] with materials from «given» experimental sounds in order to emphasize our dependence, no longer on preconceived sound abstractations, but on sound fragments that exist in reality and that are considered as discrete and complete sound objects, even if and above all when they do not fit in with the elementary definitions of music theory (Schaeffer, 1952, s. 14)

Schaeffers hovedanliggende var altså å benytte lydfragmenter/lydobjekter fra «virkeligheten» (det jeg i denne oppgaven har valgt å kalle konkrete lyder), som utgangspunkt for komponering. Som vi ser fra sitatet fremhever Schaeffer også aspekter ved lyd materialet som utfordrer samtidens musikkteori (og kanskje også innholdet i begrepet musikk?). I en artikkel publisert i tidsskriftet 'Polyphonie' skisserte Schaeffer noen strukturelle forskjeller mellom det han kaller ordinær (eller abstrakt) musikk og ny (eller konkret) musikk. Han hevder her at ordinær musikk går fra det abstrakte til det konkrete ettersom at musikken i utgangspunktet unnfanges mentalt, for deretter å noteres (teoretisk) i et partitur, før stykket til slutt fremføres instrumentalt (Schaeffer, 1952, s. 25). Den instrumentale fremførelsen blir altså her stykkets konkrete natur, det klingende som stammer fra en abstrakt tanke/idé i komponistens hode.

Innenfor den «nye» musikken starter man i motsatt ende, nemlig med det konkrete materialet, lydene. Konkret musikk tar altså utgangspunkt i allerede eksisterende (konkrete) lyder. Lydmaterialet her kan være enhver lydkilde, fra støy til musikalske lyder (Schaeffer, 1952). Det er så opp til komponisten å eksperimentere med disse lydene ved hjelp av ulike tilnærminger, som for eksempel ved å manipulere lydene (klippe og lime, spille baklengs, endre start/sluttpunkt og så videre), og å sette lydene sammen på ulike måter. Fruktene av denne eksperimenteringen leder så til den endelige komposisjonen, uten hjelp av notasjon

(ibid., s. 25). Det bør her nevnes at denne artikkelen ble publisert tidlig i Schaeffers arbeid med teorier knyttet til Musique Concrète, og at han etterhvert jobbet hardt med å finne formålstjenlige måter å notere musikken på. Dette forandrer dog ikke Schaeffers tanker om at vi her har konkrete elementer som utgangspunkt og at sluttresultatet er en abstrahert versjon av dette.

Det var dog ikke bare bruk av konkrete lyder og en foreløpig mangel på hensiktsmessig notasjon som opptok Schaeffer i hans søken etter å skape en ny type musikk. For å virkelig skape noe helt nytt, mente han at man blant annet må benytte andre parametere enn tonehøyde for å uttrykke seg musikalsk. For som han sier:

When for the first time we use the third, or the second, or the seventh or the dominant, we are not creating a totally new music. We are playing an ancient music with this new element incorporated into [...] (Schaeffer, 1952, s.119)

Samtidig bør man nok ikke tolke ovennevnte sitat dithen at man innen Musique Concrète skulle forlate tonalitet fullstendig. Schaeffer (1952, s.121) sier selv at det ikke er noe som taler mot en tonal konkret musikk. Snarere tolker jeg Schaeffer slik at det ikke vil være tilstrekkelig å la konkrete lyder innta de «ordinære» instrumentale lydenes rolle, innenfor en tradisjonell vestlig musikktradisjon, dersom man ønsker å skape en ny type musikk.

I mine øyne fremstår altså Schaeffers teorier om konkret musikk som mer «åpen» enn den som man blir presenter for på for eksempel store norske leksikons nettsider. Her heter det seg blant annet at man innen konkret musikk erstatter «tradisjonelt musikalsk materiale (instrumentale eller vokale klanger) med lyder (for eksempel støy, stemmer) ...» (Konkret musikk, 2012). Dette at man erstatter eller ikke benytter seg av tradisjonelt musikalsk materiale stemmer ikke riktig med min tolkning av Schaeffers tekst. Jeg oppfatter riktignok at et viktig element ved konkret musikk er å skille lydmaterialiet vekk fra sin kontekst (noe som følgelig også gjelder ved bruk av musikalske lyder) og fri disse «... from the prison of notes, from the words and phrases of musical language» (Schaeffer, 1952, s. 38). Noe som videre innebærer at manipulasjon og endring av lydmaterialiet, samt å sette dette inn i et nytt musikalsk uttrykk er fremtredende trekk ved hans tanker om konkret musikk. Schaeffer fremhever videre at parametere som for eksempel timbre og klangfarge vil inneha en større rolle i konkrete komposisjoner (ibid., s. 182). Dette innebærer videre et behov for nye måter å notere musikken på, samt nye instrumenter å spille denne musikken med.

I sitt arbeid med konkrete komposisjoner utviklet Schaeffer derfor også flere ulike tekniske innrettinger/instrumenter. Den mest kjente er kanskje hans «Phonogène». Schaeffer fikk laget flere versjoner av Phonogènen, men maskinens primære funksjon endret seg ikke nevneverdig, nemlig å avspille båndsløyfer og manipulere lydene på disse båndsløyfene i sanntid. På de første versjonene kunne man igangsette lydavspilling og endre lydenes tonehøyde og avspillingsfart (begge parametere endret seg samtidig ettersom at motoren som dro båndet over lesehodet enten økte eller senket farten) via et keyboard. På den siste versjonen kunne man også manipulere tonehøyde og avspillingsfart separat (såkalt pitchshifting og timestreching). For å kunne realisere sin konkretet musikk fikk altså Schaeffer laget instrumenter som innehar flere funksjoner som vi kan finne i dagens moderne samplere. I en artikkel publisert av nettmagasinet Fact (2016) går de faktisk så langt som å kalle Schaeffer «[...] the godfather of sampling».

Jeg har nå kort skissert historiske og teoretiske aspekter ved Ambient og Musique Concrète, og som vi kanskje kan ane konturene av i sitatet fra Fact magazine, har nok Schaeffers eksperimenteringer hatt innvirkning også på dagens populærmusikk. Geir Jenssens utgivelser under aliaset Biosphere, blir ofte kategorisert innenfor populærmusikalske sjangere som Ambient og Elektronika. I lys av dette, og med utgangspunkt i at jeg i denne oppgaven knytter Jenssens klingende uttrykk til Musique Concrète, som jo faller inn under en kunstmusikktradisjon, mener jeg det er formålstjenlig å se nærmere på hva begrepet populærmusikk kan inneholde.

### **3.3 Populærmusikk?**

Richard Middleton (1990) påpeker at populærmusikk i et historisk perspektiv har vært sett på som musikk som har å gjøre med "folk flest" eller "vanlige folk". Denne beskrivelsen konnoterer slik jeg tolker den, en underforståelse av populærmusikk som musikk som er "inferior or designed to suit low tastes" (Middleton, 1990, s. 3). Denne forståelsen av populærmusikk som dårlig smak har dog endret seg med tidene og vært gjenstand for «justeringer». Blant annet trekker Middleton frem at musikk som ble beskrevet som "popular songs" på 1800-tallet, impliserte musikk likt av personer hvis mening var retningsgivende (1990, s. 3).

I dagligtale vil man kanskje uten å reflektere nevneverdig over spørsmålet, si at

populærmusikk er musikken du finner på VG-lista. Man har altså en forståelse av populærmusikken som knyttes til salgstall, radiospillinger og streaming. Middleton (1990) hevder at denne formen for kvantitativ tolkningen av "populær" tar utgangspunkt i en positivistisk tankegang. Med andre ord skal man her forstå populærmusikk, som den musikken som beviselig er mest populær, blant annet ut fra innhentede data knyttet til spredning i massemedia (ibid.). Men kan man så være sikker på at innhentede data er pålitelige?

I historisk sammenheng finner vi for eksempel flere tilfeller hvor salgstall har blitt manipulert. Et av de mest kjente tilfellene av dette i Norge er kanskje Christer Falks stunt i forbindelse med gruppa Warlocks singelutgivelse "Stay Warm". Ved hjelp av venner og familie sørget Falk for at 1200 singelplater ble kjøpt inn over en kort periode. Dette resulterte i at singelen hoppet rett inn på 5. plass på VG-lista uken etterpå. Ikke bare fikk singelen listeplass, i et intervju med Dagbladet kunne Falk fortelle at radiostasjoner som tidligere ikke hadde ønsket å gi singelen spilletid, endret mening når han kunne vise til en VG-listeplassering (Torkildsen, 2005). I dette tilfellet ble riktignok jukset avslørt relativt raskt, men resultatet av Falks kreative markedsføring viser at datamateriell knyttet til salgstall, radiospilling osv., ikke nødvendigvis gir oss et sannferdig bilde av hva som til enhver tid er den mest solgte/populære musikken. Ser vi denne formen for kvantitativ tolkning i lys av dagens streamingtjenester, vil jeg tro at ovennevnte reliabilitetsproblem knyttet til manipulering av avspillingstall, fortsatt er tilstede.

I det avsluttende arbeidet med denne oppgaven, kunne Dagens Næringsliv avsløre at strømmetjenesten 'Tidal' faktisk hadde gjort seg skyldig i nettopp å manipulere avspillingstall. I følge avisen skal Tidal ha manipulert lyttetallene for artistene Beyoncé og Knaye West «med flere hundre millioner falske avspillinger» (Tobiassen & Sæter, 2018, s. 30). Noe som blant annet har medført at disse to artistene har mottatt «store utbetalinger på bekostning av andre artister» (ibid.). En annen konsekvens av disse avsløringene var at Geir Jenssen valgte å trekk all sin musikk fra denne strømmetjenesten. Jenssen selv beskrev avsløringen som «musikkens svar på Harvey Weinstein-saken» (Husby, Tobiassen & Sæter, 2018, s. 82)

Det er selvfølgelig flere sider enn manipulering av salgstall som er problematiske når man med utgangspunkt i en kvantitativ tilnærming ønsker å definere hva populærmusikk er. For

ettersom at dataene man innhenter i stor grad kun tallfester hvor mye man har solgt av et album eller hvor ofte en sang er blitt streamet/spilt på radio. Så er det jo faktisk ikke popularitet, men salgstall/avspillinger som måles (Middleton, 1990). Disse dataene forteller oss i så måte lite med hensyn til populærmusikkbegrepets innhold. Med andre ord skyves andre definerende sider ved populærmusikkens innhold som for eksempel klingende, sosiale og kulturelle aspekter utenfor referanserammen.

Jeg mener ikke her å antyde at en kvantitativ tilnærming til begrepet er uten verdi, snarere at dette alene ikke er tilfredsstillende med hensyn til å beskrive hva populærmusikk er. For som vi ser vil et slik ensidig fokus på kvantitet kunne resultere i at ethvert musikalsk uttrykk kan beskrives som populærmusikk.

### **3.4 Smak og behag**

Populærmusikk handler om musikk som noen liker, i motsetning til musikk som ingen liker som jeg da regner som upopulær musikk. Men populærmusikk er den musikken som faktisk noen liker. Kanskje en kontroversiell tolkning, men det er det jeg legger i det (Hegerberg, E. u.å.).

Artisten Egil Hegerberg beskriver her (på en humoristisk måte?) sin høyst personlige tolkning av begrepet. Etter mitt syn er det dog flere sider ved Hegerbergs forståelse som jeg opplever problematisk. For det første oppfatter jeg Hegerbergs tolkning av begrepet som særdeles unyansert, noe som fører til at definisjonen, etter mitt syn, favner for bredt. Slik jeg tolker Hegerbergs utsagn vil jo faktisk *all* utgitt musikk være populærmusikk, dette ettersom at jeg vil anta at enhver komponist/låtsnekker vil like sin kreasjon. Med andre ord vil det alltid være minst én person som liker musikken, og følgelig vil musikken (ut fra Hegerbergs definisjon) kunne beskrives som populærmusikk. Jeg skal dog ikke gå nærmere inn i diskusjonen om Hegerbergs beskrivelse av begrepet her. Poenget mitt ved å nevne dette er snarere et forsøk på å illustrere hvor utfordrende det kan være å skulle definere begrepet populærmusikk. Spesielt ettersom at begrepet på mange vis har blitt en del av dagligspråket.

Hawkins hevder at et sentralt aspekt ved populærmusikken er hvordan denne formes av sosiale, politiske og kulturelle forhold; «pop is about consumption and condition» (2002, s. 2). Ut fra en slik forståelse er det derfor kanskje ikke så rart at populærmusikkbegrepet har fått en slik sentral rolle i vår dagligliv, ettersom at vi som konsumenter stadig utsettes for

musikalske inntrykk? Kunstneren og artisten Bill Drummond har sågar startet opp en "No music day" i et forsøk på å sette søkelys nettopp på hvordan musikk er i ferd med å miste sin kraft som kunstform på grunn av samfunnets tankeløse og allestedsnærværende (mis)bruk (Wikipedia, 2015).

Hawkins påstand angående populærmusikkens tilknytning til sosiale, politiske og kulturelle forhold, kaster videre lys over utfordringer knyttet til det å klart definere hva populærmusikk egentlig er og diskursen i forbindelse med dette. Det Hawkins dog hevder man kan slå fast som et faktum, er at popmusikk «is about shifting levels of styles, texts, genres and responses, and how these engender feelings. And on a broader scale, what pop signifies is ultimately wrapped up in our readings of musical effect through the choice of language» (2002, s. 3)

Som vi ser er populærmusikkbegrepet mangefasettert og det vil være for omfattende å skulle drøfte alle sider ved begrepet her. I det ovennevnte har jeg kort forsøkt å belyse utfordringer knyttet til det å presentere en klar og avgrenset definisjon av hva begrepet inneholder.

### **3.5 Musikk eller lydkunst?**

En åpenbar forskjell på dagens populærmusikk og kunstmusikk, er kanskje at kunstmusikken i større grad bygger på verk, nedskrevet i et partitur, tiltenkt fremført med stort orkester i en konsertsal. Innenfor populærmusikken finner vi også komponister/artister som noterer komposisjonene sine, men jeg vil driste meg til å hevde at man her finner en større grad av komposisjoner med spartanske/lite detaljerte partitur, tiltenkt innspilling i et studio. Enkelt sagt kan man kanskje påstå at en overvekt av popkomponister komponerer etter øret, mens klassiske komponister har en mer «teoretisk» tilnærming. Dette blir selvfølgelig å forenkle virkeligheten, men jeg trekker det frem ettersom at partituret stod sterkt innenfor kunstmusikken på 1940-50-tallet da Schaeffer utviklet sin *musique concrète*. Schaeffer slet nemlig lenge med å finne en formålstjenlig måte å notere sine komposisjoner på. Når han i de første årene beskrev komposisjonsprosessen handlet det i stor grad om å bruke en hvilken som helst lydkilde, «then compose experimentally by direct montage, ... which finally gives form to the will to compose contained in rough drafts, without the help of an ordinary musical notation, which becomes impossible» (Schaeffer, 1952, s. 25). Noe av grunnen til at Schaeffer opplevde det som problematisk å notere sine komposisjoner, bygger på problematikken med klingende bestanddeler som ikke lar seg notere innenfor tradisjonell notasjon. Denne problematikken belyser jeg i avsnittet om verkanalysen, men kort sagt handler det om et



manglende symbolspråk for å beskrive det klingende på en tilfredsstillende måte. Schaeffers løsning på dette ble etterhvert å skrive sine komposisjoner som grafiske partitur.

Jeg har jo valgt å plassere Schaeffers *Musique Concrète* innenfor kunstmusikken, men som vi ser er det flere aspekter ved denne musikkformen som skiller seg fra klassisk musikk. I *Musique Concrète*s spede barndom var det også flere kritiske røster knyttet til om dette i det hele tatt kunne kalles musikk, ettersom at kun «instrumental sounds, or sung vocal sounds of fairly determinate pitch could be included within music» (Hamilton, 2007, s. 43). Man fant også kritiske røster innenfor datidens avantgarde som hevdet at de konkrete lydenes opphav i den virkelige verden, skapte en distraksjon (ibid.). Tanken her var altså at assosiasjonene lytterne fikk når de hørte de konkrete lydene, skapte en distraksjon hvor lytteren forsøker å høre seg frem til kilden, snarere enn å konsentrere seg om komposisjonen/stykket. Hamilton (2007) hevder videre at også Schaeffer på et tidspunkt, følte at han hadde mislyktes i å frigjøre lydene fra deres opphav. Schaeffer mente at dette resulterte i «sound-works, sound-structures, but not music» (ibid., s. 43).

Synet på hva som kunne beskrives som musikk endret seg dog i takt med komponistenes økende interesse for «sound as sound», og begrepet ble tillagt nye elementer (ibid., s. 41). I dag, hevder Hamilton, vil de fleste (så vel teoretiker som den gjennomsnittlige lytter) ha som utgangspunkt at enhver lyd kan inkorporeres i musikk, og at det ikke finnes noe iboende krav til lydens egenskap (ibid., s. 42). Men at enhver lyd kan inkorporeres i musikk, innebærer ikke at «any sound can constitute music» (Hamilton 2007, s. 45). Her mener Hamilton det kan være hensiktsmessig å skille mellom musikk hvis klingende uttrykk hviler på tonale lyder og en ikke-musikalsk lydkunst. Han finner her støtte i Roger Scruton som hevder at lyd blir til «tone when organized by pitch, rhythm, melody and harmony, and 'tone' is the intentional object of a necessarily imaginative and metaphorical musical perception» (ibid. s. 58). Scruton argumenterer videre for at et grunnleggende trekk ved musikk, nettopp er at den er tonal.

Diskursen om det finnes et skille mellom lydkunst og musikk er ikke ny. Allerede i 1920-årene komponerte Edgard Varèse verk som fikk publikum til å stille spørsmålet om dette var musikk. Varèse ble etter hvert så lei av dette spørsmålet at han kalte musikken sin for organisert lyd (Hamilton, 2007, s. 42). John Cage er også en komponist som har måttet forsvare sitt klingende uttrykk. I samme ånd som Varèse sier Cage (2013, s.15): «if this word

'music' is sacred and reserved for eighteenth and nineteenth century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound». Så kan man kanskje spørre seg om ikke organisering av lyd faktisk er et av kjennetegnene på musikk? Eller som Varèse sier: «... what is music but organized sound – all music!» (Hamilton, 2007, s. 42).

Jeg har nå kort sett på ulike perspektiver knyttet til hva populærmusikk, lydkunst og musikk kan være, og som man ser kan det være utfordrende å trekke noen skarpe skiller mellom disse begrepen. Som jeg har vært inne på tidligere i denne oppgaven har Jenssen en mangefasettert diskografi hvor flere klingende uttrykk er representert. Dette er noe jeg vil komme nærmere inn på når jeg senere presenterer mine analyser. Før vi kommer dit vil jeg i det neste se nærmere på de metodiske valg som ligger til grunn for denne oppgaven.

#### **4.0 Jakten på Jenssen**

«Geir Jenssen/Biosphere, er en luring, en anonym, sterk kraft i norsk musikkliv og han har vært her lenge» (Eidsvåg, 2012)

For noen år siden dukket ovennevnte sitat opp i twitterfeeden min. Jeg tror kanskje jeg smilte ørlite grann av kommentaren av ren fornøyelse over at en såpass internasjonalt anerkjent komponist/artist som Jenssen, muligens ikke var så velkjent innenfor eget lands grenser. Jenssens musikk opplevdes med andre ord fortsatt å være en godt bevart hemmelighet som vi «innvidde» kunne kose oss med. I lys av Eidsvågs påstand om Jenssens anonymitet, er det kanskje heller ikke så rart at han ikke er så allment kjent. Ser man på Jenssens tilstedeværelse (eller mangel på?) i det offentlige lys, kan man jo kanskje si seg enig i Eidsvågs karakteristikk?

Ett kjapt søk på [spellemannsprisen.no](http://spellemannsprisen.no) avslører at Jenssen har vært nominert til pris fire ganger, og vunnet to. Om han har vært tilstede på prisutdelingen de to gangene han ikke vant kan jeg ikke si noe om, men både i 2000 da han vant for platen «Cirque» og i 2016 for «Departed Glories», har Jenssen glimret med sitt fravær. I stedet for å møte, har representanter fra plateselskapet tatt imot prisene på hans vegne. Dette tilsynelatende ønske om å begrense eksponeringen av egen person, ser vi også i forbindelse med plateutgivelsene. Når Jenssen i fjor ga ut nytt album, gjorde han for eksempel kun en håndfull intervjuer. Så vidt meg bekjent to intervjuer med utenlandske nett-magasiner og ett intervju med Dagens

Næringsliv. At Jenssen er restriktiv i forhold til å gjøre intervjuer, er noe hans tidligere bandkollega i Bel Canto, Anneli Drecker, også trekker frem i et nylig publisert intervju med iTromsø. Her nevner Drecker blant annet at Jenssen «... likte egentlig ikke å spille live eller gjøre intervjuer ...» (Holstad, 2017). Med dette utgangspunktet burde det derfor kanskje ikke vært noen stor overraskelse at Jenssen i skrivende stund, fortsatt ikke har respondert på mine utallige forespørsler om intervju.

Da jeg bestemte meg for å se nærmere på Jenssens bruk av konkrete lyder, fremsto det nemlig relativt naturlig å blant annet innhente data direkte fra kilden, gjennom et intervju. Første forespørsel ble sendt 08.08.16, via e-post og Facebook. Man kan kanskje diskutere om dette var de mest formålstjenlige kanalene, men ettersom at jeg ikke hadde anledning til å komme meg på nærmeste konsertmulighet (som da var Insomniafestivalen 29 oktober 2016), eller hadde noe adresse/telefonnummer jeg kunne nå han på, ble det til at jeg forsøkte disse kanalene. Da jeg ikke fikk svar, gikk jeg noe mer grundig til verks. Jeg visste at Jenssen også driver et plateselskap (enkeltmannsforetak) og jeg kjente til hvor i landet han holder hus. Dette var tilstrekkelig informasjon til at jeg fant en adresse, noe som videre ledet meg til et telefonnummer. Jeg må her innrømme at dette researcharbeidet etterlot en noe dårlig smak i munnen. Følelsen av å være en stalker var sterkt tilstede. Nettopp av denne grunn valgte jeg å sende et håndskrevet brev, fremfor å ringe Jenssen. Riktignok var jeg desperat etter å få et intervju med han, men jeg ønsket ikke å krenke privatlivets fred. Brev ble sendt, men heller ikke denne gangen fikk jeg noen respons. Mitt siste desperate forsøk på å oppnå kontakt var 10. november 2016. Igjen sendte jeg mail samt melding på Facebook, og igjen lot tilbakemelding vente på seg.

Det bør kanskje nevnes at jeg i og for seg har fått en slags respons fra Jenssen. For jeg prøvde meg enda en gang (etter «siste» gang) i begynnelsen av januar 2017. Satte meg ned og komponerte en lang melding på Facebook, trykket send og fikk beskjed om at Jenssen hadde blokkert meg fra å sende han meldinger....

Som jeg kanskje har klart å få frem her, så ønsket jeg virkelig sterkt å gjennomført et intervju med Jenssen. Dette å få hentet inn primærdata av en kvalitativ karakter anså jeg altså som relativt viktig. Når det er sagt kan man selvfølgelig innhente kvalitative data gjennom andres tekster/intervjuer også, men jeg hadde altså her et ønske om å hente inn primærdata.

Primærdata skal her forstås som data som er hentet inn for første gang av personen som

foretar undersøkelsen. Motsatsen til dette vil være sekundærdata, som innebærer data hentet inn av andre (Postholm og Jacobsen, 2011, s. 45). En (kanskje opplagt) grunn til at jeg hadde et ønske om å innhente primærdata, er at jeg kunne tenke meg å få svar på noen relativt «smale» spørsmål knyttet til hans bruk av konkrete lyder. Spørsmål om preferanser knyttet til lydkildevalg, som for eksempel om det finnes estetiske aspekter som påvirker disse valgene, hvordan bruken av konkrete lyder påvirker komposisjonsarbeidet og så videre, er aspekter som jeg mener kunne ha vært med på å støtte opp under, eller nyansere, mine analyser av det klingende empiriske materialet. Med andre ord ville disse kunne utfylle hverandre og balansere analysearbeidet, samt muligens også styrke en pragmatisk tilnærming.

Ettersom at eget intervju med Jenssen ikke lot seg realisere, består deler av det empiriske datagrunnlaget av sekundærdata. Dette dreier seg i stor grad om intervjuer foretatt av andre, samt artikler og plateanmeldelser. Til tross for at jeg gjennom disse ikke har fått direkte svar på enkelte sider av Jenssens klingende produksjon, gir de dog en viss innsikt i hvordan han tilnærmer seg komposisjonsarbeidet og hans arbeid med konkrete lyder. Men i en oppgave hvor man blant annet ønsker å undersøke konkrete lyders rolle i en komponists komposisjoner, er det jo selvfølgelig ikke tilstrekkelig med et datagrunnlag kun basert på det talte eller skrevne. Det klingende, og det klingenes tekst bør (selvfølgelig) også inkluderes i dette. Når man så skal ta seg fore å analysere musikk innenfor en populærmusikalsk tradisjon, må man også ta metodisk valg med hensyn til hvilke analytiske verktøy som er mest hensiktsmessige og bruke.

#### ***4.1 Verkanalysen***

Historisk sett har verket hatt en opphøyet plass, og verkanalysen har vært det foretrukne metodiske verktøyet. Verkanalysens "mal" eller utgangspunkt hadde sitt utspring i den europeiske kunstmusikken, hvor de store "komponistgenienes" verk sto som idealet. Verkanalysen har fortsatt en stor plass i dagens musikkvitenskap, og Kerman (1980, s.312) hevder for eksempel at "all university as well as conservatory musicians are into analysis". Målet med verkanalysen var (overordnet sett) å gi innsikt i og påvise funksjonelle sammenhenger i det enkelte (kunst)verk. Til tross for dette tilsynelatende objektive utgangspunktet, la ikke pionerene innenfor feltet skjul på at verkanalysen var et viktig hjelpemiddel for å fullt ut kunne artikulere et estetisk verdisystem (Kerman 1980). Nyere tids musikkanalytikere har dog forsøkt å oppnå en høyere grad av objektivitet ved å unngå verdivurdering og tilpasse sitt analysearbeid mot "a format of strictly corrigible propositions,

mathematical equations, set theory formulations, and the like ... " (ibid., s. 313).

Det finnes jo flere innfallsvinkler til verksanalysen, Schenker-analysen er kanskje i så måte blant de mest kjente. Men i denne typen analyser, sier Middleton (1990, s. 104), vektlegges ofte musikalske parametere som enkelt lar seg notere i et partitur. Med andre ord vil fokuset i denne type analyser, i stor grad hvile på de overordnede rytmiske og harmoniske strukturene i verket, et fokus jeg mener ikke vil være formålstjenlige i denne oppgaven. Riktignok vil man kunne finne både harmoniske og rytmiske strukturer i Jenssens komposisjoner, men en stor del av det klingende i hans musikkproduksjon vil ikke kunne noteres innenfor denne tradisjonen. Med dette mener jeg at det klingende vil ha bestanddeler som ikke lar seg notere innenfor «tradisjonell» notasjon, ettersom at denne mangler et symbolspråk for disse. Med bestanddeler mener jeg her for eksempel bruk av modulasjonsskilder som LFO (lav frekvens oscillator), og effekter som for eksempel filtre, frekvens-skiftere og ringmodulatorer. Middleton (1990, s. 105) trekker også frem «articulation (attack, sustain, decay: what electronic musicians ... call the 'envelope') ... not to mention new techniques developed in the recording studio, such as fuzz, wah-wah, phasing and reverberation», som eksempler på klingende parametere som forsømmes innenfor denne type analyse. Dette er kilder og effekter som har stor innvirkning på de ulike lydkildenes timbre, og komposisjonens overordnede lydbilde. Videre er det jo selve de konkrete lydene og deres rolle, jeg ønsker å se nærmere på her og et fokus på harmonikk og rytmikk vil muligens ta fokus vekk fra dette.

Med andre ord vil jeg anta at en verkanalyse basert på preskriptiv notasjon ikke vil kunne være til stor hjelp (preskriptiv notasjon skal her forstås som et partitur som foreskriver verket i forkant av fremføringen). Både av ovennevnte grunner men også ettersom at jeg mener at det er nærliggende å anta at Jenssen som regel ikke skriver partitur når han komponerer. Han har riktignok (på bestilling) komponert et stykke for Bergenfilharmonien, men dette tilsynelatende «uten å kunne noter» (Jensen, 2009). Da Jenssen ble intervjuet i forbindelse med albumet «Departed Glories», beskrives også en arbeidsform hvor man komponerer uten tradisjonell notasjon.

I've been using the program for over two years and I found a few settings where I can, for example, upload a track with some old Ukrainian women singing. What comes out is something completely different—there was one track that sounded like Elizabeth Fraser from Cocteau Twins. You always get these surprises; you never know what

comes out. So I just picked the best parts of it and re-sampled that, and made the tracks from these short snippets. (Ryce, 2016)

Som man ser av sitatet over, benyttet han her en programvare hvor «you just have to try it out and see what happens» (ibid.). Når selv komponisten ikke riktig vet hva som skjer med lydmaterialiet som blir puttet inn i programvaren, er det vanskelig å se for seg at Jenssen (i komposisjonsarbeidet) har forsøkt å notere dette i et tradisjonelt partitur.

Når jeg så ikke har hatt tilgang på partitur, kunne en innfallsvinkel til analyse være å gi seg i kast med transkripsjon, og en deskriptiv notasjon. I motsetning til preskriptiv notasjon som foreskriver hvordan verket skal fremføres, forsøker man med deskriptiv notasjon å beskrive det klingende (med andre ord det som utøveren/-e faktisk spiller). Jeg har allerede stadfestet utfordringer knyttet til mangelfullt symbolspråk, og i lys av sitatet over vil jeg hevde at det klingende materialet i Jenssens komposisjoner består av deler som kan være vanskelig å skrive ned i et partitur, noe som igjen kan skape vansker ved en eventuell transkripsjon. Man kan her argumentere for at Pierre Schaeffer utviklet et omfattende analyseverktøy for å beskrive lyder grafisk, men jeg mener at dette vil blitt for omfattende, med tanke på oppgavens rammer.

Med dette i bakhodet valgte jeg å gå for en forenklet deskriptiv notasjon, hvor jeg ikke forsøkte å transkribere det klingende i et én-til-én-forhold, men snarere ønsket å fokusere på hvilke type lyder man hører, når de opptrer, hva slags type manipulasjon som har blitt utført, og lignende. Det kan kanskje sees på som bakvendt å forsøke å identifisere konkrete lyder, når man vet at et hovedanliggende innen konkret musikk er å manipulere lyd med hensikt om å åpne ørene for det klingende og «cut [the sound] off from its source, as real phenomena ...» (LaBelle, 2015, s. 27). Jeg mener dog at det i denne oppgaven er hensiktsmessig å forsøke å indentifisere de konkrete lydenes opphav. Dette blant annet i lys av oppgavens underspørsmål, hvor blant annet de konkrete lydenes rolle, samt om bruken av disse trekkes frem i forbindelse med spørsmål knyttet til identitet.

#### ***4.2 Musikkens tekst***

En annen innfallsvinkel i forhold til analysen, er å drøfte musikkens tekst. Her skal tekst forstås i en vid forstand, det handler altså ikke kun om å tolke sangteksters konnotasjon, eller

verkets partitur. Snarere vil det i denne sammenheng være mer fruktbart å se på dette som «a part of a music analytic practice that takes on board the function of reading as a mission for elucidating what musical events signify» (Hawkins, 2002, s. 7). I så måte kan det være nyttig å betrakte musikkens tekst som en helhet bestående blant annet av det klingende, ord/tekst, bilder og bevegelse (ibid., s. 89). Slik jeg tolker dette vil altså tekstbegrepet kunne forstås som alt fra for eksempel en albumutgivelse eller innspillingen av et album, til en musikkvideo. Med et slikt analytisk utgangspunkt kan det også være hensiktsmessig å være bevisst intertekstualitetsaspektet. Med dette mener jeg at analysens fokus ikke bare bør hvile på enkeltkomposisjoner, men heller forsøke å beskrive relasjoner mellom ulike musikalske tekster. Solomon (2012, s. 88) trekker her frem «other musical works or texts in other media such as images associated with the music like album covers or music videos, and writing and talk about music, such as journalistic writing in the form of record reviews» i sin beskrivelse av potensielle tekstkilder. Noe som bringer oss over til oppgavens empiriske materiale.

## **5.0 Empirisk materiale**

Jeg har tidligere beskrevet utfordringene knyttet til dette med å få et intervju med Geir Jenssen, samt hvordan mangelen på personlig intervju, har ført til at jeg har sett meg nødt til å benytte meg av en del sekundærdata i form av intervjuer foretatt av andre. Av denne grunn vil følgelig deler av oppgavens empiriske materiale består av intervjuer Jenssen har gjort med musikkmagasiner og aviser.

Musikkens tekst og dets forhold til oppgavens empiriske materiale har også blitt trukket frem i lys av intertekstualitetsaspektet. Altså en tanke om en musikalsk analyse hvor analysens fokus ikke kun skal være på det klingende (musikalsk tekst), men dette i relasjonelt forhold til blant annet visuell tekst (plateomslag, artikler/intervjuer, anmeldelser osv.) og audiovisuell tekst (for eksempel musikkvideoer) (Ålvik, 2014). Med utgangspunkt i en intertekstuell metode vil videre artikler og plateanmeldelser hentet fra magasiner, aviser og på internett, samt musikkvideoer, dokumentarer og innholdet på Jenssens egen YouTube- og Vimeo-kanal danne deler av denne oppgavens empiriske materiale.

Mange av intervjuene Jenssen gjorde på 90-tallet har dessverre vært vanskelig å oppdrive. Det er i stor grad intervjuer fra 2000-tallet jeg har forholdt meg til i denne oppgaven. Når det gjelder det audiovisuelle materialet strekker dette seg fra 90-tallet og nærmest frem til dags

dato. Det er dog ikke til å komme bort fra at Jenssens plateutgivelser, både i form av cover/innpakning, men også det klingende, utgjør en vesentlig del av oppgavens empiri.

Jenssen har en relativt fyldig diskografi, som strekker seg helt tilbake til 80-tallet. Jeg anså det derfor som hensiktsmessig å konsentrere seg om deler av denne, fremfor å bite over for mye. I forhold til mitt fokus på konkrete lyder var det derfor i første omgang naturlig å utelukke musikk gitt ut før Jenssen startet å bruke samplere i komposisjonsarbeidet. Dette utelater plater gitt ut med Bel Canto samt under aliaset E-man, ettersom at han selv hevder at den første gangen han brukte en sampler, var i arbeidet med albumet 'The North Pole By Submarine' under aliaset Bleep (The Milk Factory, 2014). Det kan selvfølgelig tenkes at Jenssen før dette jobbet med konkrete lyder på et mer «analogt» vis (altså med båndspillere og platespillere), men ettersom at jeg ikke har funnet noen indikasjon på dette hverken når jeg lytter på platene eller i intervju, har jeg valgt å ta utgangspunkt i året Jenssen startet å jobbe med samplere.

Til tross for denne avgrensingen fremsto utvalget fortsatt noe mektig, og jeg bestemte meg derfor for å kun fokusere på musikk gitt ut under eget navn, samt aliaset Biosphere. Videre valgte jeg å se bort fra album med musikk skrevet for ballettoppsetninger, teater og filmmusikk. Dette ettersom at jeg mener at disse vil være såpass farget av oppsetningens/filmens narrativ og stemning, noe som etter min mening innebærer at de fremstår mindre relevante løsrevet fra det visuelle. Jeg vurderte en stund å inkludere album hvor Jenssen har remikset andres musikk, som for eksempel 'Nordheim Transformed' og 'Biosystems: The Biosphere remixes'. Etter å ha lyttet på disse albumene, valgte jeg dog også å utelate disse, da jeg anså det som en for tidkrevende (og nærmest umulig) oppgave å skille Jenssens eventuelle tilskudd av konkret lydmateriale (og andre lydkilder) til disse komposisjonene. Til tross for disse avgrensingene, mener jeg at man fortsatt sitter igjen med en relativt omfangsrik klingende portfolio samt en god del visuell tekst i form av blant annet plateomslag og plateanmeldelser.

Når jeg videre i min analyse vil undersøke sider ved Jenssens musikkproduksjon i lys av identitet, mener jeg det er viktig å understreke at det her vil være fenomenet Jenssen/Biosphere som tolkes. Ettersom at jeg jo selv ikke har fått snakke med Jenssen bør det derfor påpekes at mine påstander/tolkninger ikke er en beskrivelse av «virkelighetens» (privatpersonen) Geir Jenssen, snarere fenomenet (artisten) Geir Jenssen. Jon Mikkel Broch



Ålvik bruker i sin doktorgrad, «Scratching the Surface» begrepet persona for å tydeliggjøre dette skillet. Analyse og tolkning av det empiriske materialet hviler med andre ord både på opphavsmannens klingende uttrykk samt min tolkning av Jenssen persona (Ålvik, 2014, s. 34).

## **6.0 Presisering av konkret lyd**

Ut fra problemstillingens underspørsmål, stod det klart for meg at jeg i analysen av det klingende materialet, måtte forsøke å lage en oversikt over de konkrete lydkildene. Jeg var her blant annet interessert i å finne ut hva slags lyder som ble brukt (hvor de stammet fra) og hvilken rolle lydene hadde i komposisjonene. Videre undersøkte jeg hvilke type manipulasjon(er) de konkrete lydene var blitt utsatt for. Dette både for å klare å skille konkrete lyder fra «ordinære» instrumenter som for eksempel synthesizere, samt for å kunne se på forskjeller og likheter mellom Jenssens bearbeiding av konkrete lyder, og manipulasjonen innen konkret musikk. Til tross for at jeg i denne oppgaven har et fokus på konkrete lyder, valgte jeg også å notere ned lydkilder som jeg i utgangspunktet ville betegnet som samples.

Tidligere i oppgaven argumenterte jeg for at det ville være vanskelig å påpeke en tydelig forskjell mellom begrepene konkrete lyder og samples. Det er selvfølgelig mulig å forsøke å skape en distinksjon mellom disse ved å for eksempel hevde at konkrete lyder er lydkilder som er tatt ut fra en sammenheng og satt inn i en ny kontekst. Ut fra en slik forståelse kan man videre hevde at samples hentet fra andres musikkstykker ikke kan kalles konkrete ettersom at de refererer til den samme tilstanden som de blir benyttet i, musikk. Spørsmålet blir da om for eksempel Ánde Sombys joik «Gadni», fremført mellom fjellene i Kvalnes, fortsatt refererer til den samme tilstanden når denne blir samplet og brukt i en techno-låt? Ikke bare snakker vi her om to vidt forskjellige musikalske uttrykk, men etter min mening kan man også her hevde at joiken settes inn i en ny kontekst. Riktignok kan man argumentere for at samplet er forankret i det man kan kalle «musikalsk lyd», men dette innebærer ikke at «umusikalske lyder» ikke kan manipuleres i en mer «musikalsk/harmonisk» retning og vice versa. Med andre ord mener jeg at denne distinksjonen mellom samples og konkrete lyder kan være vanskelig å forsvare. I forhold til Jenssens bruk av «musikalsk lyd» er disse samplesene ofte manipulert til det ugjenkjennelige, og gjerne på en måte som i tillegg til tonale kvaliteter også fremhever parametere som timbre og klangfarge. Dette er parametere som Schaeffer

(1952, s. 182) mente ville inneha en stor rolle i konkrete komposisjoner. Når Schaeffer videre også påpeker at konkret musikk kan inneholde «any sound material, noise or musical sound ...» (ibid., s. 25), og at man gjennom manipuleringen av dette lyd materialet kan maskere eller skjule lydkilden opphav, mener jeg at dette kan legitimere bruken av begrepet konkret lyd også om manipulererte musikalske lyder.

### **6.1 ...og lydlandskap**

I forbindelse med underspørsmål som er knyttet til identitet valgte jeg i analysen av det klingende også å (løst) kategorisere de konkrete lydene ut fra R. Murray Schafers inndeling av lydlandskapet. Det må her påpekes at jeg ikke gjorde dette ut fra et ønske om å normativt dele inn lydene etter deres viktighet. I dette tilfellet handlet det i større grad om å kunne identifisere mulige steds spesifikke lyder. Tanken her er så å undersøke om det er mulig å finne lydkilder som kan være knyttet til/hentet fra Jenssens nærområde generelt, og nord for polarsirkelen spesielt. Dette blant annet for å se nærmere på media og plateanmeldernes hang til å skape et romantisert bilde av Jenssens klingende uttrykk, hvor de trekker en direkte link mellom det klingende og Jenssens bosted i Nord-Norge.

Jeg mener at disse presiseringene var på sin plass, da jeg i det neste vil presentere mine analyser.

### **7.0 Tale og dialog**

Som tidligere beskrevet har jeg altså lyttet meg gjennom og analysert store deler av Jenssens fyldige diskografi. Da jeg hadde gjennomgått det klingende utvalget så jeg at enkelte typer lyder opptrådte relativt jevnlig gjennom hele diskografien. En type lydkilde som var gjennomgående på alle av Jenssens album fra 1991 til 2000, var bruken av menneskelig tale (det er ikke slik at bruken av tale opphørte etter 2000, men den er gjennomgående mindre brukt etter dette.). Lydkilden opptrer på disse albumene enten i form av dialog eller replikker fra filmer/serier/radio, uforståelig mumling/snakking, men også i form av lyden av flere mennesker som snakker samtidig. For enkelhets skyld kan man dele disse lydkildene inn i forståelig og uforståelig menneskelig tale.

Slik det fremstår for meg innehar begge disse typene tale som oftest en rolle som stemningsskaper i komposisjonene, men i noen tilfeller brukes disse lydkildene også som rytmiske elementer og som overganger/variasjon. Selv om begge kategoriene tale tilsynelatende innehar like roller i komposisjonen, skiller dog forståelig menneskelig tale seg

fra den uforståelige på et punkt. Som stemningsskaper er det nemlig den uforståelige talens timbrale eller teksturelle kvaliteter som bygger opp eller understøtter en stemning. Dette gjelder til viss grad også for den forståelige talen, men her spiller også ordenes betydning (og i noen tilfeller talens opprinnelse) en større rolle. Denne bruken hvor både det som faktisk blir sagt og hvor talens opprinnelse spiller en stor rolle finner vi på Jenssens første album under Biosphere aliaset; 'Microgravity'.

**7.1 «He know the moon. He know the stars. He know the Milky Way.»** (Biosphere, 1991, spor 1)

'Microgravity' åpner med lyden av ulende vind, radiosus og ovennevnte replikk (hentet fra filmen 'The Right Stuff' fra 1983). Tre konkrete lyder som fungerer som stemningsskaper, men bruken av disse kan også sees som et narrativt grep. Slik jeg tolker platens første halvminutt kan nemlig vinden symbolisere en tilknytting til jordkloden (og reises startpunkt), radiostøyen fungerer som et frampek på noe av det vi kommer til å møte på vår «reise» (radiogalaksen Cygnus-A, som er tittelen på albumets 7. spor), og dialogen forteller oss hvor reisen går (ut i verdensrommet). Slik jeg ser det konnoterer altså to av åpningssporets konkrete lyder verdensrommet (eller kanskje romferd?) som et overordnet tema for denne platen. Denne tematikken underbygges videre av albumets tittel og titlene på flere av platens spor, som for eksempel 'Chromosphere', 'Microgravity' og nevnte 'Cygnus-A'. Disse titlene refererer henholdsvis til navnet på ett av solens tre ytre lag, effekten jordas gravitasjonen har på et romskip som faller i bane rundt jorden, og sistnevnte er som sagt navnet på en galakse.

Bruken av dialog/replikker fra filmer er gjennomgående på denne platen, og de fleste stammer nok fra «film samples and audio recordings from VHS tape in the late 80s. I didn't have my own recording equipment so I took nearly all of [my samples] from movies that I rented in the local video store» (Power, 2015). Tematisk konnoterer alle dialogsamplesene på dette albumet verdensrommet, men i lys av ovenfornevnte replikk mener jeg man ved å se nærmere på konteksten disse ordene ytres, også finner informasjon som underbygger albumets narrativ.

Scenen denne replikken er hentet fra beskriver nemlig et møte mellom en amerikansk astronaut og en representant for Australias urbefolkning (klipp av scenen finner man på <https://youtu.be/zIgM6Jwjf3w>). Astronauten og aborigineren samtaler om reiser til verdensrommet, og det er i denne konteksten aborigineren ytrer ordene over. Slik jeg ser det fungerer aborigineren her som et symbol på jorden, samtidig som ordene han ytrer fører

tankene (og den musikalske ferden) mot verdensrommet. At den klingende ferden nødvendigvis foregår i vårt sinn (i kraft av å være knyttet til lyd/musikk), underbygges videre av at aborigineren i den originale konteksten snakker om en eldre (vis) person (som omtales i klippet som: «He»), som kan reise ut i verdensrommet med tankene. Min tolkning av at dialogens opprinnelse og kontekst spiller en rolle i valget av nettopp dette samplet, bygges videre opp under et annet aspekt ved denne påståtte narrativen. I min beskrivelse av albumet som en imaginær reise (med jordkloden som start- og endepunkt), både innledes og avsluttes nemlig dette med samples knyttet til den Australske urbefolkningen. For i tillegg til det mye omtalte dialogsampelet på albumets første spor, møter vi i avslutningssporet utstrakt bruk av samplet didgeridoo. Slik jeg ser det er det altså ikke bare lyden av vind (som forøvrig også dukker opp igjen på avslutningssporet) som kan sies å symbolisere jorden, men også klingende materiale knyttet til den Australske urbefolkningen.

## **7.2 «So, uh, you're really into this space stuff, huh?» (Biosphere, 1991, spor 2)**

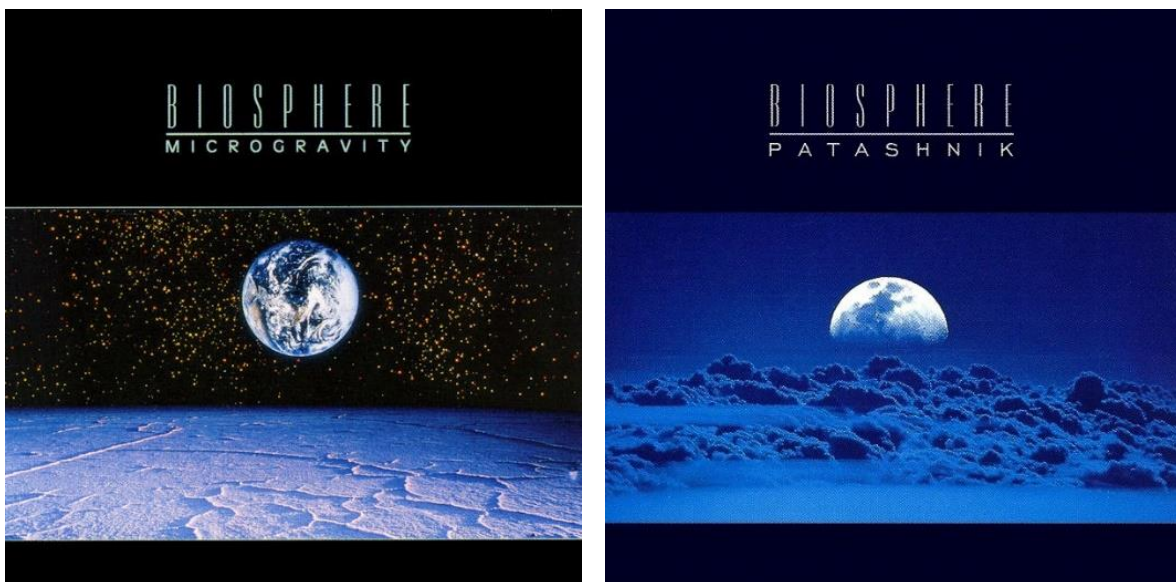
Bruken av dialogsamples fra spillefilmer/serier generelt og science fiction filmer spesielt finner vi også på oppfølgeralbumet 'Patashnik'. Som på 'Microgravity' bygger bruken av disse også her opp under en tematikk knyttet til verdensrommet/romfart, noe som videre understrekes av albumets cover samt flere av sangtitlene. At Jenssen på denne tiden var inspirert av «things that we have in this area like Northern lights, antennas or scientific stations, polar stations» (Trelawny, 2015, 29:05), underbygger i så måte ovennevnte forståelse av de to platenes tematikk. I et intervju i forbindelse med reutgivelsen av 'Microgravity' i 2015 beskriver sågar Jenssen selv tidsperioden disse to albumene ble gitt ut som «his astronomy years» (Power, 2015). Med dette i bakhodet er det interessant å se hvordan albumets klingende uttrykk i pressen blant annet ble beskrevet som: «winter, black rain, long shadows, lost on barren tundra, natural phenomena endlessly replicating in digital spaces" (Herrington, 1994, s. 71). Det kan med andre ord se ut til at Jenssens klingende uttrykk her tillegges andre kvaliteter enn det som kanskje har vært intensjonen?

Det er i og for seg ikke noe nytt at norske artisters klingende uttrykk har blitt beskrevet ut fra lyriske naturmetaforer, og da spesielt aspekter ved naturen som kan knyttes til et (kaldt) arktisk miljø. Både Mari Boine og Jan Garbarek har ved enkelte anledninger fått merkelapper som "frozen tones" og "nordic atmosphere" knyttet til utgivelsene sine (Hamilton, 1999, s. 77). Her kan det også være på sin plass å nevne at Edvard Griegs komposisjoner i sin tid ble hevdet å beskrive den norske naturen. Men med tanke på at disse albumenes cover, sangtitler

og ikke minst bruk av replikker, underbygger en verdensrom-/astrologi-tematikk, er det ved første øyekast lite som indikerer et musikalsk uttrykk knyttet til snøkledd fjell som bader i nordlys. Til tross for dette mener jeg at man (i lys av musikkens tekst) kan argumentere for at det finnes sider ved både tematikk og innpakning (cover) som kan bygge opp under en tilknytning til den arktiske tundraen.

### 7.3 «*Can you imagine an extra-terrestrial disc jockey? Like listening to radio waves from space*» (Biosphere, 1991, spor 8)

Ettersom at både 'Microgravity' og 'Patashnik' har blitt utgitt og reutgitt på ulike plateselskap og med forskjellig coverfoto, har jeg valgt å forholde meg til de to utgavene jeg personlig eier. På disse utgavene pryder et bilde av jordkloden, øyensynlig tatt fra månens overflate coveret til 'Microgravity', mens 'Patashnik' smykkes av et bilde av månen (sett fra jorden) badende i et hav av skyer.



På begge disse platene innehar altså månen en sentral rolle. Med dette utgangspunktet kan man (med litt velvilje) argumentere for at den øde, hvite måneoverflaten kan fungere som en metafor for de endeløse, snøkledd viddene i det kalde arktiske nord. Ut fra et slik perspektiv kan også forholdet jorden/månen konnotere tanker knyttet til en sentrum-periferidimensjon. Med dette sikter jeg til det (historisk sett) asymmetriske forholdet mellom nord og sør i det norske kulturlivet hvor, ifølge Larsen (2011, s. 123), de kunstsakkyndige portvokterne i Oslo-regionen opererer som smakspreferanse. Slik jeg ser det kan videre bruken av lydmateriale knyttet til den australske urbefolkningen, (og det ovennevnte møtet mellom den hvite mann og aborigineren) i så henseende også knyttes til et slikt sentrum-periferiperspektiv.

Hvis månen så (i lys av ovennevnte) representerer periferien (i dette tilfellet Nord-Norge), kan man videre se for seg at Jenssen selv inntar rollen som «[the] extra-terrestrial disc jockey» (Biosphere, 1994). Noe som ut fra tolkningsrammen videre kan sees som en understrekning av en opplevd «annerledeshet» knyttet til Jenssens identitet som Tromsøværing. Når dette dialogsamlet følges opp av setningen «like listening to radio waves from outer space» (ibid.), stadfestes i så måte i tillegg en ulikhet mellom et «oss» og «de andre», knyttet til det klingende uttrykket. Ut fra en slik tolkningsramme kan man altså med (noe velvilje) kunne lese inn aspekter som har med Jenssens identitet som musiker, nordlending og deltaker i et lite musikkmiljø.

Som vi ser så *kan* man altså med litt godvilje tolke tekstlige aspekter ved disse utgivelsen i en retningen som kan støtte opp under en tanke om at Jenssen har hatt det nordnorske landskapet som inspirasjonskilde. Ut fra Jenssens uttalte fascinasjon for astrologi og science-fiction-filmer, og i lys av det klingende materialet og ovennevnte beskrivelse av platenes innpakning, fremstår det dog som vanskelig å hardnakket forfekte denne tolkningen. Spørsmålet blir da om det kanskje er andre sider ved Jenssens produksjon som tydeligere konnoterer en nordnorsk identitet?

### **8.0 Lyder knyttet til naturen.**

En annen type konkret lyd som vi finner igjen på stort sett alle Biosphere albumene, er det jeg har valgt å kalle naturlyder. Dette er lyder som vind, regn, rennende vann, fuglekvisper og lignende. Det finnes noen album hvor denne typen lyder brukes mindre utstrakt, men ser man på diskografien i tidsrommet 1991-2016, er det kun to album der denne typen lyder er fullstendig fraværende. Jenssen bruker (slik jeg ser det) disse lyd-kildene gjennomgående som stemningsskapere.

Jeg har også tidligere i oppgaven beskrevet Jenssens bruk av konkrete lyder som stemningsskapende. Dette begrepet oppleves muligens noe upresist men slik jeg bruker det i denne sammenhengen favner det blant annet over lyder som ut fra et gjenkjennelsesperspektiv konnoterer et naturfenomen, et geografisk område, romfart, en sinnsstemning og så videre, og som i kraft av dette beskriver en stemning eller en narrativ. I tillegg til

gjenkjennelsesperspektivet vil man også finne bruk av konkrete lyder hvor lydens tibrale og klanglige egenskaper underbygger en slik tenkt stemning/narrativ. I tillegg til denne kontekstualiserte bruken av naturlyder finner vi også bruk av naturlyder som rytmiske og melodiske elementer i komposisjonene. Denne typen bruk finner vi i størst grad i begynnelsen av Jenssens karriere på albumene 'Microgravity', 'Patashnik' og 'Polar Sequences'.

Både bruken av konkrete lyder ut fra tibrale og klanglige egenskaper, og dette med å manipulere disse inn i rytmiske og melodiske elementer i komposisjonen er innfallsvinkler man kan finne støtte i Schaeffers teoretisering av en konkret musikk. Ved å manipulere konkrete lyder kan for eksempel lyden av et tog «be forgotten and only sequences of sound color [...] are heard» (Schaeffer, 1952, s. 14). Ved å manipulere lydene, endre lydets struktur og ved å sette lydene i nye strukturer er det videre ingenting som kan hindre «the most disparate elements from being linked together with the greatest continuity: noise developing into musical sound [...]» (ibid., s. 81). Så når Jenssen manipulerer fuglelyders pitch, avspillingshastighet og rytmikk, for å skaper nye melodiske og rytmiske elementer på sporet 'Botanical Dimensions' (fra 'Patashnik'), kan man kanskje hevde at måten han bearbeider disse lydene på er i Schaeffers ånd. Men selv om vi her finner bruk av konkrete lyder som kunne passet inn i Schaeffers tanker om et «sound object», finner vi også utstrakt bruk av konkrete lyder, hvis rolle er å knytte lydenes klingende uttrykk til sitt opphav, noe som nok kan sies å ikke passe like godt inn i et Musique Concrète rammeverk.

En ting som fremstår som vesentlig i Schaeffers arbeid er nemlig fokuset på å fjerne «sound material away from any context, dramatic or musical, before giving it form» (1952, s. 38). Han ønsket altså å endre lydets uttrykk slik at lytteren ikke kunne identifisere lydets opphav. Fokuset skulle ligge på lydkildens klingende kvaliteter. Når Jenssen så benytter gjenkjennelige konkrete lyder (som helt klart konnoterer naturfenomener og lignende) som stemningsskaper, tør jeg derfor påstå at han bedriver det stikk motsatte av å maskere lydenes opprinnelse. I disse tilfellene fremstår det i så måte mer sannsynlig at Jenssen, ved å ikke maskere/manipulere de identifiserbare lydkildene, gjør dette nettopp for at disse skal kunne underbygge albumets (eller sporets) stemning/tema/narrativ. De konkrete lydene kan med andre ord sies å fungere som verktøy for å formidle dette, på en måte som kanskje ikke lar seg gjøre på samme vis med «tradisjonelle» instrumenter. Ut fra en slik tanke kan det jo kanskje

være interessant å se nærmere på hva denne bruken av naturlyder kan tenkes å formidle.

### **8.1 Naturen i musikken?**

«Jeg har aldri musikk med meg på tur. Jeg foretrekker naturens egne lyder», forteller Jenssen i et intervju med *Norrøna Magazine* (Eidslott, 2012, s. 88). At naturopplevelser (og dette å være ute i naturen) er viktig for han, kommer også frem både i dette og flere andre intervjuer han har gitt. Når man også vet at han har vært en ivrig fjellklatrer siden 15 års alderen, er det kanskje ikke så unaturlig å se for seg at han har latt seg inspirere av naturlyder og natur- og turopplevelser? Likevel hevder Jenssen selv at han «ikke tenker noe særlig på naturen når jeg lager musikk. Og jeg tenker heller ikke på musikk når jeg er ute på tur» (ibid., s. 88).

Til tross for denne uttalelsen finner jeg det vanskelig å se for meg at Jenssen evner å skille naturopplevelser fra musikken like kategorisk som han her hevder. Slik jeg ser det, kan dette snarere kanskje heller være et forsøk fra Jenssens side å distansere seg litt fra merkelappene musikken hans har fått i media? I samme intervju trekker han nemlig også frem at «alle tror at musikken min er direkte inspirert av den arktiske naturen, men det er ikke tilfelle» (ibid., s.88). Når Jenssen i et annet intervju får spørsmål om hva som inspirerer han, svarer han kort og godt «a good sample!» (The Milk Factory, 2004). Jenssen beskriver også bruken av samples i komposisjonsarbeidet som «key – it's the soul of it all» (Dax, 2011, s. 54).

At konkrete lyder spiller en vesentlig rolle som stemningsskaper, men også som narrativ har vi allerede vært innom. I den forbindelse så vi også at brorparten av det samlede materialet på de første albumene stammet fra spillefilmer. Men med kunnskapen om at Jenssen er en friluftsmann, og at nær sagt alle albumene i Jenssens *Biosphere*-diskografi inneholder bruk av naturlyder, mener jeg det ut fra uttalelsen over vil være vanskelig å se for seg at han, bevisst eller ubevisst, *ikke* har latt seg inspirere av omgivelsene gjennom blant annet field recordings og samples fra turer han har vært på. Dette er nok noe Jenssen også har reflektert over, og som han selv påpeker: «I guess being outdoors inspires me a lot, but only in a subconscious way» (The Milk Factory, 2004). Han forteller også videre at han «drar ofte ut, særlig til Lyngen og gjør utendørs lydopptak» (Makiaclothing, 2013). Videre påpeker han at han på disse turene ofte har et spesifikt formål med turen. Han beskriver blant annet hvordan han «dro til Lakselvdal for et par år siden, da det var plutselig temperaturstigning, [...] 20 varmegrader og



masse nysne. Så da dro æ ut og satt med mikrofon for å ta opp lyden av sneskred» (ibid.). Denne prosessen hvor Jenssen oppsøker spesifikke områder, finner vi også når Jenssen forteller om prosessen rundt albumet *Departed Glories*. Her kan han fortelle at «I'm currently doing field recordings in the forrest next to my studio [...]» (Dax, 2011, s. 54). Ser man disse uttalelsene i lys av at Jenssens kreative prosess ofte tar utgangspunkt i «one of my own field recordings» (Fischer, u.å.), vil jeg hevde at det vil være vanskelig å hardnakket forfekte at Jenssens musikk og hans opplevelser i naturen er, som han selv sier, «two separate worlds for me» (Howells, 2016).

## **8.2 Naturens estetikk**

Emily Brady hevder at vår opplevelse av naturens estetiske kvaliteter (som med kunsten), «begins with perceptual exploration of the aesthetic object» (2004, s. 160). Slik jeg tolker Brady kan vår oppfattelse av estetiske kvaliteter i naturen videre kunne knyttes til fire spesifikke moduser knyttet til «imaginative activity in relation to natural objects», disse er «exploratory, projective, ampliative, and revelatory imagination» (ibid., s. 161). Når Jenssen forteller om da han satt og nøy utsikten på toppen av Chukhung Ri i Nepal, og fikk «en klar idé om å lage et soundtrack til utsikten» (Eidslott, 2012, s. 89), tenker jeg at han her projiserer sin estetiske naturopplevelse inn i sitt klingende uttrykk. Resultatet fra denne naturopplevelsen er sporet Chukhung fra albumet *Substrata*. Når Jenssens snakker om hva han ønsket å beskrive på dette sporet trekker han frem «the feeling of sitting alone on the summit [...] looking down at the neighbouring glaciers and valleys» (The Milk Factory, 2004). I lys av de fire ovennevnte moduser, tolker jeg her Jenssens opplevelse blant annet til det Brady beskriver som revelatory imagination. Brady forklarer dette som når ens opplevelse av naturen leder til «contemplations of the valley, glaciers and all, reveals the tremendous power of the earth to me, a kind of truth has emerged through distinctively aesthetic experience» (Brady, 2004, s. 163). Sannheten som det her refereres til beskrives videre som en estetisk sannhet, og handler i så måte ikke om en sannhet som gir oss svar på filosofiske eller vitenskapelige spørsmål (ibid.). Slik jeg tolker Brady handler det snarere om at estetisk sannhet vises gjennom skjellsettende estetiske opplevelser i naturen, hvor observatørens refleksjoner og organisering av sanseintrykk i situasjonen «facilitate the kind of close attention that leads to revelation» (ibid.). I Jenssens tilfelle, tolker jeg dette som at hans opplevelse på toppen av Chukhung Ri, var et sterkt åpenbarende øyeblikk, som inspirerte han til å beskrive dette som et klingende uttrykk.

Hittil har vi sett på om, og i hvilken grad, bruken av naturlyder kan sies å kunne knyttes til en tanke om at Jenssen henter mye av sin inspirasjon fra naturopplevelser. Samtidig har det kommet frem at Jenssen selv hevder at han i liten grad lar seg inspirere av naturen. Ut fra uttalelser i intervjuer, finner vi dog utsagn som kan tyde på at det nok finnes tilfeller hvor denne type inspirasjon har funnet sted. I disse uttalelsene aner man kanskje også en nysgjerrighet knyttet til spesifikke naturlige fenomener og områder. Når det gjelder Jenssens diskografi kan man også se et skifte i fokus fra astronomi og romfart (på 'Microgravity' og 'Patashnik'), til det Jenssen beskriver som tiden hvor «Earth, and life on Earth became more important» (Howells, 2016). Perioden han her beskriver starter fra platen 'Polar Sequences' og fortsetter frem til i dag. Riktignok tok han en liten avstikker til månen med *Autour De La Lune* i 2004, men ettersom at denne er skrevet for radio, er den ikke en del av mitt empiriske grunnlag.

## **8.0 Mekaniske lyder**

I Jenssens klingende produksjon dukker det stadig opp en type konkrete lyder som kan være problematiske å stadfeste opphavet til, men som alle gir assosiasjoner til menneskeskapte mekaniske innretninger. En del av lydmaterialiet jeg har valgt å kategorisere som mekaniske lyder er det Schafer vil kalle signal sounds (1977). Dette er lyder som for eksempel alarmer, telefoner som ringer og sonarlyder. I tillegg har jeg valgt å også kategoriserer lyden av fly/romskip, motorlyder og lydmaterialie som klangmessig gir assosiasjoner til mekaniske innretninger, som mekaniske lyder. Jeg har tidligere belyst at Jenssen sjelden bearbeider tale/dialog-lyder og lyder knyttet til naturen i en slik grad at man kan hevde at han har fjernet lyden fra sin kontekst. I noen tilfeller legges det kanskje på noen effekter, eller ting klippes og loopes, men som oftest er det relativt enkelt å identifisere lydenes opphav. Når det gjelder de mekaniske lyder stiller det seg dog noe annerledes.

Selv om bruken av mekaniske lyder har vært gjennomgående til stede i Jenssens klingende produksjon, er det på albumet 'Polar Sequences' denne bruken er mest fremtredende. Dette er i seg selv kanskje ikke så veldig oppsiktsvekkende ettersom at store deler av lydene som ble brukt på albumet ble hentet inn i og rundt Fjellheisen i Tromsø. Jensen forteller at det ble gjort «diverse opptak av fjellheismaskineriet, turister i gondolene og lignende», og at disse dannet utgangspunkt for komposisjonene (Lynneberg, 1996). Når lydmaterialiet er såpass nært knyttet

til konsertarenaen det klingende skal fremføres på, er det kanskje nærliggende å tenke seg at komponisten ønsker å beholde lydenes kontekstuelle tilhørighet, slik at musikken på et vis gjenspeiler omgivelsene den avspilles i? Til en viss grad oppleves dette også å være tilfelle på 'Polar Sequences', men på en stor del av det klingende materialet mener jeg at Jenssen har bearbeidet de konkrete lydene på en slik måte at man ikke lenger klarer å identifisere lydenes opphav.

Spor nummer 3 på albumet åpner med det som ved første lytt kan høres ut som rasling og en «syntetisk» stemme. Når jeg i arbeidet med å hente inn data lyttet nærmere, konkluderte jeg med at dette måtte være lyden av en stålvaier i bevegelse, som gjennom filtermanipulering hadde fått et «organisk» klingende uttrykk. En type filter kalt «formant filter» kan med riktig modulasjon produsere denne typen vokal-aktige lyder, men om det er gjennom et slikt filter Jenssen har prosessert vaierlyden er vanskelig å slå fast. Denne lyden følges deretter opp av flere metalliske lyder, som jeg finner det vanskelig å stadfeste. Noen av elementene danner etterhvert et rytmisk bakteppe, men i det store og hele fremstår det klingende forløpet som relativt abstrakt. Jeg vil her hevde at Jenssens bearbeiding av de konkrete lydene og de kompositoriske grepene som blir gjort på dette (og flere andre spor på dette albumet), ligger tett opp til Pierre Schaeffers *Musique Concrète*. Selv om flere av sporene har både rytmiske og melodiske elementer som vi finner i «tradisjonell musikk» er det også passasjer og hele spor hvor Jenssen har løsrevet seg fra «the interplay of numbers and metronomically marked seconds» (Schaeffer, 1952, s. 66). Slik jeg opplever det klarer altså Jenssens i større grad enn på de to foregående platene å løsrive seg fra en tradisjonell måte å tenke på, både når det kommer til komponering, manipuleringen og bruken av konkrete lyder. Etter mitt syn klarer han her å komponere, «not just in the form of a blueprint, but from within the context of the sound themselves» (ibid., s. 117). Med andre ord er det i stor grad lydenes klingende karakter og timbre, som trekkes frem her og gis plass i komposisjonen.

Som på de to foregående plater finner vi også her gjenkjennelige konkrete lyder hvor lydenes opphav/kontekst kan tenkes å tilføre komposisjonene en underliggende stemning eller narrativ. Men her bringer (i mine ører) selv ikke disse lett identifiserbare lydene av sildrende vann, skritt i snø, vind og drypp fra smeltende is, assosiasjoner til snøkledd arktiske fjell. Snarere oppleves det her som at deres ubearbeidede klingene kvaliteter komplementerer de mer bearbeidede konkrete lydene. «These tracks combine varied rhythmic textures with *Musique Concrète*» rapporterte Matt Ffytche for magasinet *The Wire* i 1996 (s. 51). Videre

beskriver han albumets klingende innhold som: «booming rumbles, percussive clinks, faint sirens and sweeping noise [...] slams, crashes, thuds and muffled beats, suggesting dimensions which are as swiftly gutted and collapsed» (ibid.). Ffytche kobler altså heller ikke det klingende materialet på dette albumet til arktisk natur. Tatt i betraktning at Biosphere (i media) på denne tiden var synonymt med 'Arctic Techno', samt at det var flere sider ved utgivelsen som kunne knyttes direkte til Tromsøs fjell og natur, syns jeg dette er svært interessant.

Jenssen forteller at platecover og websider (knyttet til utgivelsen), var laget av manageren til Jenssens samarbeidspartner på dette albumet, Bobby Bird (Lynneberg, 1996). Websiden er for lengst lagt ned, så hva denne eventuelt inneholdt vet jeg ikke, men platecoveret viser tre sametelt i et snøkledd landskap. Disse teltene hadde Bird og hans manager sett på fjellet i Tromsø, og som «de fleste utenlandske turister» hadde de blitt veldig fascinert av disse omgivelsene (ibid.). Jenssen selv virker i intervju med Morgenbladet ikke spesielt interessert i å knytte det musikalske uttrykket til dette geografiske området, men påpeker at synet av naturen og sametelt «selvfølgelig en daglig ting for oss, men ikke for dem» så «hvorfors skulle jeg sensurere denne opplevelsen for dem?» (ibid.)



### **8.1 Klingende landskap**

At Jenssen på denne tiden (tilsynelatende) ikke ønsket å knytte sitt klingende uttrykk til

Tromsø og arktiske strøk, er kanskje ikke så unaturlig i lys av at hans to foregående album, som tematisk var knyttet til astronomi og verdensrommet, i pressen ble beskrevet som lyden av det arktiske nord. Men en slik skepsis i forbindelse med lanseringen av 'Polar Sequences', som jo har en (i mine øyne) sterk tilknytning til dette geografiske området, er kanskje litt vanskeligere å skjønne. Med dette mener jeg at det kanskje kan være lett å se for seg at man ved å gjøre opptak av lyder innenfor et begrenset geografisk område, også fanger opp stedspesifikke lyder som kan hevdes å beskrive klingende særegenheter ved området. Det jeg her omtaler som stedspesifikke lyder, er det Schafer beskriver som soundmarks. Det er her snakk om lyd som er «unique or possesses qualities which make it specially regarded or noticed» (1977, s. 274). At lyden av Fjellheismaskineriet er vel ansett blant befolkningen som bor i nærområdet, tviler jeg noe på. Men at lyden av maskineriet er velkjent og at disse lydene er unike for denne delen av Tromsdalen vil jeg tro. Samtidig kan man ikke forfekte at disse lyden kun er forankret til fjellheiser eller gondoler i Nord-Norge. Så selv om jeg vil hevde at dette er et soundmark i relasjon til Tromsø og byens innbyggere, vil det være vanskelig å forfekte en slik forståelse for utenforstående.

I min analyse av 'Polar Sequences' klingende uttrykk, fant jeg også utstrakt bruk av keynote lydkilder. Dette er lyder som man finner som en slags konstant innenfor et gitt geografisk område. I tillegg til at lydenes opphav altså er geografisk forankret, spiller også klimatiske aspekter inn. Lyder som «water, wind, forest, plains, birds, insects and animals» beskrives av Schafer som keynote lyder (ibid., s. 10). Keynote-lyder er som vi ser dog en relativt «vid» kategori, så når Jenssen og Bird, bruker lyden av vind, rennende vann, og fuglekvitter, så vil jeg hevde at det er nærmest umulig å stadfeste hvor i verden disse opptakene er gjort. Man kan selvfølgelig argumentere for at en ornitolog nok kunne snevret det geografiske området inn ved å lyttet til fuglesangen, men poenget mitt her er å understreke at dette er relativt «ordinære» lyder som man kan finne på en stor del av jordens overflate, og i så måte ikke noe som er stedspesifikt for arktiske strøk.

I min presentasjon av Jenssen og hans virke ovenfor, luftet jeg muligheten for at musikken på 'Polar Sequences' var komponert ut fra en tanke om en klingende tilbakeføring, hvor konserten kunne sees på som en musikalsk refleksjon av Fjellheisen og området rundt. I en slik kontekst kan man videre se for seg at både soundmark- og keynote-lydene i større grad gir mening som områdespesifikke markører, og at «gjenkjennelseeffekten» for publikum, som minutter tidligere hadde tatt Fjellheisen opp til konserten, var en del av denne

opplevelsen. Jenssens reservasjon mot å knytte det klingende til Nord-Norge kan i så måte også sees på som et ønske om at kunsten, når den så ble presentert i album-form, skulle oppleves fristilt fra lydmateriallets opphav. Ut fra en slik tankegang, kan videre konserten og albumutgivelsen sees som to separate versjoner av samme verk.

Til tross for Jenssens reservasjoner, så ble også 'Polar Sequences' i deler av pressen knyttet til «the Arctic sound», og da platen i 2003 ble reutgitt kunne man lese at «Polar Sequences sparkles with the rough crackle of melting ice crystals» (Sharp, 2003, s. 75). Videre kunne Sharp rapportere at albumet var «an enthralling ambient evocation of the stark majesty of the North» (ibid.). Det fremstår med andre ord som at dette var merkelapper som hadde latt seg feste.

Hva er så grunnen til journalistenes påstand om en arktisk klang i Jenssens musikk? Som vi har sett er det vanskelig å hevde at lydkildene alene skulle konnotere en slik forståelse. Før vi ser nærmere på den fjerde kategorien lydkilder som opptrer jevnlig i Jenssens musikkproduksjon, vil jeg derfor i det neste se nærmere på om det er andre aspekter ved Jenssens virke som kan sies å ha bygget opp under en forventning av at han er en formidler av arktisk lyd.

## **9.0 The Sound of the North!**

Denne sterke koblingen mellom Jenssens fødested og hans klingende uttrykk, har altså fulgt ham gjennom hele hans karriere. Da BBC-reporteren Petroc Trelawny skulle lage reportasje fra Tromsø vinteren 2015 på jakt etter «the sound of the North», ble nettopp Jenssen beskrevet som en leverandør av dette soundet (2015, 00:53). I reportasjen tillegger (i mine øyne) Trelawny nordnorske kunstnere en egen evne til å «fange» og beskrive ulike naturlige (arktiske) fenomener gjennom musikken. Trelawny trekker i reportasjen frem at Jenssen «works with the sounds of the landscape around him. Sounds of the Arctic North" (2015, 26:25). I intervjuet med Jenssen fremstår han (slik jeg oppfatter det) å ha et klart bevisst forhold til hvordan hans identitet som artist, knyttes til et nordnorsk «sound». Han nevner blant annet at «when I read reviews of my albums it's like the journalists are imagining this guy sitting in a cottage in the ice totally isolated [...] which is not exactly true, but it's a nice image» (ibid., 29:33). Slik jeg tolker denne uttalelsen kan det her virke som at Jenssen har akseptert medias form for mytologisering av hans artistiske virke.

Det kan selvfølgelig være flere grunner til dette. For eksempel kan det være slik at Jenssen ser fordelene ved dette arktiske stempelet, med hensyn til å representere noe «annet» innenfor de musikalske rammene han jobber (og muligens ut fra et kommersielt standpunkt?). Videre handler det kanskje i like stor grad om tanker knyttet til blant annet autentisitet og identitet? Slik jeg tolker Baily (1994) kan det for eksempel synes som at Jenssen, ved å akseptere en slik «merkelapp» på sin musikk, samtidig opprettholder sin gruppeidentitet. I dette tilfellet knyttes i så fall Jenssens musikk stadig til miljøet og det geografiske området hans artistiske karriere startet.

Med tanke på at elektroniske sjangere som oftest knyttes til større byer og urbane områder, var det kanskje i utgangspunktet særdeles uvanlig at en liten by nord for polarsirkelen skulle utgjøre en signifikant rolle innenfor denne sjangeren. Posisjonen Tromsø-Technoen fikk på tidlig 90-tall (som leverandør av et særegent klingende uttrykk knyttet til et avgrenset geografisk område), resulterte i mye av det samme som Cohen beskriver skjedde i Liverpool på 1960-tallet: «the signing of a number of artists from one area and [...] a media construction, promotion and marketing of a local 'scene' or 'sound'» (1994, s. 118). Men hvordan hadde det seg så at en urban sjanger som techno skulle få et slikt fotfeste og bli definerende for musikkmiljøet i lille Tromsø?

### **8.1 Tromsø-scenen**

Det kan se ut til at 'Tromsø-soundet' hadde sitt utspring i det Fagerheim beskriver som elektronisk mediert migrasjon (2015). Vi snakker med andre ord her om et musikalsk uttrykk som «spres via distribusjon av fysiske formater, samt radio, fjernsyn og internett (ibid., s. 158). Det er videre liten tvil om at Jenssen var en av bidragsyterne når det kom til spredningen av det musikalske uttrykket som dannet grunnlaget for den såkalte Tromsø-Technoen. Dette blant annet i kraft av at han på denne tiden hadde et nærradioprogram hvor han spilte «Ambient musikk over Detroit- og Brooklyn-techno», samt at han fungerte som en lokal plateimportør/distributør for Detroit-kollektivet Underground Resistance (Furuseth, 2016). I tillegg til å være en bidragsyter i forhold til spredningen av dette musikalske uttrykket, trekker Jenssen også frem at Bel Cantos tilknytning til det Belgiske plateselskapet Crammed Discs, hadde åpnet dørene for et større internasjonalt marked (The Milk Factory, 2004). Dette forklarer han blant annet ved at «the first Norwegian acid house records we made (Bleep, Mental Overdrive, etc.) were also released on Belgian labels like SSR and R&S

Records» (ibid.). Dette førte videre til at de kunne hjelpe andre artister fra Tromsø med å få gitt ut musikk, ettersom at de «had contacts abroad» (ibid.). Bortsett fra musikkprofilen til nærradioen (drevet av Jenssen og hans likesinnede) og sporadiske raves arrangert på Folkets Hus, var det dog lite party-kultur å spore i Tromsø på denne tiden (Furuseth, 2016). Det kan altså se ut til at motivasjon til å komponere musikk for Tromsø-miljøets aktører var tuftet på andre verdier, enn party-kulturen (som vel kan sies å ha dannet grunnlaget for technomusikkens klingende uttrykket).

Slik jeg ser det kan altså dette at Tromsø-scenen befant seg i en geografisk ytterkant, ha tilrettelagt for en større grad av frihet og kreativitet (Fagerheim, 2015, s. 159). Noe som igjen kan ha ført til at aktørene opplevde færre bindinger og konvensjoner som kunne virke styrende på deres musikalske aktiviteter (ibid.). Dette kan man (etter min mening) tydelig se i Jenssens uttrykk ved at han koblet den urbane stilarten, Detroit-Techno, med Ambient musikk. Vet å bruke elementer fra en rytmisk stilart med sterk tilhørighet til en party-kultur og blande dette med ikke-rytmiske komposisjoner med røtter i det man kanskje kan kalle 'kunst-pop'-segmentet, skapte nemlig Jenssen (i mine ører) noe særegent som ifølge han selv «var noe som aldri hadde blitt gjort før» (Furuseth, 2016). Til tross for Jenssens særegne stil, var det dog også flere aktører innenfor dette miljøet som produserte musikk med mindre egenart, og som nok lå tettere opptil inspirasjonskilden.

Som tidligere nevnt finner man også svært mange ulike klingende uttrykk innenfor det som ble beskrevet som Tromsø-Techno scenen, noe som kan sies å styrke Cohens tanker om at en markedsføring av en lokal 'sound' ofte kan fungere som et promoteringsredskap konstruert av og for artister, plateselskap, og media (1994, s. 118). I en artikkel om Tromsøs musikkliv påpekes også denne markedsføringsklisjeen om «these guys sitting out in complete darkness, with these fields of snow, working on their computers alone» (Lowenstein, 2000, s. 18). I forhold til en slik tilknytning av det klingende til lokalitet, trekker Fagerheim (2015, s. 161) frem hvordan:

enkelte utøvere fra Nord-Norge [...] bruker elementer fra rock og andre relaterte amerikanske musikkjangere som på den ene siden kan sies å transcendere lokalitet, men som *også* framhever en *lokal* tilknytning i musikken gjennom sangtekster, titler, referanser til lokale mattradisjoner, interne språkkoder og lokale verdisyn.



Her kan man kanskje hevde at Tromsø-scenens aktører ikke riktig passer inn i en slik beskrivelse, ettersom at en relativt stor del av artistenes musikalske praksis nok kan beskrives å ha et mer universelt tema som i større grad kan sies å rette seg mot «et potensielt globalt publikum» (ibid., s. 161). Allikevel finner man her unntak. Bjørn Torske, som jo sammen med Jenssen var en del av Brygga Radio-miljøet, har ved flere anledninger gitt sine musikalske kreasjoner titler som: «Kokt Kveite» og «Møljekalas». Noe som etter mitt syn kan sies å konnotere Nord-Norske mattradisjoner. Videre vil jeg her også trekke frem Jenssens bruk av områdedlyder i sine komposisjoner som, slik jeg ser det, kan hevdes å fremheve en lokal tilknytning. Fagerheim (2015) understreker dog at stedstilknytning også kan ta andre, mer subtile former. Cohen trekker her blant annet frem at vår opplevelse av lokalitet også kan konstrueres «in discourse surrounding the music», og at lokalitet «may be revealed in processes of musical composition» (1994, s. 129).

Av artistene som var en del av dette miljøet på 90-tallet er det relativt få som fortsatt gir ut ny musikk. Betegnelsen Tromsø-Techno brukes så vidt jeg vet ei heller lenger om hverken grupperinger i Tromsø-området, eller i forbindelse med utgivelser. Til tross for dette fortsetter altså Jenssens persona og klingende uttrykk å knyttes til Tromsø og den isolerte kunstneren i et arktisk naturlandskap. Spørsmålet man da kanskje bør spørre er om det kan være at denne koblingen mellom Jenssens artistiske uttrykk og dette geografiske området grunner i en bevisst strategi fra Jenssens side?

## ***8.2 Embrace the Contradictions***

I flere intervjuer ser vi uttalelser som «it's not like I'm trying to describe the landscape in my music», når journalister forsøker å knytte Jenssens klingende uttrykk til hans nordnorske røtter (Ryce, 2016). Samtidig mener jeg at man kan spore et snev av ambivalens i forbindelse med svarene han gir på spørsmål som omhandler hans klingende uttrykk og persona. I flere av intervjuene jeg har sett på opplever jeg Jenssens som svært tydelig på at hans klingende uttrykk ikke er direkte inspirert av naturen. «I have been climbing and skiing since I was a teenager, but when I'm doing that, I'm not thinking about music» kunne han fortelle Anne Hilde Neset i 2004 (s. 22). Videre understreker han at han ser på musikken han produserer og naturen han opplever når han går tur eller klatrer, som «two separate worlds for me» (Howells, 2016). Disse uttalelsene til tross, så kan Jenssen også fortelle at «av og til tenker jeg på musikk når jeg går i fjellet» (Furuseth, 2016). Med tanke på at han videre erkjenner at han gjør opptak av naturlyder og bruker dette i musikken sin, ville det kanskje være vanskelig å

insistere på et klingende uttrykk fullstendig løsrevet fra naturopplevelser? Denne opplevde diskrepansen belyser Jenssen selv i sin samtale med Neset. Her kan han blant annet fortelle at «I contradict myself, perhaps, since my next album is mostly field recordings from a climbing expedition in Tibet» (Neset, 2004, s. 22). Utgivelsen han her sikter til er 'Cho Oyu 8201m – Field recordings from Tibet', som kun består av lydopptak av områdedlyder, gjort av Jenssen da han klatret dette fjellet. Dette er heller ikke første gangen Jenssen innrømmer denne type inspirasjon, i forbindelse med utgivelsen av albumet 'N-Plants' forteller han at han for øyeblikket «am working on a project inspired by the Polish forests» (Fischer, u.å.). Så kanskje er ikke poenget Jenssen forsøker å få frem her at han *aldri* lar seg inspirere av naturen, men at inspirasjonen til hans klingende uttrykk ikke primært grunner i naturopplevelser eller et ønske om å beskrive naturen. Kanskje er det i så måte nærliggende å tenke at Jenssens uttalelser også kan sees på som et forsøk på fjerne seg fra tidligere nevnte merkelapper knyttet til musikken og Jenssens fødested?

### **8.3 Arctic music**

«In my music I'm not trying to describe this beautiful Arctic landscape, as you often read in reviews», påpeker Jenssen «I just like to live here» (Neset, 2004, s. 22). Han understreker videre at han bevisst prøver å «avoid words like Arctic, polar, winter, cold, frost, etc.», men at han samtidig må innrømme at journalistenes bruk av denne type beskrivelser, «works when promoting a record» (The Milk Factory, 2004). Ser man litt tilbake i tid, finnes det dog uttalelser som tyder på at det muligens ikke er journalistene alene, som har bidratt til denne mytologiseringen av Jenssen og hans klingende uttrykk.

Allerede på midten av 80-tallet, da Jenssen og Johansen etablerte Bel Canto hadde nemlig Jenssen en ambisjon om å «make something I called 'Arctic music'» (The Milk Factory, 2004). Jenssen forteller at Bel Cantos første demoer bar preg av å være inspirert av Depeche Mode, New Order og Cabaret Voltaire, og at de ønsket å lage musikk «coming from our part of the world», i stedet for å kopiere det som foregikk i England på denne tiden (Neset, 2004, s.22). Ideen til denne såkalte arktiske musikken, kom til Jenssen «while taking part in an archaeological excavation in a remote area of Northern Norway (The Milk Factory, 2004). Det kan med andre ord se ut til at det til en viss grad er Jenssen selv som er opphavet til merkelappen som fortsatt knyttes til hans klingende uttrykk den dag i dag. At Jenssen også sin karriere som Biosphere, har vært med på å underbygge en slik tilknytning mellom musikken og nordområdene kan man for eksempel se i et intervju han gjorde med MTV i

forbindelse med utgivelsen av albumet 'Substrata' i 1997. Det er i mine øyne nemlig flere aspekter ved dette intervjuet og intervjusituasjonen, som er interessante i forhold til en påstått mytedannelse knyttet til et arktisk miljø.

#### **8.4 North Pole MTV Special**

Da Jenssen skulle ha lanseringsfest for albumet, valgte han og plateselskap nemlig å fly et knippe utvalgte journalister til Longyearbyen på Svalbard. Her fikk de oppleve midnattssol, båttur på fjorden, snødekte fjell og en konsert i «a big shed in the middle of nowhere» (tmtkview, 2014, 01:21). Dette ut fra en tanke om at disse skulle få oppleve og «see where the music is made, instead of me going to London and trying to explain it, you know, for hours and you won't understand it anyway. I think you have to be here» (ibid., 05:08). Ut fra Jenssens uttalelse, vil jeg hevde at han her selv er med på å bygge opp under en oppfattelse, om at musikken hans er inspirert av den arktiske naturen han lever i. Det kan selvfølgelig være at Jenssen på denne tiden anså dette som en smart måte å markedsføre seg selv og musikken på, men det er også nærliggende å tenke seg at han faktisk har latt seg inspirere av fjell og arktisk natur. Sett i lys av at albumet i og for seg også var det første soloalbumet hvor Jenssen flyttet fokus fra verdensrommet og «kind of back to Earth» (Howells, 2016), og at han hadde en ide om å lage 'Arctic music' er det kanskje ikke så vanskelig å se for seg et slikt utgangspunkt? I tillegg til ovennevnte er det også andre sider ved utgivelsen som konnoterer nordlig natur. Albumets cover er utsmykket med et bilde av snøkledd fjell, og i det klingende materialet finner man utstrakt bruk av «field recordings collected in the mountains and all the way up North» (Fischer, u.å.). I følge Jenssen forsøkte han riktignok å lage «a warmer more organic music» på denne platen, noe som kanskje ikke kan sies å underbygge en tanke om det kalde nord, men slik jeg tolker uttalelsen referer den nok i større grad til dette at han hadde «removed all the techno elements» og at Jenssen opplever disse elementene som kalde og lite organiske (tmtkview, 2014, 04:08). Når Jenssen senere presiserer at dette organiske aspektet ikke kun kan beskrives som varmere, «but, at the same time maybe, cold but not in a technological way» mener jeg at dette støtter opp under min tolkning av at Jenssens beskrivelse av det klingende her i større grad handler om en klisjefylt oppfattelse av at Technomusikk (og teknologi) er kald og sjelløs.

Kanskje er det også slik at Jenssens ide om en 'Arctic music' ikke handler om å direkte beskrive arktisk natur gjennom musikken, men snarere om at man ved å forfekte et slikt lokal 'sound' kan hevde «difference and a sense of local identity» (Cohen, 1994, s. 129). Jeg har

tidligere vært inne på hvordan det historisk sett har vært et asymmetriske forholdet mellom nord og sør i det norske kulturlivet. Slik jeg ser det er det i så måte ikke vanskelig å se for seg et slikt asymmetrisk forhold også har eksistert (eller eksisterer), mellom ulike land i Europa (og verden forøvrig) også. På den tiden Jenssens ide om 'Arctic music' oppstod, nevner han blant annet at Belgia og England, i tillegg til storbyer som Detroit og New York i Amerika, var premissleverandører av den type musikk han lot seg inspirere av. Det er derfor ikke så vanskelig å se for seg at det her også kan ha handlet om å skape en «distinctions between 'us' and 'them'» (ibid.). I så fall handler Jenssens 'Arctic music' kanskje i større grad om å skape et egenartet gjenkjennelig 'sound', enn å beskrive kulde, snø og aurora borealis?

Allikevel er det nok naturlig å se for seg at 'Arctic music' som klingende uttrykk, også vil inneholde aspekter eller elementer som konnoterer landskapet i nordområdene. «I guess I am still influenced by this idea, but probably in a more subconscious way, as I'm not trying to describe the environment as, let's say, in a painting» (The Milk Factory, 2004). Ut fra dette sitatet er det derfor kanskje nærliggende å tro at omgivelsene Jenssen befinner seg i, har en form for innflytelse på hans klingende produksjon, men at han ikke nødvendigvis bevisst setter seg ned for å forsøker å beskrive disse. Snarere opplever jeg det som at Jenssens tanker, refleksjoner og følelser knyttet til, og i møte med, hans nærområde, naturopplevelser, fjellturene og så videre, har større innvirkning på hans komposisjoner, enn en forståelse av at musikken gjenspeiler *selve* området eller opplevelsen.

Et eksempel på dette finner vi i Jenssens beskrivelse av inspirasjonen bak et av sporene på 'Substrata', 'Chukhung'. Her forteller han hvordan han «tried to describe the feeling of sitting alone on the summit of Chukhung Ri», om bakgrunnen for det klingende uttrykket (The Milk Factory, 2004). 'Chukhung' starter med det som kan høres ut som områdelyd i form av sus/rennende vann, som etterhvert tones ut for å gi plass til det melodiske materialet som følger. Sett bort fra nevnte områdelyd, som muligens kan hevdes å minne om lyder man kan ha hørt på fjelltur, er det dog ingen konkrete lyder som i så måte kan knyttes til nettopp dette fjellet. Riktignok presenteres etterhvert lyden av et samplet, bearbeidet og loopet strenginstrument (en Tanbur?) som gir assosiasjoner til asiatisk folkemusikk. Og i kraft av dette kan man i så måte muligens hevde en tilknytting mellom det klingende og dette geografisk området. Men komposisjonen som helhet konnoterer (i mine ører) ikke Nepal, snarere får jeg her assosiasjoner til store åpne områder, vann og is. Noe som vel kanskje kan sies å støtte opp under Jenssens beskrivelse? Et annet aspekt ved Jenssens beskrivelse av

inspirasjonen bak det klingende her, og som jeg mener er en gjennomgående beskrivelse også i media, er at musikken konnoterer en slags ensomhet.

### **8.5 «*It's kind of introverted music, maybe*» (Ryce, 2016)**

Kanskje er Jenssens uttalelse her mer dekkende enn min bruk av ordet ensomhet. Det er jo ikke slik at jeg opplever at Jenssen klingende produksjon uttrykker et savn etter kontakt med andre, som vel kan hevdes å være en tolkning av begrepet ensomhet. Store Norske Leksikon beskriver en introvert person som en «som har oppmerksomheten rettet mot sine indre opplevelser og gjerne foretrekker ensomme aktiviteter» (Introvert, 2018). I lys av dette kan man si at min påstand (om at musikken konnoterer en slags ensomhet) her kanskje snarere handler om en opplevelse av at det klingende legger til rette for, eller beskriver, kontemplasjon rundt indre opplevelser. Samtidig er det vel vanskelig å hevde at min subjektive opplevelse her er av universell karakter. Allikevel ser vi at Jenssens musikk også i media knyttes til en slik romantiserte tanke om artisten som foretrekker ensomhet og «to work in deep isolation draped in the long Northern night» (Herrington, 1994, s. 71).

Slik jeg oppfatter Jenssen i intervjuer, er dette et image han (til en viss grad) også bygger opp under selv. Dette bildet av «the isolated electronic auteur» er, slik jeg ser det, igjen tett knyttet til Jenssens Nord-Norske tilhørighet (Howells, 2016). I samtale med Howells knytter Jenssen også denne forventingen om 'den isolert kunstner' til Bel Cantos tidlige promoteringsstrategier hvor de jo hadde et fokus på at de var leverandører av et 'Arctic sound'. Noe som i Jenssens øyne kan ha ledet til en forståelse om at «just because I'm living in the north, people easily imagine this guy sitting in his science station quite far away from people» (ibid.).

Etter min mening er det også andre sider ved Jenssens persona, som kan hevdes å konnotere en slik forståelse. Jenssen går nemlig ikke av veien for å påpeke at han «liker å være alene, det er en slags meditasjonstripp» (Dalen, 1995). I andre intervjuer påpeker han også at (samarbeidsprosjekter til tross) han foretrekker å jobbe alene (The Milk Factory, 2004). Når han snakker om prosessen rundt komponering og innspilling av musikk forteller han videre at "the physical connection to the external world doesn't matter to me, all I need is my laptop" (Dax, 2011, s. 49). At han referer til studioet sitt som 'The Polar Station' og forteller at «we have to cross, like, three tunnels and avalanche shelters. It's really difficult to come here» om sin nye boplass på Senja, er etter mitt syn videre med på å opprettholde en tanke om Jenssen som en «isolert» kunstner (Howells, 2016). Spor av en slik mytologisering finner vi også i

hans klingende materiale. Da blant annet i forhold til albumenes tematikk, klingende uttrykk og konkrete lyder.

### **8.6 «*Distant spaces and the sensation of solitude and inner silence*» (Fischer, u.å.)**

Et gjennomgående trekk ved Jenssens klingende produksjon er jo at alle hans album har et overordnet narrativ eller tema. Man kan kanskje forfekte at albumene ofte bærer preg av å være såkalte konseptalbum. I Jenssens tilfelle kan man videre diskutere om hans klingende uttrykk til tider også beveger seg nærmere det man innenfor den europeiske kunstmusikktradisjonen kaller programmusikk. En vesentlig forskjell her er jo det relativt innlysende i at konseptalbumet tar utgangspunkt i albumformatet, mens programmusikken er knyttet til en verk-tradisjon. Allikevel vil jeg hevde at dette skillet med tiden har blitt noe visket noe ut, ettersom at man i dagens platemarked finner utallige innspillinger av programmatiske verk gitt ut i albumformatet. En annen vesentlig forskjell det er mulig å peke på er at konseptalbumet har opphav i en helt annen musikalsk retning enn programmusikken, nemlig populærmusikken.

Som jeg har påpekt tidligere er det vanskelig å hardnakkert definere hva som er populærmusikk og hva som ikke er det. Noe av utfordringen med dette, mener jeg man finner i forbindelse med at man startet å spille inn, og gi ut musikk i et format som åpnet opp for masseproduksjon og massedistribusjon. Definerer man for eksempel populærmusikalsk ut fra Hawkins tanker om at popmusikk må sees i lys av forbruk, og sosiale, politiske og kulturelle omstendigheter, kan man etter mitt syn i dagens samfunn også finne belegg for å beskrive deler av den europeiske kunstmusikken som populærmusikk (2002, s. 2). Tar man på den annen side utgangspunkt i en positivistisk tankegang ved å forstå populærmusikk ut fra det som beviselig er mest populært ut fra blant annet salgs- og streamingtall, vil det dog kanskje være vanskeligere å finne empirisk materiale som støtter opp under en slik forståelse. Uten å gå dypere inn i denne diskusjonen her, kan man snarere fastslå at det er utfordrende å definere hva som faller inn under begrepet popmusikk.

Til tross for de to uttrykkenes ulikheter finnes en definerende likheter mellom konseptalbumet og programmusikken. Begge uttrykkene kan nemlig sies å inneholde flere selvstendige spor (eller deler) som alle har utgangspunkt i samme tema, hvor disse sporene/delene sammen utgjør et fortellende verk. Både når det gjelder konseptalbumet og programmatiske verk tar det klingende materialet utgangspunkt i noe utenommusikalsk, som så omsettes til musikk. En

relativt vesentlig forskjell mellom de to finner vi dog i det jeg vil beskrive som konseptalbumets visuelle side. Ikke er det bare slik at det er et gjennomgående tema i det klingende materialet. Coverdesign og illustrasjoner/foto, bygger også opp under det musikalske uttrykket. I enkelte tilfeller ser man også at dette videreføres i musikkvideoer og lignende.

Bruk av et narrativ eller tema, samt at andre aspekter rundt det klingende (som coverkunst osv.) bygger opp under dette, finner vi altså som et gjennomgående element i Jenssens diskografi. Som jeg har vært inne på, mener jeg at albumenes tematikk, klingende uttrykk og konkrete lyder, kan hevdes å konnotere en følelse av avstand, isolasjon og ensomhet. For meg ser det ut som at Jenssen, helt fra første stund, har jobbet bevisst ut fra en tanke om konseptuelle albumutgivelser. Jenssen begrunner dette selv med at han «don't like to just compile lots of tracks and just release it without having an idea of an album» (Ryce, 2016). Som vi allerede har sett, er både Jenssens debut som Biosphere: 'Microgravity' og oppfølgingsalbumet 'Patashnik', tematisk knyttet til astronomi og romfart. På debutplaten kan man altså også spore en narrativ som beskriver om en reise ut i verdensrommet, og slik jeg ser det, er det flere aspekter ved denne utgivelsen som jeg mener kan knyttes til ovennevnte følelser. Det første jeg vil hevde konnoterer dette følelsesregisteret er innlysende nok også temaet for platen, verdensrommet. Dette temaet går igjen både i valg av navn på album, sangtitler, coverfoto og i dialogsamples. Ved å bruke dialogsamples av en samtale mellom en australsk aboriginer og en astronaut midt ute i Australias «outback» (enorme fjerntliggende områder), understrekes videre denne følelsen av avstand og isolasjon. Slik jeg ser det kan videre dette møtet sees på i lys av sentrum-periferidimensjonen som jeg har tatt opp tidligere. Ut fra en slik tanke kan altså aborigineren her sees på både som et symbol på periferien, men kanskje også som et symbol på et slags «utenforskap».

Jenssen har i intervjuer også belyst sine tanker om ulikheter mellom sentrum og periferi. Blant annet påpeker han «fordelen med å bo i Tromsø er at det er oversiktlig og ganske lite. Det gir også en slags oversikt over resten av verden», noe han mener man ikke har i de mer sentrumsnære områdene ettersom at man der «egentlig ikke [har] noe særlig oversikt over situasjonen, fordi det skjer så mye at man bare må stenge ute ting» (Dalen, 1995). Ser man disse uttalelsene i lys av Larsens (2011, s. 123) beskrivelse av en kulturelite i Oslo-regionen som i lang tid har operert som smaksdommere, kan dette kanskje tolkes nettopp som en kritikk av at disse, i mangel av en vidspredt oversikt, ikke får med seg hva som foregår i

periferien.

Men det er ikke kun på disse to albumene man kan finne elementer som konnoterer avstander og isolasjon. På albumene som fulgte finner vi 'Polar Sequences', et album som bygger på en konsert hvor publikum var nødt til å reise med gondol til konsertarenaen som lå på toppen av et fjell. Substrata som med sitt bilde av snøkledd fjell på coveret, ble realisert etter at Jenssen hadde klatret fjell i Himalaya og hvor minst et av sporene er direkte inspirert av å sitte alene og beskue utsikten på toppen av et fjell. Han fulgte så opp 'Substrata' med albumet 'Cirque', et album «inspired by the story of Chris McCandless, an explorer whose solo trek across Alaska ended in his untimely death» (Medhurst, 2000, s. 44). Som vi ser er det i mine øyne altså flere eksempler i Jenssens diskografi hvor både det klingende og musikkens tekst, implisitt og eksplisitt, konnoterer denne type følelser. Slik jeg ser det er det videre mulig at denne type tematikk (knyttet til isolasjon, ensomhet og store avstander), også kan gi assosiasjoner til åpne naturlandskap, langt fra sivilisasjonen. Noe som igjen, kan sies å være en type assosiasjoner man kanskje også skulle kunne brukes om Jenssens 'Arctic sounds'?

Når det er sagt, har Jenssen også gitt ut flere album hvor man ikke finner en tematikk som kan knyttes til ovenfornevnte. Dette innebærer dog ikke at dette aspektet ved musikken nødvendigvis er fraværende. For som Jenssens selv sier om musikken sin: «I feel it's more like you should listen to it alone, maybe in headphones, or on a good hi-fi system» (Ryce, 2016).

I det neste skal vi ser nærmere på det jeg anser å være den fjerde og siste grupperingen av konkrete lyder i Jenssens klingende produksjon. Denne gangen en menneskeskapt lydkilde som ikke har sitt opphav hverken i naturfenomener eller en 'Arctic sound'.

### **9.0 «I was often taking samples from classical records» (Howells, 2016)**

Manipulerte musikalske lyder er den eneste konkrete lydilden vi finner på hvert eneste album i Jenssens diskografi (som Biosphere). Ofte er disse musikalske lydene hentet fra orkestrale kunstmusikalske verk, men vi finner også utdrag fra korverk, folkemusikk og populærmusikk. Faktisk brukes orkestrale musikalske lyder i en slik grad at sitatet over, etter min mening, snarere burde lyde: I am *always* taking samples from classical records.

I Jenssens diskografi finner vi sågar et album hvor det klingende uttrykket tilsynelatende *kun*



består av samples av Claude Debussys samlede verker. Albumet heter 'Shenzhou', og i god Biosphere ånd skal man ikke se bort fra at det er oppkalt etter det Kinesiske romfartøyet ved samme navn. Jenssen beskriver selv hvordan ideen til albumet oppstod da han «bought Debussy's *Complete Orchestral Works* looking for orchestral samples» (The Milk Factory, 2004). Ut av Debussys klingende materiale plukket han deretter ut deler som han lagde lydsløyfer (looper) av. Disse lydsløyfene prosesserte han så videre, og ifølge Jenssen består hvert spor kun «of just one loop plus effects» (ibid.). I mitt analysearbeid fremstår det dog som at så nær alle sporene (bortsett fra to) består av *flere* lydsløyfer. Disse prosesseres blant annet ved hjelp av ulike type filtere, ved å legge på klang/reverb- og ekko-effekter, ved å spille av lydsløyfene baklengs, samt ved å «klippe opp» lyden i mindre deler for så å sette de sammen igjen på ulike måter. I tillegg til disse orkestrale lydsløyfene, finner vi også på enkelte spor sparsommelig bruk av synthesizere. Så når Jenssen hevder at «one track consists of just one loop plus effects», så tolker jeg dette i retning av at dette var utgangspunktet for komposisjonsprosessen til albumet, snarere enn det klingende resultatet. En annen måte å se denne uttalelsen på er kanskje at det rett og slett høres bedre ut «male med brede strøk», fremfor å beskrive den kreative prosessen ned til minste detalj?

Ut fra det empiriske materialet ser man at bruken av denne typen konkrete lyder nådde en slags topp med 'Shenzhou'. Riktignok kan man se at orkestrale lyder har vært tilstedeværende i Jenssens klingende uttrykk helt fra 'Microgravity', men man kan altså lese en gradvis økning i denne bruken fra utgivelse til utgivelse, frem til 'Shenzhou'. På det etterfølgende albumet 'Dropsonde' finner vi også utstrakt bruk av denne type lydkilder, men når Jenssen i 2011 slipper albumet 'N-Plants' er bruken av musikalske konkrete lyder nærmest fraværende. Dette er kanskje ikke så oppsiktsvekkende ettersom at Jenssen med 'N-Plants' ønsket å «record an entire album that begins where Yellow Magic Orchestra's *X∞Multiplies* ends» noe som resulterte i at han bestemte seg for å «recreate their exact musical set-up» (Dax, 2011, s. 51). En beslutning som nok førte til et mer synthesizer-orientert lydbilde, noe som igjen kan være med å forklare dette (tilsynelatende) plutselige fraværet av orkestrale lyder. Til tross for dette, mener jeg at det også kan være andre grunner til at Jenssen på nettopp dette albumet valgt å ta en pause fra disse orkestrale lydene.

### **9.1 Shhoctavoski**

I 2008 fikk nemlig Jenssen en forespørsel fra Borealis (en festival i Bergen for eksperimentell musikk) om han kunne tenke seg å skrive et verk for orkester. Dette skulle så fremføres av

Bergen Filharmoniske Orkester på festivalen året etter. Med en grunnleggende kunnskap om notasjon av tonehøyde og lengde, men uten erfaring med å skrive for orkester, skred Jenssen til verk. Han bestemte seg for å ta utgangspunkt i Sjostakovitsj sine 15 symfonier og «å bruke symfoniene – som for å lage et dogme» (Habbestad, 2009). Metoden gikk ut på å først lytte gjennom alle symfoniene, for deretter å scanne inn de delene av partiturene som inneholdt de partiene Jenssen likte best. Deretter satte han disse bruddstykkene sammen, litt på samme måte som «en DJ-aktig jobbing hvor jeg har satt fragmentene sammen, plassert dem oppå hverandre, prøvd meg frem til resultatet» (ibid.). Samtidig påpeker Jenssen at denne måten å jobbe på også ga han noe mer frihet enn man har når man jobber med samples. Blant annet kunne han «gå inn å fjerne eller forandre, dersom det er noe i partituret som ikke har passet inn», noe som naturlig nok ikke lar seg gjøre med samlet materiale (ibid.).

Til tross for Jenssens iherdige jobbing med «å sette seg inn i hvordan et orkester fungerer, og hvordan man skriver et partitur med noter, tempoangivelser og kompliserte italienske uttrykk» (Ervik, 2009), fikk verket en heller lunken mottagelse. Komponist Torstein Aasgaard-Nilsen (2009) gikk kanskje hardest ut da han proklamerte at Jenssens «stykke musikk for symfoniorkester ble kunstnerisk sett en katastrofe!». Videre i innlegget hevdet Aasgaard-Nilsen at «Biosphere-stykket mest sannsynlig var «det dårligste BFO har vært nødt til å spille noen gang» (ibid.). Jenssen (2009) selv stilte seg noe undrende over at et styremedlem i Norsk Komponistforening «lar seg provosere av at en artist uten komponistutdanning våger å skrive et stykke for “Norges fremste symfoniorkester”- Bergen Filharmoniske Orkester uten å gjøre som Paul McCartney: å hente hjelp fra en erfaren orkesterkomponist». Aasgaard-Nilsens innlegg og Jenssens motsvar, førte til en heftig nettdebatt hvor både Aasgaard-Nilsen og Jenssen deltok, og fikk støtte for sine synspunkter. Det var dog ikke kun Aasgaard-Nilsen som kritiserte verket. Under overskriftene «Jenssens Scchoctavoski bærer ikke alene» og «Blir ikke mange gjenhør», leverte både Nina Krohn (2009) og Svein Tore Torvik (2009) kjølige (om enn ikke like krasse) anmeldelser av urfremføringen.

Også da verket ble fremført året etter av London Contemporary Orchestra, var kritikerne lunkne. Ivan Hewett (2010) i The Telegraph rapporterte blant annet at «this odd little collection of high violin tremolos, trombone burps and choral hums certainly didn't deserve anyone's focused attention». Uansett verkets kvaliteter, lunkne anmeldelser og en frisk debatt var nok ikke mottagelsen Jenssen hadde sett for seg. Ingrid Røynesdal trakk i sin kommentar til debatten opp faktumet at «de sentrale aktørene i debatten lever i forskjellige virkeligheter

og i helt ulike musikalske verdener» noe hun mente «gjorde ordskiftet så interessant!» (2009). Allikevel kan jeg ikke fri meg fra tanken om at Jenssens verk feilaktig ble vurdert ut fra en lyttemåte som krever kvaliteter, som verket ikke intenderte (Frounberg, 2009).

Slik jeg ser det er det dog nærliggende å anta at hele denne prosessen hadde innvirkning på Jenssens innfallsvinkel til å produsere ny musikk. Om ikke debatten som fulgte, og de dårlige anmeldelsene var direkte utslagsgivende for fraværet av orkestrale lydkilder på N-Plants, kunne Jenssen selv fortelle at «etter at jeg var ferdig med dette verket måtte jeg sette meg ned med synthesizer og elektronikk, for å avreagere kanskje, jeg trengte å lage lyder som forandret seg med en gang» (Habbestad, 2009).

På etterfølgeren til 'N-Plants', utgivelsen 'Strator' (et album hvor Jenssen leverte halvparten av materialet og Helge Sten stod for den andre), ser vi fortsatt dette fraværet av orkestrale lyder. Ikke før Jenssen i 2016 leverte 'Departed Glories' vender han oppmerksomheten mot et lydbilde som i større grad bygger på manipulerte musikalske lyder.

## ***9.2 Argeiphontes Lyre***

Som så mange ganger tidligere, var det igjen omgivelsene som trigget Jenssens inspirasjon. I en to års periode bodde nemlig Jenssen i Kraków, Polen. Og i nærheten av hans bopel, lå det en skog med en relativt uhyggelig historie. Under andre verdenskrig hadde skogen nemlig vært åsted for massehenrettelser, og før dette under Tatarenes invasjon hadde middelalderdronningen Branislawa, søkt tilflukt her (Ryce, 2016). Ut fra en tanke om at lydopptak av områdelyster i denne skogen ville «contain an echo of the events from its history» gjorde Jenssen flere forsøk på å fange opp disse (Dax, 2011, s. 54). Jenssen måtte i begynnelsen av prosjektet dog innrømme at han «[was] having a hard time getting what I want» (ibid.). Så på ett tidspunkt i denne prosessen endret Jenssen tilsynelatende fokus fra å fange opp spor etter fordums tider i skogens lydbilde, til å søke etter lydmateriale i «the oldest Polish and Ukrainian folk recordings he could find» for på den måten å kanskje få en «vague idea of what Branislawa would have heard in her time» (Ryce, 2016).

Ut fra Jenssens uttalte inspirasjon her om et klingende uttrykk knyttet til dette geografiske området, finner jeg resultatet av dette svært interessant. Kjenner man ikke til albumets konsept, er det nemlig ingenting av det klingende materialet som, slik jeg ser det, konnoterer hverken folkemusikk, eller musikk med Polsk tilknytting. Det Jenssen her har gjort er nemlig et av Schaeffers hovedanliggende når det kom til bearbeiding av musikalske konkrete lyder

nemlig: «to fragment musical matter into new volumes (the complex note) or into new brushstrokes of colour (*Klangfarbenmelodie*)» (1952, s. 38). Deler av arbeidsprosessen Jenssen benyttet på denne platen vil jeg videre påstå tok utgangspunkt i en «prøve og feile» metode. Denne påstanden grunner blant annet i hans beskrivelse av prosesseringen av de konkrete lydene. Jenssen kan nemlig fortelle at han i forbindelse med dette albumet prosesserte lydkildene i en:

app called Argeiphontes Lyre, a super abstract program. For example, you don't have any buttons called "frequency" or "LFO." It's more strange titles, like, "See how eagerly the lobster and the turtle all advance." You just have to try it out and see what happens. (Ryce, 2016)

Det Jenssen gjorde var altså å plukke ut lydklippene han ønsket å bruke og manipulere disse ved å teste ut ulike redigeringsfunksjoner i denne programvaren. Hva resultatet ville bli, var altså ikke alltid så greit å vite, ettersom at programmets funksjoner ikke var spesifisert. Jenssen forteller selv at han for eksempel kunne «upload a track with some old Ukrainian women singing» og det som kom ut av programmet var noe helt annet, «you never know what comes out» (ibid.). Selv om denne prosessen høres lettvis ut understreker han at resultatet av denne prosesseringen «90% of the time it's not very interesting, but some of them were really nice» (ibid.). Jenssen klippet så de fragmentene han likte og lagde lydsløyfer som han brukte i det videre komposisjonsarbeidet. Denne noe tilfeldige måten å bearbeide lyd materialet på har i mine øyne, igjen fellestrekk med Pierre Schaeffers og Pierre Henrys eksperimenteringer i arbeidet med en *Musique Concrète*. En av Schaeffers første oppdagelser var nettopp da han skulle ta opp «the sound of a bell, and in a moment of inattention, he recorded the bell without the attack, obtaining a sound resembling an oboe» (Khazam, 1997, s. 37). En tilfeldighet som skulle vise seg å danne grunnlag for Schaeffers oppdagelse av de store kreative mulighetene som lå i manipulere lyder på en slik måte at man fjernet lydens opphav fra dets kontekst (ibid.).

Om man så kan kalle det klingende forløpet på 'Departed Glories' konkret musikk, kan nok diskuteres. Jenssens konkrete innfallsvinkel til manipulasjon av lydkilder til tross, det klingende uttrykk på denne platen kan slik jeg ser det ikke hevdes å løsrive «musical sound from the prison of notes, of the words and phrases of musical language» (Schaeffer, 1952, s. 38). For ikke bare endrer programvaren Jenssen brukte lydens utstrekning, og timbrale

kvaliteter, men «the sound that comes out also has a completely different melody and chords» (Howells, 2016). Noe som videre indikere at Jenssen nok fortsatt jobber innenfor et musikalsk uttrykk hvor tonaliteten og en sensitivitet til å «use the third, or the second, or the seventh or the dominanter» fortsatt er tilstede (Schaeffer, 1952, s. 119). Når det er sagt, til tross for at Schaeffer i det ene øyeblikket hardnakket hevder at man innen konkret musikk komponerer ut fra «parameters of sound other than pitch» (ibid.), er han relativ rask til å forfekte at «there is nothing against making a tonal concrete music [...] the decision not to have a single familiar element seems to me arbitrary, and, what is more, inhuman» (ibid., s. 121). Slik jeg tolker Schaeffer er det altså fullt mulig å komponere tonale konkrete stykker, så fremt «development in pitch would, at the very least, no longer be the exclusively dominant characteristic» (ibid., s. 138). Ut fra en slik forståelse kan man kanskje spørre seg om ikke 'Departed Glories' ut fra ovenfornevnte argumenter, faktisk kan sies å representere tonal konkret musikk innenfor en tradisjon Schaeffer (1952, s. 127) beskriver som «empiricism in construction, which essentially relies on the instinctive ear»? Dette er noe jeg vil se nærmere på i det neste.

#### **10.0 «By the ear's choice» (Schaeffer, 1952, s. 128)**

En av Schaeffers største utfordringer i Musique Concrète's spede barndom, var å finne en hensiktsmessig måte å notere det klingende materialet på. Han innså raskt at den tradisjonelle måten å notere musikk på ikke egnet seg for en konkret musikk hvor man «composed experimentally by direct montage» (ibid., s. 25). En periode fremstod dette nærmest umulig, og han mente at det var på tide å forkaste planen om å komponere konkret musikk som nedskrevet partitur (ibid.). Riktignok utviklet Schaeffer og andre komponister etter hvert egne måter å notere ned sine konkrete verk på, men tanken om at «an experimental method in music means *listening*: first of all, all the time, before, during, after», innebar (slik jeg ser det) at øret, fremfor grafiske fremstillinger på et partitur, fortsatt var instrumentell i komposisjonsprosessen av konkret musikk (ibid., s. 169). Selvfølgelig innehar øret en viktig rolle i tradisjonell vestlig kunstmusikk også, men flere av komposisjonsfasene, kan kanskje sees i et mer mentalt/teoretisk lys?

Schaeffer beskriver nemlig verkets forløp fra unnfangelse til fremføring som tre faser. Han velger her å beskrive tradisjonell kunstmusikk som abstrakt ettersom at blant annet første fase innebærer at musikken i utgangspunktet unnfanges i komponistens hode. Fase to og tre refererer så til prosessen når det klingende først blir «notated theoretically, and finally executed in an instrumental performance» (ibid., s. 25). Konkret musikk på den andre siden

tar (slik jeg tolker Schaeffer) utgangspunkt i en konkret lydkilde, det være seg støy (i ordets videste forstand) eller musikalske lyder. Med utgangspunkt i disse lydkildene eksperimenterer så komponisten ved å manipulere disse lydene og sette dem sammen på ulike måter. Siste fase i denne prosessen blir så å komponere stykket ved å sette resultatet av eksperimenteringen sammen til et lydforløp. Som vi ser ikke ulikt hvordan Jenssen beskrev sin komponeringsprosess i arbeidet med 'Departed Glories'.

Dette er dog ikke en prosess som på dette tidspunktet var ny for Jenssen. Opp gjennom hele karrieren som Biosphere, har han ofte brukt «a sample taken from a record or a film» eller «one of my own field recordings» som utgangspunkt for eksperimentering og komponering (Fischer, u.å.). I det empiriske materialet ser man utstrakt bruk av konkrete lyder fra hans første album som Biosphere og utover, men når det kommer til komponeringsarbeidet kan det se ut som at Jenssen ofte har variert sin tilnærming. Grunnen til dette ligger sannsynligvis i at han:

when I make a new album, I always try to make it completely different to the previous album. I cannot do the same thing. I cannot repeat myself. So I get some new instruments, or try new ways of working (Ryce, 2016).

Allikevel vil jeg hevde at det til tross for en variert tilnærming, er uttalelser fra Jenssen som indikerer en konstant variabel i komposisjonsarbeidet, nemlig øret. Som jeg tidligere har belyst er Jenssens modus operandi å ta utgangspunkt i en lyd, et sample, områdelyster osv. Dette så vi også da han skulle komponere for Bergen Filharmoniske Orkester. Jenssen lyttet først til Sjostakovitsj sine verk, før han plukket ut de delene han ønsket å jobbe videre med. Deretter jobbet han med partituret i et dataprogram (Sibelius), som la til rette for at han hele tiden kunne spille av og lytte til notene som ble skrevet inn.

Jenssens nysgjerrighet til å jobbe på nye måter har også resultert i at han har fått flere oppdrag som lydkunstner hvor han blant annet har laget installasjoner. En av hans aller første installasjonsoppdrag var et samarbeidsprosjekt mellom Jenssen og Jony Easterby, 'Fluxgate', for Nordlys Festivalen i Tromsø. Deler av det klingende materialet fra denne installasjonen ble i 2015, gitt ut digitalt via Jenssens plateselskap Biophon. 'Fluxgate' klingende uttrykk fremstår, løsrevet fra lokasjonen og installasjonen den var en del av, som en videreføring av det Jenssen og Bird hadde jobbet med på 'Polar Sequences'. De konkrete lydene presenteres variert i lydforløpet, noe som gir en opplevelse av fravær av en konstant puls. Det er

tonaliteten som holde verket sammen, men den oppleves ikke her å ha noen dominerende karakter. Jenssen beveger seg her altså i et grenseland mellom «music and non-musical sound-art» (Hamilton, 2007, s. 40). Som tidligere nevnt mener Hamilton, at enhver lyd kan inkorporeres i musikk, og at det ikke finnes noe iboende krav til lydens egenskap (ibid., s. 42). Denne påstanden underbygges blant annet av en anerkjennelse av en iboende musikalitet i alle lyder. Slik jeg tolker dette legges det dog implisitt føringer om at "noe" eller "noen" må strukturalisere disse lydene, eller bearbeide råstoffet (lyden), for at disse iboende kvalitetene skal kunne forståes som musikk. Slik jeg tolker Hamilton forfekter han videre en distinksjon mellom lydkunst og musikk, hvor lydkunst ansees å behandle ikke-tonale lyder, mens musikk er «the art of tones» (ibid., s.45).

Her får han støtte hos Scruton Som forfekter at musikk er en spesiell form for lyd, som skiller seg fra ikke-tonale lyder (Hamilton, 2007, s. 58). I mine øyne avviser Scruton dermed at støy og "områdelyder" kan være musikk, selv når disse er satt i et system/organisert, noe man kan hevde står i sterk kontrast til Schaeffers tanker om en konkret musikk. Cage på den andre siden, med uttalelser som "there is no noise, only sound" (Kozinn, 1992), anså altså, som Schaeffer, at all lyd hadde musikalsk potensiale. Han mente også at det ikke fantes noe signifikant skille mellom musikk og det han kaller ambient sound (i denne oppgaven beskrevet som "områdelyd") (ibid., s. 46). Hamilton (s. 62) velger å konkluderer med at «music and sound-art should be regarded as increasingly divergent tendencies, even though there is considerable overlap between them».

Som jeg har forsøkt å beskrive ovenfor, å skulle kategorisere Jenssens klingende produksjon som musikk eller lydkunst, elektroakustisk musikk eller pop, byr på utfordringer. Både med tanke på hans vidspente diskografi, men også nysgjerrigheten han viser til å prøve ut nye kompositoriske innfallsvinkler og hans inkorporasjon av støy og områdelyder i disse. Allikevel mener jeg at det er mulig å se gjennomgående trekk, som kan hevdes å ha belyst sider ved Jenssens klingende produksjon knyttet blant annet til bruken av konkrete lyder. Jeg vil derfor nå avslutningsvis se tilbake på denne oppgavens problemformuleringer.

### **11.0 «You're going now?» (Biosphere, 2017, spor 5)**

Jeg startet altså dette arbeidet ut fra en tanke om å undersøke bruken av konkrete lyder i Jenssens klingende produksjon. Ved å omtale denne type lydkilder som konkrete, la jeg videre føringer for å undersøke om man i tillegg til bruken av denne type lyder, kunne finne

kompositoriske trekk som kunne hevdes være sammenfallende med teori knyttet til *Musique Concrète*. I mine øyne ville det ut fra dette, også være naturlig å se på Jenssens uttrykk i lys av kunstmusikk, lydkunst og populærmusikkbegrepet. Videre var jeg interessert i å undersøke om bruken av konkrete lyder kunne sees i lys av Jenssens persona og medias mytologisering av hans klingende uttrykk som «kaldt», «isolert», og lignende. Kunne man eksempel finne en bruk av steds spesifikke lyder, hvis klanglige bilde konnoterte et avgrenset geografisk område?

### ***11.1 Gjennomgående bruk?***

Etter å ha lyttet, analysert og katalogisert det klingende empiriske materialet, var det ett spørsmål jeg kunne gi et kort og bastant svar på, og det var spørsmålet om man kan finne en gjennomgående bruk av konkrete lyder i Jenssens musikkproduksjon. Tar man en titt i det empiriske materialet, levnes det ingen tvil om at bruken her er gjennomgående. Man ser riktignok variasjoner i forhold til hvilken type konkrete lyder som benyttes, men på hvert eneste album fra 'Microgravity' til 'The Petrified Forest', finner man mer eller mindre utstrakt bruk av denne type lydkilder.

Da jeg skulle se nærmere på hvilke type lyder og hvilken rolle disse hadde i komposisjonen, valgte jeg å kategorisere det jeg anså som beslektede lydkilder gruppevis. Dette innebar at lyder som for eksempel vind, regn, vann, fuglekvitter og så videre, ble betegnet som naturlyder. Ut fra dette endte jeg opp med fire kategorier av konkrete lyder, dialog/tale, naturlyder, mekaniske lyder og manipulerte musikalske lyder.

### ***11.2 Lydenes rolle***

En bruk av dialog-lyder som tidlig utkrystalliserte seg, er det jeg har beskrevet som stemningsskapende. Her er det både stemningen de uttalte ordene kan sies å tilføre det klingende, men også dialogens timbrale og teksturelle kvaliteter som kan hevdes å underbygge en stemning i komposisjonen. På enkelte album kan man også spore en slags narrativ som disse dialog/tale samplene underbygger. En litt morsom digresjon som kan nevnes her, er at disse lydkildene i starten ble samlet fra leievideoer (VHS), og at Jenssen i sin jakt etter gode dialog/talelyder, ofte mistet «the whole narrative because I would be listening out for things that I could sample» (Neset, 2006, s. 22). I tillegg til disse narrative og stemningsskapende aspektene har dialog/talelyder også en rolle som rytmisk element i enkelte komposisjoner.



Naturlydene er kanskje den kategorien jeg så for meg skulle inneholde en type klingende materiale som kunne underbygge medias mytologisering av Jenssens og hans 'Arctic sound'. Bruken av disse lydkildene er i og for seg relativt lik dialog/tale kategorien, i det at disse lydene som oftest fungerer som stemningsskapere eller rytmiske elementer, i tillegg til at man kan finne noen få eksempler på bruken denne type lyder som et mer melodisk element.

Som stemningsskaper vil jeg nok hevde at naturlydene både kan beskrives som konkrete, i den forstand at deres rolle i komposisjonen ikke er å underbygge en forståelse av et naturfenomen/landskap, det er lydens timbrale uttrykk som er viktig, men også som narrative. Med dette mener jeg at lydene, slik jeg ser det, er valgt ut fra hva de kan tenkes å assosiere. Når Jenssen bruker lyden av smeltende is på 'Polar Sequences' vil jeg hevde at det er lydens timbrale uttrykk som er viktig i denne komposisjonen. Dette blant annet ut fra prosesseringen av lyden, samt kompositoriske valg. Når den samme type lyd opptrer på 'Substrata' konnoterer den, etter min mening, snødekte fjell. Dette grunner naturligvis både i at det er andre elementer i det klingende som underbygger en slik forståelse, og at det er side ved musikkens tekst som leder tankene dit hen. Slik jeg ser det er det derfor nærliggende å tenke seg at bruken av naturlyder i enkelte tilfeller er med på å underbygge denne tanken om et klingende uttrykk knyttet til arktisk natur.

Den tredje kategorien, mekaniske lyder, kan også hevdes å inneha en slik narrativ rolle (riktignok relativt avgrenset til 'Microgravity' og 'Patashnik'). Her finner man blant annet bruk av mekaniske lyder som kan hevdes å bygge opp om albumenes astronomi-tematikk. Videre ser man at denne type lyder ofte benyttes som rytmisk element i komposisjonene. I tillegg til ovennevnte finner man også her finner en konkret bruk hvor de timbrale aspektene vektlegges.

Fjerde, og siste, kategori er den jeg har valgt å beskrive som manipulerte musikalske lyder, Jeg har her tatt med lyder som er hentet fra orkesterverk, korverk, folkemusikk og populærmusikk. Felles for denne type lyder er at de har opphav i en tonal-tradisjon, samt at Jenssen har manipulert og prosessert disse. Her ville man kanskje se for seg at disse kun hadde en tonal og rytmisk rolle i komposisjonen, men ved flere tilfeller er det dog lydkildens konkrete timbrale aspekter som (ved ulike type manipulasjon) trekkes frem.

### ***11.3 «Electroacoustic music created by means of new technologies» (Khazam, 1997, s. 40)***

Som man ser finner man det jeg har beskrevet som en konkret bruk av lydmaterialiet innenfor alle de fire kategorien. Med dette mener jeg at lydene brukes i kraft av sine klingende, teksturelle og timbrale kvaliteter, fremfor tonal/rytmiske. Videre finner man album hvor disse lydkildene sidestilles med eventuelle tonale/rytmiske elementer. Dette ser man blant annet på albumene 'Departed Glories' og 'Polar Sequences'. I disse tilfellene mener jeg at Jenssens klingende uttrykk, ut fra Schaeffers teoretiseringer beskrevet tidligere i oppgaven, kan hevdes å fremstå som Musique Concrète. Schaeffers høyre hånd i Musique Concrètes spede barndom, Pierre Henry, ville nok kanskje ikke være enig i meg her. I et intervju i The Wire hevder han nemlig at noe av problematikken i forhold til ny samplebasert musikk er dens «lack of musical inspiration and personality» og at «it isn't sufficiently adventurous or imaginative» (Khazan, 1997, s. 40). Videre hevder han at hans egen konkrete musikk «has a literary and cultural aspect» (ibid.), som han øyensynlig ikke finner i moderne musikk. Et annet aspekt Henry opplever problematisk er dagens «standardised aids to composition such as synthesizers, samplers, sequencers or computers» (ibid.).

Slik jeg ser det er det vanskelig å påvise de fleste av «manglene» Henry her trekker frem. Det som dog er en tydelig forskjell på Henrys konkrete uttrykk og en moderne utgave er teknologien. Henry benyttet selv, frem til sin død 5. juli 2017, «home-built circuitry, filters, tape recorders and analogue technology» i sitt komponeringsarbeid (Khazan, 1997). Allikevel finner jeg det vanskelig å skulle forfekte at utstyret man benytter (om det være seg digitalt eller analogt), skulle utgjøre en stor forskjell, så lenge kompositoriske trekk, manipulasjonen av lydmaterialiet og filosofien bak er den samme. Spørsmålet her blir kanskje snarere om begrepet Musique Concrète hører til i kunstmusikkhistorien og om en term som for eksempel elektroakustisk musikk, muligens er en verdig arvtaker? Dette er ikke noe jeg vil gå i dybden på her, men et tema jeg mener kunne være interessant å forske videre på.

#### ***11.4 «Så lenge Tromsø gir ham råstoffet og hans software kan gjøre resten» (Lynneberg, 1996)***

En annen ting jeg ønsket å se nærmere på her var om Jenssens bruk av konkrete lyder kunne sees i lys av hvordan Jenssen selv, og hans klingende uttrykk, knyttes til en såkalt 'Arctic sound'. Kanskje kunne det tenkes man i kategorien naturlyder ville finne lydkilder som kunne sies å underbygge en slik oppfatning?

Slik jeg ser det fant jeg noen eksempler hvor naturlydene kan hevdes å bygge opp under et

albums narrativ eller stemning. Et gjennomgående trekk med disse lydkildene er at de ikke er prosessert, og at de ikke kan hevdes å være stedspesifikke lyder knyttet kun til et lite geografisk område. Lyden av vind, regn, fottrinn i snø og så videre, kan selvfølgelig hevdes å konnotere arktisk natur, men de kan også konnotere natur fra andre plasser i verden. I dette arbeidet benyttet jeg også kategoriseringer hentet fra Schafers teorier om 'soundscapes'. Lydkildene ble ut fra Schafers inndeling katalogisert, men til tross for dette, fant jeg ikke noen bruk av lydkilder som kunne hevdes å alene underbygge en tilknytning til nordnorsk natur. At Jenssen har utarbeidet et særegent sound er det, i mine ører, dog ingen tvil om. Jenssen selv trekker frem at han i arbeidet med *Bel Canto* utviklet «these special sounds» (Howells, 2016), noe som han kanskje har tatt med seg videre? Slik jeg ser det kan det nemlig være Jenssens måte å «skru» synthesizerlyder, og måten han prosesserer disse på, som har vært utslagsgivende for en opplevelse av et eget 'sound'. Dette å «skru» synthesizerlyder skal her forstås som prosessen, med å lage egne lyder på en synthesizer, ved blant annet å benytte ulike bølgeformer, modulasjonskilder, filtre og modulasjonsteknikker (som for eksempel frekvens modulasjon). Mange av de samme teknikkene bruker Jenssen også i manipulasjonen av de konkrete lydene. Slik jeg ser det er det derfor nærliggende tenke seg at denne mytologiseringen knyttet til en 'Arctic sound' kan sies å begrunnes like mye i Jenssens synthesizerlyder, og lydbilde generelt, som i bruken av naturlyder spesielt. Slik jeg ser det kunne dette med å analysere Jenssens programmering av synthesizere og bruk av effekter i så måte være et spennende prosjekt å jobbe videre med i en annen sammenheng.

Når det kommer til medias bilde av Jenssen, vil jeg hevde at det ikke kun er hans klingende uttrykk som danner grunnlaget for dette. Som jeg har belyst kan det se ut som at Jenssen selv, til tross for at han i intervjuer understreker at musikken hans ikke «er direkte inspirert av den arktiske naturen» (Eidslott, 2012, s. 88), også har vært med på å bygge opp under denne oppfattelsen. Blant annet ser man dette i intervjuer hvor han påpeker at han «tror absolutt musikken min er påvirket av mine omgivelser i Tromsø» (Dalen, 1995). Videre innrømmer han ved en senere anledning at: «image-messig og salgsmessig fungerer det at jeg bor oppe på 'Nordpolen'» (Lynneberg, 1996). Ser man på andre kanaler Jenssen benytter seg av som Facebook, eller You-Tube, finner vi også her bilder og videoer som plasserer ham i nordnorsk natur. Her finner vi blant annet lydopptak av et snøskred, videoer fra Jenssens lokalområde og pittoreske bilder av snøkledd fjell, tatt fra studiovinduet. Ut fra dette mener jeg at det er rimelig å hevde at han selv også bidrar til å bygge opp under en slik tilknytning av hans persona og klingene uttrykk, til arktisk natur.

*11.5 «Even popular music isn't popular any more, it's imposed on us» (Khazam, 1997, s. 40)*

Nå vil jeg hevde at Jenssens musikk sjelden oppleves påtvunget. Men det er klart, som konsumenter utsettes vi daglig for påtvungne musikalske uttrykk. Spørsmålet blir derfor kanskje om Jenssens klingende uttrykk i det hele tatt kan sies å falle inn under populærmusikkbegrepet? Ut fra det empiriske materialet og Jenssens klingende produksjon, er det tydelig for meg at hans musikalske uttrykk nok faller inn under flere kategorier og sjangere. Mitt fokus på konkrete lyder, konnoterte også (etter mitt syn), en tilknytning til konkret musikk, kunstmusikk og lyd-kunst. At Jenssen har røtter i Techno- og Ambient-sjangerne, to retninger som nok de fleste vil plassere innenfor en populærmusikals tradisjon, har jeg belyst tidligere i denne oppgaven. Jeg har også sett på hans arbeid med installasjonskunst og hans arbeid med BFO. Så at hans klingende uttrykk også innbefatter kunstmusikk og lyd-kunst, vil jeg nok hevde er behørig dokumentert. Om hans verk og installasjoners kunstneriske kvaliteter har her ikke vært av interesse for meg, men som vi har sett har enkelte av disse skapt stor debatt. Slik jeg ser det er det derfor vanskelig å standhaftig argumentere for å skulle plassere Jenssens klingende uttrykk innenfor en avgrenset tradisjon eller sjanger. Kanskje kan man nøye seg med å beskrive det som elektronisk musikk?

## Litteraturliste

### Bøker og artikler

Baily, J. (1994). Music and the Afghan National Identity. I M. Stokes (red.), *Ethnicity, Identity and Music - The Musical Construction of Place* (1-27). New York: Berg Publishers

Bennett, A. (2006). Subcultures or Neotribes? I A. Bennett, B. Shank & J. Toynbee (red.), *The Popular Music Studies Reader*. (s.106-113). New York: Routledge

Brady, E. (2004). Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature. I A. Carlson & A. Berleant (Red.). *The Aesthetics of natural environments*. Peterborough: Broadview Press.

Cage, J. (2013). The Future of Music: Credo. I D. Lander & M. Lexier (Red.), *Sound By Artist*. (s. 15-19). Mississauga: Blackwood Gallery/Charivari Press

Cohen, S. (1994). Identity, Place and the 'Liverpool Sound'. I M. Stokes (Red.). *Ethnicity, Identity and Music* (s. 117-134). Oxford: Berg Publishers.

Davies, S. (2016). Soundcheck A-Z. *The Wire*, (392), 48

DeNora, T. (2006). Music And Self-Identity. I A. Bennett, B. Shank & J. Toynbee (red.), *The Popular Music Studies Reader*. (s.141-147). New York: Routledg

Eisenberg, A. J. (2015). Space. I D. Novak & M. Sakakeeny (Red.), *Keywords in sound* (s. 193-207). Durham: Duke University Press

Fagerheim, P. (2015). Rap og Reggae under Nordlyset. I P. Fagerheim & O. Larsen (Red.). *Musikk, folk og landskap*. Stamsund: Orkana Akademisk.

Felt, S. (2015). Acoustemology. I D. Novak & M. Sakakeeny (Red.), *Keywords in sound* (s. 12-21). Durham: Duke University Press

Ffytche, M. (1996). Soundcheck. *The Wire #151*, s. 51

- Hamilton, A. (1999). Print Run – Jan Garbarek: Deep Song. *The Wire*, (181), 76-77
- Hamilton, A. (2007). *Aesthetics & Music*. London, New York: Continuum
- Hawkins, S. (2002). *Settling the Pop Score: Pop Texts and Identity Politics*. Aldershot: Ashgate
- Herrington, T. (1994). Outline Ambient. *The Wire*, (122), 71-72.
- Hesmondhalgh, D. (2006). The British Dance Music Industry. I A. Bennett, B. Shank & J. Toynbee (red.), *The Popular Music Studies Reader*. (s.246-252). New York: Routledge
- Husby, M., Tobiassen, M. & Sæter, K. (2018, 12. Mai). Trekker musikken fra Tidal. *Dagens Næringsliv*, s. 82-83
- Khazam, R. (1997). Electroacoustic alchemist. *The Wire*, (160), s. 36 – 40
- Kerman, J. (1980). How We Got into Analysis, and How to Get out. *Critical Inquiry*, Vol 7 (no. 2), s. 311-331
- Kolltveit, G. (2009). Norden som folkemusikalsk region. *Norsk folkemusikklags skrifter*. (23), 7 – 34.
- LaBelle, B. (2015). *Background Noise – Perspectives on sound art*. New York: Bloomsbury Academic
- Larsen, O. (2011). Nordområdenes musikk - om folkemusikkens rolle og stilling sett fra nord. *Musikk og tradisjon: tidsskrift for forskning i folkemusikk og folkedans*, (25), s.120-146.
- Lowenstein, O. (2000). Global Ear - Tromsø. *The Wire*, (194), 18.
- Medhurst, A. (2000). Soundcheck. *The Wire*, (197), 44.
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press

- Neset, A. H. (2006). Invisible Jukebox – Biosphere. *The Wire*, (270), 20-23
- Postholm, M. B., & Jacobsen, D. I. (2011). *Læreren med forskerblick: Innføring i vitenskapelig metode for lærerstudenter*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Schaeffer, P. (1952). *In Search of a Concrete Music*. Berkeley: University of California Press
- Schafer, R. M. (1977). *The Soundscape – Our sonic environment and the tuning of the world*. Vermont: Destiny Books
- Sharp, C. (2003). Electronica. *The Wire* #236, s. 75
- Solomon, T. (2012). Theory and Method in Popular Music Analysis: Text and Meaning. *Studia Musicologica Norvegica*, 2012 (01), 87-108
- Tobiassen, M. & Sæter, K. (2018, 12. mai). Strømmekuppet. *Dagens Næringsliv – Magasinet*, s. 30-44
- Toop, D. (1995). *Ocean of sound – Aether talk, ambient sound and imaginary worlds*. London: Serpent's Tail.
- Walmsley, D. (2008). The Boomerang – New reissues: rated on the rebound. *The Wire*, (289), 54
- Ålvik, J. M. B. (2014). *Scratching the Surface – Marit Larsen and Marion Ravn: Popular Music and Gender in a Transcultural Context*. (Doktoravhandling, Institutt for musikkvitenskap), Det humanistiske fakultet, Universitet I Oslo, Oslo.

### **Internett**

- Aasgaard-Nilsen, T. (2009, 1. april). Misbrukt mulighet. *Ballade.no*. Hentet 06.05.2018 fra <http://www.ballade.no/sak/misbrukt-mulighet/>
- Cliff, A. (2012, 1. november). *The Dummy guide to found sound*. Hentet 21. februar 2017 fra

<http://www.dummymag.com/Features/dummy-guide-found-sound>

Dalen, O. (1995, 12. mai). Elektronisk Hjernetrin. *Morgenbladet*. Hentet 01.05.2018 fra <https://morgenbladet.no/1995/05/elektronisk-hjernetrin>

Davis, B. (Regissør) & Jenkinson, P. (Produsent). (2016). *Northern Disco Lights – The Rise and Rise of Norwegian Dance Music* [streaming video]. Hentet 13.07.2017 fra <https://vimeo.com/ondemand/northerndiscolights>

Dax, M. (2011, 27. september). «In the forest, the birds are louder than everything else». *Electronic Beats Magazine* #3. Hentet 24.04.2018 fra [https://issuu.com/eb\\_magazine/docs/ebmag\\_27](https://issuu.com/eb_magazine/docs/ebmag_27)

Eidslott, E. (2012, 16. oktober). Folk: Biosphere. *Norrøna Magazine* #8. Hentet 24.04.2018 fra [https://issuu.com/norrøna/docs/norrøna\\_magazine\\_no8/87](https://issuu.com/norrøna/docs/norrøna_magazine_no8/87)

Eidsvåg, B. (2012, 14. januar). *Twitter @eidsvåg*. Hentet 03.04.2017 fra <https://twitter.com/eidsvag/status/158305408182788096>

Ervik, A. (2009, 24. april). Dyktige dilettanter. *Morgenbladet*. Hentet 06.05.2018 fra <https://morgenbladet.no/kultur/2009/04/dyktige-dilettanter>

Fischer, T. (u.å.). 15 Questions to Biosphere. *Tokafi*. Hentet 05.05.2017 fra <http://www.tokafi.com/15questions/15-questions-biosphere/>

Frounberg, I. (2009, 24. april). Er samtidskomponister de mest konservative? *Ballade.no*. Hentet 06.05.2018 fra <http://www.ballade.no/sak/er-samtidskomponister-de-mest-konservative/>

Furuset, K. (2016, 4. august). Technologen. *Dagens Næringsliv*. Hentet 04.05.2017 fra <https://www.dn.no/d2/2016/08/04/2026/Musikk/technologen>

Habbestad, I. (2009, 26. mars). Ugjenkjenneleg Sjostakovitsj. *Ballade.no*. Hentet 06.05.2018 fra <http://www.ballade.no/sak/ugjenkjenneleg-sjostakovitsj/>



Hegerberg, E. (u.å.). *Hva er populærmusikk?* Hentet 05.05.2016 fra

<http://www.popsenteret.no/ArticleDetails.aspx?ArtId=201&mid=9>

Hewett, I. (2010, 29. januar). London Contemporary Orchestra at the Roundhouse, review.

*The Telegraph*. Hentet 06.05.2018 fra

<https://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalconcertreviews/7102753/London-Contemporary-Orchestra-at-the-Roundhouse-review.html>

Holstad, E. (2017). I dag hadde jeg ikke blitt musiker. *iTromsø*. Hentet 08.04.2017 fra

<http://www.itromso.no/feedback/intervju/2017/03/30/I-dag-hadde-jeg-ikke-blitt-musiker-14529990.ece>

Howells, T. (2016, 27. september). Biosphere comes in from the cold: The ambient iceman on his new album *Departed Glories*. *Fact Mag*. Hentet 24. januar 2017 fra

<http://www.factmag.com/2016/09/27/biosphere-interview-departed-glories/>

Introvert. (2018, 20. februar). I *Store Norske Leksikon*. Hentet 03.05.2018 fra

<https://snl.no/introvert>

Jensen, B. M. (2009, 22. april). Biosphere, Bergenfilharmonien, bråk og Ballade. *NRK*. Hentet

25.04.2017 fra <https://www.nrk.no/arkiv/artikkel/biosphere-og-bergenfilharmonien-1.6576365>

Jenssen, G. (2009, 13. april). Militærkomponistens misunnelige krasjlanding. *Ballade.no*.

Hentet 06.05.2018 fra <http://www.ballade.no/sak/militaerkomponistens-misunnelige-krasjlanding/>

Konkret musikk. (2012). I *Store Norske Leksikon*. Hentet 24.11.2016 fra

[https://snl.no/konkret\\_musikk%2Fmusikk](https://snl.no/konkret_musikk%2Fmusikk)

Kozinn, A. (1992, 13.08). John Cage, 79, a Minimalist Enchanted With Sound, Dies. *The New*

*York Times*. Hentet 20.11.17 fra <http://www.nytimes.com/1992/08/13/us/john-cage-79-a-minimalist-enchanted-with-sound-dies.html>

Krohn, N. (2009, 22. april). Jenssens Scchoktavoski bærer ikke alene. *NRK.no*. Hentet 06.05.2018 fra <https://www.nrk.no/arkiv/artikkel/anmeldelse-bfo-m--scchoktavoski-1.6577288>

Lynneberg, T. (1996, 20. september). En oktober natt ved skiheisen. *Morgenbladet*. Hentet 07.05.2017 fra <https://morgenbladet.no/1996/09/en-oktobernatt-ved-skiheisen>

Makiaclothing (2013, 2. september). *MAKIA GOES ULTIMA THULE – Geir Jenssen* [Videoklipp]. Hentet 24.04.2018 fra <https://vimeo.com/73605998>

Napolitano, P. (u.å.). The Silences Of Biosphere. Neo Baroque And Aware Intimacy. *Digicult*. Hentet 10.05.2018 fra <http://digicult.it/digimag/issue-056/the-silences-of-biosphere-neo-baroque-and-aware-intimacy/>

Patrick, J. (2016, 23. februar). *A guide to Pierre Schaeffer, the godfather of sampling*. Hentet 02.03.2017 fra <http://www.factmag.com/2016/02/23/pierre-schaeffer-guide/>

Power, B. (2015, 25. juni). How Biosphere's 'Microgravity' Became an Ambient Techno Classic. *Thump*. Hentet 31.08.2017, fra: [https://thump.vice.com/en\\_uk/article/nzmbnz/how-biospheres-microgravity-became-an-ambient-techno-classic](https://thump.vice.com/en_uk/article/nzmbnz/how-biospheres-microgravity-became-an-ambient-techno-classic)

Ryce, A. (2016, 27. september). *Biosphere: Introverted music*. Hentet 24. januar 2017 fra <https://www.residentadvisor.net/features/2805>

Røynesdal, I. (2009, 29. april). Debatt under beltestedet. *Minerva*. Hentet 06.05.2018 fra <https://www.minervanett.no/debatt-under-beltestedet/>

The Milk Factory (2004, juli). BIOSPHERE Interview. Hentet 05.05.2017 fra <https://web.archive.org/web/20060429045502/http://www.themilkfactory.co.uk:80/interviews/biosphereiw.htm>

tmtkview (2014, 12. desember). *Biosphere @ North Pole MTV Special*. [Videoklipp]. Hentet 02.05.2018 fra [https://www.youtube.com/watch?v=9mZ-5zD\\_eIM&t=320s](https://www.youtube.com/watch?v=9mZ-5zD_eIM&t=320s)

Torkildsen, J. (2005, 07.09.). Christer Falk manipulerte VG-lista. *Dagbladet*. Hentet 04.05.2016 fra <http://www.dagbladet.no/kultur/2005/09/07/442605.html>

Torvik, S. T. (2009, 23. april). Blir ikke mange gjenhør. *NRK.no*. Hentet 06.05.2018 fra <https://www.nrk.no/arkiv/artikkel/--blir-ikke-mange-gjenhor-1.6579062>

Trelawny, P. (2015, 19. desember). Music Matters - Northern Lights: Tromsø [Radioprogram]. Hentet 10.05.2016, fra: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b06s75n5>

Wikipedia. (2015). *No Music Day*. Hentet 06.05.2016 fra [https://en.wikipedia.org/wiki/No\\_Music\\_Day](https://en.wikipedia.org/wiki/No_Music_Day)

## **Diskografi**

Biosphere (1991). *Microgravity* [CD] Norge: Origo Sound.

Biosphere (1994). *Patashnik* [CD] Norge: Origo Sound.

Biosphere & Higher Intelligence Agency (1996). *Polar Sequences* [CD] England: Beyond

Biosphere (1997). *Substrata* [CD] Norge: Origo Sound

Biosphere (2000). *Cirque* [CD] Danmark: April Records

Biosphere & Higher Intelligence Agency (2000). *Birmingham Frequences* [CD] England: Beyond

Biosphere (2002). *Shenzhou* [CD] England: Touch

Biosphere (2005). *Dropsonde* [CD] England: Touch

Biosphere (2011). *N-Plants* [CD] England: Touch

Biosphere & Deathprod (2015). *Strator* [CD] England: Touch

Biosphere (2016). *Departed Glories* [CD] Norge: Smalltown Supersound

Biosphere (2017). *The Petrified Forest* [CD] Norge: Biophon Records

Diverse artister (1995). XS to the ravezone - Theory. *XS to the ravezone - XSII [CD-Bilaget]*  
Norge: Zonetripper

Eno, B. (1978). *Ambient 1- Music for airports.* [CD]. England: Virgin Records

## Appendiks. Lydanalyser og oversikt over keysounds, signal sounds og soundmarks

ALBUM: Microgravity

Spør nr:	Tidspunkt	Opptere flere ganger?	Lydkarakteristika	Type manipulering	Rolle i komposisjonen	Annet:
1	00-0.29	JA	Vind som uler	Ingen	Stemmingsskaper/bagrunsstøy	Keynote
1	0.09	JA	Radiostøy	Ingen	Stemmingsskaper	Soundmark
1	0.19	JA	«You know the moon...	Ingen	Stemmingsskaper	Replikk fra film
1	0.29		Synthstrings og bass		Melodisk/tonal	
1	1.01...	JA/loop	Blåserkareristika/p ort?	Filtrert	Tonal/rytmisk«instrument»	«Soundmark »?
1	1.02...	JA/loop	Fugler/	Filtrert/hastighet og pitch	Tonal/rytmisk	Keynote
1	1.19->	JA/loop	Strykersample	Pitch/hastighet	Tonal og rytmisk«instrument»	
1	1.31->	JA/loop	Fallende lyd (ukjent)		Tonal og rytmisk	
1	3.04->	Ja/loop	Alarm/telefon flere ulike	Ukjent	Tonal og rytmisk	Signal
<b> </b>						
2	00->	Ja/loop	Musikalsk sample	Ukjent	Tonal/Rytmisk«instrument»	
2	00.30	Ja	Musikalsk sample	Sekvensert/riff	Tonal/rytmisk«instrument»	

2	0,45	JA	«Her name is..sate»	Ukjent	Stemmingsskaper/rytmisk	
2	00.55	Ja	Musikalsk sample	Sekvensert riff	Tonal/rytmisk«instrument»	
2	1.14->	Ja/Loop	Tromme sample	Loopet/pitch/hastigh et	Rytmisk	
<b> </b>						
3	0	Ja	Automatisk dør som åpnes	Ukjent	Stemmingsskaper	«Soundmark »?
3	0.3	Ja etterhvert loop	Utydelig snakking	Ekko	Stemmingsskaper/rytmisk	keynote
3	0.7	Ja	«Can we make it back to eart»		Stemmingsskaper	Fra film?
3	0.10	Ja	«The risk is great..		Stemmingsskaper/rytmisk	Fra film?
3	0		Støy/ambience		Stemmingsskaper	«keynote»?
3	3,17	Ja/loop	Flystøy		Rytmisk	Signal/sound mark
3	3,52		«Couldnt this..		Stemmingsskaper/Brekk	Fra film?
3	4,05	Ja/Loop	Alarm/mekanisk	Filtrert. Badet i klang	Melodisk	Signal
<b> </b>						
4	0	Ja	«I watched		Stemmingsskaper	Fra film?
4	0,22	Ja	Fuglesang	Filtrert/pitch/hastigh et	Stemmingsskaper/melodisk/ rytmisk	Keynote

4	1	Ja	Ukjent	Sekvensert/Riff	Melodisk	
4	1,33	Ja	«Delta Johnny niner»		Stemmingsskaper	Fra film?
4	2,06	Ja/loop	Mekanisk lyd	Klippet/loopet	Rytmisk	Keynote/signal
5	0	Ja	Blåeinstrumentlyd	Filtrert/pitchet, ekko	Melodisk	
5	0,15	Ja	Pustelyder/snakkelyder	Spilt av baklengs, klippet/redigert	Stemmingsskaper	Keynote
5	0,18	Ja	Rakettlyder/swoosh	Forlengs/baklengs/redigert/loopet	Stemmingsskaper	Signal?
5	0,36		Fly/rakettstøy	Nei	Stemmingsskaper	Signal/soundmark
5	1,03	Ja	Orkestersample?	Sekvensert/loopet filtrert, klang	Melodisk/rytmisk«instrument»	
5	1,51	Ja	Vanskelig å høre	Sekvensert/loopet	Melodisk/rytmisk«instrument»	
5	2,06	Ja	Floyte?sample	Loopet	Melodisk/rytmisk«instrument»	
5	5,15		Sample fra film/tv-program	Pitchet ned+hastighet ned	Mannsstemme som snakker med instrumentalmusikk i bakgrunnen. STEMNINGSSKAPENDE	

6	0	Ja	Orkestersample	Pitch. Sekvensert.	Melodisk/rytmisk«instrument»	
6	0,16		Trompet? Sample	Pitch-sekvensert, klang	Melodisk	
6	3,1		Orkestersample m stemme	Pitchet ned en del	Samme sample som avsluttet forrige låt! STEMNINGSSKAPER	
7	0,59	Ja loop	Mekanisk dør?	Loopet	rytmisk	Keynote/soundmark
7	1,29	Ja loop	Urbefolkningsang?	Loopet/pitchet/klippet	Melodisk/rytmisk «instrument»	Soundmark
7	4,42		Vind		Stemmingsskaper	Keynote
8	0,04	Ja loop	Blipplyd m støy	Loopet pitchet	Melodisk/rytmisk/«instrument»	
8	0,16	Ja	«Straight ahead...»		STEMNINGSSKAPER	Fra film?
8	2.0->		«her name is...»		Stemmingsskaper	Fra film?
8	2,39		Strykere	Loopet/pitchet	Melodisk «instrument»	
8	2,5	Ja	Pustelyder	Pitchet ned	Rytmisk «instrument»	Keynote
8	4,58		Vind		Stemmingsskaper	Keynote

9	0	Ja	Vind		Stemningsskaper	Keynote
9	0,34	Ja	Orkestersample	Filtrert loopet klippet	Melodisk/rytmisk «instrument»	
9	1,11	Ja	Digeridoo	Klippet/loopet	Melodisk/rytmisk «instrument»	Soundmark
9	2,1		Alarm?	Loopet	Stemningsskaper	Signal
9	2,23	Ja	Tønner ?	Loopet/pitchet ned?	Rytmisk «instrument»	Keynote

### Notat tilhørende Lyd-analyse Microgravity

Sangene åpner og avsluttes ofte med det jeg har valgt å kalle stemningsskapende lyder. Lyder som for eksempel vind, sus av ulikt slag (radiostøy) og dialogutdrag fra filmer.

Utstrakt bruk av samples brukt som «instrumenter». Altså tonalt og rytmisk materiale. Slik det høres ut for meg kan det være at flere av disse lydene har stammer fra science fiction filmer/nasa lydmateriale etc. ettersom at de har en «mekanisk» karakter og Jenssen i intervju påpeker sin fascinasjon og inspirasjon til forskningsstasjoner/verdensrommet etc).

Jeg synes også at jeg kan høre utstrakt bruk av «musikalske» samples i form av loopede segmenter. Det kan her være vanskelig å fastslå at det er lyder med utgangspunkt i musikalske instrumenter, eller om det er konkrete lyder som er loopet. Det som er gjennomgående er at loopenes pitch er tilpasset det musikalske materialet.

Et annet gjennomgående «tema» er bruken av utdrag fra dialog/tale. Dette finner vi i 5 av de 9 låtene på plata. Jeg har kategorisert disse under «stemningsskapende».

Enkelte av lydene er vanskelig å «avkode». Kan være at det er synthesizer lyder, men kan

også være samlede «musikalske» lyder. Blant annet riffet på spor 4 (Fairy Tale) som både kan være et såkalt «orkestra hit», eller et sample pitch-sekvensert.

Høres for meg også ut til at han har utstrakt bruk av FM-synthesis lyder. Disse kan av og til minne om «naturlige» lyder/instrumenter. Der jeg har vært i tvil har jeg valgt å anta at det her er snakk om synthesizer-lyder.

I forhold til bearbeiding/manipulering av lydmaterialiet er overvekten av materialet filtrert, klippet, loopet, sekvensert (eller begge deler), endret pitch og hastighet. I tillegg er det lagt på klang på de fleste, og ekko på enkelte.

Starter på jorden «You know the moon...», flytter oss til verdensrommet, «satelite baby», «can we make it back to earth», Avslutter platen med det som kan høres ut som urbefolkningssang på nest siste spor og digeridoo på sistespetet.

ALBUM: Patashnik

Spør nr:	Tidspunkt	Opptere flere ganger?	Lydkarakteristika	Type manipulering	Rolle i komposisjonen	Annet
1	0		Oksygenmaske?		Stemmingsskaper	Keynote
1	0	Ja loopet	Drone/lavpitchet støy		Stemmingsskaper	Ligger som et teppe frem til 1,28 dukker opp igjen 3,18->
1	0,16	ja	Tordenskrall-light lyd		Stemmingsskaper	Keynote/signal
1	0,36		Lyd med nedadgående pitch		Stemmingsskaper	
1	1,31	Ja	«we had a dream...»		Stemmingsskaper/rytme	Fra film?
1	1,23	Ja/loop	Lyd fra kallesignal på fisk (se intervju)	Sekvensert/edret pitch	Melodisk/rytmisk	Soundmark
2	0	ja	Lavpitchet støy		Stemmingsskaper	
2	0,21	Ja/loopet	Orkester/korsample	Filtrert/pitch/hastighet	Tonal/stemmingsskaper	
2	0,27		Radiostøy/hvit støy	Tones inn og ut	Stemmingsskaper	Soundmark



2	1,31		«So your really into this space...»		Stemmingsskaper	Hentet fra film?
2	1,39	Ja	«sometimes at night»		Stemmingsskaper	Hentet fra film
2	3,31	Ja/loop	«Tønneklang»		Rytmask	
3	0	Ja	«So frightned to...»	Gjennom sangen presentert i ulike former. Noen ganger klippet noen ganger manipulert blant annet gjennom flanger/kort delay/ring modulator	Stemmingsskaper	Hentet fra film
4	0,08	Ja	Ukjent lyd	Spilt av baklengs, ulik pitch	Rytmask/tonal – rød tråd	
4	1,39	Ja	Umulig å tolke hva som blir sagt, men stemme som snakker. Datagenerert?	Sekvensert/rytmisk motiv. Filtret (HP).	rytmisk	Keynote
4	2,1	Ja	Umulig å toke hva som blir sagt	Sekvensert	Rytmask	Keynote

5	0		Samme ukjente lyd som ovenfor	Spilt av baklengs	Rytmask	
5	0,14	Ja loop	Orkestralt sample/vinyl knittring	Loopet sekvensert rytmisk	Instrumentalt/tonalt/rytmisk	
5	0,27	Ja loop	Klirrende lyd, konnoterer istapper	Loopet sekvensert, pitchet, rytmisk, hastighet	Instrumentalt/tonalt/rytmisk	Soundmarks
5	40	Ja	«boshow danny» russisk? Snakk	Klippet, sekvensert	Rytmask/stemmingsskaper	
5	1,09	Ja	Ukjent opphav	Pitchet, loopet, filtret	Rytmask/tonalt	
6	0	Ja loopet	Vind/fly	Pitchet ned	Stemming	Keynotes
6	0	Ja loopet	Droneaktig lyd		Stemmingsskaper	Signal
6	0,34	Ja	Snakking, via samband?		Stemmingsskaper	keynote
6	0,34	Ja	Floyteaktig lyd	klang	Tonal/stemming	
6	0,4	Ja	Hvit støy/vind	Klippet og loopet for dertetter legge til lang release tid (ADSR)	Rytmask	Keynote

6	1,15	Ja loopet	Orkester sample	Klippet liten del deretter loopet og danner en drone	Tonalt/stemmingning	
6	2,2	Ja loopet	Orkester sample	Klippet sekvensert pitch. Filtrert, baklengs	Melodi/tonal/rytmisk	
7	0	Ja loopet	Umulig å høre	Liten del klippet og loopet. Metallisk lyd	Rytmisk/stemmingning	
7	0,24	Ja loopet	Orkester sample	Liten del klippet loopet. Sekvensert/pitch endret	Melodisk/rytmisk	
7	1,12	Ja	Snakking på ulike språk	Klippet sammen, snakker i munnen på hverandre	Stemmingning	Keynote
7	1,27	Ja	Sonar aktig lyd	Loopet	Rytmisk	Signal
7	1,27	Ja	Orkester sample	Filter	Tonalt rytmisk	
7	2,27		Interferense		Markerer ny del av låt	keynote
7	2,28		Radiostøy?		Stemmingsskaper	Soundmatk/keynote
7	2,29	Ja	Sci-fi lydeffekt		pitchet	Hentet fra film? Signal
7	2,37	Ja	«will i dream	Klippet	Stemmingsskaper	Hentet fra

7	3,31	Ja loop	Trommelloop	Klippet/loopet	Rytmisk	film?
8	0	Ja	«Can you imagine...»	Ekko	Stemmingsskaper	Fra film?
8	0,33	Ja loop	Trommelloop	Speedet opp, pitch. loopet	Rytmisk	
8	2,57	Ja	Russisk snakk	Loopet	Stemmingsskaper	
8	5,43		Vann/hav/robåt		Stemmingsskaper	Keysound
9	0,03		Italiensk? Snakk		Stemmingsskaper	
9	0,03		Fugler, gresshopper	loopet	Stemmingsskaper	Keysound
9	0,08		Fløyte?+dyrelyder	Klippet, loopet mot slutten(ekko, pitch)	Tonal	Keysound
9	0,38		Ukjent	Loopet, pitchet	Stemmingsskaper/rytmisk	
9	1,05		Flere fuglelyder/fottrinn i grus		Stemmingsskaper	Keysound
10	0,14	Ja	Fuglelyder	Pitchet ned	Rytmisk/stemmingsskaper/Tonal	Keysound
10	0,24	Ja	Fuglelyder	Pitchet ned hastighet = ned	Rytmisk/Stemmingsskaper	Keysound

10	0,39		Fuglelyder	Loopet	Rytmisk/stemmingsskaper	Keysound
10	1,15		Fuglelyder	Loopet	Rytmisk	
10	2,01		Trommeloop	Loop	Rytmisk	
11	0,13		Fugler		Stemmingsskaper	Keysound
11	0,14		Ukjent lyd	Sekvensert, pitch, hastighet	Melodi/rytmisk. Bærende melodilinje	
11	0,14	ja	Metallisk sag aktig lyd	Loopet. Pitch ned	Stemmingsskaper	
11	0,52	Ja loop	Italiensk snakking?	Loopet	Stemmingsskaper	
11	2,16	Ja	Treknakk m fuglelyd	Pitchet ned	Rytmisk stemmingsskaper	Keysound
11	2,52	Ja	Metakusj sag aktig lyd	Pitchet opp	Stemmingsskaper	
11	3,16	Ja	Metallisk sag aktig lyd	Sekvensert, pitch	Melodi/rytmisk, bærende melodilinje	
12	0		SAGLYDEN LIGGER BAK			
12	0	Ja loop	Akustisk gitar	Loopet. Pitch? Klippet	Melodi/rytmisk	
12	0,26	Ja	Orkestralt sample/strykere	Baklengs, pitchet?	Tonal/rytmisk	

### Notat tilhørende lyd-analyse Patashnik

Som med Microgravity er platen fylt med «stemningsskapende» lyder og dialog/snakking. Valget av dialogklipp sender fortsatt assosiasjoner til scifi filmer/tema, men også mer «spooky» skrekkefilmaktig følelser.

Lydbildet er mer spartansk enn forgjengeren, oppleves som mer «luftig». Også her (og kanskje i enda større grad, glir sangene over i hverandre. Disse bindes ofte sammen av de konkrete lydene.

Gjennomgående mer «metallisk» lydmateriale på denne platen. Finner dog noen naturlyder som for eksempel fuglekvisper, vind osv.

En vesentlig forskjell på de to albumene er at man på Patashnik finner flere spor med lite bruk av samples. Spor som «Decryption» finner vi (slik det høres ut for meg) kun et dialogsample. Resterende lydmaterialiet på dette sporet er fra synthesizere og trommemaskiner.

Bruken av konkrete lyder på denne platen strekker seg altså i større grad som «stemningsskaper». Når det er sagt finner vi også tonale/rytmisk bruk også her.

I forhold til det tonale ser vi her et lydkildevalg som Jenssen etterhvert har benyttet seg heftig av, nemlig lydklipp av klassisk musikk.

Første «opptreden» av denne type lydkilde finner vi på tittelsporet «Patashnik» og følger på i de neste to låtene.

Deretter følger en rekke sanger hvor de konkrete lydenes rolle i stor grad er som stemningsskaper. Av og til tonal og rytmisk.

Før vi når siste sporet hvor komposisjonens rygggrad er et gitarloop som underbygges av strykersamples samt synthstrings.

ALBUM: Polar Sequences

Spør nr:	Tidspunkt	Opptere flere ganger?	Lydkarakteristika	Type manipulering	Rolle i komposisjonen	Annet
1	0		Sus/elv som renner	I ulik pitch	Stemmingsskaper	Keynote
1	0,1	ja	Metallisk lyd/vaier?	Lagt på klang. Endring i pitch	Stemmingsskaper	
1	0,5	ja	Heislyder/vaier	Pitch/fm	Stemmingsskaper	Soundmark
1	1,1	ja	Rennende vann		Stemmingsskaper	Keynote
1	1,2	ja	Sireneaktig lyd/motor til taubanen?	Lagt på klang	Tonal/ «melodi»	Signal/Sound mark
1	4,3		«istapp»lyd fm-synth?	Ekko/klang	Tonal	Synth?
1	5		Dunkelyd/synth?	Klang	Rytmisk	Synth?
1	5,21	ja	Dunkelyd/metallisk	Klang, pitch, sekvensert	Rytmisk/tonal	
1	6	ja	Trommemaskin		Rytmisk	Trommemaskin
2	0		Vind	Filtret	Stemmingsskaper	Keynote
2	0,10		Mekanisk lyd	Ringmod/delay/flan	Stemmingsskaper	

				ger		
2	0,5		Taubanelyd	Filtrert, delay, pitch	Stemmingsskaper	Soundmark
2	1,05	Ja	Mennesker som snakker	Klippet, klang	Stemmingsskaper	Keynote
2	1,3	Ja	Fm-synth	Ring mod	Melodisk	Synth
2	2,09	Ja loop	Metallisk lyd/synth?		Rytme	
2	2,28	Ja	Taubane-ul?Synth		Stemmingsskaper	Soundmark
2	4-5 utover		taubanemotor_ul	Pitches opp og ned	Tonal	Soundmark
2	8,11		Vaier som beveger seg	Klang	stemningsskaper	Soundmark
3	0	ja	Vaier som beveger seg	Klang/filter	Stemmingsskaper	Soundmark
3	0,12	ja	Bryter som skruses på/dør som lukkes	Filter/klang	Stemmingsskaper	Keynote
3	0,18	ja	Metallisk dunkelyd	klang	Rytmask	
3	0,4	ja	Ukjent lyd	Spilles baklengs. klang	Stemmingsskaper	
3	1,2	ja	Synth		Tonal	
3	1,58	ja	Alarmaktig drone	Loopet	Tonal/stemming	Signal
3	3,4	ja	Orkester sample?	Loopet, klang	Tonal	
3	4,4	ja	Vaier, elektronisk	Klang, loopet	Tonal/rytmisk	Soundmark

			motor			
3	5,15	ja	Dunkelyder	Filtrert, klang	Rytmask	Keynote
4	0	Ja	Snø/skritt i snø	Endret envelope, ekko, pitch	Rytmask, tonal	Keynote
4	0,1		Raslelyd/hjul	Loopet, panorert	Stemmingsskaper	Keynote
4	0,23		Mekanisk lyd	Loopet	Rytmask tonal	Soundmark
4	0,39		Dronelyd/mekanisk	Pitchet, timestretch	Tonal	Keynote
4	1		Stemmer	Bit-reduert, aliasing	Stemmingsskaper	Keynote
4	2,3		Fuglekvitter	Loopet, pitchet, filtrert	Rytmask, stemmingsskaper	Keynote
4	5,48		Heis		Stemmingsskaper	Soundmark
4	5,48		Vind		stemningsskaper	Keynote
5	0		Vaier?	Pitchet ned/hastighet ned?	Stemmingsskaper	Soundmark
5	0,08	ja	Stemmer	Klippet sammen. Klang	Stemmingsskaper	Keynote
5	1,15	ja	Rytmask, metallisk lyd. Ukjent	Loopet. Klang	Rytmask	
5	2,5	Ja	Alarm?	Loopet.	Rytmask	Signal

5	9,28		Slag på metall?+områdesus		Stemmingsskaper	Keynote
6	0	ja	Vann som renner	Klang. loopet	Stem	Keynote
6	0,2	ja	Noen som går i snø?	Filter. klang	Stemmingsskaper	Keynote
6	1,25	ja	Snø/is?	Klang/	Stemmingsskaper	Keynote
6			Elektronisk hiss, fra heismotor?	Loopet	stemningsskaper	Keynote

## Notat tilhørende lyd-analyse Polar Sequences

Samarbeid mellom Geir Jenssen og Bobby Bird (HIA)

Utgangspunktet for denne platen var at de to skulle bruke lyder fra nærområdet i komposisjonene. Dette bærer platen følgelig preg av. Hvert spor er spekket med konkrete lyder. Det som skiller enkelte spor fra andre er her mer knyttet til hvordan de er komponert. Spor nummer en fungerer her egentlig godt i forhold til å beskrive platens to «ytterpunkter». Første halvdel er en ren Musique Concrète komposisjon, hvor konkrete lyder settes sammen uten en nevneverdig klar eller tradisjonell rytmisk eller tonal struktur. Midtveis introduseres så en trommemaskin, og bruken av de konkrete lydene får etterhvert en mer «tonal» og rytmisk karakter.

Spor to følger opp i samme leia, med konkrete lyder, flytende stemming. Her kommer etterhvert synthesizere (FM) og forsiktige rytmer inn.

Spor tre er rytmeløs, slik det høres ut for meg består lydmaterialiet av stort sett konkrete lyder. Noe som kan minne om et orkestralt sample, men det kan like gjerne være bearbeidet konkret lyd.

Spor 4 er vi tilbake igjen med mer rytmiske ekskursjoner. Hvor technorøttene kommer frem igjen. Dette er sporet med kanskje mest bruk av synthesizere

Rytmen er også sterkt tilstede på spor 5, selv om synthesizerbruken kanskje er tonet noe mer ned.

Platen avsluttes med Meltwater en ren Musique Concrète komposisjon igjen. Lyden av vann, is, mm danner grunnlaget for en rytmefri, «flytende» komposisjon.

ALBUM: Substrata

Spør nr:	Tidspunkt	Opptere flere ganger?	Lydkarakteristika	Type manipulering	Rolle i komposisjonen	Annet
1	0		Field recordings. (Fra Himalaya)	Ingen? Ukjent	Stemmingsskaper	Soundmark
1	0,21		Lyden av fly som flyr over	Ingen? Ukjent	Stemmingsskaper	Soundmark/ Keysound
1			Vanskelig å skille om det er flere field recordings eller en			
<b>ALBUM: Substrata</b>						
2	0	Ja loopet	Orkeste sample	Filtrert. Pitchet.	Melodisk	
2	0		Underliggende drone, ukjent opphav		Fyller lydebildet	
2	1,29	Ja loopet	Orkstralt sample	Loopet. Klang Endret pitch? Hastighet?	Melodisk/rytmisk	
2	3,58		Vann/regn og elv	Ingen	Stemmingsskaper	Keysound
<b>ALBUM: Substrata</b>						
3	0,51	Ja	Ukjent lyd	Lagt på ekko og klang	Rytmisk/melodisk	

3	1,38	Ja loopet	strenginstrument	Loopet, klang, filtret, panorert, klippet, endret pitch?	Melodisk/rytmisk	
4	0	Ja	Områdestøy/elv?	Tones in og ut (som bølger?)	Stemmingsskaper	Keysound
4	2,48		Mekanisk lyd	Loopet	Stemmingsskaper	Keysound
4	2,57		«sorry to awake...»	Snakking fra twin peaks. Klang	Stemmingsskaper	
4	5,18		Kleppelyder.	Ukjent	Stemmingsskaper	Keysound
5	0,26		Gitarsample	Loopet/klippet/klang	Melodi	
5	1,19		Times when I know!	Sang, loopet	Melodi	
5	2,5		Kneppeplyder	Filtrert, klang	Stemmingsskaper	Keysound
6	0,43		«vision clear»	Snakking, ekko, filtret ekko.	Stemmingsskaper	
6	0,37		Fugleaktig lyd	Klang, filter	Stemmingsskaper	Keysound
7	0		Områdestøy? (sus)		Stemmingsskaper	Keysound
7	0,18	ja	Orkestralt sample	Filtrert, klang,	Melodisk	

				klippet, loopet, endret pitch?		
7	1,45		Russisk snakk	Klang/ekko	Stemmingsskaper	
7	2,23	Ja	Gitar	Loop, klang	Rytmisk/melodisk	
7	2,23	Ja	Bass-sample?	Pitchet ned	Rytmisk/melodisk	
7	4,19		One-shot av gitarsamplet	Spilles som et instrument/synth. Klang	Melodisk	
7	4,57	ja	Vann som renner	Ingen	Stemmingsskaper	Keysound
7	4,57		Sus		Stemmingsskaper	Keysound
7	5,3	ja	Radiosus/radiosnakk (russisk?)	Klang, klippet	Stemmingsskaper	Keysound/Soundmark
7	6,04	ja	Tuting/horn (tog)	Klang	Stemmingsskaper	Signal
8	0		Orkestralt sample	Filtrert, klang, loopet	Melodisk	
8	0,33		Isaktig lyd/	Filtrert, klang pitch, loopet	Melodisk/rytmisk	
8	1,48		Gitarsample? Oneshot	Pitchet, klang	Melodisk	
8	2,47		Kor-sample	Filtrert, klang, tones inn/ut pitch? Hastighet?	Melodisk	



8	4,41		Fottrinn, elv, fugler	Nei	Stemmingsskaper	Keysound
9	0		Fuglekvitter/områdel yder		Stemmingsskaper	Keysound
9	0,2		Gitarsample	Loopet, filtrert endret pitch? Hastighet?	Melodisk/rytmisk	
9			Stemme/sang/oooh	Klippet/loopet/ekko	Rytmisk/melodisk/drone med rytmiske looppunkter	
9	2,45		Vann som renner		Stemmingsskaper	Keysound
10	0		Vind som blåser+vann som renner	Ingen	Stemmingsskaper	Keysound
10	0,28	ja	Klokker	Ingen	Stemmingsskaper	Signal/Sound mark
10	0,36	ja	Blåser/horn av noe slag	Ingen?klang	Stemmingsskaper	Soundmark
10	1,21		Mekanisk lyd(fra polar sequences?)	Klang, pitch	Stemmingsskaper	Soundmark
10	3,48	ja	Orkestralt sample?	Loopet. Pitchet	Melodisk/rytmisk	
11	0,12	ja	Orkestralt sample	Loopet. Pitchet,	Melodisk	

				hastighet?		
11	0,46	Ja	Kor-sample	Loopet.	Melodisk/rytmisk	
11	1,06	Ja	Blåser?rockabilly?	Loopet. Ringmodulator?	Rytmisk/melodisk	
11	6,4		Knitrelyder	Nei	stemningsskaper	Keysound

## Notat tilhørende lyd-analyse Substrata

Platen starter med field recordings (fra en fjelltur?). Hører suset fra et vannfall? Og etterhvert et fly som flyr over opptakslokasjonen. I bakgrunnen kan man høre barn som leker. Spor en glir så over i spor to hvor vi introduseres til et heftig filtrert orkestralt sample (loopet) som tar det melodiske førerettet. I tillegg ligger det en underliggende drone muligens bygget på nedpitchet konkret materiale, men kan like gjerne være synthesizer. Deretter introduserer et nytt Orkestralt sample (også dette loopet) som danner et slags kontrapunkt til det første. Sporet avsluttes med områdelyder og noe som kanskje kan høres ut som regn som faller på bakken. Dette bygger igjen bro videre til neste spor. Et stykke ut i låten møter vi et sample som er noe utfordrende å karakterisere. Kan være det meste i og for seg, men jeg er relativt sikker på at det er samlet materiale som er filtrert, klanglagt, pitchsekvensert. Etterhvert dukker også lyden av et strenginstrument opp. Dette er også pålagt klang, samt loopet, kanskje også pitchet/ændret hastighet.

Nok engang bindes låtene sammen av stemningslyder/områdelyder/naturlyder. I mine ører høres det ut som at det melodiske/tonale materialet på dette sporet er spilt på ulike synthesizere. De konkrete lydene/samplesene har her en rolle som stemningsskapere. Noen ukjente kneppelyder avslutter sporet og fører det over i neste komposisjon. Her er det noen lyder som jeg er usikker på om er konkrete lyder eller om de er synthesizerlyder. Jeg har her valgt å ta utgangspunkt i at det er synthesizerlyder. Konkrete lyder i denne komposisjonen er et gitarsample (filtrert, klanglagt, klippet, sekvensert) som i og for seg er den bærende melodiske ryggraden i komposisjonen, et vokalsample tilpasset gitarsamlet, samt stemningsskapende lyder i slutten av komposisjonen. Disse lydene tar oss igjen over i den nye sangen hvor de konkrete lydenes rolle kun er som stemningsskapere.

En gjennomgående bruk av konkrete lyder på denne plata er altså stemningsskapende og som «lim» mellom de ulike sporene. Jeg kommer derfor ikke til å peke på dette noe mer nå, men heller fokusere på den melodiske/tonal/rytmiske bruken av konkrete lyder. På spor 7 møter vi igjen et orkestralt sample, loopet, som bærende melodisk element. Dette har vi sett tidligere også på denne platen. Og vi så noe bruk av det på Patashnik. Vi finner også samples av en gitar, samt noe som kan høres ut som bass (men som mest sannsynlig er en nedpitchet orkestralt sample el.

Spor 8 starte som ikke med stemningsskapende/områdelyster, men med et orkestralt sample. Heflig filtret og bearbeidet på andre måter, loopet. Etter 33 sekunder dukker også noen «isaktige» lyder, som jeg er ganske sikker på er bearbejdede konkrete lyder. Sammen danner disse den melodiske grunnmuren for komposisjonen. Det som for meg høres ut som en samplet gitar hvor Jenssen har samplet et slag på en streng for så å legge disse ut over keyboardet for å spille på dukker etterhvert opp og sammen med et kor-sample støtter de opp under de øvrige konkrete lydene.

Spor 9 starter som spor 8 sluttet, med fuglekvisper. Deretter fade et prosessert og loopet gitarsample, samt et prosessert sample som høres ut som noen synger «oooo». Her presenteres også nye som var mer brukt på tidligere album, nemlig trommeloops. Men dette ligger godt i bakgrunnen, og tar mye mindre plass enn tidligere.

Store deler av spor ti vil jeg karakterisere som en konkret komposisjon, hvor konkrete lyder settes sammen på spennende måter. Etter fire minutter presenteres synthlyder og komposisjonen får en mer melodisk karakter. Dette underbygges også av et orkestralt sample som er heftig prosessert og loopet.

På sistespor, møter vi igjen utstrakt bruk av orkestrale sample loopet og prosessert. Og platen avsluttes med konkrete «stemningsskapende» lyder.

## ALBUM: Cirque

Spør nr:	Tidspunkt	Oppptre flere ganger?	Lydkarakteristika	Type manipulering	Rolle i komposisjonen	Annet
1	0	Ja	Ukjent (kort?) lyd, forlenget ved at den loopes. Brukes enkeltvis som akkord med «ulikt» looppunkt.	Pitch og hastighet endres ettersom hvor lang man er fra «rot»-sampelet. Også baklengs?	Melodisk	
1	0,13	Ja	Siriser/gresshopper/radiostøy?	Ukjent	Stemmingsskaper	Keysound
1	0,2	Ja	Orkestralt sample	Filtrert, loopet, endret pitch? Hastighet? Klippet/limt?	Melodisk	
1	0,59	Ja	Rytmask loop, fra poplåt?	Loopet, filtrert	Rytmask/melodisk	
2	0	Ja	Orkestralt sample	Loopet filtrert, klang, pitch? Hastighet?	Melodisk stemmingsskaper	
2	0,15	Ja	Orkestralt sample	Loopet filtrert/klang, pitch?	Melodisk	

				Hastighet?		
2	0,35	Ja	Orkestralt sample	Filtret loopet, klang	Melodisk	
2	0,56		Franskmann snakker	Ekko, panoreres	Stemmingsskaper	
2	1,37		Ny franskmann snakker	Ekko panoreres	Stemmingsskaper	
2	2,1	Ja	Tromme sample	Loopet	Rytmask	
2	3,59	Ja	Trommesample	Loopet	Rytmask	
3	0	Ja	Orkestralt sample	Klippet loopet	Melodisk rytmask	
3	0	Ja	Pianosample	Klippet, loopet, klang	Melodisk/rytmask	
4	0	Ja	«thirty four take...		Stemmingsskaper	
4	0,5	ja	Piano chord			
4	0,6	ja	Messingblåser?	Filter, klang, loopet	Melodisk/stemmingsskaper	
4	0,6	ja	Vinyl knitring?	Filtret, klang, loopet	Stemmingsskaper	
4	0,36	ja	Gitar akkord	Klang	Melodisk/stemmingsskaper	
4	1,18	Ja	Orkestralt sample	Filtrert, loopet, pitch?hestighet?	Melodisk/rytmask Dissonant element «urytme»	
4	1,41	Ja	Fløyte/klarinet/oboe	Loopet, pitch	Melodisk, «urytme»	

			?	ahstihet?		
4	2,05	Ja	Smme som over	Pitchet veeeldig ned. Hastighet veldig ned	Melodisk	
4	3,37	Ja	Orkestralt m/messingblåsere	Filtret, klippet, loopet	«urytmisk».	
5	0	Ja	Trommeloop	Filtrert loopet	Rytmisk	
6	0	Ja	Vind	Piches opp og ned	Stemmingsskaper	Keysound
6	0,2		Amerikans jente snakker	Ekko, filtrert?	Stemmingsskaper	
6	0,5		Radio/musikk	Ekko filtrert	Stemmingsskaper	Soundmark
6	1,19		Pizzicato strykere med sus	Filtrert, klippet, loopet	Rytmisk/melodisk	
6	1,41		Mer snakk	Ekko, filtrert	Stemmingsskaper	
6	2,25		Trommeloop	Loopet, hastighet?	Rytmisk	
6	3,2	Ja	«when i leave..»	Loopet, ekko, panorert, filter	Stemmingsskaper/rytmisk	
6	5,4		Vind og vaier?		Stemmingsskaper	Soundmark
7	0	Ja	gitar+bass loop	Filtret, loopet	Melodisk/rytmisk	

				(pitchet/hastighet)		
7	0,07	Ja	Orkestralt sample	Sekvensert, filtrert, klang	Melodisk/rytmisk	
7	1,02		Orkestralt sample	Loopet, klang, filter	«urytmisk»	
7	1,16		Orkestralt sample	Loopet, filtrert, panorert	Rytme/melodisk	
7	2,04	Ja	Messingblås	Loopet, filtrert, panorert, klang	Rytme/melodi «dissonans»	
7	3	Ja	Sus/vind?	Filtrert	Stemmingsskaper overgang	Keysound
7	3,25	Ja	Trommeloop	Loopet, klippet, hastighet?	Rytmisk	
7	4,18	Ja	Vinylknitter	Loopet	Rytmisk	Soundmark
8	2,29	Ja	Orkestralt sample	Klippet, filtrert, klang, loopet	Melodisk/rytmisk	
9	0	Ja	Orkestralt sample fortsetter	Se over	Se over	
9	0	Ja	Orkestralt sample (HIT)	Klippet, filtgrert, klang, ekko	Rytmisk	
9	0,4	Ja	Trommeloop	Loppet pitchet opp; hastighet opp	Rytmisk	

9	3	Ja	Orkestralt sample	Klang, loopet, klippet	Melodisk/stemmingsskaper	
10	0	Ja	Orkestralt sample	MYE filter (åpnes gradvis), klang, loopet, panoreres	Rytmissk	
10	0	Ja	Ukjent/knittede	Spilles av baklengs, pitch, filter	Rytmissk	Keysound
10	1,37	Ja	Breakbeat	Klippet, loopet, hastighet/pich?	Rytmissk	
10	4,3	Ja	Orkestralt sample	Klippet loopet filtrert klang	Melodisk/stemming	
11	0	Ja	Samme som over	S		
11	0	Ja	Floyte sample	Klippet, sekvensert, filtret, klang	Melodisk	
11	0	Ja	Floytesample	Klippet sekvensert, klang	Kontrapunkt	

## Notat tilhørende lyd-analyse Cirque

Denne platen skiller seg ganske mye fra tidligere album mht. bruken av konkrete lyder. Her brukes det konkrete materialet i stor grad til melodisk/tonalt og rytmiske aspekter ved komposisjonene.

Det er også den platen (hittil) med desidert høyest bruk av det jeg kaller orkestrale samples. Det er fortsatt bruk av dialog/snakking på enkelte spor, men dette er tonet betraktelig ned. Det samme gjelder for «naturlyder» (som på tidligere album har satt en «stemning»). Bruk av synthesizer er på denne platen også minimalt (med unntak av spor 8). Det er med andre ord de manipulererte, loopede, filtrerte etc. orkestrale samplesene som dominerer lydbildet jevnt over. Trommelopsene som ble hintet om på Substrata frembringes også i større grad på Cirque. Med litt velvillighet kan man kanskje hevde at vi fikk hint om denne «nye» retningen (med orkestrale samples og mer rytmisk materiale) på Substrata, hvis siste spor spesielt, inneholder samme type lydkilder.

## ALBUM: Shenzou

Spør nr:	Tidspunkt	Opptere flere ganger?	Lydkarakteristika	Type manipulering	Rolle i komposisjonen	Annet
1	0	Ja	Orkestralt sample	Loopet, filtrert, klang	Musikalsk/rytmisk	
1	0	Ja	Kraftig filtrert lpf «basslyd»/orkestralt?	Loopet, filtrert. Klang	Musikalsk/rytmisk	
1	0	Ja	Kortere orkestralt sample	Filtrert loopet	Musikalsk/rytmisk	
Ved hjelp av filtersweeps edres «fokusomrødet» i løpet av forløpet. Loopene kommer stadig inn og ut. Ingen stor variasjon knyttet til bruk av samples						
2	0	Ja	Orkestrat sample	Lpf, loopet, klippet, pitchet? Kompressor	Melodisk/rytm	
2	0		Sus		Stemmingsskaper	Keysound
2	0,35	Ja	Orkestralt sample	Klippet, loopet	Melodisk/rytm	
2	1	J	OS	Loopet filtrert, baklengs	Melodisk/Rytm	
2	1,45		Mer sus		Stemmingsskaper	
3	0	Ja	OS	Filtrert, loopet,	Musikalsk/rytmisk	

3	0,36	Ja	Ukjent	klang sekvensertPitchet, Loopet	rytme	
3	0,36	Ja	Vinylknitring	Filtrert	Stemmingsskaper	Soundmark
3	2,12	Ja	Os	Loopet	Musikalsk	
4	0	Ja	OS	Loopet, filtrert	Drone/rytmisk	
4	0	Ja	Sus	Økende volum	Stemmingsskaper	Keysound
4	0	Ja	Fiolin?	Loopet, filtrert	En tone holdes/loops	
4	2,15	Ja	Stakkato strykere?	Loopet	Rytmisk	
5	0	J	OS	Loopet/filtrert/sekvensert «kanon»/fugue	Melodisk/rytmisk	
6	0	J	OS	Loopet, loop 1 (filtrert)	Musikalsk/stemming/rytme	
6	0	J	Strykerer	Loopet, filtrert	Drone	
6	0,5	J	OS	Loopet svarer loop1 (filtrert)	Musikalsk/stemming rytme	
6	0	J	Strykere lpf	Tungt filtrert, pitchet?	«bass»drone	

7	0	J	OS strykere	Loopet filtrert	Musikalsk/drone	
7	0	J	Xylofonaktig	Baklengs, loopet, filtretr	Musikalsk/rytmisk	
7	0,5	J	Støy	Filtret, volum	Stemmingsskaper	Keysound
8	0	J	OS-stab	Lpf, ekko	Rytmisk/melodisk	
8	0,25	J	Os strykere7trommer	Loopet filtrert, klang	Melodisk/rytmisk	
8	0,27	J	Floyte	Loopet, ekko	Melodisk	
9	0	J	Oboe	Loopet, klang, filter	Melodisk/rytmisk	
9	0,4	J	OS	LPF loopet	Rytmisk	
10	0	J	Blåsere/strykere. OS	Loopet, klang, filter	Melodisk/rytmisk	
10	1,1	J	OS	Loopet filtrert	Melodisk kontrapunkt	
10	1,52	J	Strykere	Filtrert, loopet, klang, sekvensert	Har nok ligget bak fra start	
11	0	J	Piano	Ekko, klang, sekvensert, filtrert	Melodisk/rytmisk	
12	0	J	OS	Filtret, klang,	Melodisk/rytmisk/stemming	

				sekvensert		
12	0,36		Sus	Ukjent	Stemmingsskaper	Keysound
12	0,36		Dunkt	Ekko, filter, klang	Rytmisk	
12	1,02		Pipelyd/alarm	Loopet	Melodisk/stemming	Signal
12	1,48		Mekanisk/alam	Filtrert, klang, ekko	stemningsskaper	Signal
12	3,36		Ukjen	Pitchsekvensert	Rytmisk/melodisk	

Alle sangene på albumet bygger på små looper som er filtrert. Skiller seg fra tidligere album. Bortsett fra siste sporet som er mer «Tilbake til røttene». Sangene fades også ut, de bindes ikke sammen ved hjelp av field recordings og lignende, som tidligere.



## Notat tilhørende lyd-analyse Shenzou

Alle sangene på denne platen bygger på samples fra Claude Debussy. Dette påvirker også resultatet, som er relativt «ulikt» tidligere Jenssen album. Samtidig er måten Jenssen klipper, looper og manipulerer disse lydfragmentene på distinkt «Jenssen'sk». Det samme gjelder bassgangene. Allikevel klarer ikke Jenssen på en tydelig nok måte å tre frem i komposisjonene. Det bærer, i mine ører for, for mye preg av kildematerialet. På siste sporet introduseres igjen noen mer mekaniske/synth-aktige lyder sammen med de orkestrale samplesene. Og slik jeg ser det vender vi på et vis tilbake til den «gamle» Biosphere.

ALBUM: Dropsonde

Spør nr:	Tidspunkt	Opptere flere ganger?	Lydkarakteristika	Type manipulering	Rolle i komposisjonen	Annet
1	0		Synth m/noise		Melodisk/rytmisk	Hele sporet bygger på dette
1	4,1		«Naturlyder»	Ekko, loopet	Stemmingsskaper/bro mellom sanger	Keysound
2	0	ja	«naturlyder» fortsetter	LOOPET	Stemmingsskaper	Gjennomgående lyd i komposisjonen. Keysound
2	0,07	j	Melodisk sample	Loopet	Drone, rytmisk, melodisk	
2	0,37	J	Trommesample	Loopet, hastighet /pitch?	«jazzbeat» rytme, stemming	
2	0,37	J	Ukjent melodisk element	Filtrert, klang	Bass	
2	0,37	J	Piano akkord	Filtrert, klang, klippet	Melodisk, rytme	
2	2,43	J	Kor/orkestralt	Filtret, klang,	Melodisk/stemming	

			sample	sekvensert/loopet?		
3	0	J	OS	Loopet, pitchet ned	Melodisk/stemning/rytmisk	
3	0,17	J	OS	Loopet, pitchet ned	Melodisk, kontrapunkt	
3	0,53	J	OS	Loopet, pitchet ned	Melodisk, kon	
3	0,53	J	Områded lyd/mekanisk knepp	Loopet, panorert	Stemningsskaper	Keysound
3	2,55	J	Gitar	Loopet, filtrert, klang	Melodisk/rytmisk/stemningsskaper	
3	6,31	J	OS	Loopet	Rytmisk/overgang mellom sanger	
3	6,31	J	Regn/vann som renner	Loopet	Overgang mellom sang	Keysound
4	0	5	OS	Loopet	Rytmisk	
4	0	J	Regn/vann som renner	Loopet	Stemningsskaper	Keysound
4	0	J	Mesingblåsere	Loopet, filtrert	Drone	
4	0,11		Trommer	Loopet, klippet, pitchet/hastighet	Rytmisk, jasstrommwe	
4	0,25	J	strykere	Loppet, sekvensert	Melodisk/rytmisk	
4	2	j	Blåserinstrument	Loopet, sekvensert,	Melodi/stemningsskaper	

				pitchet mye ned		
4						
5						
5						
5						
5	0		Elv som renner	Panorerers, filtreres	Stemningsskaper	Keysound
5	0,45	Ja	Blåserinstrument	Pitchet, en tone, klippet, loopet, klang. Flere toner etterhvert	Melodisk/rytmisk	
6	0	J	OS, strykere	Loopet, pitch, hastighet, filter	Melodisk/rytmisk/drone	
6	0	J	Trommer	Loopet	Rytmisk	
6	0,3	J	Kor/vokal	Loopet, pitch, hastighet	Melodisk/drone	
6	1,05	J	Piano	Filtrert, baklengs, loopet	Rytmisk, melodisk	
7	0	J	Trommer/virvell	Loopet	rytmisk	Vinylknitter

				(pitch/hastighet?)		
7	0,3	J	Pizzicato strings	Filtret lpf	Bass	
7	0,35	J	Harpe?	Loopet, klang	Rytmisk/melodisk	
7	0,4	J	Korsample/OS	Loopet, filtrert, klang pitch/hastighet?	Melodisk/rytmisk	
7	1,35	J	Rhodes/Piano?	Loopet, klang, sekvensert	Melodisk	
7	3,48	J	OS	Loopet, filtrert	Drone	
8	0	Ja	piano+blåsere	Loopet, filtrert, klang	Rytmisk/melodisk	
8	0,24	Ja	gitar+bass	Loop, klang, filter	Rytmisk/melodisk	
8	3,01	Ja	Trommer	Loopet, pitch/hastighet, filter	Rytmisk	
8	3,56	Ja	Trommer	Loopet, pitch hastighet, klang	Rytmisk/jazzy	
9			INGEN			

10	0	J	Sample fra poplåt?	Loopet, filtrert, klang	Rytmisk/melodisk	
10	0,31	J	OS/strykere	loopet	Rytmisk/melodisk	
10	1,03	J	OS/Strykere	Klippet, loopet, filtrert, klang	Melodisk/rytmisk	
10	515	J	Sus/støy/vann?	Filtret	Stemmingsskaper	Keysound
11	0		Overflatelyd vinyl?/radiusus?/vann		Stemmingsskaper	Keysound
11	0,04		Orkestrat sample	Loopet, pitchet ned, filtrert	Drone	0
11	0,4		Rhodes/synth	Baklengs, klang, sekvensert?	Melodisk	6,06
11	6,06		Kvinne som snakker	Baklengs, klippet opp, deretter forlengs. Filter, klang	stemningsskaper	

## Notat tilhørende lyd-analyse Dropsonde

Dropsonde starter med et spartansk førstespor bestående av to enkle synthesizer spor samt «naturlyder» som dukker opp i slutten av komposisjonen. Naturlydens rolle er her både som stemningsskaper og brobygger mellom spor 1 og 2.

Andresporet starter altså med disse naturlydene, før et melodisk sample introduseres. Dette er et svært kort loop, og det er vanskelig å definere lydens opprinnelse. Loopen danner både et melodisk bakteppe/drone, samt at den setter låtas puls. Etterhvert presenteres et jazzaktig trommeloop, samplet basslinje og en pianoakkord. Midtveis i sangen introduseres også et orkestralt sample, filtrert, sekvensert og loopet.

Spor tre starter med en prosessert orkestralt sample, og etterhvert presenteres nye samples av samme type. Disse legges lag på lag og fungerer både som stemningsskaper, samt melodisk. Områdelyder som minner om enkelte av de som ble brukt på Substrata kommer etterhvert inn, og også her bindes spor 3 til spor 4 ved hjelp av naturlyder/områdelyder. I dette tilfellet regn/vann som renner. I tillegg finner vi her et sterkt nedpitchet orkestralt sample som sammen med vannlydene fungerer som «bindemiddel».

Som i spor 2 finner vi her utstrakt bruk av «jazz»-trommeloops. Ellers er komposisjonen også denne gangen dominert av et orkestralt sample som står for det hovedmusikalske elementet. Måten det orkestrale samplet er klippet opp og sekvensert i kombinasjon med jazzbeaten sender tankene til Detroit Techno artisten Carl Craig og hans prosjekt Innerzone Orchestra. Finner også messigblåersamples her hvor både hastighet og pitch er senket betraktelig. Dette gir lyd materialet en effekt av å både være melodisk men også stemningsskaper. Sporet avsluttes med stemningsskapende lyd (rennende vann/elv), som fører over i spor 5.

Spor 5 er i stor grad bygget rundt ulike samples av messingblåsere, klippet, pitchet, hastighet endret og sekvensert. Rundt denne ryggraden har Jenssen lagt til forsiktig «Rhodes»-aktige synthlyder. Elven som renner er gjennomgående gjennom hele komposisjonen.

Spor 6 har også et orkestralt sample som utgangspunkt og «ryggrad», dette er loopet og Jenssen bygger så på dette ved å legge til og trekke fra andre loops/klanger

Spor 7 starter med en loopet trommevirvel, og heftig mye vinylknitring. Deretter legges det på

filtrert bassgang i form av nedpitchede pizzicato strykere? Et orkestratl/kor loop tones inn, før tilslutt et samplet rhodes-lick limes inn. Dette danner det tonale temaet på dette sporet.

En kort piano/blåsere loop starter den 8. komposisjonen og setter den tonal og rytmiske tonen. Etterhvert introduseres et filtrert bass/gitar sample også dette loopes. Rundt treminuttersmerket introduseres trommeløpet. Dette er fortsatt i mine ører Jazz-inspirert. Liksom for å underbygge denne jazzfølelsen presenteres enda en trommeløp rundt 3.56, her er det ridecymbalen som dominerer lydbildet, og når denne legges over den første, blir jazz-konnotasjonen enda tydeligere.

Spor 9 inneholder så vidt jeg kan høre ingen konkrete lyder. Kun synthesizer.

På spor 10 er vi tilbake i looplandskapet igjen. Denne gangen kan det høres ut som en bitteliten del av en poplåt el. Er loopet og danner en rytmisk puls i starten av sangen. Rundt 0,30 i låta kobles det på en like kort og loppet lyd fra det som kan høres som strykere inn. Og når vi klokker inn på 1 minuttmerket dukker nok et orkestralt sample opp. Denne gangen en lengere loop, som danner en slags melodilinje. Dette er de tre bærende lydkildene i denne komposisjonen. Så vidt jeg kan høre er det ingen synthesizere i denne låta. Komposisjonen avsluttes med sus og vann? Altså en stemningsskapende lydkilde som tar oss med videre inn i siste sporet.

Spor 11 I tillegg til suset, dukker det sakte med sikkert opp et veldig filtret og nedpitchet (+hastighet ned) orkestralt sample som danner en dyp droneaktig lyd. I tillegg kan det høres ut som at en noe mindre filtrert versjon av denne også er blandet inn. Etter ca. 40 sekunder presenteres en rhodesaktig lyd, som spilles baklengs. Lyden er pålagt klang og skaper den melodiske delen av komposisjonen. Etter 6 minutter hører vi lyden av en engelsktalende (?) kvinnestemme, spilt av forlengs og baklengs, samt klippet opp. Kan muligens stamme fra en film, ettersom at man kan høre bakgrunnslyder som kan minne om noe man ville hørt i en science fiction film. Dette er det første «dialog/snakke»-sampelet på denne platen. Noe som er interessant med tanke på at det på tidligere album har vært en relativt utstrakt bruk av denne type lydmateriale.

ALBUM: N-Plants

Spør nr:	Tidspunkt	Opptre flere ganger?	Lydkarakteristika	Type manipulering	Rolle i komposisjonen	Annet
1	0	J	strykere	Pitchet opp, loop	Melodisk/drone/stemmingsskaper	
1	0	J	Klokke?	Filtrert, klang, loop, pitches ned i løpet av sangen	Rytmask/stemmingsskaper	Signal
1	0	J	Motor/mekanisk durelyd	Pitch, filter, klang	Drone/rytmisk/Stemmingsskaper	Signal
1	2,1	J	Orkestrat sample/blåsere	Loopet, sekvensert, filter	Melodisk	
2	0	J	Sus/støy/vann?		Stemmingsskaper	Keysound
2	0	J	Ukjent	Pitchet ned?	Rytmask/melodisk/stemmingsskaper	
2	0,27	J	Kor/stemmer(vocoderr)	Itchet ned	Melodisk/stemmingsskaper	
2	2,57	J	OS	Pitchet opp og ned, filter, klippet	Melodisk	

3	0	J	Radiotuning/støy/	Pitchet	Stemmingsskaper	Keysound/Soundmark
4	INGEN					
5	18	J	Snakking japansk		Stemmingsskaper	
6	INGEN					
7	INGEN					
8	0		Bjeller/klokker	Klang	Stem	Soundmark
8	0		Vann/områdesus		Stemmingsskaper	Keysound
8	0,2		Insektdrone	Pitchet ned	Stemmingsskaper	Keysound
9	0,13		Japansk snakking		Stemmingsskaper	
9	2,2		Strykerinstrument+fløyter «Asiatisk»	Loopet, pitchet ned? Hastighet?	Stemmingsskaper/melodisk	Soundmark

## **Notat tilhørende lyd-analyse N-Plants**

Orkestralt sample, kort loop, danner igjen komposisjonens puls og setter an tonen. Samtidig er det lagt på en tikkende lyd, klokke eller metronom? Og en mekanisk dronelyd. Etterhvert presenteres en synthesizer-figur som danner den melodiske ryggraden. I bakgrunnen kommer så et nytt orkestralt sample, pitchet/hastighet ned. Ligger bak som en drone. Rundt 2.10, nye orkestrale samples, sekvensert og loopet, filtrert. Danner en slags kontrapunkt til synthesizeren.

Spor 2. Starter med den «sedvanlige» sus/vann lyden som vi har blitt kjent med gjennom de tidligere platene. Noe som kan minne om korstemmer, kan også være vocoder. Etter rundt ett minutt tones disse lydene ut, og avløses av en synthfigur og trommemaskin. De konkrete lydene tones inn og ut gjennom hele komposisjonen. Ved 2.57 introduseres vi for nytt orkestralt(?) sample. Det høres ut som at dette i tillegg til å bli pitchet opp og ned, er filtret og klippet.

Spor 3, starter med det som høres ut som radiostøy/radiotuning. Som er loopet slik at det sammen med en basstrommelyd, danner puls, og stemningen. Denne suselyden er gjennomgående i hele komposisjonen. Ellers inneholder ikke dette sporet noen flere konkrete lyder

Klarer ikke å skille ut noen åpenbare konkrete lyder i spor 4

Spor 5 er stort sett synthesizer-basert. Finner dog en japansk kvinnestemme som snakker her. I samme ånd som på tidligere plater, anser jeg bruken som stemningsskapende. Det høres ikke ut som at han har lagt noen effekter på denne stemmen.

Spor 6 og 7 består av synthesizerdrevne komposisjoner. Jeg klarer ikke å skille ut noen konkrete lyder her.

Spor 8 starter med lyden av klokker, områdelyster og etterhvert (0,20) en lyd som kan minne om en humle/bie summing, muligens pitchet noe ned. Dette lyforløpet pågår i ca. 1 minutt som en slags intro til synthesizermelodien som kommer inn og overtar lydbildet. Nevnte sus samt humlesumming dukker opp flere steder i komposisjonen, både som en «variasjon»/avbrekk, men også som en stemningsskaper.

Siste sporet på denne platen er også i stor grad synthesizerdominert. Finner også her et stemmesample av en japansk mann som snakker, med områdelyster (kråke?). Virker ikke som at stemmen er videre bearbeidet, kun klippet til. Omtrent halvveis i komposisjonen (02.20), introduserer strykerinstrumenter og fløyter, med det jeg vil påstå klinger «Asiatisk». Med andre ord kanskje ikke typisk europeiske strykerinstrumenter/fløyter. Disse er klippet til og muligens pitched/endret hastighet. Ellers er det særdeles lite bearbeidet. Disse har en tonal/melodisk rolle.

ALBUM: Strator

Spor nr:	Tidspunkt	Opptre flere ganger?	Lydkarakteristika	Type manipulering	Rolle i komposisjonen	Annet:
1	0	Ja	Fly/jetmotor	Filter, loopet	Stemming	Keynote
3	01:54:00	Ja	Kor/pust	Filter/overdrive/klanging	Stemmingsskaper	
6	00:18:00	Ja	Marimba/xylofon?	Loopet, badet i klang	Melodisk	



## ALBUM: Departed Glories

Spør nr:	Tidspunkt	Opptre flere ganger?	Lydkarakteristika	Type manipulering	Rolle i komposisjonen	Annet
1	0		Floyte	Klang, Argeiphontes Lyre	Melodisk/stemning	
1	0		OS	Klang, Argeiphontes Lyre	Melodisk/stemning	
2	0		Messingblåser	Argeiphontes Lyre	Melodisk/stemning	
2	0		Ukjent/stemme?	Argeiphontes Lyre	Melodisk	
2	0,53		OS	Loopet, pitchet	Drone/melodisk	
2	3,43		Stemmer?	Argeiphontes Lyre/loopet	Tone/drone/melodisk	
2	4,16		Strykere	Pitchet/hastoghet	Melodisk	
3						
4	0		Kvinner som synger	Argeiphontes Lyre/loopet/filtret, multitrack	Musikalsk/rytmisk	

5	0		Floyter?		Stemmingsskaper/musikalsk	
5	0		Sang	Argeiphontes Lyre, ekko/filter, klang	Musikalsk/rytmisk	
6	0		OS	Filtrert, baklengs, loopet, klang	Musikalsk/stemmingsskaper	
6	0		Stemmer	Argeiphontes Lyre	Drone	
7	0		Kbinnensom synger	Argeiphontes Lyre, loopet, klang, sekvensert	Musikalsk/stemmingsskaper	
8	0		OS	Loopet, filtrert, klang	Musikalsk/stemmingsskaper	
8	0,3		Strenginstrument?	Sekvensert, pitchet, filtrert, klang	Musikalsk/melodi/rytmisk	
8	1,47		Kvinne som synger	Argeiphontes Lyre, sekvensert, klippet, loopet, klang	Melodisk/	
9	0		OS		Melodisk	
9	0		Kvinnestemmer		Melodisk	

10	0		Kor?	Loopet, klang	Drone/melodisk	
10	0		Feedback?	Loopet	Drone	
11	0		orkester	Loopet/filtrert	Melodisk	
11	0		Stemmer	Pitchet, sekvensert, loopet, Argeiphontes Lyre	melodisk	
12	0		Kor	Argeiphontes Lyre,	Melodisk	
13	0	j	Kor/orgel	Klang, ekko, filter/loopet	Melodisk	
13	1,28	J	Orgel	Klang, ekko filter	Melodisk	
14	0	J	OS	Panorert, klang ekko, filter, convolution? Loopet	Melodisk	
14	0	J	Kor	Panorert, klang, ekko, filter, Loopet	Melodisk	
15	0	J	Kor	Argeiphontes lyre?, klang, filter, loop	Melodisk	

15	0	J	Kor	Baklengs, Argeiphontes Lyre?, klang, filter	Melodisk	
16	0		OS	Loopet, klang, filter,	Melodisk	
17	0		Kor/sang	Loopet, klang filtrert, Argeiphontes	Melodisk	
17	0		OS	Loopet, klippet, sekvensert, filtrert, klang	Melodisk, Samme sample som spor 1?	

## **Notat tilhørende lyd-analyse Departed Glories**

Hele denne platen bygger på samples fra øst-europeisk/polske samples. Jenssen har her brukt et lydredigering/modulerende software kalt Argeiphontes Lyre, for å manipulere dette lyd materialet. Han har så tatt de beste bitene av resultatet som kommer ut av programmet, samlet disse og brukt de i komposisjonsarbeidet.

De konkrete lydene danner med andre ord grunnlaget for alle komposisjonene, og er så vidt jeg vet eneste lydkilden. Dette hindrer ikke at man hører komponistens stemme i det hele, slik jeg opplevde at man gjorde med Shenzou. Dette kan nok ha med å gjøre at Jenssen fortsatt behandler det konkrete materialet ved heftig bruk av filter, looping og klang.

Hele platen har en flytende karakter, med få eller ingen tydelige rytmer. Melodisk sett er det også vanskelig å få tak i melodilinjer. Det meste flyter inn og ut.

Man kjenner kanskje igjen lyd materialet vet at man kan høre at det er noen som synger el, men softwarens raljering/manipulering med kildematerialet «fjerner» nærmest noen sterke holdepunkter til tid og rom.

På enkelte spor som for eksempel spor 6, er det noe enklere å følge den melodiske progresjonen. Slik jeg opplever det hviler mye av denne komposisjonen på et orkestralt/kor sample avspilt baklengs. Det samme gjelder spor 8 hvor bruken av orkestrale samples minner om bruken både på Substrata og Cirque. Dette at den minner om spor fra Substrata kan også ha med at han her bruker et gitar/strenginstrument sample som gir assosiasjoner til denne tidligere platen.

Det er et gjennomgående klangbilde basert på sang og orkestrale samples. Flere av komposisjonene består tilsynelatende av kun av noen få konkrete lyder, som manipuleres blant annet ved filtrering, klipping og sekvensering som skaper variasjon i lydforløpet. Noe av teknikkene i forhold til sekvenseringen av de konkrete lydene minner til tider om Musique Concrète-sporene på Polar sequences. Loopene danner av og til rytmer, men det virker ikke som at de ulike samplesene alltid er synkroniserte. Med andre ord kan det virke som at loopene er av ulik lengde, noe som innebærer at komposisjonen hele tiden endres. På andre spor som for eksempel spor 13, skapes variasjon blant annet ved at enkelte frekvenser blir filtrert bort for så å «legges» til igjen via et såkalt «low pass filter». Dette er altså et filter som lar en lyds lave frekvenser bli værende og filtrerer bort de høyere frekvensene, noe som

resulterer i lyder med mye «bass» (for å si det enkelt).

Teknikken med å bygge opp komposisjonene med lag på lag av looper (som vi så spesielt på Cirque), benyttes også her på enkelte spor.

ALBUM: The Petrified Forest

Spor nr:	Tidspunkt	Opptre flere ganger?	Lydkarakteristika	Type manipulering	Rolle i komposisjonen	Annet:
1	00:35:00	ja	Loopet stryk??	Loopet, pitchet, sekvensert, klang/ekko	melodisk	
1	01:11:00	Ja	Orkestralt sample	Loopet, pitchet, sekvensert, filtrert, klang	Melodisk	
2	00:08:00	Ja	Here in the desert	Vokal sample klang, ekko, klippet	Stemmingsskaper	
2	00:35:00	Ja	Black mesa, how..	Vokalsample, ekko, klang, klippet	stemningsskaper	
3	00:29:00	Ja	Would you like to	Vokalsample, klippet	Stemmingsskaper	
3	01:00:00	Ja	Orkestralt sample	Loopet, klippet	Melodisk	
4	0	Ja	Orkestrat sample	Loopet, klippet, filtrert, klang	Melodisk	

4	00:31:00	Ja	Kort orkestralt loop	Klippet, loopet, klang, hpP?	Melodisk/rytmisk	
5	01:03:00	Ja	You're going now	Vokalsample, klippet	stemningsskaper	
6	00:48:00		Would you like to..	Vokalsample, klippet	stemningsskaper	

ALBUM: Cho Oyu (Geir Jenssen)

Spor nr:	Tidspunkt	Opptere flere ganger?	Lydkarakteristika	Type manipulering	Rolle i komposisjonen	Annet:
1	0	ja (loopet)	Bongotrommer	Loopet	Rytmisk	
1	0	Ja	Vindsus/vann?	Klippet/editert	stemning	
1	0	JA	Stemmer/områdestøy	klippet	Stemmer	
1	01:10:00		Asiatisk strenginstrument?	Loopet, filtrert+	Melodisk/rytmisk	
1	03:52:00		Vind blåser i mikrofon			
2	0		Hunder som bjeffer		Stemningsskaper	
2	00:15:00		Bjeller/plystring		Stemningsskaper	
2	00:45:00		Bilstøy		Stemningsskaper	
2	01:10:00	Ja	Bjelle	loops	Rytmisk	
2	01:45:00	Ja	Syngebolle/bjeller	Loop	Melodisk/rytmisk/kontrapunkt	
2	2		Sus/Elv		Stemningsskaper	
3	0	ja	Melodisk/floyte?	Loopet/editert/filtrert	Melodisk/rytmisk	

3	0	Ja	Vokal/sang	Loopet/editert/filtrert	Meodisk/rytmisk	
4	0		Sus/vind		Stemmingsskaper	
4	00:25:00		Bjeller		Stemmingsskaper	
4	2		Drone av noe slag		Melodisk/stemmingsskaper	
5	0		Plystring		Stemnin	
5	00:20:00		Stemmer og bjeller	Kommer gradvis nærmere/hoyere	Stemmingsskaper	
5	00:45:00	ja	Droneaktig lyd/bjeller?	Kommer gradvis nærmere/hoyere	Melodisk/stemming	
6	0		Dunkelyd		Stemnin	
6	0		Sus/områdelyd		Stemnin	
6	00:25:00	ja	Bjeller	Loopet/strukket	Stemming/melodisk	
6	00:49:00		Fuglekvitter		stemningsskaper	
6	0		Fugler som spiser kjeks		Stemmingsskaper	
6	0		Fuglevinger		stemningsskaper	
6	0		Sus/områdelyd/fugle		Stemmingsskaper	

			kvitter			
7	0		Vind		Stemmingsskaper	
7	00:14:00		Radio/samband		stemningsskaper	
8	0		Melodi fra radio?	Ekko	Melodisk/rytmisk	
9	0	ja	Områdelyder/sus/vind		Stemmingsskaper	
9	00:14:00	ja	Musikk fra radio?	Ekko	Melodisk rytmisk stemmingsskaper	
10	0		Pustelyder		Stemmingsskaper	
10	0		Vind		stemningsskaper	
10	00:23:00		Stemmer		Stemmingsskaper	
10	00:45:00		Støy/radiusus/regn?		stemningsskaper	
10	0		Områdelyder/sus/vind		Stemmingsskaper	
10	01:40:00		Radio/snakking/Dialog		Stemmingsskaper	

Album + spor	Keynote	Signals	Soundmarks	Type Keynote	Type Signal	Type Soundmarks
<b>Microgravitv</b>			Akt1		Akt1	
Spor: 1	2	1	2	Vind og fugler	alarm/telefon	Radiostøy/port
Spor: 3	2	2	2	Utydelig snakking+støy	Alarm/flystøy	flystøy/mekanisk dør
Spor: 4	2	0	0	Fuglesang+mekanisk lyd	rakettilflystøy	Urbefolkningssang
Spor: 5	1	2	1	puste/snakkelvder		Digeridoo
Spor: 7	2	0	0	mekanisk dør/Vind		Kallesignal på fisk
Spor: 8	2	0	0	Pustelyd/vind	Alarm	Radiostøy
Spor: 9	2	1	1	vind/tønner?		Knitrrende lyd, komploterere istapper
<b>Sum:</b>	13	6	6			Droneflyd
<b>Patashnik</b>						Radiostøy
Spor: 1	2	0	1	Okeygemmaske?/Trodenskrall		
Spor: 2	0	0	1			
Spor: 4	2	0	0	Utydelig snakkingX2		
Spor: 5	0	0	1			
Spor: 6	3	1	0	Vind, Snakking + hvit støy	Sonar	
Spor: 7	2	1	1	Snakking ulike språk, interoferense		
Spor: 8	1	0	0	Vann/hav/robåt		
Spor: 9	3	0	0	Fugler, dyrelvder, fottrinn		
Spor: 10	3	0	0	Fuglevyder		
Spor: 11	2	0	0	Fugler, treknakk		
<b>Sum:</b>	18	2	4			
<b>Polar sequences</b>						
Spor: 1	2	1	2	Elv som renner, sus	Støreneklig lyd	Taubanelyder, vaier
Spor: 2	2	0	4	Vind, mennesker som snakker		Taubanelyder, motor vaier ol
Spor: 3	2	1	2	Bryler som skrus på , dunkelvyder	Alarmkling drone	Vaier som beveger seg
Spor: 4	6	0	1	Sno, skritt, raslelyd, droneflyd, stemmer, fuglekvitler, vind	Alarm	Mekanisk lyd og Hets
Spor: 5	2	1	1	Stemmer, områdesus		Vaier som beveger seg
Spor: 6	3	0	1	Vann som renner, skritt i sno, sno		Elektronisk hiss fra heismotor
<b>Sum:</b>	17	3	11			
<b>Substrata</b>						
Spor: 1	0	0	2	Vann/regn elv		Fjeldrecording fra Himalaya, fly som tlyr over fjellet
Spor: 2	1	0	0	Områdelvda, elv, mekanisk lyd, kneppelyd		
Spor: 4	3	0	0	Kneppelyder		
Spor: 5	1	0	0	Fuglevyder		
Spor: 6	1	0	0	Områdelvda, vann, sus	Tullhorn	Radiostøy
Spor: 7	3	1	2			
Spor: 8	1	0	0	Fottrinn, elv, fugler		
Spor: 9	2	0	0	Fuglevyder, områdelvder, vann som renner	Klokker	Følgjose klokker, (tibetansk horn?), mekanisk lyd (fra polar sequences?)
Spor: 10	1	1	3	Vind som blåser/vann som renner		
Spor: 11	1	0	0	Knitrelvder		
<b>Sum:</b>	14	2	7			
<b>Cirque</b>						
Spor: 1	1	0	0	gresshopper		radio, vaierlyd (polar seq)
Spor: 6	1	0	2	Vind som blåser		viny/knitter
Spor: 7	1	0	1	Sus, vind		
Spor: 10	1	0	0	Knitter		
<b>Sum:</b>	4	0	3			
<b>Birmingham Frequencies</b>						
Spor: 1	3	0	0	Vann som renner, fugler, sus	Alarm, båtmotor	Tønner
Spor: 2	2	3	0	Vann som renner, utorstellig snakking	Båtmotor	motor, mekanikk, elmotor
Spor: 3	1	1	1	Vann som renner		
Spor: 4	2	0	3	Regn på bilkikkak, pinne langs gjerde		
Spor: 5	3	0	0	Pinne, fuglekvitler, fottrinn i løv		
Spor: 6	2	0	0	ukjent/insekt, områdesus		
Spor: 7	0	0	1			Tog/trikk/støy

Side 1

Side 3

Side 5

		Akk1			
<b>Shenzou</b>	Sum:	13	4	5	
Spør: 2		1	0	0	Sus
Spør: 3		0	0	0	Sus
Spør: 4		1	0	1	Støy
Spør: 7		1	0	0	Sus
Spør: 12		1	2	0	Pipe lyd/alarm
Sum:		4	2	1	
<b>Dropsonde</b>					
Spør: 1		1	0	0	Naturlyder
Spør: 2		1	0	0	Naturlyder
Spør: 3		1	0	0	Områdelyd, mekanisk kneppelyd
Spør: 4		1	0	0	Regn/vann som renner
Spør: 5		1	0	0	Elv som renner
Spør: 10		1	0	0	Sus/vann
Spør: 11		1	0	0	vann, sus, vinyknitter?
Sum:		7	0	0	
<b>N-Plants</b>					
Spør: 1		0	2	0	Sus/støy/vann
Spør: 2		1	0	0	Radio tuning
Spør: 3		1	0	1	Radio tuning
Spør: 8		2	0	1	Vann, sus, insektsum/drone
Spør: 9		0	0	1	
Sum:		4	2	3	
<b>Strator</b>					
Spør: 1		1	0	0	Fly/jelmotor
Sum:		1	0	0	
<b>Departed Glories</b>					
Sum:		0	0	0	
<b>The Petrified forest</b>					
Sum:		0	0	0	
<b>Totalsum</b>		95	21	40	

Akk1

Vinyknitter

Klokke/motor

Radio tuning  
Klokker («Asiatisk»)  
Asiatisk instrumenter