

Listaháskóli Íslands

Tónlistardeild

Tónsmíðabraut

Hugmyndafræði og Tónlist

(Frá verki til viðfangs)

Gunnar Karel Másson

Leiðbeinandi: Helgi Jónsson

Febrúar 2010

Efnisyfirlit

Inngangur	2
1. Á vit hugmyndafræðinnar	3
1.1 Formgerð og tónlist.....	3
1.2 Afbygging tónlistar	5
1.3 Tónlist sem viðfang.....	7
2. Hugmyndafræðin og listamaðurinn	8
2.1 Samskipti í tónlist	8
2.2 Náblæti.....	9
2.3 Simplexity	11
2.4 Tónlist sem différanse.....	11
3. Fræðin í notkun	14
3.1 <i>Mögu Legri</i>	14
3.2 <i>Þrá Skalt Efla</i>	16
3.3 <i>Followings / Fylgdir</i>	17
4. Framtíðarsýn	18
4.1 Dulvitundin mögnuð upp	18
4.2 Manneskjan sem hljóðfæri	19
Lokaorð	21
Heimildaskrá.....	22

Inngangur

Hver er virkni hugmyndafræða í tónlist nú á dögum? Göngum við ef til vill á vit tíma þar sem aðferðafræðileg nálgun á tónlist hverfur í skugga handverks?

Í þessari ritgerð verður gerð tilraun til að svara þessum og fleiri spurningum. Einnig verður farið í nokkrar hugmyndafræðilegar nálganir á tónlist, sem innibera nokkur ný hugtök sem verða nánar útskýrð í kafla 2. Þau hugtök sem um ræðir eru, *Simplexity*, *Náblæti* og *tónlist sem différanse*. Áður en vikið verður að þessum hugtökum mun höfundur gera grein fyrir þeim hugmyndafræðilega bakgrunni sem er grundvöllur þessara hugtaka. Til að auka á skilning á þessum tilteknu hugmyndum, verða þrjú verk höfundar, *Mögu Legri*, *Þrá Skalt Efla* og *Followings/Fylgdir*, tekin fyrir í samhengi við þá hugmyndafræði sem fjallað er um. Í lok ritgerðarinnar verður velt upp nokkrum spurningum varðandi framtíð tónlistar í verufræðilegum skilningi.

Ekki er verið að reyna leita að heilögum sannleika í þessum málefnum. Það sem vakir fyrir höfundi er einungis að koma fram með spurningar varðandi okkar skynjun og skilning á tónlist. Erum við ef til vill stöðnuð í því hvernig við upplifum tónlist? Viljum við jafnvel ekki snúa bakinu við því sem er hefðbundið af ótta við það sem er okkur óþekkt?

1. Á vit hugmyndafræðinnar

1.1 Formgerð og tónlist

Samfélag tákanna

Raunveruleiki manneskjunnar byggist upp af tákni myndunum sem við höfum smíðað sjálf. Í þessu sköpum við annan veruleika sem byggir á þessum ímyndaða tákneimi, í þeim eina tilgangi að takast á við þann raunveruleika sem blasir við okkur. Út frá þessu tökum við svo alla þá hluti og verur sem við sjáum og byggjum okkar skynjun út frá því hvað þau séu ekki. Í þessu felst svo kölluð tvíkóðun tákanna, sem verður til þess að allt í kringum okkur er í raun hluti af okkur sjálfum, þar sem við skilgreinum allt út frá því í hvaða samhengi það er ekki líkt okkur. Til að einfalda þetta örlítið er hægt að taka dæmi um hund. Við vitum að þetta er hundur einungis vegna þeirrar vitneskju að það sem er ekki eins og hundur í eðli sínu, er ekki hundur. Ef við svo setjum þetta dæmi í samhengi við tónlist, þá mætti segja að það sem er ekki byggt á hljóðum er ekki tónlist,¹ að með því sé jafnvel verið að gera ákveðnum hlutum hærra undir höfði.

Þar sem rituð tónlist er uppfull af táknum, setur hún okkur í þá aðstöðu að við getum í raun ekki orðið fullkomnlega frjáls gagnvart skilyrðingum samfélagsins. Við sjáum þessi tákni sem einhver abstrakt tæki til að miðla upplýsingum, en í raun eru þau hluti af aldagömlu kerfi sem byggir á því að miðla til okkar einhverjum sannleika um okkur sjálf út frá þeirri vitneskju að það sé einhver stærri sannleikur sem stjórnir okkar gjörðum og hugsunum. Í raun þá erum við ekki frjáls og getum ekki orðið það í ljósi þess að við setjum okkur sjálf í þessar aðstæður, tákni eru gerð af okkur og einnig sú merking sem við leggjum í þau. Við vitum að þetta á ekki endilega að vera svona en samt sem áður leitum við eftir því að uppfylla kröfur kerfisins og samfélagsins í heild með þáttöku okkar í þessari hringrás.

Tónlist sem goðsögn

Það sem átt er við með því að segja að tónlist sé goðsögn er nátengt kenningum Lévi-Strauss þar sem hann setur tónlist og goðsögur sem mismunandi afleiðingar af

¹ Hér er reyndar velt upp ævaformi spurningu um það hvað sé list og hvað sé það ekki. Með þessu dæmi er hins vegar tekið fremur algilt dæmi þar sem við viðurkennum öll að tónlist er einhverskonar hljóð, að minnsta kosti eins og hún er í dag. Það sem margir myndu ef til vill setja út á væri vitneskjan um verk eins og 4'33'' eftir John Cage. Það sem vakti hins vegar fyrir honum var að vekja athygli á þeim hljóðum sem eru í kringum okkur, sem gefur það til kynna að öll tónlist, hvort sem hún er byggð á einhverskonar nótamyndun eða hljóði, er í öllum tilvikum hugsuð sem einhverskonar áreiti á eyrun.

tungumálinu, á hinn bóginn má leiða líkum að því að goðsagnir standi tónlist örlítið frammar í þeim skilningi að þær eigi sér í raun sjálfstæðara líf í hugum fólks. Allir sem hugsað geta eiga möguleika á því að búa sér til einhverskonar goðsagnir í sínu eigin lífi, á meðan að tónlist er oft á tíðum háð sérfræðingum til flutnings og einnig til sköpunar.

Alsæi í tónlist

Í því samhengi sem við setjum tónlist í dag höfum við oft á tilfinningunni sem hlustendur, að við séum í einhverskonar hlutverki varðmanns. Það má í raun segja að í með þeirri aðferðafræði sem notuð er við að mennta tónlistarfólk sé verið að ýta undir þessa tilfinningu. Ef við lítum á þann vettvang sem er oftast notaður til flutnings á tónlist, tónleikana, þá sjáum við þessa tilhneigingu mjög skýrt. Flytjandinn er settur fram fyrir hóp af fólki þar sem hann hefur oft og tíðum ekki möguleikann á því að sjá hverjir eru þar vegna blindandi ljósa (sem minna um margt á ljóskastara sem notaðir eru til að lýsa upp stofnanir eins og fangelsi og geðveikrahæli). Einnig hvernig uppröðunin á tónleikum er.

Flytjandinn verður að snúa fram svo að allir sjái hann nógu vel til að geta metið hvort hann hafi fullnægt skyldum sínum. Tilfinningin sem hljóðfæraleikarinn oft og tíðum hefur er ekkert ósvipuð þessari lýsingu, hann finnur fyrir streitu sem stafar af þeirri vitneskju að ef hann gerir mistök þá munu allir „varðmennirnir“ taka eftir því og hann mun fá refsingu í stað umbunar.² Vel má vera að þessi lýsing eigi ekki við um alla hljóðfæraleikara, en hins vegar má segja að með því að setja einhvern í þær aðstæður að hafa eitthvert yfirsjálf³ sem fylgist með hverju einasta smáatriði sem fer fram er verið að gera flytjandann að fanga skilyrðinga samfélagsins.

² Eitt skýrasta dæmið um þessa þróun eru sjálfshjálparbækur sem streyma á markaðinn, sem fjalla um vandamál flytjenda við það að koma fram og hvernig eigi að yfirvinna þær hindranir. Svo má einnig sjá það í aukinni notkun á betablokkurum sem gera það að verkum að lækka hjartsláttinn svo að flytjandinn hafi meiri stjórn á hreyfingum sínum. Allt þetta stuðlar að því að fleiri og fleiri taka því sem sjálfsögðum hlut að valdahlutfallið eigi að vera á þessa leið.

³ Sem samanstendur af fólki sem samsamar sig með honum, og tekur þar af leiðandi stöðu nágrannans í tákneimi flytjandans.

1.2 Afbygging tónlistar

Póst-móðernisminn

Það sem póst-móðernismi í tónlist hefur fram að færa er aðallega sú aðferðafræði sem byggir að einhverju leyti á orðræðu Jacques Derrida, þar sem viðfang óháð skilningi gerandans er hlutgert í þeim einfalda tilgangi að taka hluti í sundur og gera þá upp á nýtt. Ekki má þó ganga út frá því að afbygging sé tæki til að nota, heldur er hún frekar byggð á sambandi þess sem á að afbyggja og gerandans. Hinsvegar má skoða nánar ýmiskonar tónlistaraðferðafræði út frá þessum skilyrðingum. Það sem er áhugavert í þessu samhengi er hvernig má nota þessa orðræðu í tónsmíðum. Það að taka einhverja tónsmíð sem samin var af öðrum og útfæra á annan hátt er eitt skýrasta dæmið í tónlist á orðræðu póst-móðernismans.⁴ Ekki er verið að meina að póst-móðernisminn sé eingöngu byggður á þesskonar orðræðu, heldur er hann samansafn verkfæra sem má beita að vild, allt er hlutgert sem gerir það að verkum að viðfangið er ekki lengur á dagskrá. Því með póst-móðernismanum hættum við í raun að leita að einhverjum stórum sannleika, allt er samansafn tákna sem benda hvert á annað í leik forma og orðræðu.

Samkvæmt póst-móðernisma viljum við heldur ekki finna sannleikann á bakvið allt, því ef við vitum hvað það er sem stjórnar okkur höfum við ekki samanburðinn á því í hverju hið ímyndaða birtist. Til þess að gera þetta örlítið skýrara er hægt að taka dæmi um kynlífsfantasíur.⁵ Kona sem hefur ímyndað sér þær aðstæður að vera nauðgað sem einhverskonar kynlífsþrá verður fyrir mun meira áfalli en sú sem hefur ekki sömu

⁴ Má þar nefna meðal annars *Sinfonia* eftir Luciano Berio þar sem hann tekur ýmiskonar verk og setur þau í nýtt samhengi með því að láta spila þau samtímis, hefur það verk einnig verið gagnrýnt af þessari ástæðu. Hvort þetta sé gagnrýnisvert er ekki hlutverk þessarar ritgerðar, þó má nefna það að Berio er í raun að varða veginn með þessu verki þar sem það er samið um miðbik síðustu aldar, nokkuð áður en menn byrja að tala um afbyggingu.

⁵ „The ultimate point of irreconcilable difference between psychoanalysis and feminism is that of rape (and/or the masochist fantasies that sustain it). For standard feminism, at least, it is an a priori axiom that rape is a violence imposed from without: even if a woman fantasizes about being raped, this only bears witness to the deplorable fact that she has internalized the male attitude. The reaction is here one of pure panic: the moment one mentions that a woman may fantasize about being raped or at least brutally mishandled, one hears the objections: 'This is like saying that Jews fantasize about being gassed in the camps, or African-Americans fantasize about being lynched!' From this perspective, the split hysterical position (that of complaining about being sexually misused and exploited, while simultaneously desiring it and provoking a man to seduce her) is secondary, while for Freud, it is primary, constitutive of subjectivity. Consequently, the problem with rape for Freud is that it has such a traumatic impact not simply because it is a case of such brutal external violence, but because it also touches on something disavowed in the victim herself. So when Freud writes, 'If what [neurotics] long for the most intensely in their phantasies is presented them in reality, they none the less flee from it', his point is not merely that this aversion occurs because of censorship, but, rather, that the core of our fantasy is unbearable to us. (Of course, this insight in no way justifies rape along the infamous lines 'she just got what she fantasized about...' - if anything, it makes it more violent: what could be more brutal than to impose on someone the traumatic core of his/her fantasy?)“ Slavoj Zizek – „Are We Allowed To Enjoy *Daphnée du Maurier*?“ <http://www.lacan.com/zizdaphmaur.htm#5>.

þrár, þ.e.a.s. það sem við gerum að sýndarrými í ímynduðum táknefni verður að staðgengli fyrir raunveruleikann.

Þegar við horfumst í augu við þrár okkar í raunveruleikanum, glötum við því sem við höfðum gert að tákni fyrir þær þrár og verðum fyrir áfalli við þá opinberun.

Hins vegar, ef við höfum ekki þessar sömu þrár þá tökum við því sem fyrir okkur ber sem hverju öðru í samhengi okkar við raunveruleikann. Þrátt fyrir að við verðum fyrir áfalli þá er það ekki eins áttakanlegt og í fyrra tilvikinu. Við gætum tekið annað dæmi sem er örlítið langsótt, en hefur merkingu í þessu samhengi. Segjum sem svo að við hefðum möguleikann á því að heyra W.A. Mozart spila á píanó, við ímyndum⁶ okkur öll hvernig hann hafi spilað. Þó að við myndum heyra í honum og það væri nánast eins og við gerðum okkur í hugarlund, þá myndum við samt sem áður verða fyrir vonbrigðum þar sem hið „íhlustaða“ myndi troðast inn í okkar raunveruleika og hætta í hlutverki tákns. Gefum okkur það að við hefðum aðra manneskju sem hefur aldrei heyrt á Mozart minnst, fyrir þeirri manneskju hefði þessi atburður ekki neina merkingu í samhengi hennar við tónlist.

Subject – object

Það sem er hvað greinilegast í afbyggingu tónlistar er hvernig tónlistin er tekin úr því samhengi að teljast sem viðfang og er hlutgerð sem litlar einingar fyrir tónskáld að vinna úr og endurskapa. Viðhorfið sem skapast af þessu einkennist af þeirri hugsun að ekkert nýtt sé í tónlist, heldur séum við á tímum þar sem endurvinnsla er eina leiðin til sköpunar. Mörg framúrstefnutónskáld myndu mótmæla þessu viðhorfi, en ef því er tekið í samhenginu sem það birtist í, má segja að það sé margt sem mæli með því. Það sem gerist í ferli tónlistar frá viðfangi til hlutar, er að ego tónskáldsins er nokkuð hlunfarið þar sem ekkert af tónlistinni er í raun sköpun þeirra.

Hlutinn sem birtist í lokaniðurstöðunni er svo hægt að setja í nýtt samhengi þar sem hann öðlast nýja virkni byggða á því sem er í kringum hann hverju sinni. Með þessu er verið að setja tónlistinni enn fastari skorður sem eru ekki einungis bundnar við ákveðnar aðferðir til sköpunar, heldur er verið að leiða líkum að því að tónlist sem nýsköpun sé í raun ekki til. Hafi ef til vill ekki verið til eftir að reglur um nótnaritun höfðu tekið á sig fastmótað form. Vel má merkja kergju í tónlistarmönnum þegar þessar fullyrðingar eru settar fram. Hins vegar þegar tónlist er skoðuð í samhengi við

⁶ Eða „íhlustum“ sem gæti verið ágætis staðgengill hér.

hvað mögulegt er, má segja að póst-móðernistar hafi margt til sins máls að leggja. Það sem gleymist er sú einfalda staðreynd að með tækninýjungum skapast ávallt nýr leikvöllur þar sem samhengi er hent út um gluggann og litið er á það sem undan er gengið sem úrelt og ónýtt. Hér skapast svo vandamál fyrir hlutgerendur þar sem tónlistin tekur ávallt á sig form viðfangs þegar samhengið er ekkert.

1.3 Tónlist sem viðfang

Listin og verkið

„What something is, as it is, we call its essence. The origin of something is the source of its essence. The question concerning the origin of the work art asks about its essential source.“⁷

Í listum er ávallt þessi leit að hinni fullkomnu aðferð sem geti gert listamanninum kleift að skapa hið fullkomna listaverk. Hvað ef við setjum verkið í samhengi við tilvist, erum við þá ekki um leið að gera verkið að hluta af uppruna listamannsins, má þá ekki í raun segja að listin og listamaðurinn séu eitt og hið sama?

Með því að hlutgera listina, eins og kemur sterkt fram í póst-móðernískri fagurfræði, tökum við í raun þá orðræðu sem á sér stað milli listamannsins og gjörðarinnar að skapa, og gerum hana að engu. Viðfang listarinnar verður þar af leiðandi að handverki sem hægt er að bera saman við framleiðslu á verkfærum. Er ekki í raun öxi eða tannbursti eins mikið viðfang og málverk eða skúlptúr? Svo lengi sem við gerum listaverk að einhverju án tilvistar má segja að það sem listamaðurinn reynir að koma á framfæri týnist í hyldýpi handverkisins sem um leið gjaldfellir þá aðferðafræði sem beitt er við sköpunina.

Subject – object – subject

Vilji manneskjunar til þess að hlutgera allt í kringum sig hefur vaxið smátt og smátt í gegnum aldirnar. Við höfum í raun engan áhuga á því hverskonar samband við höfum við veröldina í kringum okkur, heldur reynum við að setja hana í samhengi við notagildi og virkni. Tónlist hefur ekki farið varhluta af þessu. Þar sem hún er í dag orðin bráð hlutgerningar í gegnum afritun og fjölföldun á tónlist. Má þá í raun segja

⁷ Heidegger, Martin. Basic writings : from Being and time (1927) to The task of thinking (1964). Rev. and expanded ed. New York: Harper Perennial Modern Thought, 2008. Bls. 143

að öll list hafi glatað að miklu leyti eiginleika sínum til þess að varpa frá sér einhverskonar áru⁸ sem við svo getum skynjað og þar með átt í einhverskonar orðræðu við það efni sem listamaðurinn vill koma á framfæri. Ein leið til þess að sporna við þessari þróun hefur verið aukin áhersla á breytileika í list.

Í myndlist lýsir það sér oft á tíðum í innsetningum sem eru hannaðar inn í eitthvað tiltekið rými, einnig hefur sama þróun átt sér stað í leikhúsi þar sem sýningar taka á sig hlutverk raunveruleikans í stað hins ímyndaða. Í tónlist má segja að þróunin sé í raun í báðar áttir, margir tónlistarmenn reyna að endurskapa í hvert einasta skipti sömu upplifun af tónlistinni sem heyrast á upptöku og á tónleikum, svo eru þeir sem hafa í raun engan áhuga á því að gera upptökur sem eigi að fastsetja þá atburði sem gera þeirra sköpun að því sem hún er. Sambandið á milli verksins og neytandans er orðið tvírætt í tónlist í dag. Við höfum tónlistarmenn sem vilja ekki eftirlíkingar af sinni eigin tónlist og gera einnig sömu kröfur til sjálfra sín. Á hinum endanum höfum við listamenn sem hafa einungis áhuga á síbreytileika tónlistarinnar. Þetta veldur því að verkið er orðið að forgrunni listarinnar í báðum tilvikum, í fyrra tilvikinu skiptir meira máli hvernig verkið getur haldist eins á milli aðstæðna og samhengis. Í því seinna eru þeir sem vilja síbreytileika að leitast við að gera sjálfa gjörðina að hlut. Það sem virðist gleymast í báðum þessum tilvikum er hvernig við getum komið aftur að verkinu sem viðfangi. Hvernig við opnum fyrir orðræðu á milli hlutarins og manneskjunnar, þannig að tilvist hlutarins fái að njóta sín og geri hlutinn að veru.

2. Hugmyndafræðin og listamaðurinn

2.1 Samskipti í tónlist

Hið hefðbundna

Í tengslum við verkið *Followings* hef ég verið að rannsaka samskipti og tjáskiptamáta á milli tónskálds og hljóðfæraleikara og einnig í gegnum samspil hljóðfæraleikara. Það sem ég vildi skoða var hvort við höfum í gegnum tíðina fórnað þeirri upplifun sem fæst í tónlist í gegnum samspil og samveru. Með því að notast við hefðbundna ritun á tónlist erum við í raun að skapa vettvang fyrir minnkun á samskiptum. Tónlistarmenn eru orðnir það sérhæfðir í sinni nálgun á flutning tónlistar að umhverfi og meðspilarar skipta í raun minna máli en sjálfar nóturnar. Hversu oft höfum við

⁸ Benjamin, W. (2000). *Listaverkið á tímum fjöldaframleiðslu sinnar*. (Á. Óskarsson, & H. Sveinsson, Þýð.) Reykjavík: Bjartur - ReykjavíkAkademían. Bls.16 - 17

ekki séð tónlistarmenn spila saman þar sem þeir eru allir svo uppteknir af því að spila nákvæmlega það sem stendur á blaðinu, að þeir verða í raun einangraðir. Hér er ekki verið að meina að hefðbundin nótnaskrift sé ekki góð og gild í þeim tilvikum sem hennar er þörf. Það sem er verið að meina er frekar sú augljósa staðreynd að með þess háttar leiðbeiningum er verið að hefta tjáningu.

Grafísk nótnaskrift

Möguleikarnir sem grafík hefur fram yfir hina hefðbundnu nótnaskrift eru leiðirnar til þess að túlka leiðbeiningarnar á fleiri vegu, sem gerir það að verkum, að samskiptaleiðirnar á milli flytjenda opnast. Þessi nálgun á því að koma skilaboðum á framfæri er byggð að miklu leyti á kenningum Roland Barthes um skrifanlegan og lesanlegan texta.⁹ Með þessari nálgun er einnig verið að vinna markvisst að því að halda tónlistinni innan huglægra marka, án þess þó að rýra hlutverk skáldsins í samhengi sínu við sköpunarverkið. Það sem getur átt sér stað, rétt eins og í hefðbundinni nótnaskrift, er innilokun flytjandans. Þegar flytjandi verður einn í sinni túlkun á einhverjum leiðbeiningum sem hafa ekki þann kost að stuðla að samskiptum. Tónlist verður að vissu leyti að ganga út frá því að samskipti á milli flytjenda sé í forgrunni, svo að hún verði ekki statísk og deyjji.

2.2 Náblæti

Hvað er átt við?

Hugtakið náblæti er sett fram í samhengi við dýrkun á dauðum tónskáldum og einnig tónlist sem er statísk og þar af leiðandi án lífs. Þetta gerir að verkum að tónlist fær ekki að blómstra rétt eins og aðrar listir, að minnsta kosti ekki síðan upptökur fóru að stjórna því sem fólk hlustar á. Þar sem við erum alltaf að miða við upptökur af upplifunum hljómlistarmanna á þeim leiðbeiningum sem tónsmiðirnir komu frá sér, en ekki í raun það sem áhorfandinn upplifir að fullu. Það ýtir þar af leiðandi undir þessa náblætisdýrkun þar sem við sem tónlistarunnendur erum föst í tíma og rúmi af þessum orsökum. Ekki má skilja það svo að upptökur séu settar hér fram sem einhvers konar *diaboli in musica*, þar sem þær þjóna vissum tilgangi í tónlistariðkun fólks.

⁹ Þegar við höfum eitthvað efni í höndunum sem býður uppá einhverskonar sköpun af hálfu lesandans, þá stöndum við frammi fyrir skrifanlegum texta. Á hinn bóginn þegar talað er um lesanlegan texta þá er það eitthvað sem er lokað fyrir frekari sköpun, sem gerir virkni þess texta nánast að engu.

Aftur á móti má ekki gleyma því að upptökur eru einungis miðill til að koma skilaboðum á framfæri. Sem ættu þar af leiðandi ekki að vera endastöð fyrir miðlun á akústískri tónlist, sem nýtur sín mun betur í rauntíma.

Með því að setja tónlist í það samhengi að hún verði tekin upp er einnig verið að miða að því að tónlistin verði alltaf eins, hún verður statísk sem gerir það að verkum að hún deyr í þeim skilningi að það sem er statískt er í raun dáið.¹⁰

Skrift

Markmiðið með því að setja náblæti fram sem hugtak í tónlist, er tilraun til að stuðla að vakningu og uppljómun gagnvart því sem við setjum fram sem heilagan sannleik í tónlist. Til þess að losna undan þeim viðjum sem settar eru á tónlistariðkun verður að hugsa um tónlist almennt sem dauðan hlut sem getur ekki lifnað við nema í hugum fólks. Þar með erum við komin að kjarna málsins, tónlist er huglægt ástand sem er fjötrað með táknum sem byggjast á úreltum hugmyndum okkar gagnvart manneskjunni. Við það að iðka tónlist finnst okkur að við séum að taka þátt í einhverskonar sköpunarferli, en það sem meint er með náblæti er einmitt hið gagnstæða, iðkun á tónlist sem er niðurnjörvuð drepur hana. Líkum má leiða að því að aðrar aðferðir en þær sem miða við viðtekna venju, séu betur til þess fallnar í hlutverki leiðbeininga til að koma huglægum áhrifum tónlistar að fullu til skila.

Þeir sem hlusta (fórnarlömb Ná-blætisdýrkunar)

Hlustendur eru aldir upp við það að heyra eitthvað kunnuglegt, einhver tákni, en það sem þeir gera sér ekki grein fyrir er sú sorglega staðreynd að í stað þess að fá að heyra eitthvað sem þeir geti svo tekið með sér heim og unnið áfram með (sbr. skrifanlegan texta), þá sitja þeir uppi með fíkn í hugmyndalík tónsmíða sem eru dáið, í formi svokallaðs ná-blætis. Hinir taugaveikluðu ná sínu fram og gera alla í kringum sig háða þessum frestunum á raunverulegum skilaboðum tónlistarinnar.

¹⁰ Hér er verið að vitna í hugmyndir Levi-strauss um díakróník og synkróník, og er þá verið að leiða líkum að því að það sem sýnir báða þessa eiginleika er fast í tíma og rúmi og geti þar af leiðandi ekki lifað eins og tungumálið gerir að kröfu í díakróník sinni.

2.3 Simplexity

Raunin sem viðmið

Það sem átt er við með þessu hugtaki er einfaldlega það að þegar við sjáum einhvern hlut þá viljum við setja hann í samhengi við fyrirfram ákveðnar flokkanir sem eru annað hvort í skilningnum flókið eða einfalt. Markmiðið með simplexity er að taka þessa skilyrðingu og snúa henni upp í andhverfu sína. Það sem virðist einfalt er í raun flókið þegar nánar er að gáð og svo öfugt, það sem virðist flókið er í raun einfalt. Gagnrýni á þessa hugsjón birtist aðallega í þeirri athugun að hér sé verið að setja nýflækjuna í einhverskonar samhengi við þessa hugsun. Það leiðir til þess að það sem er á sama stigi verður í raun sett í ójafnvægi gagnvart hvort öðru. Þessi gagnrýni á fullan rétt á sér, en hinsvegar er simplexity í raun mun nær því að koma á jafnvægi í samhengi við mismunandi stig tónlistar.

Það sem gerist þegar simplexity er beitt er í fyrsta lagi að verkið er í raun gert að viðfangi í samhengi við þær samfélagslegu aðstæður sem ríkja hverju sinn. Ekki er þó verið að meina að það þurfi að vera pólitískt heldur er átt hér við að verkið eignar sér hlutdeild í samvitund þeirra sem koma að því, hvort sem það er túlkendur, skapendur eða hlustendur. Í öðru lagi er simplexity tilraun til að skapa orðræðu tónlistar sem byggir frekar á hugmyndum Saussure um *langue* og *parole*. Þ.e.a.s. verkið tekur breytingum í tilliti til þess samhengis sem það er sett í, hvort sem það er nýjir flytjendur eða aðrir þættir sem spila inn í. Hér má segja að tónlistin sé í raun komin á sama stað og tungumálið. Hún hreyfist og mótast eftir viðföngunum sem hlutgera hana sem leiðir til þeirrar niðurstöðu að í raun verður hún að viðfanginu sem um ræðir.

2.4 Tónlist sem *différance*

Bréfastuldur tónlistarinnar (eða, hvernig við heyrum allt að lokum)

Í *Bréfastuldurinn* (The Purloined Letter) eftir E. A. Poe¹¹ fáum við að sjá hvernig skilaboð komast alltaf til skila alveg sama þótt að viðtakandinn sé sá sem er stílaður utan á bréfinu eða einhver annar. Hver er í raun hinn sanni viðtakandi er ekki hægt að

¹¹ Sjá nánar;

Poe, Edgar Allan. *Tales of Mystery and Imagination*. Gardners Books, 2008.

segja með vissu, rétt eins og í tónlist þar sem tónskáld tekur eitthvert material í höfðinu á sjálfum sér og reynir með aðstoð tákna í formi nótnaskriftar eða annarra leiðbeininga að koma sínu bréfi á framfæri við aðra, sendiboðinn verður einnig viðtakandi og í raun skiptir ekki máli hver tekur við þeim, í raun skiptir meira máli að þau séu send út í hið stóra hitt/hinn (the Big Other).

Það gerir að verkum að tónlistin hættir að þjóna tilgangi táknkerfisins og öðlast eigið líf sem tákn. Sem hættir að þóknast kerfinu sem fantasía og verður hluti af Raun tónlistarinnar.¹²

*Lumen*¹³ tekur þetta og setur í nýtt samhengi þar sem verkið var í raun ekki klárað af upprunalega höfundi þess, sem gerði það að verkum að sjálft verkið er í raun frestun á merkingu hugmyndarinnar. Upprunalega bréfið kemst ekki til skila heldur face simile þess. Sýndarveruleiki hugmyndarinnar tekur yfir hinn raunverulega veruleika og gerir það að verkum að við fáum hugtakabundna nálgun á hinni upprunalegu hugmynd.¹⁴ En er þá ekki möguleiki að tónlistin sé í raun orðin hlutur/efni sem sé hægt að flokka sem eitthvað sem er ekki mögulegt að tákngera þar sem hún neitar því í tilvist sinni sem tákn?

Verðum við kannski að líta á samhengi hennar við þá sem semja/skapa, þá sem flytja og svo loks þá sem hlusta sem þrjú mismunandi mengi.

Peir sem semja (baráttumenn gegn ná-blæti)

Tónsmiðir reyna að telja manni trú um að það sem þeir geri sé einungis byggt á fagurfræðilegri nálgun á stærðfræði sem lýsir sér sem uppbyggingu sýndarrýmisins sbr;

„*Hugmyndafræðingar sýndarrýma* geta látið sig dreyma um næsta skref í þróuninni þar sem við segjum skilið við *gagnvirka vélvirkni* „kartesískra“ einstaklinga, þar sem sérhver „persóna„ leysir sig úr viðjum einstaklingsbundins líkama síns og tekur að líta á sjálfa sig sem hluta hins nýja heildstæða hugar sem lifir og starfar í *egnum* hann eða hana.“¹⁵

¹² Žižek, Slavoj. *Enjoy your symptom!* : Jacques Lacan in Hollywood and out. Routledge classics ed. New York: Routledge, 2008. Bls. 8

¹³ *Lumen* er verk sem Franco Donatoni samdi í kjölfar dauða vinar síns, Luigi Dallapiccola. Sögusagnir hafa verið á kreiki um að Donatoni hafi notast við skyssur sem lágu á skrifborði Dallapiccola, þegar hann dó, sem aðalefnivið tónverksins. Hér mun þessi flökkusaga þjóna tilgangi staðreynda í dæminu sem notast er við.

¹⁴ Žižek, Slavoj. Óraplágan. Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2007. Bls. 384 - 387

¹⁵ Žižek, Slavoj. Óraplágan. Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2007. Bls. 370 (áherslur gerðar af höfundi)

Niðurstaðan sem við getum dregið af þessu sem Zizek setur fram er að tónsmiðurinn setur sig í spor hins Stóra Hins (the Big Other) og þar af leiðandi verður hann um leið að hinu stolna bréfi sem gerir tilvist sína ljósa í formi sýndarrýmis sem verður um leið að nýrri Raun.

Tilvist sýndarheimsins byggir á því að við viðurkennum tilvist tónsmiðanna sem einhverra sem standa fyrir utan heim tónlistarinnar og hafa þar af leiðandi ekki áhrif á það sem þátttakendur í þessari sýndarveröld heldur verða þeir að deyja til að aðrir fái að upplifa það sem þeir, í krafti hlutverks síns, skapa.¹⁶

Peir sem flytja (fylgjendur efnisins)

Í raun eru flytjendur ekki að hugsa um það hvernig tónsmiðirnir virka sem höfundar sýndarrýma heldur líta þeir á tónlistina sem efni sem eigi að temja og móta að þeirra eigin þörfum, þeir eru í raun að halda áfram með það sköpunarferli¹⁷ sem listin er.

Er þetta þá ekki í raun í algjörum samhljómi við það sem Barthes skrifar um lesanlegan texta og skrifanlegan texta?¹⁸

Ef við gætum gengið út frá því að öll tónlist myndi flokkast sem skrifanleg, án þess að leggja neinn dóm á fagurfræðilegar forsendur á vali flytjenda á tónlist. Þá virðist samt sem áður að einhverskonar ná-blæti hafi fengið að grassera í myndbirtingu þess að allur skrifanleiki í tónlist hefur nánast verið afmáður í aldanna rás. Það sem gerir þetta enn fremur að problemötu í tónlistarheiminum eru skilyrðingar þjóðfélagsins í garð hlustendanna.

Tónlist sem tákn (frestun Raunarinnar)

Í *Lumen* þá sjáum við hvernig frestunin á hugmyndinni nær út hið óendanlega þar sem uppruni hugmyndarinnar hverfur með dauða Dallapiccola og einnig með því að ná-blæti Donatoni tekur yfirhöndina og fær hann til að gerast staðgengill fyrir

¹⁶ Derrida, Jacques. *The gift of death &, Literature in secret*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 2008. Bls. 40

¹⁷ „True, there lies a hidden in nature a rift-design, a measure and a boundary equally certain that this art hidden in nature becomes manifest only through the work, because it lies originally in the work.“ Heidegger, Martin. *Basic writings : from Being and time (1927) to The task of thinking (1964)*. Rev. and expanded ed. New York: Harper Perennial Modern Thought, 2008. Bls. 195

¹⁸ „Skrif nútímans eru sannarlega sjálfstæðar lífverur sem vaxa í kringum bókmenntaathöfnina, skreyta hana með gildum sem eru önnur en markmið hennar, skuldbinda hana í sífellu til tvöfaldrá lífshátta og leggja yfir innihald orðanna ógagnsæ tákn sem bera með sér sögu, annarrar gráðu samkomulag eða frelsun, þannig að við aðstæður hugsunarinnar blandast að auki örlög formsins, sem oft víkja frá hinu fyrra og bætast alltaf við það.“
Barthes, Roland. *Skrifað við núllpunkt / Roland Barthes ; íslensk þýðing Gauti Kristmannsson og Gunnar Harðarson ; [ritstjóri Ástráður Eysteinnsson ; ritstjóri ritraðar Guðni Elísson]*. Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2003. Bls. 103

hugmyndafræðing sýndarýmisins í verkinu. Verkið sem slíkt er í raun orðið að sýndarrými án hugmyndafræðings þar sem við finnum fyrir návist Dallapiccola, sem einhverskonar Tákni, og um leið gerir það að verkum að hann í raun yfirfærir merkingu sína á Donatoni.

Donatoni í þessu tilliti verður að herratákni fyrir Raun Dallapiccola sem svo vísar á Donatoni sem svo vísar áfram á sýndarrýmið sjálfst osfrv. Tónlistin tekur yfirhöndina og verður að líkama án líffæra.¹⁹

3. Fræðin í notkun

3.1 *Mögu Legri*

Form

Í *Mögu Legri* er leitast eftir því að frelsa tónlistina úr viðjum formsins, þ.e.a.s. að verkið er skrifað þannig að uppröðun á köflum er óháð því sem gerist á undan og eftir, í raun má tala um hvern kafla fyrir sig sem sjálfstæða heild sem hefur ekki neina raunverulega fúnksjón í heildarmynd verksins. (hér er einnig verið að leiða líkum að því að skapa einhverskonar lýðræðissamhengi milli flytjanda, tónskálds og áheyranda þar sem er það er tekið fram í leiðbeiningum verksins að kosning eigi að fara fram á því í hvaða röð verkið er flutt.)²⁰ Þetta er samt sem áður gert af ákveðinni hugsjón sem er gegnumgangandi í verkinu. Form er ekki það sem gerir tónlist að því sem hún er heldur er það frekar gestusinn sem hljóðfæraleikarinn gerir við flutning á verkinu. Í raun má segja að formið sé einhverskonar gestus, það sem er undir venjulegum kringumstæðum statískt verður hér að gjörð, object – subject.

Tónaval

Efnið sem verkið er byggt á er í raun frekar einfalt í grunninn, þetta eru tveir hexakordar og tónstigi sem byggir á hálfu-heilum tónstiga og heiltóna tónstiganum. Það sem gerir efnið að einhverju nothæfu er aðferðafræðin sem ég nýtti mér við gerð þess. Í anda afbyggingar tók ég hexa-kordana og bjó til aðra hexa-korda úr hlutföllunum

¹⁹ Deleuze, G., & Guattari, F. (1983). *A thousand Plateaus*. (B. Massumi, Þýð.) Minneapolis: University of Minnesota Press.

²⁰ Verkið er í heild sinni, með leiðbeiningum, í viðauka I. Hin verkin eru í rétttri röð í viðauka II og III.

sem mynduðust á milli sætanna.²¹ Út frá þessum nýju tónstigum gerði ég svo töflur sem innihéldu allar mögulegar breytur á samhengi milli tónanna. Í raun mætti segja að tónarnir séu hættir að skipta máli í þessu samhengi.

Það er að vissu leyti rétt þar sem tónarnir eru í raun meira í hlutverki forms sem inniber í sér ákveðinn gestus, heldur en einfalt tónmál til notkunar í músíkölsku samhengi. Því má í raun tala um *Mögu Legri* sem einskonar viðmið þegar fjallað er um simplexity í sinni einföldustu mynd, yfirborðið virðist vera af sama kaliber og klassísk tónlist en er í raun meira í ætt við seríalisma. Einnig er spilamáti verksins þannig úr garði gerður að rétt eins og í klassík þarf hljóðfæraleikarinn að vera enn meira á tánum til að verkið gangi upp.

Funksjón fræðanna

Eins og minnst var á hér að framan þá er *Mögu Legri* hugsað sem einhverskonar tilraun til lýðræðis innan tónlistar í beinni andstöðu við þá venju sem við erum vön að sjá. Höfundurinn, tónskáldið, setur sjálfan sig í baksætið þegar kemur að endaniðurstöðunni og er það gert í ákveðnum tilgangi. Með því að opna fyrir möguleikana á uppröðun er einnig gert að verkum að verkið er aldrei eins, sem er ekki í beinu framhaldi af þeirri vestrænu hefð sem við erum vön en dregur frekar dóm af spuna og austur evrópskri danstónlistarhefð (hér er verið að tala um svokallaða balkantónlist sem byggir að miklu leyti sín form á efni sem hægt er að fara nokkuð frjálsum höndum um, bæði þá varðandi tónaval og svo form).

Því ef við setjum verkið í samhengi við tónlistarhefð síðustu ára, þá sést mjög greinilega að sjálft tónaval og form á köflunum er ekki beinlínis það sem mætti kalla framúrstefnulegt. Því með þessu verki er verið að brjóta niður þá múra sem umlykja flytjendur gagnvart hlustendum. Með því að setja þær skorður á verkið að það þurfi að kjósa um sjálft form verksins, er einnig verið að opna fyrir þátttöku hlustandans í sköpunarverkinu. Það hefur svo í för með sér að hlustunin verður breytt. Áheyrandinn leitar eftir því hvað hann hafði að segja um tilurð verksins í stað óvirkrar hlustunar sem ríkir í lesanlegri hlustun.

²¹ Hér er ég að notast við þá aðferðafræði sem Stravinsky nýtti sér í *Variations – Aldous Huxley in memoriam*, og set hana í annað samhengi sem betur nýtist í þessu tilfelli

3.2 *Prá Skalt Efla*

Form

Form verksins byggir á spectral analýsum af laglínunni úr 4. Kafla 9. Sinfóníu Beethovens, *Freude Schöner Götterfunken*, sem er svo brotið upp með efni sem byggir á þessum spectrum í tóktum 17, 27, 35, 39 og 54. Það sem er sérstakt við sjálft formið er notkunin á þögnum. Þegar líður á verkið fara þagnirnar að skipta meira máli en tónefni sem gerir það að verkum að form verksins byrjar að leysast upp. Er þá verið að ýja að einhverskonar afbyggingu tónlistarinnar í gegnum þversögn táknkerfisins. Það sem er undir venjulegum kringumstæðum bið er orðið að gestus, þagnirnar eru einnig með fermötum sem er gert til þess að verkið sé síbreytilegt.

Tónaval

Eins og áður sagði er sjálft tónefnið í *Prá Skalt Efla* afmarkað af laglínu sem er úr öðru verki. Það sem er hinsvegar gert tilraun til að gera hér er að nota þá aðferðafræði póst-móðernismans að viðfang verður að hlut, hvort leiðin liggir aftur að viðfanginu er erfitt að segja til um þar sem verkið sjálft virkar tiltölulega án nokkurs samhengis við gestus flytjenda. Það sem skiptir hinsvegar mestu máli þegar tekur að líða á verkið eru þessar löngu þagnir þar sem eina hljóðið sem heyrir er endurómur píanósins. Það sem gerir við það að gefa þessum þögnum smátt og smátt aukið vægi, er sú einfalda staðreynd að það sem við höldum að sé hið raunverulega tónverk byrjar að hverfa og í staðinn kemur í ljós tónlist sem er ætluð fyrir himinhvolfin. Það sem við heyrum í þögnunum ef vel er að gáð eru yfirtónar sem mynda sinn eigin heim. Óháð því sem hefur verið á undan. Ætlunin með þessu er að láta laglínu Beethovens hljóma þegar yfirtónarnir skella á hvor öðrum. Ef vel er að gáð getur hlustandinn heyrt þessa laglínu og notið hennar sem einhverskonar enduróm fortíðarþrár manneskjunnar.

Funksjón fræðanna

Til þess að átta okkur almennilega á því hver raunverulegur fúnksjón verksins er verðum við að líta á hvernig það kemur okkur fyrir hlustir. Í raun má segja að með þessu verki er verið að gera tilraun til að fjarlægja þörfina fyrir mótívum í tónlist. Með því er verið að meina að í þessu verki skiptir meira máli hugarástand flytjanda og hlustanda heldur en nauðsyn á einhverju sem er auðþekkjanlegt. Hvort þetta sé í raun það sem hlustandinn upplifir má liggja á milli hluta. Það sem skiptir höfuðmáli er

Þessi afbygging hins tónlistarlega veruleika sem við erum orðin svo gífurlega samdauna. Þar af leiðandi gerum við okkur ekki að fullu grein fyrir því hversu mikil áhrif hann hefur á upplifun okkar á tónlist.

3.3 *Followings* / *Fylgdir*

Form

Það sem blasir við þegar *Followings*²² er skoðað eru táknið sem komið hafa í staðinn fyrir hina hefðbundnu nótnaskrift. Það sem gerir þetta verk mikilvægt í samhengi við hugmyndafræðina á bak við hin tvö verkin er hvernig formið hefur tekið gjörsamlega yfir en einnig gert gjörsamlega frjálst. Það sem er hvað mest áberandi er hvernig samskipti á milli flytjendanna er sú megináhersla sem er í forgrunni í þessu verki. Gestusinn er búinn að taka völdin og flytjandinn þarf að gera það upp við sig hvaða orðræðu hann vilji nota til að takast á við það viðfang sem hann hefur hér í höndunum.

Til þess að afmarka spilamátann og formið á einhvern hátt er mögulegt að nota hina vestrænu lestraraðferð frá vinstri til hægri til túlkunar á þessu verki. Á hinn bóginn er í raun ekkert sem segir til um hvernig eigi að lesa verkið og þar af leiðandi býður það upp á mun lífrænari aðferð til að koma lokaniðurstöðunni til skila. Flytjandinn setur sig í spor tónskáldsins við val á formi. Má segja að hið huglæga náí hér sínu fram, í þeim skilningi að yfirborðið helst ávallt það sama þrátt fyrir mismunandi nálganir í flutningi verksins.

Tónaval

Þar sem verkið er byggt á táknum sem eru einungis viðmið að einhverskonar tónformum má segja að tónavalið sé ekkert. Hins vegar eru mjög meðvitaðar ákvarðanir teknar í átt að einhverskonar fígúrumótunum í þeim viðmiðum sem gefin eru. Það sem gerir þetta samband forms við tóna sérstakt, er sú staðreynd að nánast sama hvernig verkið er spilað þá myndast alltaf mjög svipað yfirborð. Það lýsir sér í yfirborði sem er einhverskonar tilvitnun í minimalisma áttunda áratug síðustu aldar.

²² Þess er vert að geta að *Followings* er hluti af stærra verkefni sem er ennþá í þróun og þessi nálgun á nótnaskrift er byggð að miklu leyti á strengjakvartett (*String Quartet Exercises out of Songs* 1974 – 76) eftir Christian Wolff þar sem þesskonar nótnaskrift sem er í þessu verki er notuð á svipaðan máta. Þó er ekki haldið í sömu nákvæmni í *Followings*, þar sem það myndi ekki þjóna lokaniðurstöðunni

Funksjón fræðanna

Hér er verið að tefla fram hugmyndafræði sem aðaláherslu tónlistar. Tónar víkja fyrir tákneimi sem gefur flytjandanum enn meira frelsi, en möguleiki er á í gegnum hefðbunda nótnaritun. Til þess að setja verkið í einhverskonar samhengi við þau fræði sem nefnd hafa verið, má segja að hér sé verið að tefla fram nálgun á fullkominni huglægri tónlist. Hugmyndaflæðið á milli tónskálds og flytjenda er alveg opið sem gerir það einnig að verkum að fyrir hlustandann hefur þessi tónlist þau áhrif að hann hefur eitthvert efni sem hann getur unnið með sjálfur. Þó að frelsi sé mikilvægt má líka segja að tákneimurinn sé það sem afmarki skynjunina og hjálpi okkur við að horfa fram á veginn í átt að tónlist án takmarkana.

4. Framtíðarsýn

4.1 Dulvitundin mögnuð upp

Hugleiðsla sem tæki

Í gegnum aldanna rás hefur manneskjan stundað hugleiðslu. Hún fyrirfinnst í öllum trúarbrögðum og er stór hluti af nýaldar hugmyndafræði.

Hvernig er hægt að nota hugleiðslu til þess að koma tónlist á framfæri?

Í gegnum ýmiskonar rannsóknir sem hafa verið gerðar á því hvað gerist í hugleiðslu, hefur verið hægt að sjá hvernig hugarorka er í raun öflugri en áður var talið. Þar sem við höfum mismunandi getu til hugleiðslu mætti segja að þessi nálgun eigi fremur langt í land. Manneskjan þarf að ganga í gegnum algera viðhorfsbreytingu ef af þessu á að verða. Hinsvegar má segja að þetta sé spennandi möguleiki fyrir fólk sem telur sig geta flutt skilaboð til annara í gegnum hugleiðslu. Mörg skrásett dæmi eru til um hvernig fólk hefur náð að koma einföldum myndum á milli herbergja með svokallaðri hugarorku, þ.e.a.s. í einu herbergi hefur verið rannsóknarviðfang (e. test subject) sem hefur mynd af einhverju fyrir framan sig, og í öðru herbergi situr annað viðfang sem reynir að sjá sömu mynd í hugskotsjónum sínum. Nýjustu rannsóknir sem gerðar hafa verið hafa mestmegnis verið að rannsaka það hvort mögulegt sé að stjórna rafboðum með hugarorku. Þar sem heilinn notast einungis við rafboð til að koma skilaboðum á milli heilastöðva, hafa þessar rannsóknir lofað góðu. Mætti þar af leiðandi ímynda sér að innan fárra áratuga sé kominn möguleiki á því að tengja fólk saman í gegnum einhverskonar stöðvar.

Samvitund

Með því að stunda reglulega hugleiðslu gerum við okkur mótækilegri fyrir alheimsvitundinni, eða svo er haldið fram af þeim sem eru hvað mest atkvæðamestir í þessum fræðum. Hér er þó einungis verið að velta vöngum yfir því hvaða möguleika hugleiðsla gæti hugsanlega boðið upp á. Með hugleiðslu sem tæki í þróun á miðlun tónlistar er opnað fyrir þá vídd mannlegs veruleika að öll þau stig raunveruleikans, hið ímyndaða, hið táknræna og raunin, verði að einu og sama tilvistarstigi mannsins. Ef það verður að veruleika, má segja að manneskja geri sjálfa sig fullkomlega frjálsa gagnvart þeim táknræna heimi sem hún hefur eytt árhundruðum í að skapa. Við þessa þróun myndum við svo byrja að sjá annarskonar listsköpun en áður hefur tíðkast. Í stað mótíva og gestus yrðu form og skynræn upplifun það sem tónlist og öll önnur list myndi byggja sína fagurfræðilegu hugmyndafræði á. Samvitund manneskjunnar myndi tengja okkur saman á yfirskilvitlegan hátt og við myndum þar af leiðandi upplifa heiminn á gjörsamlega nýjan máta.

4.2 Manneskjan sem hljóðfæri

Heilaskurðaðgerðir

Möguleikar í aðgerðum á heilanum sem birst hafa á síðustu árum hafa kynt undir áhuga hjá ýmsum hópum á því hvernig megi notfæra sér þá tækni. Hér er einkum verið að leiða líkum að því að í stað þess að fólk heyri tónlist þá fáum við möguleikann á því að upplifa hana algjörlega huglægt. Þetta myndi gera það að verkum að við hefðum möguleikann á því að fá sérsmíðuð tónverk sem væru í raun af sama meiði og húðflúr. Tónsmiðir framtíðarinnar yrðu þá í þessu tilviki neyddir til þess að leggja fyrir sig læknisfræði, eða þá í það minnsta læknisfræðilegar rannsóknir, til þess að hafa tækifæri á því að koma tónlist á famfæri. Heilinn yrði gerður að vettvangi fyrir framsæknari aðferðafræði tengdum tónlist, þar sem takmarkanir hefðbundnari tónlistar myndu víkja fyrir ímyndunarafli og forvitni þeirra sem væru að krukka í heila viðfangsefnanna.

Örflögur

Annar möguleiki sem er í raun mun raunhæfari væri ígræðsla örflagna sem gætu þá þjónað þeim tilgangi að taka á móti og senda skilaboð á milli manneskja. Tónlist yrði þá einhverskonar bylgjur sem gætu ferðast á milli fólks og yrðu vettvangur fyrir

samskipti í stað þess að vera lokaður vettvangur fyrir þá sem eru innvígðir í fagurfræðilega og verklega orðræðu þess heims. Allir hefðu sama möguleika á að skapa ódauðleg tónverk, með því einu að hugsa um þau.

Lokaorð

Upplifun okkar á tónlist virðist vera háð táknefni, sem að öllum líkindum er við það að renna sitt skeið. Erum við ekki í raun einungis að fresta því sem er óumflýjanlegt með því að halda í þessar aðferðir sem skapast hafa í kringum tónlist? Ef við lítum á þá hugmyndafræðilegu nálgun sem sett var fram í þessari ritgerð, má segja að við séum á þröskuldi hins ókunnna.

Það sem við viljum ná fram í gegnum tónlist er háð of mörgum breytum og í raun eigum við að reyna að finna nýja nálganir til að miðla tónlist, svo við glötum ekki kraftinum sem felst í þeim miðli. Þó svo að sögulegt samhengi skipti máli má þó segja að það sem eigi ef til vill að hjálpa okkur mest sé losun manneskjunnar frá hefðinni. Á okkar tímum er hefðin ekki lengur hluti daglegu lífi. Við verðum að segja skilið við allt sem einkennir okkur sem manneskjur í tilraun til að finna einhverskonar sammanneskjulega nálgun á tónlist.

Heimildaskrá:

Barthes, R. (2003). *Skrifað við núllpunkt*. (Á. Eysteinnsson, Ritstj., G. Kristmannsson, & G. Á. Harðarson, Þýð.) Reykjavík: Bókmenntafræðistofnun Háskóla Íslands.

Benjamin, W. (2000). *Listaverkið á tímum fjöldaframleiðslu sinnar*. (Á. Óskarsson, & H. Sveinsson, Þýð.) Reykjavík: Bjartur - ReykjavíkurAkademían.

Brindle, R. S. (1975). *The new music: the avant garde since 1945* (2nd Edition 1993 útg.). Oxford: Oxford University Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1983). *A thousand Plateaus*. (B. Massumi, Þýð.) Minneapolis: University of Minnesota Press.

Derrida, J. (2008). *The gift of death & Literature in secret*. Chicago: University of Chicago Press.

Foucault, M. (2005). *Alsæi, vald og þekking*. (G. Baldvinsson, Ritstj., B. Þorsteinsson, G. Baldvinsson, & S. Ingólfsson, Þýð.) Reykjavík: Bókmenntafræðistofnun Háskóla Íslands.

Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge & the Discourse on Language*. (A. M. Smith, Þýð.) New York: Pantheon Books.

Foucault, M. (1984). *The Foucault reader*. (P. Rabinow, Ritstj.) New York: Pantheon Books.

Heidegger, M. (2008). *Basic Writings; from Being and Time (1927) to The Task of Thinking(1964)*. (D. F. Krell, Ritstj.) New York: Harper Perennial.

Hill, L. (2007). *The Cambridge Introduction to Jacques Derrida*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jung, C. G. (1958). *The Undiscovered Self*. (R. F. Hull, Trans.) New York: The New American Library.

Kristeller, P. O. (2005). *Listkerfi nútímans*. (G. Harðarson, Þýð.) Reykjavík: Bókmenntafræðistofnun Háskóla Íslands.

Lacan, J. (1989). *Écrits: a selection*. (A. Sheridan, Þýð.) London og New York: Routledge.

Lacan, J. (2008). *The ethics of psychoanalysis 1959-1960; The seminars of Jaques Lacan: Book VII (B. VII)*. (J.-A. Miller, Ritstj., & D. Porter, Þýð.) London og New York: Routledge.

Lévi-Strauss, C. (2001). *Myth and Meaning*. London og New York: Routledge.

- Nyman, M. (1974). *Experimental Music; Cage and Beyond* (2nd Edition 1999 útg.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Poe, E. A. (2008). *Tales of Mystery and Imagination*. New York: Gardners Books.
- Sartre, J.-P. (2007). *Tilvistarstefnan er mannhyggja*. (B. Þorsteinsson, Ó. P. Jónsson, Ritsstj., P. Skúlason, & E. Arnarson, Þýð.) Reykjavík: Hið Íslenska Bókmenntafélag.
- Saussure, F. d. (1983). *Course in General Linguistics*. (R. Harris, Ritsstj., & R. Harris, Þýð.) Chicago: Open Court.
- Schoenberg, A. (1967). *Fundamentals of Musical Composition*. (G. Strang, & L. Stein, Ritsstj.) London: Faber and Faber.
- Sontag, S. (2005). *Að sjá meira*. (H. Sveinsson, Ritsstj., H. Stefánsson, H. Sveinsson, G. J. Árnason, M. B. Helgason, & G. Svansson, Þýð.) Reykjavík: ReykjavíkurAkademían.
- Zizek, S. (1992). *Enjoy your symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and out*. New York: Routledge.
- Zizek, S. (2006). *How to read Lacan*. London: Granta Books.
- Zizek, S. (2007). *Óraplágan*. (B. Þorsteinsson, Ó. P. Jónsson, Ritsstj., & H. M. Helgason, Þýð.) Reykjavík: Hið Íslenska Bókmenntafélag.
- Zizek, S. (2002). *Welcome to the desert of the real*. London: Verso.