



Et liv inne i lyden – Et lydende liv

En studie med utgangspunkt i *Lautleben* av Rolf Wallin og Sidsel Endresen

Ingrid Romarheim Haugen
Masteroppgave i musikkvitenskap
Institutt for musikkvitenskap
UNIVERSITETET I OSLO
Høsten 2012

Illustrasjonsbilde på forsiden:
Stillbilde fra videoen til *Lautleben*
(Tone Myskja, 2006)

Forord

Jeg har mange å takke for at denne oppgaven har blitt til.

Aller først vil jeg rette en varm takk til min veileder Erling E. Guldbrandsen som generøst har delt av sin enorme kunnskap og som med sitt faglige overblikk har bidratt med innspill som har vært av uvurderlig betydning for skriveprosessen. Han har hele tiden vist en åpenhet ovenfor mine tanker rundt arbeidet med oppgaven slik at materialet har fått utfolde seg utfra mine forutsetninger. Dette har gjort prosessen ekstra interessant og meningsfull for meg.

Takk til min arbeidsgiver, Nasjonalbiblioteket, som har gitt meg permisjon til å fullføre masterstudiet, og en særlig takk til gode kolleger i Mediateket. Jeg vil gjerne nevne min kringkastingskollega Karl Erik Andersen spesielt for god hjelp til å skaffe kopier av NRKmaterialet, samt NRKs arkivavdeling, ved Svein Prestvik for velvilje. Takk også til Diana Esposito som har vært behjelpelig med å skaffe kopi av konsertopptak fra Sveriges Radio.

Takk til Mons og Turid ved Institutt for musikkvitenskap for god tilrettelegging og romslighet ovenfor en student som ikke har fulgt et normalt studieforløp.

Takk til Margrethe Bue ved MIC Norsk musikkinformasjon som bidro til å senke stressnivået mitt noe ved å tilby seg å trykke oppgaven.

Takk til min musikerkollega og venn Helen Louis Solberg for utallige givende og inspirerende samtaler om stemme, uttrykk og form i musikk generelt og i improvisasjon spesielt. Disse diskusjonene har hatt betydning for flere av refleksjonene i oppgaven.

Takk til mamma, Jon, May og Nils Egil for at dere alltid støtter meg, for masse god barnevakhjelp og for familiær hygge.

Takk til Tonje Eirin Tafjord for kyndig språkvask og til Jan Gulbrandsen for grundig korrekturlesing. De feil som måtte finnes i oppgaven står utelukkende for forfatterens regning.

Jeg har et nettverk rundt meg av gode venner som jeg ikke kunne klart meg uten. I forbindelse med denne oppgaven er det tre stykker som skal nevnes spesielt:

Mari, jeg er privilegert som har en søster som jeg kan støtte meg til både mentalt og faglig. Din menneskelige støtte og dine faglige innspill har vært av helt avgjørende betydning flere ganger i prosessen. Det er jeg deg evig takknemlig for.

Karianne, takk for at du nesten daglig har ringt meg for å høre hvordan det går. Disse samtalene har virket styrkende på en til tider meget frynsete masterstudent og gjort de ensomme skrivedagene lettere å komme seg igjennom. Takk også for at du tok deg tid til å lese gjennom to kapitler og komme med nyttige tilbakemeldinger.

Rakel, takk for den usvikelige omsorgen og støtten du viser og takk for at du stadig minner meg på hva som egentlig er viktig her i livet. Takk for at du også har tatt deg tid til å lese gjennom to kapitler av oppgaven og for fine innspill på det språklige.

Den største takken går likevel til de to som står meg aller nærmest.

Mats, du utfordrer meg, du lytter, er tålmodig og støtter meg. Takk for at du er der, takk for omsorg og mest av alt, takk for kjærlighet. Din støtte har gjort det mulig for meg å gjennomføre dette.

Selma - et av de aller klokeste menneskene jeg vet om. Takk for alle oppmuntrende og støttende ord og for alle de gode klemmene. Du sier ting som gjør at jeg noen ganger glemmer at du faktisk bare er syv år. Takk for at du gjør hver dag meningsfull.

Og nå som jeg omsider kan si meg ferdig som masterstudent, skal vi endelig få mer tid til å gjøre det vi liker aller best;

være - sammen.

Ingrid Romarheim Haugen
Oslo, 14.11.2012

Innholdsfortegnelse

Innledning	3
Presentasjon av problemstilling	3
Oppgavens oppbygning	8
Kort om verket i historisk kontekst – et historisk omriss	14
DEL I Skisse til analyse av <i>Lautleben</i>	17
1. Kort presentasjon av fremgangsmåte	17
2. Elektroakustisk lydlandskap	19
2.1 Elektroakustiske lydobjekter.....	20
2.2 Tekstresitasjoner av Øivind Hånes.....	25
2.3 Oppsummerende betraktninger	27
3. Soloene	28
3.1 Beskrivelse av lyd materialet.....	29
3.2 Helhetsinntrykk	34
DEL II TEORETISKE PERSPEKTIVER	36
1. Performativitet og performanceteori	36
1.1 Introduksjon til feltet	37
1.2 Play (jeu).....	41
2. Refleksjon omkring spill, originalitet og gjentakelse i <i>Lautleben</i>	47
2.1 Å "komponere" improvisasjon: Om språk og kommunikasjon som utgangspunkt for komposisjonsprosessen.....	47
2.2 Gjentakelser og oppfinnsomhet i improvisasjon.....	52
2.3 "Original" og "kopi" i elektroakustisk musikk?	58
3. Materialitet og transformasjon	60
3.1 Innledende betraktninger	60
3.2 Stemmens materialitet.....	62
3.3 Form på lydens premisser.....	67
3.4 Perspektiver på transformasjon.....	68
4. Fremføringens uforutsigbarhet og forgjengelighet	76
4.1 <i>The autopoietic feed back loop</i>	77
4.2 <i>Liveness</i>	79
DEL III Nye analytiske perspektiver	84
1. Soloene versus elektroakustisk lydlandskap	84
2. Metodologiske betraktninger	96
3. <i>Lautleben</i> tar form	99
Oppsummerende betraktninger	105
Kildeliste	109
Appendiks 1	115
Appendiks 2	126
Appendiks 3	129
Vedlegg : CD	132

Innledning

Dette er en oppgave som tar utgangspunkt i musikkstykket *Lautleben* av Rolf Wallin og Sidsel Endresen.

Lautleben ble bestilt av NRK P2 i 1999 til serien *RadiOpera*. Det er komponert for firespors båndopptaker og en kvinnestemme, nærmere bestemt den norske sangeren Sidsel Endresens stemme. Stykket har en varighet på 24'47 minutter. Det er både elektroakustisk og improvisert. Det elektroakustiske lydlandskapet er hovedsakelig basert på opptak av Sidsel Endresens stemmeimprovisasjoner som er bearbeidet elektronisk av komponisten Rolf Wallin. Tekstresitasjoner av og med forfatteren Øivind Hånes er også bakt inn i landskapet, i tillegg til noen konkrete lyder. På konsert synger Sidsel Endresen improviserte strekk over dette ferdig formede lydlandskapet. Stykket ble urfremført i radioen og har siden blitt fremført på konsert en rekke ganger både i Norge og i utlandet. I 2006 laget Tone Myskja en video som vises på lerret under fremføringen. *Lautleben* ble første gang fremført med video under Ultimafestivalen i Oslo i 2006.

Presentasjon av problemstilling

Jeg har lenge hatt en stor interesse for fri improvisasjon som utøvende kunstform. Jeg har også hatt en grunnleggende interesse for stemmeinstrumentet, ikke minst slik det brukes innen fri improvisasjon. Disse to interesseområdene utgjør en viktig bakgrunn for at jeg ønsket å studere dette verket nærmere. Det at verket kombinerer fri improvisasjon med et fiksert elektroakustisk lydlandskap utvunnet av utøverens stemmeinstrument har gjort at det fremstår som et veldig interessant objekt for videre undersøkelser. Verket utgjør også en stimulerende utfordring for musikkvitenskapelig analyse og analysemetode. Dette bringer meg videre til det som utgjør oppgavens hovedproblemstilling og som mitt arbeid har sentrert seg rundt:

Hvordan skapes det form i *Lautleben*?

Med denne problemstillingen sier jeg at form er et viktig tema for oppgaven. Jeg visste tidlig at jeg ønsket å studere form i verket, rett og slett fordi det er noe som interesserer meg. Når noe oppleves som meningsfylt for meg, henger dette ofte sammen med en opplevelse av at formen er god. Ved å spørre hvordan det *skapes* form, sier jeg samtidig at jeg her knytter form

til handling, til det at noe gis eller *tar form*, snarere enn å være en form. Jeg ønsker å tilnærme meg form som noe som vokser frem i selve fremføringen og mottakelsen, ut i fra det musikalske materialet. Et sentralt tema blir dermed å undersøke hvilket materiale vi her snakker om, og hvordan det kan danne grunnlag for at noe tar form. Materialet er først og fremst knyttet til en bestemt stemme, altså Sidsel Endresen sin. Det vil derfor bli sentralt å se på hvordan dette materialet bearbeides på ulike måter og ulike nivåer i verket. Jeg ser det ikke som hensiktsmessig å tilnærme meg formen i verket som noe strukturelt gitt. Dette henger blant annet sammen med at en vesentlig del av musikken improviseres frem i fremføringsøyeblikket. Improvisasjon er i seg selv en flyktig musikkform og er basert på å skape musikk der og da, på grunnlag av et visst sett av muligheter. Samtidig har vi en mer fiksert form i det elektroakustiske lydlandskapet og sammen utgjør disse elementene en felles form. Et sentralt poeng er også relasjonen mellom det at verket har et nivå eller materiale som er fiksert, og som formodentlig vil låte likt hver gang, og et improvisert nivå eller materiale.

Analyse av musikalsk form har stått sentralt i musikkvitenskapen i hvert fall siden midten av 1800-tallet.¹ Gjennom historien har analyse av form vært preget av å finne overordnede skjemaer og prototyper for form, å utvikle metoder for å undersøke musikalske strukturer og å dekode komponisters teknikker. Spørsmålet er om strukturelle analyser sier noe om hvordan vi *opplever* formen i musikken. I diskusjonen om musikalsk form må man kanskje også spørre hva form *er*. Er det noe som er gitt på forhånd, som kan reduseres til noe objektivt og skjematisk eller er det snarere noe som blir til i opplevelsen og som spiller seg ut i bevisstheten? Joseph Kerman påpeker for eksempel at en del strukturelle analyser gjerne overser det flertydige ved verket og dermed også dets egenart (Kerman 1985: 117). Gjennom grundige gjennomganger av verket avdekkes momenter som ikke lar redusere til et kodet skjema. I essayet *Vakre steder* kritiserer Theodor Adorno at helheten tilkjennes en overgripende objektiv form. Helheten er ikke ”noe abstrakt som er pønsket ut på forhånd, ingen sjablong som bare skal utfylles av delene” (Adorno 2003: 68). Helheten blir snarere til gjennom lyttersubjektets erkjennelse av detaljer og avsnitt *i* helheten. Lytteren oppfatter musikken adekvat gjennom det som skjer her og nå i relasjon til de forhenværende og kommende hendelser og følger dermed nåtidselementenes bevegelser. Veien til erkjennelse av helheten fører ”[...]vel så mye opp fra det enkelte som ned fra helheten”, skriver han

¹ Her trekkes gjerne A.B Marx sitt verk *Die Lehre von der musikalischen* (1837-47) frem der han blant

(Ibid:73). Fra dette siste sitatet kan vi også lese en kritikk av de mer reduksjonistiske systemene som blir praktisert innen en del analyser av form.

Det vil ikke være interessant for meg å få verket til å passe inn i en eller annen formstruktur, heller ikke å forsøke å dekode musikken inn i et skjema, rett og slett fordi så mye av formen skapes i fremføringsøyeblikket. Min analyse baserer seg på grundige og utførlige gjennomganger av verket gjennom flere runder. Deler av de tilgrunnliggende analysene mine er dokumentert i sidene som er plassert i oppgaven som appendiks.

Selv hørte jeg *Lautleben* for første gang på den nevnte konserten under Ultimafestivalen i 2006. Konsertopplevelsen gjorde inntrykk, først og fremst fordi jeg satt igjen med en følelse av fasinasjon og undring; hva var dette for noe? Denne fornemmelsen har fulgt meg gjennom arbeidet med verket. Jeg har stadig oppdaget nye elementer ved verket som har ført til små endringer i min opplevelse. Samtidig hadde jeg allerede ved de første gjennomlyttingene en sterk følelse av sammenheng og helhet i verket. Verket er spenningsfylt, og friksjonen mellom helhet og stadige små endringer gjør at verket holder meg skjerpet i lyttingen og nysgjerrigheten opprettholdes. Nettopp denne spenningen, friksjonen og utviklingen har også blitt et sentralt moment ved min fremgangsmåte i utforskingen av verket.

I et innledende intervju før urfremføringen på NRK P2 forsøker Rolf Wallin å beskrive hva som ligger i tittelen *Lautleben* eller hva *Lautleben* er: ”Kanskje tittelen *Lautleben* kom [...] i og med at jeg prøvde å finne ut hva dette handler om. [Det er] egentlig et slags abstrakt liv inne i lyden. Det motsatte av stilleben blir jo *Lautleben*, altså et lydende liv. La enhver finne ut av hva det egentlig betyr.” (NRK P2 1999: 03’14).

Da jeg hørte dette utsagnet første gang opplevde jeg det med en gang som en treffende beskrivelse, og det har stadig kommet tilbake i tankene mine under arbeidet med oppgaven. For i likhet med det klingende verket er dette utsagnet gåtefullt; ”et lydende liv” og ”et liv inne i lyden” – hva innebærer det? Fornemmelsen av det gåtefulle og nærmest tvetydige fascinerer meg, og kan langt på vei sies å fungere som drivkraft for mitt ønske om å fordype meg i *Lautlebens* lydlige verden.

I undersøkelsene av hva som skaper form i *Lautleben* støter jeg imidlertid på metodologiske utfordringer. Musikkvitenskapen tilbyr så vidt jeg kan se ingen fiks ferdige analyseverktøy for

denne type musikk. Konserten jeg selv opplevde ble heller ikke dokumentert på noen måte, men er kun arkivert i min erindring som et mer eller mindre flyktig minne. Jeg har dermed måttet søke etter andre konsertopptak for i det hele tatt å kunne høre verket igjen. Mine undersøkelser tar derfor utgangspunkt i to lydopptak av verket. Lenge hadde jeg kun ett lydopptak, nemlig det fra urfremføringen i 1999, men etter lang tids leting fant jeg et opptak til fra Stockholm konserthus i 2001. Det første er altså et studioopptak som ble sendt på radioen, det andre et opptak fra en konsert med publikum i salen. Dette utgjør i seg selv en vesentlig forskjell som vil medføre relativt utførlige diskusjoner i denne oppgaven. Som jeg allerede har nevnt finnes det ikke noe partitur til verket, noe som gjør at mine analyser kun vil være basert på det jeg hører på disse to opptakene. Det er også knyttet metodologiske utfordringer til hvordan jeg forholder meg til at musikken på et nivå improviseres frem i fremføringen, og på et annet nivå er formet i et fiksert elektroakustisk lydlandskap. Alle disse forholdene medfører at jeg hele tiden beskjefter meg med et objekt som i seg selv oppleves som flyktig, ja nærmest uhåndgripelig. Dette er en oppgave om hvordan *Lautleben* tar form, men det blir uunngåelig også en oppgave om hvordan jeg går frem for å undersøke dette. Dermed blir en annen viktig problemstilling rett og slett denne:

Hvordan går jeg frem for å undersøke hva som skaper form i *Lautleben*?

Denne problemstillingen sier at en del av oppgaven rett og slett vil være utformet som en metodologisk diskusjon. Mye av arbeidet har dreid seg om å forsøke å få grep på selve materialet, og hvordan jeg kan tilnærme meg et objekt som jeg på mange måter opplever som uhåndgripelig. Problemstillingen fører også med seg spørsmål som: Hvilke metodologiske perspektiver er viktige for å kunne si noe om hvordan materialet formes i *Lautleben*? Hvor henter jeg den informasjonen jeg trenger til min analyse? Disse spørsmålene har gjort at min innfallsvinkel til tematikken er forholdsvis bred. Jeg velger å inkludere mange ulike teoretiske perspektiver i mine undersøkelser, noe som har vært nødvendig i min søken etter å få grep på materialet. Derav følger også at analyse, teori og metode er uløselig tilknyttet hverandre i oppgaven. Teoriene ser jeg på som muligheter for å åpne mitt eget perspektiv på hvordan man kan tilnærme seg et musikkverk med fokus på dets flyktighet. Min metode er langt på vei knyttet til en diskurs omkring hvorvidt de teoretiske perspektivene jeg trekker frem er relevante for min analyse. Det har ikke vært et siktemål å fremlegge en fullstendig oversikt over et bestemt teoriområde. Jeg er, til tross for at innfallsvinkelen er bred, tidvis ganske selektiv i hvilke aspekter ved de teoretiske perspektivene jeg velger å trekke frem og belyse

nærmere. Dette henger nært sammen med min *utforskende* fremgangsmåte og mitt hovedfokus, som er at de perspektivene jeg trekker frem skal være relevante for min studie av *Lautleben*. Jeg vil hente impulser fra teorier som kan si noe om hvordan jeg kan tilnærme meg verket som noe flyktig og foranderlig for videre å kunne si noe om hvordan verket tar form. Når dette er sagt vil samtidig understreke at jeg på ingen måte benekter at også andre metoder kunne vært brukt for å studere hvordan *Lautleben* tar form.

Når det gjelder innspillingene av verket dreier dette seg om upublisert materiale, i den forstand at det ikke er tilgjengelig på det kommersielle marked. Derfor har søk og innsamling av data utgjort en forholdsvis stor og viktig del av arbeidsprosessen. Jeg jobber til daglig i et forskningsbibliotek (Nasjonalbiblioteket), så i denne delen av arbeidet har mitt ”bibliotekar-gen” kommet godt med. Jeg har nedlagt mye arbeid i å forsøke å oppdrive så mange lydopptak av verket som mulig. Det har som sagt vært fremført mange ganger både i Norge og utlandet, men nesten ingen av disse fremføringene har blitt dokumentert. Opptaket fra 2001 kom til forholdsvis sent i arbeidsprosessen. Derfor vil mye av DEL III i oppgaven handle om dette opptaket.

Jeg har som sagt ønsket å tilnærme meg *Lautleben* som et verk der formen langt på vei blir til i fremføringsøyeblikket. Derfor forholder jeg meg til de to opptakene som to fremføringer av verket der den ene ikke betraktes som mer ”original” enn den andre, selv om den ene er urfremføringen. Dette henger sammen med at en stor del av verket improviseres frem i fremføringen og at improvisasjon i utgangspunktet er en ufiksert utøverform. For å illustrere dette bruker jeg en god del av oppgaven til å diskutere hva det vil si at noe er improvisert. Diskusjoner rundt hva det vil si å analysere en fremføring, og hva en fremføring egentlig er vil også bli belyst. Jeg nevnte innledningsvis at det kom til en video i 2006. Videoen nevnes noen steder i oppgaven, men den vil generelt ikke bli viet mye oppmerksomhet, fordi jeg her har valgt å konsentrere meg om lydmaterialiet.

Det at jeg tilnærmer meg *Lautleben* som et verk der formen blir til i fremføringen henger også sammen med at jeg selv hørte verket første gang på en konsert. Som sagt eksisterer konserten kun i min egen erindring, det er jo seks år siden den fant sted. Det er like fullt elementer ved den jeg husker som unektelig har gjort inntrykk på meg. Det første er det visuelle. En svært enkel scenografi. Et stort lerret dannet et visuelt bakteppe der videoen ble vist. Den eneste personen som var på scenen var altså Sidsel Endresen. Når hun ikke sang, satt hun i en svart

lenestol litt på siden av scenen. Jeg husker den enkle, men svært effektfulle bevegelsen mellom når hun satt nærmest urørlig i stolen og når hun reiste seg og gikk det lille stykket frem til mikrofonen for å synge. Videoen som ble prosjektert på et stort lerret ble selvsagt også et blikkfang og en viktig del av den visuelle opplevelsen, men som sagt er det musikken jeg konsentrerer meg om her. Det andre jeg husker var det å oppleve en utøver jeg tidligere hovedsakelig hadde opplevd fremføre fritt improvisert musikk enten i solo-, duo- eller trioformat. Dette opplevdes først som en helt ny setting, men det kan også ha med min oppfatning av Endresen som utøver å gjøre. I denne settingen *gikk hun ut og inn* av komposisjonen. Hun var der hele tiden, men hennes *dominans* i fremføringen varierte. Hennes kontroll på den formmessige utviklingen var mer begrenset enn på andre konserter. Samtidig opplevdes det hele som en organisk helhet. Det kunne minne om en solofremføring fordi hun var den eneste personen på scenen, men samtidig hadde hun ikke ”full kontroll” på forløpet, noe som henger sammen med det tredje aspektet jeg vil trekke frem, nemlig at utøveren ”spilte” sammen med noe som ikke var fysisk tilstede. Jeg fant dette fascinerende. Interaksjon mellom menneske og maskin, ikke mellom mennesker. Disse erindringene er viktige elementer, fordi de sier noe om bakgrunnen for at jeg ønsker å studere dette verket. De inngår dermed også som en del av min forståelseshorisont av verket.

Jeg har nå presentert mine problemstillinger og gjort rede for bakgrunnen for denne studien. En mer utdypende beskrivelse av det teoretiske grunnlaget og min fremgangsmåte vil bli gitt når jeg nå skal presentere oppgavens struktur.

Oppgavens oppbygning

Oppgaven har en tredelt struktur. Oppbygningen gjenspeiler langt på vei handlingsforløpet i mitt faktiske arbeid med verket. Samtidig utgjør den et hermeneutisk metodologisk grep, altså en hermeneutisk sirkel, fra del (verkbeskrivelse) til helhet (utvidelse av perspektiv) til nytt syn på delen (ny verkfortolkning). Min tilnæringsmåte er eksplorerende. Prosessen har vært preget av å prøve ut ulike måter å tilnærme seg materialet på. Dette har blitt et viktig poeng i seg selv og kan dermed også beskrives som en metode. Det eklektiske preget er bevisst og har vært nødvendig fordi det ikke har ligget et fiks ferdig analyseapparat for meg til å bruke. Følgelig forventer jeg ikke å finne endelige og entydige svar, og dette har heller ikke vært et mål i seg selv.

DEL I består av en begynnende deskriptiv analyse av verket, basert på mine gjentatte lytteropplevelser av opptaket fra 1999, altså urfremføringen. Dette er mitt første forsøk på å gripe materialet. Hensikten med å begynne slik er å prøve ut en deskriptiv metode for å se hvor langt den bærer. Det jobbes med å finne et mest mulig treffende språk i oversettelsen fra lyd til språk og å skape et instruktivt bilde av det klingende. Jeg er klar over at beskrivelsen ikke kan *gjengi* komposisjonen. Samtidig er det nødvendig å etablere en terminologi og et sett av referanser i lydforløpet. Det fokuseres på elementer som skaper form i verket. *Lautleben* har altså en fiksert form i den elektroniske bakgrunnen, men i tillegg er det improviserte strekk som formes i fremføringsøyeblikket over den elektroniske bakgrunnen, og sammen utgjør disse elementene en felles form. Å ta utgangspunkt i tradisjonelle formstrukturer når jeg skal tilnærme meg et verk som *Lautleben* gir liten mening. Først gjorde jeg noen forsøk på å dele verket i mindre deler og segmenter for deretter å kunne si noe om hvordan de står i et forhold til hverandre og hvilken funksjon de ulike delene har, men dette viste seg å være lite hensiktsmessig. Verket fremstår for meg som en kontinuerlig strøm av lyd, men med mange lag, og jeg søker etter en måte å jobbe meg gjennom lagene på. Jeg velger likevel i den begynnende beskrivelsen å gjøre et skille mellom den elektroakustiske komposisjonen og de improviserte strekkene. Til slutt forsøker jeg å si noe om hvordan den elektroakustiske komposisjonen og de improviserte strekkene spiller sammen.

Jeg forsøker først og fremst å se på den elektroakustiske komposisjonen som en helhet, ved å trekke frem tre hovedelementer eller funksjoner som jeg opplever som formdannende, og som er med på å skape koherens: gjentakelser av lydobjekter; brudd; spenning og avspenning. Jeg beveger meg dermed på kryss og tvers i komposisjonen, fordi beskrivelsen tar utgangspunkt i utvalgte lydobjekter som gjentas ulike steder i verket. Tekstresitasjonene får også sitt eget avsnitt. Jeg vil imidlertid understreke at tekstresitasjonen gjort av Øivind Hånes gjennom telefonen ikke vil bli viet mye oppmerksomhet, noe jeg vil si mer om i beskrivelsen.

Når det gjelder de improviserte strekkene forsøker jeg en ganske annen fremgangsmåte. Jeg velger å se på hvert enkelt strekk for seg. I første instans prøver jeg å transkribere lydmaterialiet gjennom alfabetisk skrift, men opplever snart at dette har lite for seg. Det er for mye av opplevelsen av musikken som jeg ikke evner å beskrive, for eksempel hva som gir hvert strekk en egen form. Jeg evner til en viss grad å si noe om de improviserte strekkenes plass i helheten, og hvordan de spiller sammen med den elektroakustiske bakgrunnen. Også

her opplever jeg imidlertid å komme til kort med hensyn til hva jeg hører, hva jeg skal lytte etter og hvilket fokus jeg skal ha. Det kreves rett og slett et mer utviklet eller differensiert begrepsapparat for å kunne si noe om hvordan denne musikken tar form. Det er nødvendig å utvide mitt teoretiske og metodologiske perspektiv for videre å kunne fortolke min egen lytteropplevelse og sette den i kontekst. Denne tilnærmingen kan sies å være i tråd med det som i musikkvitenskapen kalles *criticism* (Kerman 1985). Det er altså på dette tidspunktet jeg vender blikket mot ulike teoretiske perspektiver i oppgavens DEL II med det som mål å stå bedre rustet når jeg igjen skal tilnærme meg materialet i DEL III.

DEL II utformes på et fundament av tre bærende elementer: Det første er perspektiver fra ulike teorier, det andre er radiointervjuer med Endresen og Wallin og det tredje er mine refleksjoner og fortolkninger av det teoretiske materialet og hvordan de kan belyse min studie av *Lautleben*. Hoveddelen av det teoretiske materialet har jeg hentet fra performativ teori. Jeg inkluderer også perspektiver fra andre teoriområder, først og fremst fra litteratur om og forskning på improvisasjon, men også noe om elektroakustisk musikk. Mye av litteraturen jeg har brukt som omhandler performativitet og performanceteori, er ikke spesielt rettet mot musikk, men snarere teater- eller litteraturvitenskap. Det har dermed vært nødvendig å supplere med annen litteratur som sier noe om de områdene jeg skriver om, og som kan gjøre de performative perspektivene mer relevante når det gjelder objektet for min studie. Et annet sted jeg henter materiale fra, er altså de to opphavspersonene selv, det vil si Sidsel Endresen og Rolf Wallin. Kildene er et knippe radiointervjuer, som jeg etter grundig gjennomgang har hentet sitater fra som jeg mener er relevant i konteksten. Intervjuene med Endresen og Wallin har vært avgjørende for å belyse de teoretiske perspektivene, men også for min opplevelse og tolkning av verket. Når det gjelder sitatteknikken fra disse intervjuene gjengir jeg så langt som mulig de formuleringene Wallin og Endresen bruker. Det har imidlertid vært nødvendig å gjøre mindre endringer for å tilpasse muntlig tale til skriftlig språk. Målet er likevel selvsagt at det konkrete meningsinnholdet gjengis korrekt.

Jeg benytter altså teorier fra veldig forskjellige fagområder og dette har i hovedsak to grunner. For det første er performativitet et tverrfaglig felt, for det andre krever verket mange perspektiver. Dette er altså gjort bevisst for å stå best mulig rustet til å få grep på et nokså u håndgripelig materiale. Når man studerer noe i et performativt perspektiv innebærer det å ikke se produksjon og resepsjon som to separate ting, men som handlinger som eksisterer i samme system og som gjensidig påvirker hverandre, ikke minst i selve fremførings situasjonen

(Fischer-Lichte 2008: 18). Jeg mener dette også gjelder for min studie. Ved å studere komponisten og utøverens handlinger i verket belyser dette min opplevelse og setter den inn i en kontekst. Handlingene er ikke gjensidige som i en fremføringssituasjon der mottakernes reaksjoner også kan påvirke utøverens handlinger.² Gjennom mine lyttinger og gjennomganger av ulike perspektiver ved verket, også produksjonsaspektet ved verket, spiller jeg min opplevelse tilbake til verket og kan dermed belyse det på en ny måte. Dette vil jeg komme tilbake til flere steder i oppgaven.

I DEL II forsøker jeg hele tiden å holde en nærhet til studieobjektet, altså *Lautleben*, noe som innebærer at jeg stadig knytter de teoretiske perspektivene til ulike sider ved verket. Dette er for å forsikre meg om at de perspektivene jeg trekker inn virkelig er relevante med hensyn til det jeg ønsker å undersøke. Håpet er dermed at spesielt DEL II og DEL III ikke fremstår som helt adskilt, men at de belyser hverandre.

I det første kapittelet i DEL II begynner jeg med en innføring i hva det vil si å studere noe i et performativt perspektiv og tar utgangspunkt i teaterviteren Richard Schechners teorier om hva det vil si *to perform*, og å studere noe *as performance*. Sentrale perspektiver her er hvordan man studerer fremføringer i lys av ”det å være” og ”det å gjøre”, samt hvordan man videre ser på relasjonene og interaksjonene mellom ulike handlinger. Sentrale er også teorier om gjentakelse av adferd som et viktig prinsipp når man studerer en estetisk opplevelse. Dette tjener som utgangspunkt for det neste delkapitlet som tar for seg ulike perspektiver på spillets plass i performativ teori. Mest sentralt her er teorier fra Jacques Derridas tidlige filosofi om *play* (jeu) i essayet *Structure Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences*. Jeg ser på Derridas kritikk av strukturalismen og av ideen om at det finnes et fiksert senter i en struktur (Derrida 2002: 353). Ved å fjerne senteret settes alt i bevegelse gjennom et spill av repetisjoner, erstatninger og supplementer. Jeg tar også for meg Roland Barthes essay *From Work to Text*. Både Derrida og Barthes beskjeftiger seg hovedsakelig med litteratur, og et sentralt poeng her blir å undersøke hvordan deres teorier også kan være nyttige i min studie av hvordan *Lautleben* tar form. De ønsker å flytte fokuset fra signifikatet som noen avsluttende, og erstatte det med signifikantens uendelighet hva gjelder betydninger. Jeg ser på Barthes’ ideer om *Tesksten* (*Texte*) som noe som stadig produserer og frembringer nye betydninger gjennom et uendelig og bevegelig spill.

² Interaksjon mellom utøver og mottaker vil jeg diskutere nærmere i kapittel fire i DEL II.

Med dette som utgangspunkt utforsker jeg i DEL II sitt andre kapittel ulike funksjoner som er i spill i *Lautleben*. Først med utgangspunkt i perspektiver knyttet til hva det vil si å ”komponere improvisasjon”. Jeg ønsker å undersøke hvordan kommunikasjonen mellom komponisten (som også er utøver) og utøveren (som også er komponist) fungerer som referansepunkt for hver fremføring av *Lautleben*. Blant annet diskuteres det om denne kommunikasjonen nærmest kan tjene som en slags flyktig representasjon, for eksempel i mangel av et partitur. Et sentralt moment blir også det spillet som finner sted i kommunikasjonen. Deretter bruker jeg Derridas påstand om at alt er underlagt gjentakelsesprinsippet som utgangspunkt for å undersøke hvordan dette er sant også når vi snakker om improvisasjon. Her fokuseres det på hvordan gjentakelse, fornying og oppfinnsomhet står i relasjon til hverandre i fri improvisasjon, og hvordan dette er nyttige perspektiver når man studerer et verk som *Lautleben*. Jeg avslutter kapitlet med noen refleksjoner rundt begrepene original og kopi i elektroakustisk musikk.

I det tredje kapitlet i DEL II vender jeg sterkere tilbake til det klingende i *Lautleben*. I dette kapitlet står Erika Fischer-Lichtes teorier i boken *The Transformative Power of Performance* om transformasjon og materialitet sentralt. Jeg benytter hennes teorier som utgangspunkt for å utforske materialitet i *Lautleben* med fokus på at verket i hovedsak baserer seg på en stemme. Stemmeinstrumentets materialitet bearbeides både i form av elektroniske bearbeidinger og ”in natura” i fremføring. Jeg fokuserer på ulike former av materialitet som frembringes i verket, samt hvordan dette også transformeres på ulike måter. I denne delen utgjør også Sidsel Endresens refleksjoner om hvordan hun jobber med sin stemme et viktig grunnlag, noe som også blir sentralt i DEL III.

I det fjerde kapitlet i DEL II ser jeg på hva som skjer under selve live-fremføringen i interaksjonen mellom mottaker og utøver med utgangspunkt i Erika Fischer-Lichte’s teorier om *the autopoiesis feed back loop*. Deretter inkluderer jeg noen betraktninger om *Lautleben* i et *liveness*-perspektiv.

I DEL III er vi tilbake i det klingende hvor jeg skal forsøke å anvende de teoretiske perspektivene jeg har undersøkt i DEL II. En sentral problemstilling her blir selvsagt om perspektivene jeg har vært innom i den teoretiske delen virkelig lar seg anvende, og igjen bidra med nye perspektiver i analysen. Fokuset i denne delen blir på hvilke transformasjoner

som finner sted i *Lautleben*, hvordan de påvirker min opplevelse og hvordan dette også kan tydeliggjøres ved å sammenligne to fremføringer. Jeg vil dermed legge mest vekt på de improvisatoriske delene av *Lautleben*, men ikke ved at de trekkes ut som separate deler i helheten. Et sentralt poeng blir nettopp å undersøke dynamikken mellom improviserende stemme i sanntid og elektronisk bearbeidet stemme.

Før jeg begynner min reise i *Lautlebens* lydlige verden, vil jeg kort presentere de medvirkende i verket, samt si noen ord om verket i en historisk kontekst.

Sidsel Endresen (f. 1952) er en norsk vokalkunstner, komponist, bandleder og lyriker som har vært sentral innen den norske musikkscenen siden 1980. Hun har sin bakgrunn innen et bredt spekter av sjangre og tidlig i sin karriere arbeidet hun innen uttrykk som funk/soul, fusion og kammerjazz. På midten av 1990-tallet beveget hun seg mot fri improvisasjon og ny kunstmusikk, og det er også innen dette feltet hun arbeider i dag, både som soloutøver og gjennom ulike samarbeid. Endresen presenteres gjerne som en viktig stilskaper innen vokal improvisasjon og såkalt utvidede vokalteknikker. Endresen har ingen formell musikkbakgrunn. Hennes uttrykk er et resultat av årelang forskning på egen stemme i eget lydstudio. Hun har tatt privattimer i sang blant annet hos Radka Toneff og Meredith Monk.

Rolf Wallin (f. 1957) er en norsk komponist, musiker og performancekunstner. Han er utdannet ved Norges musikkhøgskole der han blant annet studerte med Finn Mortensen og Olav Anton Thommesen og han har også studert ved University of California, San Diego med Joji Yuasa, Roger Reynolds and Vinko Globokar. Wallin beskrives som modernist og blant hans inspirasjonskilder nevnes komponister som György Ligeti, Luciano Berio og Iannis Xenakis. Verklisten hans omfatter både instrumental musikk, elektroakustisk musikk og scenemusikk. Som komponist berømmes han for sine mange tilnærminger til det å komponere for eksempel ved å kombinere datagenerte systemer og matematiske formler med mer intuitive tilnærminger. Flere av hans stykker åpner også for frihet for utøverne.

Øivind Hånes (f. 1960) er en norsk forfatter, musiker og komponist. Han har medvirket på en rekke plateutgivelser både i samarbeid med andre og som soloartist. Som forfatter har han gitt ut både skjønnlitterære verker og faktabøker. Hans bøker er oversatt til flere språk. Hånes har ved flere anledninger samarbeidet med Rolf Wallin. Tekstene til *Lautleben* foreligger så vidt jeg vet ikke i noen skriftlig format.

Kort om verket i historisk kontekst – et historisk omriss

Lautleben kan i likhet med andre musikkverk ikke sees på som løsrevet fra den historiske sammenhengen det befinner seg i. Jeg vil nå svært kort tegne et riss der jeg trekker noen linjer som plasserer verket i nyere musikkhistorie. Å sette verket i en musikkhistorisk kontekst har ikke vært et fokus for denne oppgaven. Dette er primært en analyseoppgave og ikke en historisk fremstilling. Det betyr at jeg har gitt avkall på å gå grundig inn i perspektiver som omhandler verkets relasjon til nyere musikkhistorie.³

Den første linjen trekkes til elektroakustisk musikk, en musikkform som Simon Emmerson og David Smalley definerer på følgende måte: ”Music in which electronic technology, now primarily computer-based, is used to access, generate, explore and configure sound materials, and in which loudspeakers are the prime medium of transmission” (Emmerson og Smalley, 2012). Musikkformen vokste frem i takt med den gryende teknologiske utviklingen på 1950-tallet i Europa, Japan og USA. Økende tilgang til magnetiske lydbånd og opptaksmuligheter, ga komponistene en mulighet for å utforske hvordan de kunne manipulere og eksperimentere med innspilt og elektronisk lyd. I Europa knyttes gjerne denne utviklingen til to miljøer.

Det ene holdt til i Paris og sentrerte seg rundt den franske komponisten Pierre Schaeffer og hans samarbeidspartner Pierre Henry. De utviklet i 1948 det de kalte *Musique Concrète* som henspiller på at komponisten jobber ”konkret” eller direkte *med* lyden i stedet for mer ”indirekte” for eksempel gjennom musikknotasjon. Komposisjoner ble laget med utgangspunkt i lydmaterialer fra allerede eksisterende innspillinger eller lyder som ble tatt opp til et bestemt verk. Til det sistnevnte kunne komponisten gjøre opptak av lyder fra den ”ytre” verden eller det ble gjort opptak av stemme eller instrumenter i studio.

Det andre miljøet er en gruppe komponister sentrert i Köln. De brukte begrepet *elektronische Musik* om musikk der lydmaterialer ble skapt gjennom syntese. De jobbet med å skape lyder for eksempel ut fra sinustoner. En sentral skikkelse i dette miljøet var Karlheinz Stockhausen. I Norge er selvsagt Arne Nordheim en pioner innen elektroakustisk musikk. Et av de mest kjente av Nordheims elektroakustiske verker er *Solitaire* fra 1968.

³ Linjene som trekkes i denne gjennomgangen baserer seg hovedsaklig på følgende kilder: *Electro-acoustic Music* (Emmerson og Smalley, 2012), *The Rest is Noise* (Ross, 2008) og ”Kunstmusikk etter 1945” (Guldbrandsen, 2012) fra *Vestens musikkhistorie* (Hovland, 2012)

Menneskestemmen har hele tiden utgjort et yndet utgangspunkt for elektronisk bearbeiding og prosessering innen elektroakustisk musikk. Et foregangsverk når det gjelder å ta utgangspunkt i menneskestemmen og å blande stemmelyd med elektroniske lyder på en organisk måte er *Gesang der Jünglinge* av Karlheinz Stockhausen fra 1956. Stockhausen står også som en pioner innen sjangeren *live electronics* med verket *Kontakte* for klaver, perkusjon og elektronikk (1960).

Man kan imidlertid også trekke paralleller til andre retninger innen europeiske modernisme og avant garde.

Det er nærliggende å trekke linjer til såkalt lydpoesi eller tekst-lyd komposisjoner.

Et tidlig eksempel er den berømte *Ursonate* (1922-32), av den tyske maleren Kurt Schwitters, som utelukkende baserer seg på et kunstig språk satt sammen av ulike fonetiske lyder. Tekst-lyd komposisjoner og lydpoesi har også en tilknytning til elektroakustisk musikk. Utforskning av lyd kvaliteten i språk og språklyder gjennom eksperimentering med innspillinger og elektroniske manipulasjon ble gjort både poesi- og musikk miljøet i Europa på 50- og 60tallet (Bergsland, 2010: 7).

Utforskning av språklyders klanglige egenskaper står også sentralt i flere av vokalverkene til den italienske komponisten Luciano Berio, noe som gjør det naturlig å nevne også noen av disse. Her kan nevnes verker som *Sequenza III* (1965-6) og *A-ronne* (1975). Noen av hans vokalverker inkluderte også elektronikk. Berio eksperimenterte stadig med nye teknikker å bruke stemmen på i sine komposisjoner. I dette arbeidet nevnes det gjerne at han utnyttet kompetansen til det som på et tidspunkt var hans kone, sangeren Cathy Berberian.

To verk det også kan trekkes paralleller til, er de to musikkdramatiske verkene *Aventures* og *Nouvelle Aventures* av György Ligeti, komponert i perioden 1962 til 1965. Verkene baserer seg på et kunstig språk laget av komponisten selv. Det fonetiske spiller en viktig rolle også i disse verkene. Jeg vil samtidig påpeke at *Lautleben* skiller seg fra *Aventures* og *Nouvelle Aventure* ikke minst når det gjelder grad av teatralt uttrykk. I de to overnevnte verkene vil jeg si at det dramatiske preget er sterkere og kanskje også et større poeng enn i *Lautleben*. I *Aventures* og *Nouvelle Aventures* er det for eksempel gitt klare instruksjoner i partituret til utøverne både hva gjelder følelsesuttrykk og gestikuleringer. Likevel er det noen treffpunkter

mellom disse verkene og *Lautleben*, kanskje spesielt når det gjelder lydmaterialiet. *Lautleben* kalles jo også tross alt en *Radiopera*.

Når det gjelder improvisasjon er ikke det et fenomen som lett lar seg plassere verken historisk eller sjangermessig. Improvisasjon brukes innen de fleste sjangre og har vært praktisert til alle tider innen de fleste kulturer. I litteratur om improvisasjon snakkes det gjerne om hvordan det praktiseres i østlige musikktradisjoner, for eksempel i indisk og pakistansk musikk, i orgelimprovisasjon innen kunstmusikkfeltet og slik det utøves innen jazz, blues, soul og gospel.

Flere av de overnevnte verkene inneholder for eksempel også improvisatoriske elementer. På 1950-tallet begynte komponister både i USA og Europa å utforske komposisjonsmåter der de ga fra seg en større grad av kontroll på det endelige resultatet på musikken. Ulike teknikker ble brukt for å overlate til utøverens skjønn å bestemme hvordan deler av musikken skulle utføres. Dette blir gjerne kalt *åpen form*. Den som kanskje er mest berømt for slike teknikker og som også tok det lengst var John Cage. Det dannet seg etter hvert et miljø rundt ham som videreutviklet metodene på ulike måter. Sentrale skikkelser i dette miljøet var for eksempel Morton Feldman og Earle Brown. Brown kom selv fra et jazzmiljø og inkluderte jazzelementer i sine partiturer. I Europa gjorde også komponister som Pierre Boulez og Karlheinz Stockhausen noen forsøk på å jobbe innenfor såkalt åpen form.

Det er naturlig å nevne denne retningen innen musikkhistorien når det gjelder *Lautleben* fordi verket er et samarbeid mellom en komponist og en improviserende musiker. Mange improvisasjonsmusikere har vist interesse for partiturer med åpen form og flere jobber med dette også i dag.⁴

Det som nok først og fremst gjør at *Lautleben* skiller seg ut fra de fleste av retningene jeg nå har diskutert er at det er basert på en bestemt utøvers uttrykk, og verket kan dermed ikke fremføres av noen andre enn denne utøveren. Dette vil også bli et kjernepunkt for oppgaven.

⁴ Michael Duch diskuterer for eksempel flere verker med åpen form i sin avhandling *Free Improvisation – Method and Genre* der han går inn i forholdet mellom fri improvisasjon og det han kaller *Experimental Music*. Jeg vil komme tilbake til denne avhandlingen senere i oppgaven

DEL I Skisse til analyse av *Lautleben*

1. Kort presentasjon av fremgangsmåte

Jeg begynner altså min reise i lydlandskapet med å beskrive det jeg hører. Denne beskrivelsen er gjort av opptaket av urfremføringen i 1999. Dette er mitt første forsøk på å gripe dette materialet ved å finne noen holdepunkter jeg kan orientere med ut ifra.

Først kommer en beskrivelse av den elektroakustiske komposisjonen. Der tas det som sagt utgangspunkt i noen elementer som oppleves som formdannende og det fokuseres på gjentakelse; spenning og avspenning; brudd og den oppleste tekstens funksjon i helheten.

Når jeg ser på soloene vil jeg forsøke å si noe om lydmaterialiet som er brukt, preget på hver solo og hvordan de forholder seg til det elektroakustiske lydlandskapet.

På neste side er en oversikt med tidsangivelser til opptaket fra 1999. Jeg viser til enkeltpartier av ulik lengde. Til sammen blir det mange enkeltpartier som til tider er på detaljnivå. Dette form skjemaet er dermed først og fremst ment som et skjematisk oppsett og som hjelp for leseren.

Beskrivelsen baserer seg altså på grundige og utførlige gjennomganger av musikken. I appendiks 1, 2 og 3 vises eksempler på hvordan jeg har jobbet med materialet. Appendiks 1 viser en detaljert beskrivelse av hele forløpet. Videre forsøkte jeg på ulike måter å dele verket opp i partier, et eksempel på en slik oppdeling kan sees i appendiks 2. Jeg laget også en oversikt der jeg delte musikken i ulike lag og dette vises i appendiks 3. Funnet av at lydobjekter gjentas, har for eksempel vært et direkte resultat av disse gjennomgangene. Det er noe som gradvis har åpenbart seg gjennom alle de inngående gjennomgangene.

Jeg vil i innledningene til hvert delkapittel si litt mer om fremgangsmåten.

Oversikt med tidsangivelser til fremføring fra 1999:

00'00	Intro	00'15 Objekt 3: Iterativ vokaltekstur i høyt register 02'10 objekt 4: Lang utstrakt tone i dypt register 02'34 – 03'23 tekst 02'36 Objekt 5: Tekstur av språklyder/fonemer 03'04 (– 04'58): objekt 1 og 2: Sildrende løp og dråpetekstur
03'17	Solo 1	Tekst (fortsetter fra delen før) Objekt 2: Dråpetekstur (fortsetter fra delen før) 04'18 – 06'02 Objekt 3: iterativ vokaltekstur i høyt register
06'07	Mellomdel 1	07'17 – 08'07 Tekst 07'55 – 08'15 Objekt 5: Tekstur av språklyder/fonemer
08'14	Solo 2	Objekt 5 – sikadesang-lignende lyd henger igjen fra delen før
10'00	Mellomdel 2	10'00 – Tekst [09'56]– 10'48 Objekt 5: Tekstur av språklyder/fonemer 10'48 - 11'24 Objekt 1 med filter? 11'02 Tekst
11'23	Solo 3	13'13 Objekt 1: sildrende løp
13'34	Solo 4	Objekt 1 (fortsetter fra delene før) 14'41 Objekt 1:sildrende løp
14'49	Mellomdel 3	15'08 – 15'23 Tekst 15'25 – 17'36 objekt 5: Tekstur av språklyder/fonemer 15'51 Objekt 2 dråpetekstur 17'24 objekt 2 dråpetekstur 17'42 - 18'02 Tekst
17'54	Solo 5	19'15 – 20'38 Objekt 2: dråpetekstur 19'55 brudd
20'38	Mellomdel 4	20:40 Tekst
21'38	Coda m/ solo 6	21'38 Objekt 4 22'30 Tekst 22'36 Objekt 2 23'24 Objekt 3
24'47	Slutt	

2. Elektroakustisk lydlandskap

Teksturen i det elektroakustiske lydlandskapet er tidvis kompleks. Landskapet fremstår som et flettverk av ulike lydobjekter som gjør at oppmerksomheten trekkes i ulike retninger. Ved nærmere gjennomlytting hører vi imidlertid at flere lydobjekter kommer igjen, vi får stadige påminnelser om at vi befinner oss i *ett* lydlandskap som på tross av sin tilsynelatende kaotiske struktur også har koherens og helhet. Jeg vil nå trekke frem enkelte lydobjekter som jeg opplever har denne funksjonen, og som bidrar til at vi ”holder tråden” gjennom hele stykket.

Leseren vil oppdage at lydobjektene i gjennomgangen nedenfor ikke kommer i kronologisk rekkefølge i musikken. I oversikten på side 2 ser vi for eksempel at de objektene jeg begynner med, altså **objekt 1 og 2**, kommer *etter* de andre lydobjektene i komposisjonen. Grunnen til at jeg har gjort det på denne måten, er at jeg først har tatt for meg de objektene jeg tidlig merket meg i lydlandskapet, og som jeg forholdsvis tidlig oppdaget at ble gjentatt flere steder.

Elementene som gjentas er gitt korte og nøytrale navn, altså *objekter*. Begrepet *objekt* kan for eksempel vise til både et *motiv*, *et formål*, *en ting* eller *gjenstand* (Guttu). Jeg synes det kan brukes på alle elementene jeg trekker frem, uansett om vi snakker om objekter med mer komplekse lydteksturer, eller objekter som i større grad består av en lydkarakter. Når det er sagt vil alle objektene bli gitt grundige beskrivelser, slik at hvert enkelt objekts egenart og karakter kommer frem.

Det er flere lydobjekter som ikke vies mye oppmerksomhet, men som også opptrer flere ganger og i hvert fall opptrer i lengre perioder av gangen. Jeg har ikke prioritert å gå i detalj på hvert enkelt lydobjekt som er brukt. Når teksturer i landskapet som for eksempel er preget av mange brudd beskrives, nevner jeg andre lydobjekter enn de jeg har valgt å se nærmere på. Det vil også bli gitt korte beskrivelser av lydene i bakgrunnen når jeg går over til de improviserte partiene.

Tekstene til Øivind Hånes får et eget delkapittel. Jeg behandler tekstene på lik linje med de andre lydobjektene, det vil si som et musikalsk element som gjentas i komposisjonen. De behandles likevel for seg, først og fremst fordi de skiller seg ut rent klanglig gjennom lyden av Øivind Hånes’ stemme.

2.1 Elektroakustiske lydobjekter

Objekt 1 og objekt 2: Sildrende løp og dråpetekstur

Disse lydobjektene akkompagnerer soloene flere ganger. Første gang de kan høres er i introen fra 03'04 – 04'58 (se oversikt på s. 18).

Jeg oppfatter lydforløpet som en kombinasjon av to elementer, derfor behandler jeg dem i samme avsnitt. Det første elementet (**objekt 1**) er en bevegelse bestående av mange korte lyder som skaper et slags trinnvis oppadgående melodisk løp. Jeg får assosiasjoner til sildrende vann. Løpet munner ut i en annen tekstur (**objekt 2**) som utgjør det andre elementet. Dette er en tekstur av mer *tilfeldige* tonehøyder som nærmest skaper en melodi, men med de samme klanglige egenskapene som **objekt 1**. **Objekt 2** gir meg assosiasjoner til enkeltdråper som faller. Innimellom hører vi suselyder og innslag av raskere løp som kommer inn i bølger, disse løpene har det samme preget som **objekt 1**, men i noe lavere register. **Objekt 2** er det som varer lengst og som kanskje i størst grad etablerer seg som en egen gjenkjennbar tekstur. Likevel er det naturlig å se dem i sammenheng, siden de to elementene henger så tett sammen og er såpass like i karakter. Senere i verket forekommer de riktignok i hovedsak hver for seg. Det kommer noen løp fra 10'56 som jeg synes minner om løpene i **objekt 1** i overgangen til solo 3. Det kan høres ut som lydobjektet er ført gjennom et lydfilter. Det ligner **objekt 1**, med et oppadgående, nærmest melodisk løp. Derfor oppleves det som *i slekt* med **objekt 1**.

Tidspunktet vi med sikkerhet hører **objekt 1** igjen er etter 13'13, denne gangen i overgangen mellom to soloer. Det markerer da avslutningen på solo 2 og oppløses i neste øyeblikk i teksturen som utgjør bakgrunnen for solo 3. Etter 14'41 kommer det igjen inn og utgjør begynnelsen på en ny overgang ved solo 3 sin slutt. Her går det organisk over i en tekstur som har det samme sildrende preget, men som har en hardere karakter. **Objekt 1** brukes først og fremst i overganger.

Objekt 1 vil kanskje ikke etablere seg som gjenkjennbar i seg selv, men karakteren på lyden gir den en viss gjenkjennelighet, fordi den ligner **objekt 2**, som vi snart skal se at har en større formdannende funksjon.

Fra 15'51, i mellomdel 3, får vi et gjenhør med **objekt 2**, og det er spesielt herfra og ut at jeg opplever det som et viktig formdannende element. Vi kjenner teksturen igjen fra passasjen

03'04 – 04'58, men vi får først kun høre den som et kort sitat som varer i omtrent seks sekunder. Som en kort pause i en tekstur som er preget av mange skifter. I sammenhengen drukner det nærmest i alle skiftene. Etter 1,5 minutt (17'25) inntreffer objektet igjen, nok en gang som en kort pause, som en kommentar fra en annen sfære som forsøker å etablere seg i det kaotiske lydlandskapet. Satt i sammenheng med de kommende hendelsene, kan dette også sees på som en forberedelse på det som skal komme. Lydobjektet kommer nemlig igjen fra 19'15 og det kommer jeg snart tilbake til. For i denne delen av verket (14'49 - 17'54) beveger musikken seg inn i en intens, nærmest desperat tilstand, som mot et bristepunkt. I lydlandskapet høres en mørk massiv, dirrende maskin-lignende lyd som ligger konstant i bakgrunnen. Noen ganger panorert, andre ganger med bølgende dynamikk. Innimellom hører vi skrikelyder. Det hele toppet med en solo preget av lyder som utøves på flere av stemmens ytterpunkter. I dette landskapet hører vi fra 19'15 igjen dråpelydene og suselydene fra **objekt 2**. Vi er nå midt i solo 5 og det er dette partiet jeg mener når jeg skriver ”det som skal komme” ovenfor. **Objekt 2** kommer først nærmest hviskende inn i bakgrunnen, men etter hvert hører vi det noe sterkere. Maskin-lyden øker gradvis i lydstyrke, men stopper med ett opp (19'55). Sidsel Endresens improvisasjon fortsetter, men nå kun akkompagnert av de melodiske dråpetonene i **objekt 2**. Fra 20'43 avbrytes det hele av opplest tekst.

Siste gangen **objekt 2** forekommer er fra 22'36, nok en gang som bakgrunn til en solo, nærmere bestemt den siste. Denne delen kaller jeg coda med solo 6. Hittil har **objekt 2** i lengre perioder fått tjene som eneste bakgrunn for soloene, i hvert fall lengre enn et minutt. Denne gangen blir **objekt 2** imidlertid stadig avbrutt hovedsakelig av lyden av en dør som slås igjen. Vi kjenner igjen teksturen til objektet, de fragmenterte tonehøydene, susing og raske løp. I denne passasjen hører vi også tydeligere en slags vibrerende akkord i teksturen. Selv om denne passasjen varer forholdsvis lenge (omtrent 2 minutter), blir aldri roen, som i utgangspunktet preger teksturen i **objekt 2** etablert.

Objekt 3: Iterativ vokaltekstur i høyt register og objekt 4: lang utstrakt lyd i dypt register

Jeg velger å presentere disse lydobjektene samtidig. Denne gangen er det ikke fordi de er like i karakter, snarere tvert i mot. Grunnen til at de presenteres samtidig er at de opptrer på samme steder i verket og har delvis samme formdannende effekt.

Objekt 3 etablerer seg også som en gjenkjennbar tekstur tidlig i stykket, nærmere bestemt i introen. Det kan beskrives som sammensatt mange korte, iterative ansatser i høyt register. Så langt kan beskrivelsen minne om deler av den for lydobjektene ovenfor, men det er flere ting som skiller dem. Dette lydobjektet har et klarere *vokalt* preg, vi hører at det er en stemme. Det iterative preget er også konstant, tettheten er for det meste den samme mellom ansatsene, imidlertid med noe variasjon i hurtigheten. Tonehøydene varierer innenfor et forholdsvis begrenset tonalt spektrum og innimellom kan vi ane noen nærmest melodiske temaer som gjentas. Denne teksturen introduseres helt i begynnelsen, nærmere bestemt etter 0'15 og fortsetter å prege lydbildet i varierende grad frem til 06'07. Siden hører vi den ikke igjen før 23'24, altså helt i slutten av verket. Det bidrar til å gi verket et nærmest sirkulært preg, i hvert fall en form som slutter der den begynner. Det er flere elementer som bidrar til å bygge opp under denne påstanden, altså at verket begynner der det slutter.

Objekt 4 kan beskrives som en dyp utstrakt lyde som inntreffer første gang fra 02'10 og deretter flere ganger frem til 03'31. Det har et klart attack med en lang etterklang, nærmest av en akkord som utfolder seg. Selv om den oppfattes som svært dyp, er mange av tonehøydene vi kan ane i etterklangen i lysere register. Dette lydobjektet forekommer også kun i åpnings- og sluttminuttene. I tillegg oppleves det å ha to viktige funksjoner. For det første skaper det brudd, med sitt kraftige attack. For det andre har det en avspennende virkning fordi det gjerne inntreffer idet musikken intensiveres. Et eksempel er når det kommer inn første gang (02'10). Teksturen i forkant intensiveres gjennom hurtige repetisjoner av et kort, nærmest melodisk motiv i **objekt 3**, kombinert med en høyfrekvent tone som blir sterkere og sterkere. I det **objekt 4** inntreffer, brytes teksturen samtidig som vi opplever at den intense spenningen som bygges opp i forkant får sin endelige utløsning. Særlig gjennom etterklangen av det mørke attacket kan dette høres. **objekt 4** gjentas ikke før helt mot slutten (21'38). Her *slås det på* flere ganger av lyden av en dør

Vi begynner nå å ane konturen av en form. Lydobjektene jeg har nevnt til nå introduseres i introen (00'00 – 03'20) og kommer igjen i codaen (21'38 – 24'37). Jeg nevnte en sirkulær form ovenfor, alt dette bygger opp under denne fornemmelsen. Jeg ser det ikke nødvendigvis som viktig å finne *ett* formbegrep som beskriver stykket, men dette er likevel en observasjon som er interessant. Først og fremst på fordi dette bidrar til at det elektroakustiske lydlandskapet oppleves som *en* helhet, snarere enn å være satt sammen av ulike deler. Det er

også andre lyder vi bare hører i åpnings- og sluttminuttene og disse er noen av de få konkrete lydene vi hører i verket. Det er skritt (som løper opp en trapp), klirringen av nøkler og en dør som åpnes og lukkes. Lyden av skritt og en dør som åpnes er det første vi hører i åpningen, skrittene hører vi igjen mot slutten og hele verket avsluttes av at en dør som smelles igjen.

objekt 1 og **2** introduseres også i løpet av de første tre minuttene, men til forskjell fra flere av de andre objektene, inntreffer disse igjen flere ganger i forskjellige sammenhenger. **Objekt 2** har også en fremtredende rolle i sluttminuttene. Det objektet jeg nå skal se på gjentas også flere ganger gjennom hele verket, og dette har også en langt mer mangfoldig karakter.

Objekt 5 : Tekstur av språklyder/fonemer

Objekt 5 kan også høres første gang i introen, nærmere bestemt fra 02'36 – 02'59. Dette objektet har imidlertid en helt annen klanglig karakter enn de jeg hittil har beskrevet, noe som gjør det vanskeligere å beskrive. Det tas stadig opp i nye former, men har også en nærhet til en base. Karakteren på objektet er kompleks og sammensatt, noe som åpner for mange variasjoner. **Objekt 5** er kanskje det som i minst grad etablerer seg som gjenkjennelig fra begynnelsen av. Det at objektet inntreffer med forholdsvis korte mellomrom gjør at det likevel fester seg, og jeg etter hvert kjenner igjen objektet og de stadig nye formene det tar.

Objekt 5 kan beskrives på følgende måte når det opptrer første gang, altså fra 02'36 – 02'59: Vi hører at lyden kommer fra en menneskestemme. Vi vet det er Sidsel Endresens stemme som danner grunnlaget for nesten hele lydlandskapet og for de som kjenner denne, kan det til og med høres at det er hennes stemme. Teksturen er tett, hurtig, satt sammen av ulike fonemer og er i mellomregisteret. Vi kan høre vokaler satt sammen med "s" og "t", men det går for hurtig til at vi kan oppfatte hva som sies. Innimellom hører vi det er gjort elektroniske bearbeidinger som svekker det vokale preget. Partiet fra 02'36 – 02'59 er altså det som tjenes som objektets base. Det gjøres allerede her forandringer med lydobjektet som avfører lyd karakterer som kan høres igjen andre steder i verket. Når det inntreffer første gang er stemmen hele tiden hørbar, men i varierende grad. Etter hvert skal vi se at det vokale preget tidvis blir helt borte. Teksturen preges som sagt av hurtighet, og på et tidspunkt går den over i dirring (02'53). Dirringen kan minne om lyden av et insekt, for meg minner det nærmest om sikadesang. På slutten av dette kortet forløpet "eksploderer" teksturen" i noe harde fonetiske lyder, vi hører noe sånt som ; "de ba de m-ba!".

Når vi hører den igjen fra 07'54 – 08'15, altså i mellomdel 1, kjenner vi først igjen det fonetiske. Men her er hurtigheten skrudd opp enda et hakk i noen svært hurtige løp som kommer i bølger. Jeg får assosiasjoner til et lydbånd som spoles raskt forover eller bakover. Mesteparten av teksturen er også nå i høyere register. Vi gjenkjenner også dirrelyden som innimellom danner en slags rytmikk og igjen munner ut i en sikadesang-lignende lyd. Og denne lyden klinger videre ut i solo 2. Jeg regner dermed denne lyden som ”i slekt” (riktignok ganske fjernt) med objekt 5. Lydobjektet har beveget seg et stykke vekk fra det som er vårt utgangspunkt (02'36 – 02'59). Men deler av de klanglige egenskapene kjenner vi igjen, nemlig den hurtige, nærmest dirrende bevegelsen som ble beskrevet på slutten av forløpet ovenfor. Språklydene kan etter hvert bare så vidt høres.

Fra 09'56 kan vi for alvor si at den etablerer seg som en av teksturene som stadig gjentas i verket. Denne gangen inntreffer det på slutten av solo 2 (ca 09'58) og det kan nærmest oppleves som det fortsetter der det slapp eller som det har hatt en pause under soloen. Vi hører det som sagt først i bakgrunnen på slutten av soloen, som lyse fragmenter. Fra 09'58 utvikler det seg til klynger, lignende de vi hørte bølge seg frem i passasjen fra 07'54 – 08'15. De tette klyngene av de svært hurtige, lyse lydene som da bølget seg frem, utgjør nå mer en lydmasse i et enda høyere register. Disse lyd-klyngene avbryter stadig tekstpartier fremsagt av Øivind Hånes. Språklydene er helt borte. Klyngene blir tettere og tettere og går fra 10'30 parallelt med en mørk dirrelyd som kommer i bølger. Teksturen munner ut i det som kan minne om **objekt 1** (sildrende løp) med filter.

I mellomdel 3 kommer **objekt 5** igjen. Fra 15'25 kommer en ganske lang passasje som varer til 17'36, der **objekt 5** har en fremtredende rolle i lydbildet. Innledningsvis kan vi igjen høre språklydene, men de transformeres straks over i lyd-klyngene som igjen danner en masse som først blir avbrutt av **objekt 2** etter 15'51. Dette partiet har jeg allerede vært inne på i avsnittet om **objekt 2**, og vi ser nå at **objekt 5** og **objekt 2** inngår i samme spill, de spiller mot hverandre. Når en mørk tone med en liten glissando avbryter **objekt 2** igjen, er **objekt 5** med en gang tilbake og fortsetter sin myldrende tekstur. **Objekt 5** avbrytes igjen av noen mørke støt, men kommer tilbake, nok en gang i ny form. Nå er nemlig språklydene tilbake, (fortsatt i høyt register). De danner korte motiver som stadig avbrytes av de mørke støtene. Til slutt (17'23) dannes det et rytmisk mønster av små fragmenter fra disse motivene som gjentas og gjentas i et salgs ekko. Flere elementer bringes inn i denne ganske kaotiske teksturen, men

objekt 5 kjemper seg stadig gjennom teksturen i ulike former. Tidvis kommer det inn som myldrende lydplynger og mot slutten kan vi høre det eksplosive utropet vi hørte i åpningsminuttene: ”de ba de m-ba!”. Etter 17’25 avbrytes det igjen av **objekt 2**. **Objekt 5** spiller med i den hurtig skiftende, kaotiske strukturen som en av elementene som får si korte og hektiske ”setninger” av gangen. **Objekt 2** kommer derimot, som tidligere nevnt, inn som lengre pauser i denne kaotiske strukturen. **Objekt 5** gjentas ikke på samme måte som de andre lydobjektene på slutten, men hører vi godt etter kan vi høre fragmenter av den lyse dirringen fra det jeg har kalt en sikadesang-lignende lyd. På den måten kan vi kanskje si at også **objekt 5** får være med i avslutningen, i hvert fall indirekte. Indirekte fordi det da opptrer med et klanglig preg langt unna slik vi hørt det første gang. Ovenfor kalte jeg denne en ”fjern slektning” av **objekt 5**.

2.2 Tekstresitasjoner av Øivind Hånes

Det gjenstår altså et viktig element i det elektroakustiske landskapet som ennå ikke er viet noe særlig oppmerksomhet, nemlig Øivind Hånes’ tekster. Jeg vil allerede nå påpeke, som jeg også var inne på i innledningen, at disse tekstene generelt ikke vil være et fokus for studien. Dette er ikke ment som en underkjennelse av tekstenes viktige funksjon i komposisjonen, ei heller av perspektiver det kunne være interessant å ha med, for eksempel hva gjelder bruk av (delvis) meningsbærende tekst i det ellers så abstrakte lydlandskapet. Det er snarere et resultat av mitt valg når det gjelder avgrensing og at jeg ikke evner å gå like grundig inn i alle deler av verket. Tekstene vil dermed bli behandlet på lik linje med de andre enkeltelementene i den elektroakustiske komposisjon som jeg har valgt å trekke frem i denne delen av oppgaven, fortrinnsvis med fokus på tekstens funksjon som musikalsk element.

Det tekstlige materialet er strødd utover i komposisjonen, tidvis som fragmenter, andre ganger som lengre fremsagte strekk. Oppmerksomheten trekkes mot tekstopplesningen, dels på grunn av at lyden av Hånes’ akustiske stemme skiller seg ut fra alle de elektroakustiske lydene, dels fordi dette er det eneste elementet av meningsbærende tekst som finnes i stykket. De oppleves likevel ikke alltid som forgrunn fordi de er bakt inn i lydlandskapet, men snarere som kommentarer, eller små observasjoner fra sidelinjen, uten en utpreget litterær eller fortellende funksjon. De inngår, slik jeg hører det, som en del av helheten i lydlandskapet, som et musikalsk element.

Tekstene har en klar formdannende funksjon som et gjentakende element. Vi kjenner igjen stemmen til Øivind Hånes hver gang den inntreffer, selv om den sjelden kan høres lenge av gangen. Tidvis spiller teksten sammen med de elektroakustiske lydobjektene og inngår gjerne i leken der ulike lydobjekter avbryter hverandre. Hører vi for eksempel på passasjen fra 07'17 til 08'07 kommer teksten først inn som et brudd etter en tett rytmisk tekstur av språklyder som bygger seg opp og avbrytes av tekstpartiet. Bakgrunnen utgjøres kun av lyden av en båt og tekstlinjene kommer tydelig frem. Det er ikke ordenes mening jeg fester meg ved, men snarere rytmikken i det som sies. Noen ord gjentas med tydelig betoning, og det oppleves som *en hel* passasje der oppleseren får ”fullføre setningen”. Men fra 07'40 får tekstpartiet et helt annet preg. Oppleseren spiller sammen med seg selv. En setning repeteres flere ganger og skaper et rytmisk ostinat i bakgrunnen og over det ropes et enkeltord (”Brøytebil!”) gjentatte ganger. Vi opplever en helt annen spenning i dette partiet enn det forrige, et mer rytmiske og anmassende preget. Det er samspillet mellom de to stemmene, den lydlige kvaliteten på stemmen i forgrunn og rytmikken, jeg fester meg ved. Det avbrytes av **objekt 5** som opprettholder, det hurtige og intense preget. Når teksten igjen kommer inn spiller den sammen med det **objekt 5**, stemmen finner små pauser i teksturen til å si en setning (”Nei, for det er ikke bare fioler heller⁵”) på forskjellige måter.

Teksten inntreffer som sagt med jevne mellomrom gjennom hele komposisjonen. Jeg nevnte ovenfor at de fungerer som noen salgs kommentarer eller observasjoner fra sidelinjen, snarere enn å ha en fortellende funksjon. Tekstene står også i en klar relasjon til de improviserte soloene. Det kan virke som teksten noen ganger fungerer som ”innledning” til disse, eller at de nærmest ”snakker til” solostemmen. Av og til begynner soloen helt på slutten av tekstresitasjonen, Sidsel Endresen kommer inn med små ”kommentarer” mellom fremsigelsene før hun overtar. Det kan vi for eksempel høre før solo 1 på 03'17 og ved inngangen til solo 5 på 17'54. I sluttminuttene fra 20'40 får teksten slik jeg hører det, for første gang et mer fortellende preg. Oppleseren får snakke lenger av gangen nå, og han forteller en slags kort historie med mange detaljer om en kjøkkensjef som spytter ned i en av sine kjeler. Her fester jeg meg mer enn tidligere til teksten som et mer litterært fortellende forløp. I codaen kommer også tekstoppleseren for første gang inn med små kommentarer i det soloen.

⁵ Jeg transkriberer også noen av tekstresitasjonene, men må ta forbehold om at de ikke er korrekt gjengitt, da de ikke eksisterer i skriftlig format.

2. 3 Oppsummerende betraktninger

Jeg har nå presentert noen måter enkelte av lydobjektene i den elektroakustiske komposisjonen gjentas på og som dermed bidrar til å skape form. Felles for alle objektene er at de presenteres i løpet av de første tre til fire minuttene av verket. **Objekt, 1,2,3 og 4** kommer igjen i de tre avsluttende minuttene av verket, og skaper et inntrykk av at verket slutter der det begynner. **Objekt 3 og 4** opptrer kun i begynnelsen og slutten av verket, men er såpass fremtredende i åpningsminuttene at jeg kjenner dem igjen når de kommer på nytt mot slutten. **Objekt1 og objekt 2** har blitt behandlet i sammenheng på grunn av at de har like klanglige egenskaper og opptrer som en helhet når de introduseres første gang. Jeg har også påpekt at **objekt 2** i større grad enn **objekt 1** etablerer seg som et gjenkjennbart element, først og fremst på grunn av varigheten. Begge disse objektene opptrer i forbindelse med soloene. **Objekt 1** sin funksjon kan kanskje sies å bygge opp mot, eller lage en overgang til de improviserte soloene, et inntrykk dens oppadgående trinnvise bevegelse bidrar til. **Objekt 2** derimot hører vi mer som en ”harmonisk” bakgrunn for de improviserte soloene, kanskje i både musikalsk og mer stemningsrettet betydning. Denne teksturen preges av en slags ro, sammenlignet med flere av de andre lydobjektene. Det siste objekt-eksemplet, altså **objekt 5**, skulle vise seg å ha en mer mangfoldig klanglig karakter. Dette objektet gjentas ofte frem til 17’24 i stadig nye former. Dette er også et lydobjekt som i utgangspunktet ikke gjentas i sluttminuttene, men som jeg nevnte ovenfor, kan vi høre dets ”fjerne slektning” i den sikadesang-lignende lyden.

Teksten har også en klar formdannende funksjon. Hver gang kjenner vi igjen Hånes sin stemme. Det at dette også er det eneste elementet som inneholder tekst med leksikale betydninger gjør at den skiller seg ut i landskapet og tiltrekker seg oppmerksomhet. Likevel er det som sagt ikke den semantiske meningen i tekstene jeg først og fremst fester meg ved, men mer tekstresitasjonene som musikalske elementer i landskapet.

Jeg har i denne gjennomgangen også sagt noe om andre virkemidler som jeg opplever er brukt mye i verket, nemlig ulike former for brudd, samt spenning og avspenning. Noen ganger snakker vi om hurtige brudd der ulike teksturer stadig avbryter hverandre, for eksempel passasjen fra 15’25 til 17’36, som jeg beskriver i avsnittene om **objekt 5 og objekt 2**. Andre ganger opplever vi at en lengre passasje plutselig avbrytes av en annen for eksempel bruddet som finner sted i **solo 5** som jeg beskriver under **objekt 2** (fra 19’55). Dette er et noe som

preger teksturen på hele verket. Vi opplever også at spenning og avspenning er brukt som formskapende element. Et eksempel er hvordan det bygger seg opp en spenning i innledningsminuttene av den iterative teksturen av vokallyder i høyt register (**objekt 3**) som avløses av **objekt 4**, den mørke utstrakte tonene (02'10). Resultatet av spenningene og bruddene er at min oppmerksomhet stadig skifter fokus, jeg drives med i spenningene som stadig bygges for så å utløses i noe annet. Min nysgjerrighet pirres fordi jeg tidlig skjønner at jeg aldri kan forutsi hvilken retning musikken vil ta.

3. Soloene

Jeg vil nå se nærmere på de improviserte soloene. Jeg har valgt å kalle dem soloer og å nummerere hver enkelt. Dette er basert på den klare teksturen i disse partiene med det elektroakustiske lydlandskapet som bakgrunn, og de improviserte strekkene som en solistisk forgrunn.

Tilnærmingen min er annerledes her enn til den elektroakustiske komposisjonen. Mens jeg der beveget meg mer på kryss og tvers i komposisjonen, kommer jeg her til å ta i bruk en mer lineær beskrivelse ved å ta for meg solo for solo. I min begynnende tilnærming til det improviserte materialet, forsøker jeg å beskrive lyd materialet som er brukt, i tillegg til å si noe om hva som preger hver solo. Måten jeg gjør det på, er å skrive ned de fonetiske lydene i de partiene der det fonetiske er en viktig del av lydopplevelsen. Informasjon som handler om stemmeeffekter skrives i parenteser. I noen soler er imidlertid tettheten av lyder så høy at transkripsjon ikke lar seg gjøre. Forløpene beskrives ved hjelp av en slags alfabetisk skrift, og jeg gjentar at dette ikke kan gjengi komposisjonen. Jeg prøver som jeg nevnte innledningsvis ut en ren deskriptiv fremstilling for å se hvor langt det bærer. Transkripsjonene blir i så henseende langt på vei en rettesnor for meg selv, for å ha et grunnlag å diskutere videre ut ifra. Et forsøk på å skaffe til veie et materiale for analysen og formdiskusjonen. Avslutningsvis vil jeg forsøke å si noe om helhetsinntrykket med mer fokus på soloenes plass i helheten.

3.1 Beskrivelse av lydmaterialiet

Solo 1

03'17 Solo 1

Tekst (fortsetter fra delen før)

Objekt 2 (dråpetekstur) (fortsetter fra delen før)

04'18 – 06'02 Objekt 3 (iterativ vokaltekstur i høyt register)

Bakgrunn:

I tillegg til **objekt 2** hører vi en utstrakt tone i svært høyt register, nærmest et skrik, som blir høyere og høyere. **Lydobjekt 3** kommer inn på slutten av soloen og skaper en spenning, men i stedet for en utløsning, fases den ut i en decrescendo og vi er tilbake i ”dråpelandskapet” skapt av **objekt 2**. Etter 06'09 brytes det hele av.

Transkripsjon av lydmaterialiet:

Hun begynner med enkeltvokaler: åh. Eh , åh, Oh. Svake enkelthendelser i ulike tonehøyder.

Dette utvikler seg etter hvert til korte ”ord” og etter hvert til lengre setninger.

03'50 - 06'09 Korte fraser. ”Loh odl le” i midtregister.

Hoed -- lul – hhhloed – ho. n. (lydene i bakgrunnen blander seg med Endresens fraser.)

04'14Hhhoad – hhhoenje – shhah-mellenst – hhhe- hnge (glotteral) –hhhho- nullumg –he – ho- dnuls ho- mellom

Hhe – melems (hun øker i lydstyrke) - khoad nllle modiiiiiootma als olsm (her hører vi en utvikling. Det legges gradvis på mer og mer stemmelyd og på ooo'en legger hun på

knikrelyder). Na milis sto nl-o . Ling hhoadmonds etn loh ehah eh maha-nes.of-emleh (stemmeregisteret beveger seg oppover) oohnelmedest ein k-oo(knirk) nass.

Hhoad-melnen. Imill-ss-moh. Hhocha nue milloch as ååå(knirk) måen.

Hhadmel muelse hhedmmhed muelah oåad meded sni muaf map diefne hhoapme

05'34 Hhhoad-muelno mmoas neh ll(u) . kkhoat neh melneh-s-mü iieh-mol

Hooad hm hm.. hhoad ml ngle hnied myleaus chhho chhomil-asm naad. Hhip melle oood.

Hhmelnes hhoadme niah hie.

Solo 2

08'14 Solo 2

08'45 Objekt 5: sikadesang-lignende lyd henger igjen fra delen før

09'06 Objekt 5: Dirrelyd i bakgrunnen

I bakgrunnen kan vi høre en mørk melodisk tekstur som overtar for **objekt 5**. Fra 08'48 kommer den sikadesang-lignende lyden i bakgrunn. Den mørke teksturen kommer mer i bakgrunnen og fra 09'28 fases det ut. Sikadesanglyden senkes i tempo og register. Dirrelyden fra **objekt 5** kan først så vidt høres i bakgrunnen. Det blander seg med sikadesanglyden og tar etter hvert over for den fra 09'50. Derfra begynner den å bygge opp mot mellomdel 2 der teksten tar over.

Transkripsjon av lydmateriale i improvisasjonen:

Stemmen er i høyt register, nesten på bristepunktet og stemmen sprekker nesten.

Oauf elem es au ooo (med vreng). Om e odl e s. Odle om. Odele odele au. M odle medele. O o kodlo aumedelede. Molmovloa los alam a (vreng). Ost a a eh eh es oh A OH aa (masse luft, sprukken). Mos e e les oooåa (luft, sprukken).

Lavere register: novolo nivo ats o.

Ondlo havooa (høyt register)

M oh la o (sprukken, masse vreng på stemmen) minela o o es amolina. Mol a a a (nesten en liten melodi) es aa le ole o

Lavere register le movaldle l-el-es-l-e. Melenkeken. Nidelias. Motno medlek o ads

Høyt, dist, sprukken: odl as o a o.ts. oaa medlesoadle odle a a no e e ds o.

O

Lavere register: nidlisa. Høyt reg: O ao (synger nesten). Nednes a am. Mendna a a as no

Oo e-dn-alas-e om-moam. Eo-o-aof. Ooo.

Solo 3

11'23 Solo 3

13'13 Objekt 1 (sildrende løp)

Bakgrunn:

Først hører vi en gjentakende, forholdsvis mørk melodisk struktur. En høyfrekvent utstrakt tone svinger eller vibrerer i bakgrunnen og føres inn og ut i crescendo – decrescendo. I

bakgrunnen høres hele tiden en mørk dirrelyd. Fra 12'27 kommer et løp som kan minne om **objekt 1**, fordi det har et sildrende preg, men det holder seg i *ett* register, og er ikke oppadgående slik som **objekt 1** er. I tillegg har det ikke det samme "våte" preget, men det virker mer som det er lagt på et elektronisk filter. De fleste lydobjektene som brukes i bakgrunnen kommer og går, bortsett fra den mørke dirrelyden som kan høres i bakgrunnen hele tiden. Noen ganger fungerer dirrelyden som eneste bakgrunn for soloen.

Beskrivelse av lydmaterialiet i soloen:

Det er mange gutturale lyder som gir et inntrykk av at lydene kastes ut. Soloen er energisk og med stor tetthet av lyder. Derfor forsøker jeg ikke her å transkribere det fonetiske, men vil heller gi en mer generell beskrivelse av hva som preger det lydlige materialet. Vi hører lange sammenhengende løp med mange lyder i hurtig tempo. Noen ganger dannes rytmiske mønstre som nærmest skaper en hurtig puls. Eller et løp brytes opp med korte lyder som gjentas etter hverandre i et gjentakende mønster. Lydene opplever jeg som harde, nærmest abrupte, ved at de kastes ut fra langt bak i svelget. Tre lange løp som avsluttes med tydelige ut-pust gir en klar følelse av avspenning i partiet. Det kan oppleves som hun henter seg inn i mellom hvert løp.

Løp 1 : 11'23 - 12'14 Ut-pust

Løp 2 : 12'20 – 12'38 Ut-pust

Løp 3 : 12'40 – 13'02 Ut-pust

Løp 4 fases ut og de siste lydene i løpet blander seg med lydene i **objekt 1**.

Solo 4

13'34 Solo 4

Objekt 1 (fortsetter fra delene før)

14'41 Objekt 1 (sildrende løp)

Bakgrunn:

Vi hører en melodisk struktur som har et fløyte-lignende preg i midtre til høyt register. Melodiske gester gjentas innimellom. Jeg opplever rytmikken i melodien som uregelmessig, som om den halter bortover og kommer ut og inn. Lydstyrken varierer og innimellom er det helt stille.

Transkripsjon av lydmaterialiet i soloen:

Olmine me-dale-ne se-old Oesme-enlode. oh-mein-sof momolnein-obdole. wide-enst-et-mein,
opmolmoneded, deioama..dolemeid (pause) aisopmomolde deidedmeine. Wideltmoon.
oalschapainl..oldmataimeneded. Wineol op modes..esmelmeil op mol... do ... ka
Weidel meided opmom madetmoast

Solo 5

17'54 Solo 5

19'15 objekt 2

19'55 brudd

Bakgrunn:

”Englebarn”, sies en gang av Øivind Hånes. Vi hører en durelyd, som fra en maskin som minner om den vi hørte i bakgrunnen til solo 3. Dette gir et inntrykk av at vi nå tar opp tråden fra solo 3. Det er også skrikelyder i bakgrunn som blir sterke og sterkere. Innimellom kommer skrikelydene med en liten nedadgående glissando. Så kommer det inn en dure-lyd i tillegg til den som allerede er der og sammen lager de to et rytmisk mønster der de støtvis kommer inn i et mønster av crescendo-decrescendo. Dette går som et ostinat. Fra 19'15 hører vi **objekt 2** begynner å hviske i bakgrunnen. Fra 19'53 kommer det gradvis inn en hurtig dirrelyd med økende lydstyrke som lager en slags oppbygging. Etter bruddet fra 19'56 er det bare **objekt 2** som henger igjen

Beskrivelse av lydmaterialiet i soloen:

Preget på lydmaterialiet som er brukt i første del av soloen: O Ontz Bomuldust. Bamoulba!

Uii. uuuAAA! Ba oul!

Også her er det mange korte lydlige hendelser. De er så tett sammensatt, at det er vanskeligere å skrive ned det fonetiske materialet enn i noen av de andre soloene. Hun tar av og til pauser mellom hver hendelse men hele tiden opplever jeg helhet og sammenheng. Strekket har et intenst og energisk preg, lydene kastes ut og ropes ut. Denne improvisasjonen oppleves ikke som satt sammen av flere avsluttende fraser eller gester, slik som for eksempel solo 1 og solo 4. Hver gang en lyd kastes ut, fanges den opp av neste selv om det er pause i mellom.

Hun hyler og snerrer, stemmen hennes sprekker og hun bruker mye stemmeknirk. Hele strekket preges av en utforsking av stemmens ytterpunkt. Solen oppleves som nærmest slitsom og ubehagelig å høre på, fordi den er så intens. Etter 19'55 brytes den kaotiske

teksturen av og soloen blir stående igjen alene. Soloen har det samme preget som før bruddet, men opplevelsen av intensivitet skrues et hakk opp. Dette er fordi vi nå bare hører de kraftfulle lydene av soloen. Dette er en effekt av at bakgrunnen er såpass svak.

Transkripsjon av deler av lydmaterialiet etter bruddet:

OOOO! Oamaneded! Bo muel! Oooo tse innela! Eeeee (knirk)Na mouldes Baha
minesedmuuel OOAAAAAA, masabede! Toa! (hardt innpust) Boh-melled lllll(y) . Skriker:
UINAst wuildidi .
Dn(u). Oooooo (med vregng).

Soloen avbrytes av tekst.

Solo 6

21'38 Coda m/ solo 6

21'38 Objekt 4

22'30 Tekst

22'36 Objekt 2

23'24 Objekt 3

Slutt

24'47

Bakgrunn:

Soloen begynner fra 22'38. Bakgrunnen preges av lyder som avbryter hverandre. I tillegg til **objekt 2, 3 og 4** hører vi stadig lyden av en dør og et klirrende nøkkelknippe, innimellom lager de et salgs rytmisk mønster. Lyden av skritt kan også høres. Innimellom kan vi høre sikadesang-lyden. Dette er også, som nevnt overfor, det eneste partiet der opplest tekst og solistiske improvisasjon kombineres.

Beskrivelse av lydmaterialiet i soloen:

Hviskende, mellom tale og sang

Hhomled hoenlede (dør) nle . Hoenlede ho-o høyt register: holsnede hol-nk-olsnej. Holnei-
ho-lohdlo nele chodes . ndeil (tekst, svak skrikelyd). Nle (dør) fmloed old nlachlai
onedesnleid o neif uo(knirk)

M(o.)fao (dør,skritt) nelaohomdlosed oh mohost. Hmpm(o)lde ho od (tekst) meinde l (dør).

Haimenols-o. Hldn. (høye korte vokallyder) Daimnl (dør) ham(e)nlad hos mon dele. E-del-
am. Daln. Tlodilidni. Dl. Oh

24:38 Slutt

Stykket avsluttes med lyden av en dør som slås igjen

3.2 Helhetsinntrykk

En stigende oppbygning oppleves i soloene for hver gang de kommer inn fra **solo 1** til **solo 3**. Det er som om det neste solostrekket tar over der det forrige slapp. Bakgrunnen følger imidlertid ikke denne oppbygningen, den har sin egen formmessige utvikling som preges av mange brudd og skifter mellom ulike teksturer. Hver gang soloen kommer inn inntar den elektroakustiske komposisjonen en klar bakgrunnsrolle. Noen ganger skaper den imidlertid en spenning i soloen. I **solo 1** for eksempel, bygges det opp mot *slutten* av soloen, mens det i **solo 5** bygges opp *i selve soloen*. Partiet i **Solo 5** nevnte jeg også i gjennomgangen av de elektroakustiske lydobjektene. Dette er altså et parti der bakgrunnen gradvis bygger seg opp fra begynnelsen av soloen, for så plutselig å brytes av **objekt 2** (19'55). Solostemmen blir stående igjen alene, kun akkompagnert av de dråpelignende lydene i **objekt 2**.

Når det gjelder oppbygningen fra solo til solo, skjer det noe når **solo 4** inntreffer. Denne soloen bryter med den oppadgående stigningen i spenning som er i ferd med å bygge seg opp fra en solo til neste. Også bakgrunnen skiller seg ut med sin fløytelignende nesten-melodiske tekstur, den ligner ikke noe av det vi har hørt i bakgrunnen før. Jeg opplever dette partiet som det som skiller seg mest ut, og som det som bryter mest med tekturen i resten av verket. Mens store deler av stykket ellers er preget av raske brudd mellom ulike elementer, spenninger og avspenninger, er dette partiet preget av en slags harmoni. **Solo 4** er også den korteste soloen. Den bryter med den formmessige logikken som er skapt, og heller ikke etter dette partiet hører vi noe lignende. Det er imidlertid likheter hva gjelder karakteren på soloen. Oppbygningen og den klanglige karakteren på **solo 4** kan minne om det vi hørte, spesielt i begynnelsen av **solo 1**, og på det som skal prege **solo 6**. **Solo 5** derimot tar opp igjen den spenningen og intensiteten som var i ferd med å utvikle seg før **solo 4**, og tar det hele et skritt videre. **Solo 5** er soloen med desidert høyest intensitet slik jeg hører det. Noe som understrekes, som nevnt overfor, når de høye dirrelydene i bakgrunnen plutselig avbrytes av **objekt 2**.

Den siste soloen, altså **solo 6**, inngår altså i verkets sluttminutter i det jeg kaller coda. **Solo 6** har det samme preget på lydkarakteren som **solo 1** og **4**, spesielt ligner den **solo 1**. Slik følger også de improviserte soloene storformen på den elektroakustiske komposisjonen, altså at

slutten ligner begynnelsen. Som jeg var inne på i gjennomgangen av den elektroakustiske komposisjonen inneholder de siste tre minuttene av verket mange av de samme lydobjektene som åpningsminuttene, og på den måten får vi en følelse av at verket begynner der det slutter i det jeg nevnte som en nærmest sirkulær form. Det som derimot skiller sluttminuttene klart fra åpningsminuttene er måten lydene er satt sammen på. Mens lydobjektene i den elektroakustiske komposisjonen i større grad fikk mulighet til å utfolde seg over noe lengre tid i åpningsminuttene, avbryter de i avslutningen stadig hverandre. Min oppmerksomhet ledes mot de raske skiftene i bakgrunnen og dette medfører at **solo 6** ikke har den klare forgrunnsrollen i dette partiet heller. Den inngår i større grad i leken av brudd og hastige skifter, som har utspilt seg i den elektroakustiske komposisjonen ellers i verket. Dette er også det eneste solopartiet som kombinerer tekstopplering og improviserte passasjer.

Jeg har i denne delen levert et forsøk på å beskrive verkets lydforløp ved en form for transkripsjon av lyder, en slags oversettelse fra lyd til språk. Jeg har også trukket frem noen elementer som jeg mener har en formdannende funksjon, spesielt i det elektroakustiske lydlandskapet. Jeg registrerer at denne fremgangsmåten har sine begrensninger. Det er vanskelig å nå frem til et formbegrep på denne måten. Det er mye med opplevelsen av verket, spesielt den improviserte, flyktige og foranderlige delen av det jeg ikke klarer å sette ord på. Jeg vil derfor prøve å sette verket og lydbeskrivelsen inn i en videre kontekst og vender dermed blikket mot ulike teoretisk perspektiver.

DEL II TEORETISKE PERSPEKTIVER

1. Performativitet og performanceteori

En mulig tilnærming til *Lautleben* kunne være å se det som et fiksert verk med en kjerne som sier noe om hva det er. Min tilnærming blir imidlertid å se det som et flettverk av ulike aspekter og fenomener som interagerer, som former det og gjør det ”levende”. I min søken etter en slik tilnæringsmåte, griper jeg til teorier hentet fra det svært brede og tverrfaglige feltet som kalles performativitet. Før jeg går nærmere inn på dette vil jeg begynne med et sitat av professor Erling E. Guldbrandsen, som gir en presis beskrivelse av hvordan et performativt perspektiv kan være et verktøy for å studere det flyktige ved en musikkopplevelse, altså selve fremføringen, og samtidig fortelle noe om hvordan et musikkverk tar form:

Despite its plurality of functions, the term “performativity” displays a deepening actuality in aesthetics and in arts. This may be seen as an indication of a general change from essentialist conceptions to a more dynamic understanding of the artwork, which may eventually instigate a stronger interest in the temporal and transitory aspects of the work of art. Rather than focusing on “given” structural characteristics of the work, a performative perspective can enhance an inquiry into how the work takes on form through a play where the author, the performer, the interpreter, the reader, the spectator, or the listener are mutually conditioned by aesthetic practices, cultural processes, and regulations. (Guldbrandsen, 2008: 141)

Det finnes ikke *én* innfallsvinkel til et musikkverk, musikken som utøvende kunst er flyktig, og kan oppleves uhåndgripelig. Å gripe verket er kanskje ikke mulig, og kanskje heller ikke et mål i seg selv, ei heller å ”forstå” det. Det vi kan gjøre, som Guldbrandsen er inne på i sitatet ovenfor, er å se på verket fra ulike perspektiver, og videre studere relasjonene mellom disse. Interaksjonen mellom ulike aspekter ved en kunstopplevelse er et viktig prinsipp innen performativ teori, og dette er noe jeg vil se nærmere på.

1.1 Introduksjon til feltet

Rundt midten av det tjuende århundre skjedde en performativ vending innen flere fagdisipliner (Fischer-Lichte 2008: 18-29). Det gjelder blant annet innen språkvitenskap, samfunnsvitenskap, kjønnsforskning, litteraturvitenskap og teatervitenskap. Å gi en fullstendig oversikt over performativitetetsfeltet innen ulike fagområder, vil bli for omfattende. Jeg vil derfor ikke gjøre et forsøk på dette her.⁶ I stedet vil jeg trekke frem ideer fra utvalgte teoretikere som er sentrale innen feltet og forsøke å knytte det opp mot det som er gjenstand for denne studien, nemlig *Lautleben*. Jeg trekker også inn ideer fra andre teoretikere som ikke nødvendigvis er direkte knyttet til performativitetetsfeltet, men som gjennom sine teorier kan bidra med interessante og relevante perspektiver.

Sentralt innen performativ teori er interessen for selve fremføringen. Dette gjelder kanskje mest innen teatervitenskap, men man ser også en økende interesse innen musikkvitenskapen til å forske på musikkfremførelsen. Men hva innebærer det å studere en fremføring? Jeg vil først nevne at jeg bruker begrepet ”fremføring” på samme måte som teoretikerne jeg viser til bruker *performance*. Det engelske begrepet *performance* kan ha mange betydninger, og jeg oppfatter det som et mer omfattende begrep enn det norske ”fremføring”. Noen ganger er det mer naturlig å bruke begreper som ”utøvelse”, eller ”utførelse”. På engelsk snakker man jo gjerne om musikk, i likhet med teater, som *a performing art*. På norsk oppfatter jeg ikke at vi i samme grad har et spesifikt og gjengs uttrykk for hvilken type ”kunst” musikk er, selv om noen referer til det som en ”utøvende kunst”.

Den amerikanske teaterviteren Richard Schechner skriver om hva det vil si *to perform*. Han relaterer det til “being”, “doing”, “showing doing” og “explaining showing doing”. Han skriver: ”showing doing is performing: pointing to, underlining, and displaying doing. ”Explaining showing doing” is performance studies” og fortsetter:

“Being” is a philosophical category pointing to whatever people theorize is “the ultimate reality”. “Doing” and “showing doing” are always in flux, always changing-reality as the pre-Socratic Greek Philosopher Heraclitus experienced it. Heraclitus aphorized this perceptual flux: “No one can step into the same river, nor touch mortal substance twice in the same condition (fragment 14)” (Schechner, 2006: 28)

⁶ Richard Schechner gir en presentasjon av sentrale teoretikere innen performativitetetsfeltet i sin bok *Performance Studies* (Schechner 2006: s. 123 -169, Fischer-Lichte, 2008: s. 1 - 10; s. 18 - 21; s. 24 - 37

Jeg vil se litt nærmere på hva som ligger i det å være og det å gjøre. Jeg vil først trekke inn noen perspektiver på at det å utøve eller fremføre er noe man *gjør*. Studerer man noe i et performativt perspektiv innebærer det å betrakte ulike uttrykk som handlinger. J. L. Austin regnes ofte som grunnleggeren av den performative vending innen språkfilosofien, og han trekkes ofte frem som den første til å anvende begrepet *performativitet*. Austin argumenterer for at enhver ytring også innebærer en handling som igjen får konsekvenser ut fra den sosiale og kulturelle konteksten de ytres i. Dette refereres gjerne til som *speech acts* (Schechner 2006: 123-125, Fischer-Lichte 2008: 24-25). I boken *The Transformative Power of Performance* vektlegger Fischer-Lichte dette som et viktig aspekt ved det performative, og argumenterer for at det er like sant for handlinger som ikke nødvendigvis involverer tale, men som er kroppslige. Hun refererer til Judith Butler som mener at kjønnsidentitet ikke er basert på allerede eksisterende kategorier, men skapes gjennom gjentakelse av kroppslige handlinger. Videre mener Fischer-Lichte at disse kroppslige handlingene er uten referanser, og sier dermed også noe om det flyktige ved kroppslige performative handlinger:

”Performative acts (as bodily acts) are ”non-referential” because they do not refer to pre-existing conditions, such as an inner essence, substance, or being supposedly expressed in these acts; no fixed stable identity exists that they could express” (Fischer-Lichte, 2008: 27). Hun understreker samtidig at Butlers teorier ikke uten videre kan overføres til hvilke som helst andre kroppslige performative handlinger. Det gjelder for eksempel når det er snakk om estetiske uttrykk. Hun påpeker at Butlers teorier først og fremst referer til praksiser i hverdagslivet, og ikke til det som gjelder for kun estetiske prosesser: ”The processes of embodiment enacted [...] in all [...] types of performances - theatrical or non-theatrical – require additional definitions, as does Butler’s notion of ”performative”, especially because we are dealing with aesthetic and therefore ”displaced” reenactments here.” (Fischer-Lichte, 2008: 28). Man kan kanskje si at å utøve musikk kan beskrives både som en talt, i overført eller direkte betydning, og en kroppslig handling.

Det å utøve er altså knyttet til det å *gjøre*, men også til det å *være* eller *væren*. Man må være i det man gjør når det skjer. Det skjer her og nå, er borte når det er over og kan ikke gjentas. Kan noe så flyktig være gjenstand for analyse? I musikkanalysen gripes det ofte til det som er fiksert, et skriftlig materiale, for eksempel et partitur. Finnes det ikke noe sånt kan man være fristet til lage egne skriftlige illustrasjoner som representerer musikken. Men er det tilstrekkelig for å si noe om musikkens egentlige vesen, nemlig klingende lyd i tid?

Den franske filosofen Henri Bergson (1859–1941) beskrev musikken hovedsakelig som et varighetsfenomen og mente den også måtte erkjennes som nettopp det. Musikken blir for ofte sett på som en ting i et rom som kan deles opp i separate biter, biter som videre kan sees på hver for seg. Men musikkens natur er flyktig, en kontinuerlig strøm av tilstander som avløser hverandre, men som også flyter inn i hverandre. Peder Christian Kjerschow skriver om dette i sin bok *Tenkningen som deltakelse* (1993). Han skriver at musikken tar oss med i en reise i tiden, og musikken er, som reisen, ”en varende handling og ikke en ting. Som Bergson sier, ”man kan godt dele en ting, men ikke en handling”” (Kjerschow, 1993: 81). Og her ligger, i følge Bergson mye av analysens problem, fordi den gjerne behandler musikken innenfor det Kjerschow kaller *romlige tankemodeller* (ibid). Han siterer Bergson: ”Det vil si at analysen alltid opererer med det ubevegelige, mens intuisjonen plasserer seg selv i bevegeligheten eller – hva som kommer ut på ett – i vedvarenheten (la durée)” (ibid: 82). Bergson anerkjenner altså også musikken som en handling, og sier samtidig noe om hvilken evne eller tilstand som gjør det mulig å erkjenne det flyktige og stadig foranderlige ved musikken, nemlig intuisjonen. I intuisjonen ligger egenskapen til å oppfatte det som skjer i nuet. Kjerschow trekker frem et sitat der Bergson sier noe om nettopp dette: ”Den absolutte rene varighet er den form våre bevissthetstilstanders suksessjon antar når vårt jeg umiddelbart hengir seg til sine opplevelser (...) når det avholder seg fra å opprette noen form for skille mellom den nuværende tilstand og de tidligere tilstander” (Kjerschow 1993: 86). Jeg vil overføre dette til en tilstand Sidsel Endresen trekker frem som en forutsetning for at musikken som oppstår gjennom improvisasjon skal fungere, og som jeg tror er et ufravikelig premiss når en musikkopplevelse, uavhengig av sjanger og om den utøves eller mottas, berører:

Jeg kan ikke si annet enn at når jeg selv opplever at det fungerer, er det fordi jeg har vært [...] veldig tilstede i det jeg holder på med. Da kjenner jeg det, altså jeg vet at dette fungerer. Men hvorfor det noen ganger ikke fungerer, med samme utgangspunkt eller samme premiss [...], det er litt ubegripelig for meg. [...] Det fungerer, synes jeg, når [...] ting går litt av seg selv og drar meg litt med seg, [...] at jeg ikke styrer for mye, eller prøver å planlegge for mye. [...] Når jeg [...] i løpet av konserten har hatt følelsen av at jeg ikke er tilstrekkelig ”i det”, så hører jeg det [på konsertopptak] med en gang Jeg hører at det her er villet og tenkt, og jeg har ikke latt materialet få utvikle seg. (NRK P2, 2011: 37’43)⁷

⁷ Jeg vil her minne om hvordan jeg forholder meg til sitatene fra radioprogrammene. Jeg oversetter her muntlige ytringer til en skriftlig gjengivelse. Dette innebærer at jeg i noen grad redigerer vekk muntlige trekk ved talen for eksempel gjentakelse av ord og overflødige ord. I noen tilfeller flytter jeg også på ord innad i en ytret setning for å tilpasse det et skriftlig språk. I de tilfellene står ordet i skarpe klammer.

Gjennom tilstedeværelsen i utøvingsøyeblikket muliggjør utøveren at de musikalske forløpene får utfolde seg på egne premisser, man ”er” i tiden, og dermed kanskje også i en slags pakt med musikkens vedvarenhet. Utøveren ”plasserer seg selv i bevegeligheten” (Bergson sitert i Kjerschow, 1993: 81). Jeg vil komme tilbake til tilstedeværelsen som en viktig forutsetning for utformingen av de improviserte soloene i kapittel 3, ”Materialitet og transformasjon”.

Jeg har nå sett litt på hvordan fremførelse og utøvelse er knyttet til det å gjøre og det å være, men spørsmålene om hvordan dette kan studeres som objekt, hvordan man analyserer en fremførelse, og hvordan man analyserer noe som er forbi, står ubesvart. I innledningen til dette kapitlet antydet jeg at jeg skal tilnærme meg *Lautleben* ved å se på relasjonen mellom ulike aspekter, og dette vil jeg se nærmere på. Jeg vender meg igjen til Richard Schechner for å undersøke hva dette kan innebære. Schechner begynner med noe så grunnleggende som å spørre: “Where do performance take place?”. Han fortsetter med å svare: “Performance takes place as action, interaction, and relation (...) Performance isn’t “in” anything, but between” (Schechner, 2006: 30). Jeg tar meg tid til kort å gjengi et eksempel Schechner bruker for å illustrere dette. Det foregår i et hjem der mor forsøker å lære barnet sitt å spise med skje ved å vise hvordan det skal gjøres. Barnet reagerer på denne handlingen og skal etterhvert prøve selv. Far tar det hele opp på video og noen år senere får barnet, som nå har blitt voksen, se filmen med seg selv som barn, kanskje sammen med sitt eget barn. Hver for seg kan alle disse situasjonene behandles “as performance”, men det er “i mellom” handlingene at utførelsen finnes sted⁸. Den første finner sted i mellom handlingen der mor viser barnet hvordan det skal bruke skjeen og barnets reaksjon på dette. Den neste finner sted mellom videoopptaket av den første utførelsen, og den voksne personen, som er barnet på opptaket sin resepsjon av denne utførelsen, når hun ser det flere år etter. Han avslutter:

What is true of this ”Home movie” performance, is true of all performances. To treat any object, work or product as performance – a painting, a novel, a shoe or anything at all – means to investigate what the object **does**, how it interacts with other objects or beings, and how it relates to other objects or beings. Performances exist only as actions, interactions, and relationships. (Schechner, 2006: 30)

⁸ Jeg opplever her en utfordring ved å finne det rette ordet på norsk. Dette blir et tydelig eksempel på at vi på norsk ikke har et uttrykk som dekker betydningene av det engelske uttrykket ”performance”.

Når vi skal studere utøvelse og fremførelse må vi altså se på handlingene, men også relasjonene og interaksjonen mellom disse. Så hvilke handlinger skal jeg se på i *Lautleben*? Hvilke handlinger er avgjørende og hvordan kan interaksjonen mellom disse si noe om verkets tilblivelse og form? Karakteristisk for *Lautleben* er altså at menneskestemmen, nærmere bestemt Sidsel Endresen sin stemme, utgjør et slags grunnlag for komposisjonen. Hennes stemme tjener som utgangspunkt for den elektroakustiske komposisjonen, ved at den er samlet og bearbeidet elektronisk. I tillegg synger hun improviserte strekk over det elektroakustiske lydlandskapet. I hvor stor grad er verket nytt hver gang det fremføres?

Ingenting gjøres for første gang, sier Schechner. Det finnes ikke noen handling som ikke er gjort før på den ene eller den andre måten. All atferd er gjenopprettet atferd (Schechner, 2006: 35). Dette gjelder også for utøving av kunst: “performances are marked, framed, or heightened behavior separated out from just “living life” – restored restored behavior if you will” (ibid). Alt vi gjør, også når vi utøver kunst, er altså en gjentakelse av noe som er gjort tidligere. Samtidig er ingen handling lik hver gang den utføres, slik Heraklit, som Schechner tidligere har henvist til, sa. Schechner understreker dette når det gjelder kunstneriske fremførelser: “[...]as embodied practices each and every performance is specific and different from every other” (Ibid: 37). Det ligger en motsigelse her som kan oppleves fullstendig u håndgripelig, noe også Schechner påpeker: ”How can both Heraclitus and the theory of restored behavior be right? Performances are made from bits of restored behavior, but every performance is different from every other” (Schechner, 2006: 30).

Richard Schechner er teaterviter, og kanskje ligger det en større logikk i å forstå ideen om gjenopprettelse av atferd ut fra det å spille skuespill. Schechner begrenser imidlertid ikke dette til å gjelde kun teater. På hvilken måte kan vi si at dette er sant også når det gjelder fremføring av musikk? Hva er det egentlig som gjenoprettes, hvilken atferd er det som gjenoprettes?

1.2 Play (jeu)

Vi skal nå bevege oss over til et sentralt begrep når vi skal studere fremførelser, nemlig *play*-begrepet. Vi snakker ikke bare om et begrep, men snarere et fenomen som har vært gjenstand for filosofisk tenkning innen Vestens filosofi siden antikken. I følge Richard Schechner utgjør det å spille og leke, i tillegg til ritualer, selve kjernefunksjonene i det å fremføre. Jeg kommer ikke til å gå nærmere inn på ritualets plass i performance-studier, selv om jeg ser at det er

sentralt, ikke minst hos Schechner (Schechner 2002: s. 53 - 88.). På mange måter kan kanskje ”ritual” og ”play” forstås som to sider av samme sak, men med ulike funksjoner. Jeg opplever at ritualet har noe mer bastant ved seg, nærmest autoritært. Jeg er mer opptatt av å se på hvilke funksjoner som er i spill i en estetisk opplevelse, samt relasjonen og interaksjonen mellom disse. Schechner skriver en god del om forholdet mellom ”ritual” og ”play”, blant annet skriver han: ”[...] performance may be defined as ritualized behavior, conditioned/permeated by play” (Schechner, 2006: 89). Å spille eller leke er en del av det å gjenopprette atferd, kanskje er det nettopp spille vi gjør når vi gjenoppretter atferd? Man gjør om igjen noe man har lært, har sett eller gjort tidligere. Eller som Schechner skriver: ”Restored behavior is playful; it has a quality of not being entirely ”real” or ”serious”. Restored behavior is conditional; it can be revised. Playing is double-edged, ambiguous, moving in several directions simultaneously” (ibid). I dette ligger ideen om at spill og lek utgjør et viktig premiss for gjenoprettelse av atferd. Sammenhengen mellom spilling og musikalsk utøving er åpenbar. Det er jo nettopp spille man gjør når man utøver musikk. Men fenomenet *play* rommer som vi snart skal se mye mer, noe som kanskje kan si oss noe om hva som skjer når musikken tar form, ikke minst gjennom improvisasjon. Så hva ligger egentlig i fenomenet *play*, og hvordan kan teorier rundt spill og lek være relevante når man skal studere et verk som *Lautleben*?

Den frie lek, *paidia*, hadde en plass i den greske antikkens mytologi og har vært gjenstand for filosofisk tenkning helt frem til i dag. I den greske mytologien var gudene frie til å bestemme spillereglene. Richard Schechner peker på hvordan spillet og leken hadde en nærmest guddommelig status og dermed også var forbeholdt gudene. Platon og Aristoteles ønsket en stat, og en vitenskap basert på gitte regler som alle måtte følge og som hadde en generell aksept. Den frie lek, *paidia*, ble dermed underlagt regelbundet atferd, *ludus* (Schechner, 2006:107). Mot slutten av det nittende århundre oppstod det en endring i hvordan spill ble betraktet innen filosofien. Friedrich Nietzsche tok opp tanken om det frie spill fra presokratisk tid. Dette ble tatt videre innen vidt forskjellige fagområder av blant andre Werner Heisenberg (usikkerhetsprinsippet) og Jacques Derrida (dekonstruksjonen)(ibid). Jeg har ikke til hensikt å gjøre rede for de mange ulike perspektivene på spill og lek gjennom filosofihistorien. Jeg velger heller å trekke frem noen momenter som jeg mener er relevante for min oppgave.

Jacques Derrida representerer en gruppe tenkere som gjerne refereres til som poststrukturalister eller dekonstruksjonister, og jeg vil nå se litt nærmere på hans teorier om

play (jeu) med utgangspunkt i essayet ”Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences”. Her kritiserer Derrida det han mener er strukturalistenes søken etter, eller ønske om å finne universelle prinsipper og strukturer med en indre essens. Han peker på at ideen om sentret eller *opprinnelsen* har dannet grunnlaget for at gjentakelser, erstatninger, transformasjoner og ombyttinger alltid har vært forstått ut fra en historisk idé om mening, (*sens*) som må vekkes til live i nåtiden. Det vi i følge Derrida må gjøre, er å fjerne ideen om at det finnes et senter eller en indre essens som er universell, fiksert og endelig. I stedet må alt forstås som et spill av kontinuerlige repetisjoner, der funksjoner stadig erstattes og suppleres med nye:

Henceforth it was necessary to begin thinking that there was no center, that the center could not be thought in the form of a present-being, that the center had no natural site, that it was not fixed locus but a function, a sort of nonlocus in which an infinite number of sign-substitutions came into play. This was the moment when language invaded the universal problematic [...] everything became discourse [...] a system in which the central signified, the original or transcendental signified, is never absolutely present outside a system of differences. The absence of the transcendental signified extends the domain and the play of signification infinitely” (Derrida, 2002: 353)

Dette er skrevet i 1966 og er et eksempel på Derridas tidlige filosofi som først og fremst handler om litteraturteori. Behovet for å fjerne signifikatet, eller å fjerne seg fra ideen om det opphøyde og abstrakte signifikatet stod sentralt. Det må heller åpnes for det evige spillet, representert av signifikantens uendelighet. Dette er et syn han delte med Roland Barthes, som jeg snart vil komme tilbake til. Begreper som signifikat og signifikant forbindes først og fremst med litteraturteori, og Derrida snakker her om det uendelig antall betydninger som settes i spill ut ifra et tegn. Samtidig mener jeg å kunne hente ut aspekter fra dette som kan ha relevans for min studie av *Lautleben*. Nemlig at det ikke foreligger *en* betydning i verket, eller *en* gitt innfallsvinkel til hvordan verket tar form. Kanskje det er mange elementer og funksjoner som spiller inn og som spiller sammen. Det gir meg ikke en bestemt metode for hvordan jeg skal finne ut av hvordan verket tar form, men det tilbyr en *måte* jeg kan tilnærme meg verket på. Schechner viste, som vi så, til Heraklit for å illustrere noe av performance-studiets natur, og kanskje er det igjen relevant å trekke frem filosofen som også er kjent for påstanden om at ”alt flyter”. Da nærmer vi oss kanskje et svar på spørsmålet om hvordan både Heraklits påstand om at ingen kan gjøre den samme handlingen to ganger, og teoriene om at all atferd er gjenopprettet atferd, kan være sanne samtidig. Kanskje er det i spillet av

gjentakelser og erstatninger vi kan se at alt flyter. Alt settes i bevegelse ved at handlinger stadig repeteres og erstattes, uten en fiksert opprinnelse eller kjerne:

This field is in effect of play, that is to say, a field of infinite substitutions only because it is finite, that is to say, because in stead of being to large, there is something missing from it: a center which arrests and grounds the play of substitutions (...) that this movement of play, permitted by the lack or absence of a center origin, is the movement of *supplementarity* (Derrida 2002: 365)

Ved å ta vekk sentret i en struktur, tar vi også vekk hele strukturens strukturalitet, muligens hele ideen om at det finnes en struktur. Alt blir satt i spill gjennom repetisjoner, gjentakelser og erstatninger. Gjentakelsesaspektet kan knyttes til mimesis-prinsippet, men ikke forstått slik at det eksisterer en fiksert original som det stadig produseres kopier eller etterligninger av. Erling E. Gulbrandsen påpeker at Derrida i sin tidlige filosofi hevdet at ideen om ”original” og ”kopi” inngår i et gjensidig avhengighetsforhold (Gulbrandsen, 2008:142). Begge sider er en del av et dynamisk spill, der den ene alltid vil være forutsatt av den andre. Videre foreslår Gulbrandsen følgende tilnæringsmåte for hvordan dette forholder seg i analysen:

In the final analysis, the act of *mimesis* cannot be said to imitate some pre-existing original or essence, but only to reiterate the very scheme of imitation itself. On the other hand, this interpretation paradoxically confirms that there *is* a certain activity of imitation involved. The act must merely be given a different name, for instance the name of productive mimesis, of performative difference, or perhaps simply, of “becoming.” (Gulbrandsen, 2008:142)

Gulbrandsen taler her om en ”productive mimesis” eller en *tilblivelse*. Slik jeg forstår det er det her snakk om en imitasjon som ikke gjentar noe som allerede eksisterer, men som inngår i en uendelig produserende prosess. Kanskje kan dette også innebære en forståelse av analyseobjektet som noe foranderlig og bevegelig, noe jeg kan tilnærme meg ved å se på relasjoner mellom ulike funksjoner som inngår i et spill. For å undersøke dette vender jeg mot en annen dekonstruksjonist, nemlig Roland Barthes og hans essay *L'œuvre au texte (From Work to Text)* skrevet i 1971. Der foreslår han ulike tilnæringsmåter til det han kaller Tekst (*texte*). Jeg velger å trekke frem de momentene som jeg opplever er mest relevante med hensyn til mitt objekt, som jeg på mange måter opplever som bevegelig, ja, nærmest u håndgripelig. ”The text is a methodological field”, skriver Barthes, og fortsetter: ”the work

can be held in the hand, the text held in language, it only exists in the movement of a discourse (...) *the Text is experienced only in an activity of production.*” (Barthes, 1977:157). *Teksten* kan dermed ikke forstås som noe fiksert og fastsatt, eller noe som kan avsluttes. Dens bevegelige egenskap gjør den i stand til å gå på tvers, for eksempel på tvers av flere verker (ibid). Sett i lys av dette kan kanskje hver enkelt opplevelse jeg har hatt av *Lautleben* være ulike verker, kanskje kan hver gjennomlytting nærmest tjene som et verk i seg selv. Objektet mitt, altså det jeg skal analysere, kan kanskje sies å gå på tvers av disse. Barthes skriver også at ”The Text can be approached, experienced, in reaction to the sign” (ibid: 158). I *Teksten* blir selve meningsaspektet evig utsatt. Den åpner for en uendelig betydningsproduserende prosess, og for spillet som finner sted i denne prosessen. Prosessen virkeliggjøres gjennom “a serial movement of disconnections, overlappings, variations” (ibid). Barthes er, i likhet med Derrida opptatt av signifikantens uendelighet, og begge snakket om signifikantens frie spill.⁹ Barthes plasserer også leseren eller mottakeren i dette spillet; ”The Text depends (..) on what might be called the *stereographic plurality* of its weave of signifiers [...] The reader of a text may be compared to someone at a loose end (Ibid). I innledningen til dette kapitlet spurte jeg om en mulig innfallsvinkel til *Lautleben* var å forholde meg til *Lautleben* som et flettverk av ulike aspekter. Dette gir mening sett i lys av Barthes’ påstand om *Teksten* som en vev av signifikanter. Han sammenligner også leseren med en som spiller et spill, leseren spiller med teksten og lar den spille tilbake : ”[...] looking for a practice which re-produces it, but, in order that that practice not to be reduced to a passive inner *mimesis* [...]” (ibid, 162). En motsats til det Barthes kaller en passiv indre mimesis, kan kanskje være nettopp en produktiv mimesis. Mottakeren, i dette tilfellet meg som lytter, inngår kanskje da i den endeløse og bevegelige prosessen og i spillet av overlappinger og variasjoner. Jeg vil ikke referere til *Lautleben* som *Tekst*, hovedsakelig fordi begrepet først og fremst forbindes med litterære uttrykk. Det blir igjen viktig å understreke at Barthes’ teorier, i likhet med Derrida sine, i stor grad er knyttet til litteraturvitenskap. Jeg vil altså omtale *Lautleben* som et verk, men forsøke å tilnærme meg det som et objekt med egenskapene til det Barthes kaller *Tekst*, som et åpent og flyktig objekt som bærer i seg et endeløst mangfold av betydninger. Å oppleve noe som betydningsfullt handler for meg i denne sammenheng om å se på hvordan musikken tar form. Kanskje kan jeg dermed tilnærme meg *Lautleben* som en vev av formale elementer, der

⁹ Barthes og Derrida var begge en del av en gruppe intellektuelle som holdt til i Paris på 1960-tallet. Sentral i dette miljøet var også forfatteren og litteraturkritikeren Phillippe Sollers som var en av grunnleggerne av det avantgardistiske tidsskriftet ”Tel quel”. Både Barthes og Derrida skrev for dette tidsskriftet og et sentralt tema var nettopp signifikantens frie spill.

lydmaterialet ikke er knyttet til et bestemt *meningsinnhold*, men at lydenes kvaliteter genererer et mangfold av formale egenskaper.

Ved å forholde meg til *Lautleben* som et foranderlig objekt, blir en viktig oppgave for meg som analytiker å se på hvilke funksjoner som er i spill i verket. Funksjoner som også understreker verkets foranderlighet. På den måten inngår også jeg som en aktiv medspiller.

2. Refleksjon omkring spill, originalitet og gjentakelse i *Lautleben*

2.1 Å ”komponere” improvisasjon: Om språk og kommunikasjon som utgangspunkt for komposisjonsprosessen

I performativ teori ligger altså et ønske om å bevege seg vekk fra ideen om at det finnes fikserte originaler. Man må heller se på det å skape kunst som en rekke handlinger som står i relasjon til hverandre, og dette må også være utgangspunktet når man skal analysere et kunstverk.

Ovenfor var jeg inne på mimesisbegrepet. Innen vestlig kunstmusikk musikk kan det knyttes til ideen om at det finnes en fiksert og opprinnelig original i partituret som stadig kopieres gjennom fremføringer. Dette prinsippet ser det ut til at flere musikkvitere ønsker å bevege seg bort ifra, deriblant Nicholas Cook:

What would happen if a [...] critique were applied to the language we traditionally use to describe ”performance” in its specifically musical sense? According to this language, we do not have ”performances” but rather ”performances of” pre-existing, Platonic works. The implication is that a performance should function as a transparent medium, ”expressing”, ”projecting”, or ”bringing out” only what is already ”in” work, with the highest performance ideal being a selfless *Werktreue*.
(Cook 1999: 244)

Sitatet fører med seg en mengde problemstillinger knyttet til musikkverkets tilblivelse. For eksempel spillet mellom komponist og utøver, mellom verk og utøver, mellom skrift og utførelse. Partituret er et nyttig verktøy i musikkanalysen som *en* representasjon av musikken. Ikke nødvendigvis forstått som en fiksert opprinnelse, men i det minste som et utgangspunkt og referansepunkt for det klingene. Er dette perspektiver som er nyttige å ha med når man skal studere et verk som *Lautleben*? Det kan sees en interesse for utøverens påvirkning på det endelige resultatet også innen klassisk komposisjon. Mange komponister gjør det til en del av komposisjonsprosessen å benytte seg av utøverens kunnskap om sitt instrument. Ofte fører dette til at denne spesialkunnskapen, for eksempel hva gjelder utvidede instrumentalteknikker, danner noe av grunnlaget for selve komposisjonen. *Lautleben* er et slikt verk. Det skiller seg likevel fra mange av verkene som skrives i dag, ved at det ikke finnes noe partitur. Dette er ofte tilfelle med elektroakustisk musikk, men *Lautleben* er ikke bare et elektroakustisk verk,

det har også en del som skal utføres av en bestemt utøver i fremførelsen. Det er også ytterligere et nivå, nemlig at denne delen er improvisert. Samtidig er den, som vi snart skal se, delvis ”planlagt”, eller styrt på forhånd. I utgangspunktet hører vi en motsetning her, og dette ønsker jeg å utforske videre. Hva har dette å si for fremførelsen av verket? Hvordan kan jeg undersøke komposisjonsprosessen når dette nivået ikke er dokumentert i et partitur? Hvorfor skal dette perspektivet med, og på hvilken måte spiller det inn på min opplevelse og dermed min analyse av verket?

Dette danner bakteppet for det perspektivet jeg nå skal undersøke nærmere. Her vil jeg blant annet bruke det de to komponistene, altså Wallin og Endresen, sier om samspillet dem i mellom, i utviklingen av de improviserte strekkene. Komposisjonsprosessen er ikke dokumentert i form av skrift, men gjennom en gjenfortelling fra komponistene får jeg likevel et lite innblikk i hvordan utformingen av deler av verket har blitt til. Et siste perspektiv blir dermed å problematisere språkets rolle i spillet mellom komponist og utøver-komponist, som del av verkets tilblivelse.

Det er mange som har sett på forholdet mellom komposisjon og improvisasjon, blant annet musikeren Michael Duch i hans avhandling *Free Improvisation - Method and Genre* (Trondheim 2010). Her reflekterer Duch omkring improvisasjon som metode for å komponere musikk, men også for hvordan improvisasjon kan komponeres. Han tar blant annet for seg en rekke komposisjoner av komponisten Cornelius Cardew. Duch trekker frem Cardews stykke *The Tigers Mind* (1967) og argumenterer for at dette er så nærme man kan komme det å komponere fri improvisasjon (Duch, 2010: 33). Jeg opplever at *Lautleben* representerer en ganske annen retning når det gjelder å kombinere improvisasjon og komposisjon enn verkene Michael Duch har som utgangspunkt for sin studie. Det er flere åpenbare forskjeller mellom *The Tigers Mind* og *Lautleben*. Blant annet at de er komponert med over 30 års mellomrom, at *Lautleben* har en fiksert elektroakustisk del, og at det er laget til en bestemt musiker. En sammenligning er ikke hensiktsmessig, og heller ikke av interesse her. Med utgangspunkt i *The Tigers Mind* belyser Duch imidlertid noe som jeg finner interessant i denne sammenhengen, og det er hvordan språket kan danne grunnlag for *komponert improvisasjon*. *The Tigers Mind* har et partitur, men til forskjell fra mange såkalte *åpen form*-partiturer inneholder ikke *The Tigers Mind* grafiske tegn. Det består av en sammenhengende tekst eller et slags manus som utøverne skal memorere. Verket minner mer om et rollespill, skriver Duch, og det er relasjonene mellom rollene som skal spilles ut gjennom improvisasjon (Duch

2010: 33). Duch mener at partiturer som inneholder tekst som kan memoreres, er å foretrekke fordi det gjør det mulig å fjerne det fysiske partituret fra fremførelsen (Ibid: 37). Gjennom språket søker Cardew å sette i gang kreative prosesser som skal settes i verk av utøverne gjennom improvisasjon. Duch understreker også at kreativitet og improvisasjon ikke nødvendigvis er to sider av samme sak. Mens improvisasjon er en sanntidsaktivitet, trenger ikke kreativitet å være det (Duch 2010:34). Kanskje er språket et nyttig verktøy når tradisjonell notasjon ikke strekker til? Svært ofte følger det opp til flere sider med forklarende tekst til partiturer som ikke bruker tradisjonelle notasjonsmåter innen samtidsmusikken.

I *Lautleben* finnes det altså ikke noe partitur. Det kan virke som språkliggjøring av musikalske intensjoner har vært en faktor ved utformingen av de improviserte soloene. Videre vil jeg ta utgangspunkt i en passasje fra et radiointervju om *Lautleben*. Der snakker Endresen og Wallin om hvordan språklig kommunikasjon kan være nyttig i en musikalsk tilblivelsesprosess, men at den samtidig kan oppleves som begrensende og noen ganger direkte forstyrrende:

[Rolf Wallin]: Når vi tok opp (...) pålegget med Sidsel på det elektroniske kompet i studio, så ga jeg vel noen stikkord for hvilken retning Sidsel kunne jobbe. Og det var veldig spennende å ikke nødvendigvis måtte skrive ut hver eneste note, men allikevel prøve å gi (...) en slags formening om hvilken retning Sidsel skulle gå i denne abstrakte lydverdenen. Og det var samtidig veldig vanskelig for begge to tror jeg, at jeg ikke skulle si for mange ting. For med en gang man begynner å tenke (...) på at ”nå skal jeg gjøre sånn og sånn”, så stopper det opp.

[Sidsel Endresen]: Ja, det er litt ensomt, men det er også noe med (...) språket, fordi (...) når Rolf skulle prøve å få tak i, eller prøve å si noe om hvilken retning han ville at jeg skulle jobbe i, (...) [da] kan ord (...) være til hjelp, men de kan også være ekstremt forstyrrende, fordi de setter i gang en tenke og planleggingsprosess, du begynner å tenke og planlegge rett og slett. (NRK P2 1999: 12’13)

Denne passasjen sier, slik jeg ser det, noe om et friksjonspunkt mellom språk og handling i forbindelse med musikkutøvelse, kanskje spesielt når det handler om improvisasjon. Duch trekker, som allerede nevnt, frem et verk som gir instruksjoner til utøverne ved hjelp av språk. Han opplever den språklige fremstillingen i *The Tigers Mind* som kreativitetsfremmende og påpeker samtidig at grunnen til at tekstbaserte partiturer som dette er å foretrekke, er at teksten lar seg memorere, og dette gjør at det fysiske partituret kan fjernes fra fremførelsen.

Om det har å gjøre med hvordan teksten er utformet nevner han ikke spesielt, bortsett fra at utøvernes kreativitet settes i sving gjennom teksten. Kanskje er det tekstens ganske åpne utforming i *The Tigers Mind* som gjør den spesielt godt egnet som basis for improvisasjon. Wallins instruksjoner til Endresen er ikke dokumentert, og det er mulig vi snakker om mere konkrete instruksjoner enn teksten i *The Tigers Mind*. Poenget mitt er at språket er et nyttig, og til og med et avgjørende verktøy i skapelsen av et verk, men kan også virke begrensende, noe både Endresen og Wallin er inne på.

Språket kan komme i veien for det frie spillet fordi språk genererer mening. Dette kan sette i gang en tankeprosess som virker begrensende i utførelsen. På et tidspunkt må handlingene ta over for ordet for at materialet skal få utfolde seg. Det er i handlingene og interaksjonen at musikken skapes. Samspill og handling har tydeligvis preget mye av prosessen med å skape *Lautleben*. Sitatet ovenfor sier noe om samspillet mellom Wallin og Endresen i skapelsesprosessen. Det sier også noe om hvordan språkliggjøring har hatt betydning for hvordan deler av musikken skal utføres, men at det på et tidspunkt må være handlingene som styrer forløpet. En konsekvens av at språket kan være forstyrrende, er at ”man begynner å tenke”, og tanken er også knyttet til språket. Kanskje kan det frie spillet først begynne der språket slutter? På den annen side er språket en forutsetning for at noe *skal kunne* kommuniseres. Det har vært en forutsetning her fordi vi snakker om to komponister som må kommunisere musikalske intensjoner seg i mellom. I forrige kapittel så jeg på Derridas ideer om det evige spillet av betydninger som finner sted ved at vi fjerner det abstrakte og opphøyde signifikatet fra språket. Senere i essayet påpeker han paradokset ved å avvise signifikatet. Adskillelsen mellom signifikat og signifikant innebærer også et gjensidig avhengighetsforhold:

”But (...) as soon as one seeks to demonstrate in this way that there is no transcendental or privileged signified and that the domain or play of signification henceforth has no limit, one must reject even the concept and word ”sign” itself. Which is precisely what cannot be done. For signification ”sign” has always been understood and determined, in its meaning, as sign-of, a signifier referring to a signified, a signifier different from its signified” (Derrida, 2002: 355).

Med *tegn* tenker man selvfølgelig først og fremst på det skrevne tegn, men i talehandlingen brukes også tegn i form av språk. I en kommunikasjon eller en dialog må det brukes *tegn* eller språk for i det hele tatt kunne si noe. Språket er ikke bare en begrensning, det er en

nødvendighet og en mulighetsbetingelse for handlinger. Språket er produktivt, ikke bare pasifiserende, og det er i denne sammenheng også en forutsetning for hvordan musikken tar form.

Gjennom kommunikasjonen mellom Endresen og Wallin skapes det et verk og gjennom utøvelsen holdes den i live. Det er gjennom handlingene som følger, at språket gis et videre liv. Dermed blir også handlingene som følge av språket en viktig del av spillet. Språket og handlingene spilles frem og tilbake mellom utøver og komponist, og videre til mottaker.

Kanskje kan vi si at hver ytring *stoppes* ved å tillegges en bestemt mening i mottakerøyeblikket, men at handlingen som følger forholder seg til ytringene som mer åpne betydningsbærere, og dermed opprettholder språkets uendelighet som åpner for et mangfold av videre fortolkningsmuligheter. Dialogen er i seg selv en åpen og dynamisk prosess knyttet til talehandlinger. Så blir samtalen kanskje liggende i utøverens erindring, men den er på ingen måte fiksert. Dette sier noe om spillets plass i komposisjonsprosessen og hvordan handlinger, repeterte og supplerende, har preget denne prosessen uten noe fiksert referansepunkt. Vi så i forrige kapittel at Barthes fremholder at *teksten* bare kan oppleves gjennom aktiv produksjon (Barthes 1977: 157). Dialogen mellom Endresen og Wallin kan forstås som en slik aktiv produksjon gjennom et språklig spill, som genererer et mangfold av tolkningsmuligheter som kan settes i verk i fremførelsen. Barthes knytter *teksten* til det han kaller post-seriell musikk, der partiturene åpner for at fortolkeren snarere fullbyrder partituret enn å gi det et uttrykk: ”The Text is very much a score of this new kind: it asks of the reader a practical collaboration. Which is an important change, for who executes the work?” (Barthes, 1977: 163). Verket åpnes gjennom samarbeidet som et slikt partitur inviterer til, det åpnes for et uendelig antall fortolkninger fra mottakeren, og slik jeg forstår det skriver Barthes her om mottakeren både som utøver (altså musikeren), så vel som publikum eller analytiker. Dialogen mellom Endresen og Wallin kan forstås som en slik åpen prosess, kanskje i enda større grad enn hvis instruksjonene og referansepunktene hadde vært notert ned i et partitur.

I innledningen til dette delkapitlet spurte jeg hvorfor et perspektiv som dette skal med i studien av verket. I og med at prosessen med å jobbe frem *Lautleben* ikke er dokumentert, kan jeg heller ikke bruke kommunikasjonen mellom utøver og komponist som referanse for min lytteropplevelse av verket, på samme måte som jeg hadde kunnet med et partitur. Likevel synes jeg det er fruktbart å ta med dette perspektivet. Det forteller meg noe om tilblivelsen av

verket og om hvordan teksten i utvidet betydning, altså forstått som kommunikasjonsprosessen mellom utøver og komponist, danner et slags referansegrunnlag for utformingen av deler av musikken. Dette referansegrunnlaget invaderer også hver fremførelse. I språkliggjøring og kommunikasjon ligger også et spill. Et gjensidig spill mellom språk og handling, språk og tanke, tanke og handling. Alle disse er forutsetninger for at spillet mellom utøver og komponist i *Lautleben* skal fungere, men de er også en forutsetning for hvordan verket tar form. Det er imidlertid handlinger som til syvende og sist styrer forløpet. Det er også handlingene jeg mottar i min lytteropplevelse, også fordi skapelsesprosessen ikke er dokumentert. Det vil derfor ikke ha noen hensikt for meg å anta hvilke instruksjoner som ligger i bakgrunnen, men det er nyttig bakgrunnskunnskap at det ligger en dialog mellom komponist og utøver til grunn. Jeg opplever, som jeg var inne på i DEL I, at de improviserte passasjene har svært ulike karakterer, og at dette er tilsiktet. Dette blir et eksempel på spillets plass i skapelsesprosessen, og selv om denne dialogen og samtalen kun har funnet sted en gang, danner den et grunnlag for et uendelig antall tolkninger. Dialogen blir et slags referansepunkt for utøveren, som hun stadig iverksetter, og som er med på å holde verket i bevegelse. Dette kan kanskje overføres til forholdet mellom partitur og fremførelse, men vi snakker kanskje i enda større grad om ufikserte referansepunkter. På samme måte som partituret åpner for stadig nye tolkninger gjennom hver fremføring, vil de i de improviserte soloene i *Lautleben* stadig iverksettes nye versjoner av det rammeverket Endresen og Wallin har skapt. Dette vil alltid ligge i bakgrunnen for hver fremførelse, samtidig som de tolkes på nytt gjennom hver fremførelse. Jeg vil også komme tilbake til radiositatet ovenfor i kapittel 3, ”Materialitet og transformasjon”, i forbindelse med en diskusjon rundt faktorer som danner grunnlaget for formmessig utvikling i improvisasjon.

2.2 Gjentakelser og oppfinnsomhet i improvisasjon

Jeg vil nå gå dypere inn i den improviserte delen av *Lautleben*, med utgangspunkt i Derridas teorier om spill, men tar da forbehold om at Derrida ikke primært skrev om musikk. At det ikke finnes noen fiksert opprinnelse, og at alt er i bevegelse, er påstander som godt kan beskrive hva det vil si å improvisere fritt. Samtidig sier Derrida noe som kanskje kan oppleves som en motsetning til det man ser på som den frie improvisasjonens natur, nemlig at tilværelsen består av gjentakelser og repetisjoner. Handler ikke improvisasjon om at man *ikke* skal gjøre det samme om igjen? Kanskje blir dette også et spesielt betimelig spørsmål når det

gjelder *Lautleben*, som inneholder en form for ”styrt, fri improvisasjon”. Er ikke dette en motsetning i seg selv? Dette perspektivet vil jeg undersøke nærmere ved å se på hvordan *gjentakelse*, *oppfinnsomhet* og *fornyning* står i relasjon til hverandre i fri improvisasjon. Jeg vil se på hvordan de til tross for sine tilsynelatende forskjellige egenskaper, kan operere i samme spill. Videre vil jeg se på hvordan dette kan være relevant å trekke inn, når man skal studere et verk som *Lautleben*.

Først er det nok en gang viktig å påpeke at Derrida først og fremst skrev om litteratur. Derrida omtalte imidlertid improvisasjon ved flere anledninger, og kom i ulike sammenhenger med noen nokså tvetydige og tilsynelatende kritiske uttalelser om dette. Følgende sitat trekkes gjerne frem i litteratur om improvisasjon: ”And so I believe in improvisation, and I fight for improvisation, but with the belief that it is impossible.” (Derrida sitert fra Landgraff 2011:18).¹⁰ Edgar Landgraff tar i et av kapitlene i sin bok *Improvisation as art* (2011), utgangspunkt i nettopp dette sitatet og undersøker hva som kan ligge bak denne noe u håndgripelige og paradoksale ytringen. Dette gjør han ved å ta for seg to artikler av Derrida; *Play –The First Name: 1 July 1997* (1997) og *Psyche: Inventions of the Other* (1989). Jeg vil ikke selv gå grundig inn i disse tekstene, for interesserte henviser jeg til Edgar Landgraffs bok. Jeg synes likevel det er relevant å nevne noen perspektiver fra dem her, fordi de omhandler en tematikk jeg ønsker å se nærmere på, og de eksemplifiserer noe som også kan leses ut av teksten som jeg tar utgangspunkt i, nemlig at alt er underlagt gjentakelsesprinsippet og at dette setter spørsmålsteget ved hva det vil si at noe er originalt. *Play –The First Name: 1 July 1997* ble skrevet av Derrida i forbindelse med at han ble invitert av frijazzmusikeren Ornette Coleman til å opptre på en av hans konserter. Her problematiserer og utforsker Derrida hvorvidt det uforutsigbare er unikt for improviserte fremførelser.¹¹ Han understreker hvordan enhver fremførelse er uforutsigbar, blant annet ved å påstå at han selv improviserer teksten, når det i ettertid viste seg at det han leste fra, var et forhåndsskrevet manuskript, som ble publisert noen uker senere (Landgraff, 2011: 22). Derrida knytter improvisasjon til det uforutsigbare og uberegnelige, til det å skape noe uventet, hele tiden med

¹⁰ Dette er et utdrag fra et sitat hentet fra et upublisert intervju fra 1982 (Landgraff 2011: 19). Sitatet kan leses i sin helhet i boken til Landgraff. Sitatet er hentet fra filmen *Derrida*. Regissert av Kirby Dick og Amy Ziering (2002)

¹¹ Her kan det være på sin plass å understreke begrepene improvisasjon og fri improvisasjons pluralistiske betydning både historisk og sjangermessig. I *Play – The First Name* er det sannsynlig at det er fri improvisasjon innen jazz, eller snarere frijazz, Derrida i hovedsak diskuterer, i og med at manuskriptet ble skrevet til en opptreden med en av frijazzens mest sentrale skikkelser, nemlig Ornette Coleman. Med dette i minne vil jeg samtidig påpeke at det også er likhetstrekk mellom de ulike måtene å praktisere improvisasjon på, på tvers av ”sjangre”.

en underliggende tvil om dette i det hele tatt er mulig: "it's that music, that which happens where it wasn't expected, well, it must create, it must be created where it is expected without expecting" (Derrida 2004:334). Teksten har et gjennomgående spørrende og utprøvende preg. Spørsmålene, til hvilke han aldri foreslår noen svar, er formulert på en slik måte at de etterlater leseren usikker på om de er ment som kritikk av oppfatningen av improvisasjon som en spesielt nyskapende utøverform, hva gjelder det uforutsigbare og uplanlagte, eller kun slår fast at det er nettopp dette improvisasjon er. Kanskje var det denne usikkerheten publikum følte på da de etter sigende skal ha ropt og buet så høyt under opplesningen at Derridas ord knapt kunne høres (Derrida 2004: 331). Edgar Landgraff poengterer at det er noe uforutsigbart ved enhver fremførelse, og at hvorvidt en improvisert opptreden oppfattes som nettopp det, avhenger av kontekst og mottakerens forforståelse. Noe "blir" ikke improvisert før mottakeren opplever det som improvisert: "A performed improvisation, the moment it is recognized as such, is mediated by the cognitive structures and the (cultural) knowledge necessary for its identification as improvised doings." (Landgraff, 2011: 23). Jeg kommer tilbake til mottakerens rolle i fremførelser med fri improvisasjon i kapittel 4 i denne delen, "Fremføringens forgjengelighet".

I den andre artikkelen Landgraff bruker som utgangspunkt, nemlig *Psyche: Inventions of the Other*, behandler Derrida hva som ligger i begrepene oppfinnsomhet og oppfinnelse, begreper som gjerne knyttes til det å improvisere. Derrida gjør også det, når han åpner med å spørre: "What else am I going to invent?" og fortsetter med å si at man gjennom en slik ytring "declares rather insolently that he is setting out to improvise [...] that the improvised speech will constantly remain unpredictable, that is to say as usual, "still" new, original, unique – in a word, inventive" (Derrida 1989: 25). Derrida utforsker blant annet oppfinnsomhetens (u)mulighet fordi oppfinnelsen både ønsker å bryte med, men samtidig er underlagt prinsippet om gjentakelse. I søken etter å finne opp noe unikt, må oppfinnelsen også tilpasse seg de forventningene mottakeren har. Oppfinnelsen er dermed avhengig av, og må også ha som utgangspunkt, det som er kjent, det som allerede er gjort. Derrida skriver: "every invention should make fun of the statutory, but without a prevailing statutory context there would be no invention." (Derrida 1989:45)". Landgraff anerkjenner at også improvisasjon er underlagt gjentakelsesprinsippet og at oppfinnsomhet (kanskje i større grad enn oppfinnelse, som han påpeker at ikke nødvendigvis er det samme (Landgraff, 2011: 25)) er et sentralt aspekt ved det å improvisere. Likevel kritiserer han det han oppfatter som Derridas paradoksalt fastlåste syn på det uforsonlige og umulige forholdet mellom oppfinnsomhet og gjentakelse i

improvisasjon, og mener dette baserer seg på ”an absoluteness (in terms of freedom, originality, ahtencity, and singularity) of improvisation that is incompatible with the structure of iterability” (Landgraff 2011: 33). Definert under så strenge betingelser, vil ikke improvisasjon kunne eksistere fordi ”it could not be communicated, shared, and hence neither recognized nor otherwise experienced” (ibid). Landgraff foreslår i stedet en annen tilnærming der vi ”conceive of improvisation as an iterative and recursively operating process where dynamic structures emerge from the processing and reprocessing of elements” (ibid: 36).

Man kan kanskje oppleve at Derridas holdning til improvisasjon, som Landgraff også er inne på, tar vekk hele ideen om at noe kan improviseres. Jeg vil imidlertid understreke at å utforske Derridas syn på improvisasjon på ingen måte er en ukomplisert affære. Jeg opplever tekstene hans som langt mindre entydige enn det som kanskje kommer frem her, og dette innebærer at de kan leses på svært forskjellige måter. Dette er en diskusjon som åpner for langt flere perspektiver enn det jeg har anledning til å gjøre rede for i denne omgang. Jeg nøyer meg med denne kommentaren for å understreke at jeg er klar over dette aspektet¹². Landgraffs resonnement bringer meg uansett et skritt videre i min søken etter å utforske hvordan improvisasjon både kan praktisere gjentakelser av handlinger, og skaper noe nytt på samme tid. Ser vi på det musikere som jobber med fri improvisasjon sier om hva som gjør at musikken oppleves som ”vellykket”, fremstilles gjerne ikke det å stadig finne på nye ting som et mål i seg selv. Selv om det er elementer av uforutsigbarhet ved enhver fremførelse, utgjør kanskje uforutsigbarheten nærmest en slags livsnerve for det å improvisere fritt. Det er derfra man henter energien til å forme musikken, og det er nettopp uforutsigbarheten man spiller på som gir musikken energi til å ta form i net. Dette gjelder både når man spiller med flere musikere og i solofremførelser, og kanskje gjelder dette også i *Lautleben*, der samspillet foregår med en ”maskin” og samtidig som utøveren opptrer ”solo”. I en samspillsituasjon ligger det en energi i at man ikke har kontroll på hva de andre musikerne vil gjøre, og hvilken retning musikken vil ta. En større usikkerhet oppstår kanskje når man ikke kjenner sine medspillere, men dette er kanskje en annen type uforutsigbarhet enn den komponisten Hugh Davies snakker om i forbindelse med samspillet i gruppen *The Music Improvisation Company*, nemlig verdien av å kjenne musikerne man spiller med, og mulighetene det gir til å utfordre hvilken retning musikken tar: “[...]musicians know each other well enough for a

¹² Improvisasjon sett i lys av Derridas filosofi er behandlet av flere teoretikere blant annet av Gary Peters i boken *The Philosophy of Improvisation* (2009) og i flere artikler i den norske utgivelsen *Improvisasjon : Kunsten å sette seg selv på spill* (2006)

common language to have come into being, and a mutual trust in each permits one to push against the limitations of that language and the relationships on which it is based” (Bailey, 1992: 95). Det er i bevisstheten om hvilke musikere man spiller sammen med, at innovasjon finner sted og musikken kan ta nye retninger. Dette er fundamentert på at man kjenner hverandre, og dermed også gjenkjenner hverandres musikalske handlinger, noe som er gjentatt mange ganger gjennom mye samspill. Litt satt på spissen kan man kanskje påstå at det er gjennom stadige gjentakelser at man til slutt kan frigjøre seg og utfordre de musikalske forløpene.

I en solofremførelse har man ikke ”usikkerhetsmomentet” som ligger i uforutsigbarheten ved medmusikanter handlinger. Forminskes da mulighetene til å dra musikken i nye retninger? Derek Bailey er en berømt gitarist og fri improvisasjonsmusiker. I sin bok *Improvisation – its Nature and Practice in Music* (1992) er han inne på hvordan soloimprovisatøren bygger opp et personlig (musikalsk) vokabular, som hun eller han jobber med å utvide i både fremførelse og forberedelse. Han påpeker samtidig hvordan dette materialet aldri er fiksert: ”It forms part of the search for whatever is endlessly variable, the construction of a language, all part of which are always and equally available” (Bailey, 1992: 106). Fordi soloimprovisatøren ikke har uforutsigbarheten som finnes i en samspillsituasjon, og mulighetene til å spille på den, svekkes muligheten til å være oppfinnsom: ”At such times, when other more aesthetically acceptable resources such as invention and imagination gone missing, the vocabulary becomes the sole means of support. It has to provide everything needed to sustain continuity and impetus in the musical performance.” (Bailey, 1992: 106). Dette understreker at det ikke nødvendigvis er gjennom oppfinnsomhet at formmessig utvikling finner sted i fri improvisasjon. Gjennom solofremførelser understrekes snarere mulighetene som ligger i selve materialet. Gjennom å jobbe med fri improvisasjon blir man ”kjent” med sitt eget instrument ved å finne ut hvilke muligheter som ligger der. På den måten skapes et eget uttrykk som får utfolde seg, og som man forvalter gjennom improvisasjon. Dette uttrykket kan da nærmest beskrives som selve instrumentet. Her kan vi kanskje trekke parallell til *Lautleben* igjen. Endresens musikalske uttrykk, som hun har utviklet gjennom improvisasjon, danner en basis for musikken, og på tross av at rammer for improvisasjonene er bestemt, er det hennes oppgave å forme materialet i sanntid i fremføringen. På denne måten er improvisasjonen en viktig del av verket, både i skapelsen av det, i tillegg til i utførelsen. I improvisasjonene ligger det et spill mellom musikalsk materiale som er ”kjent” for utøveren, og drivkraften til å skape noe nytt. Det musikalske materialet som opparbeides har ingen ”mal” for hvordan det skal

utføres, det har ingen senter. Sidsel Endresen sier noe om det paradoksale ved å jobbe med improvisasjon. Det er en utforskningsprosess der hun ønsker å jobbe tabufritt, la de referansene som måtte melde seg få komme, bruke det vokabularet man opparbeider seg og forvalte det. Men å gjøre noe helt likt to ganger, er ikke mulig:

Strengheten [...] i mitt arbeid ligger i [...] hvordan jeg behandler ting og på å ikke ”gjenta suksesser”. [Man må] heller prøve å arrestere [...] automatikken i eget vokabular og repertoar, rent improvisatorisk, fordi det danner seg repertoar veldig fort. [...] Forsøker du [”å gjenta en suksess”] fungerer det ikke. ”(NRK P2 2010: 17’34)

Å gjenskape et vellykket, fritt improvisert strekk er ikke mulig, fordi det allerede er gjort i et øyeblikk, med forhold som fant sted akkurat der og da, og som ikke kommer igjen. Det betyr ikke nødvendigvis at lydmaterialer ikke brukes igjen, for som hun sier danner det seg et repertoar veldig fort, men det å søke etter og gjenskape noe, vil ikke fungere. Det handler mer om å ”behandle” det materialet som ligger i vokabularet. I likhet med annen fremført musikk vil improvisert musikk heller aldri kunne oppleves som den ”samme” når tiden og konteksten er annerledes.

Fri improvisasjon blir gjerne kritisert for å være en musikkform der utøverne stadig gjentar sine egne klisjeer, noe man også kan lese ut av Derridas kritikk når han sier at improvisasjon som en søken etter total oppfinnsomhet ikke er mulig. Som jeg nevnte ovenfor, opplever jeg imidlertid tekstene hans som svært flertydige, og kanskje er det mer å problematisere paradokset som ligger i begrepet ”improvisasjon” han gjør, snarere enn å avvise improvisasjon som en fruktbar praksis i seg selv. Kanskje er det heller ikke oppfinnsomhet i den forstand at noe skal skapes som aldri har vært gjort før, som skal tillegges størst vekt i studiet av fritt improvisert musikk, men snarere hva utøveren *gjør* med det musikalske materialet de har opparbeidet blant annet gjennom gjentakelser. I boken *The Philosophy of Improvisation* (2009) sier Gary Peters noe som kanskje kan underbygge dette: ”[...] the presence of standardized or clichéd patterns of performance and the consciousness of them does not prevent improvisation; on the contrary, it merely changes the form that it takes” (Peters, 2009: 96). Nå har jeg allerede foregrepet et perspektiv som vil bli grundigere undersøkt i neste kapittel, der jeg vil gå mer detaljert inn i hvordan et materiale kan danne utgangspunktet for formmessig utvikling, både i og imellom fremførelser.

2.3 "Original" og "kopi" i elektroakustisk musikk?

En elektronisk komposisjon er ofte basert på "kopierte" lyder, opptak av lyder, som bearbejdes og fremstilles og fremstår som "nye" og "originale". Innen en del analyse av elektroakustisk musikk snakkes det om såkalt "reductive listening" eller "reduced listening". Det kan forstås som en lyttemåte som dannet grunnlaget for en metode utviklet av Pierre Schaeffer, der han utarbeidet et detaljert og omfattende system for å kategorisere og beskrive lydobjekter i elektroakustisk musikk kalt typomorfolgi (Thoresen 2007:129). Komponist Lasse Thoresen siterer Michel Chion i hans sammenfatning av hva det innebærer å praktisere "reductive listening": "The reductive listening is a listening attitude that consists in listening to the sound itself, as a sound object, while abstracting it from its real or supposed cause, as well as from the meaning it might convey. (Michel Chion sitert i Thoresen 2007:132)" Dette kan forstås slik at man nettopp tar vekk ideen om at det finnes en original, eller at man nedtoner viktigheten av "originalen", det er lyden som skapes som er den originale. Men er dette egentlig mulig? Når jeg lytter til *Lautleben* søker jeg ikke etter lydmateriallets semantiske mening, men jeg synes samtidig det er viktig at jeg kjenner "årsaken" til lyden, altså hvor lyden som prosesseres kommer fra. I sin avhandling *Experincing Voices in Electroacoustic music* (2010) påpeker Andreas Bergsland at enkelte teoretikere argumenterer for at grensen mellom den elektroniske lyden og hva den refererer til er gradvis, og at man ikke nødvendigvis snakker om uforenlige motsetninger. Han viser for eksempel til musikkforskerne Christiane ten Hoopen og John Young som foreslår at begreper knyttet til et fokus på lydegenskapen på den ene siden og til opprinnelse og årsak på den andre siden, utgjør to ender av et kontinuum. (Bergsland, 2010: 28). Bergsland peker videre på at det, for det første ofte kan være vanskelig å beskrive en lyd uten å bruke begreper som viser til lydens opprinnelse, og for det andre kan grensen mellom opprinnelse og lydegenskap være vanskelig å bestemme. Beskrivelsen av lyden kan forstås som egenskaps- og som opprinnelses-relatert. I dette ligger kanskje også at det kan være vanskelig å ikke bruke assosiative begreper i beskrivelsen av et lydmateriale. I min egen beskrivelse av *Lautleben* beskriver jeg for eksempel noe av lyden som "dråper", eller "sikade-sang". Det kan selvsagt diskuteres hvorvidt disse beskrivelsene er presise, men det sier noe om at i min opplevelse og fortolkning av det elektroniske lydmateriale, er assosiasjoner det første jeg griper til når jeg ønsker å beskrive musikken.

Schaeffers typomorfologi har blitt videreutviklet av blant annet komponistene Dennis Smalley og Lasse Thoresen i såkalt spektromorfologi, og for Thoresens del, også i det han kaller *aural sonology*. Dennis Smalley vil jeg komme tilbake til i neste kapittel. Som jeg har nevnt, synes jeg det at Sidsel Endresens stemme tjener som base for komposisjonen, er viktig for min opplevelse av *Lautleben*, og dette blir også et viktig poeng i neste kapittel, samt i del III.

3. Materialitet og transformasjon

3.1 Innledende betraktninger

Erika Fischer-Lichte er opptatt av hvordan fremførelsen frembringer materialitet. Materialitet skapes, i følge henne, gjennom kroppsliggjøring (*embodiment*) og tilstedeværelse (*presence*) (Fischer-Lichte 2008: 77); gjennom det performative fysiske rommet (*the performative space*) og dets atmosfære for eksempel i form av lukter, lys og lyd (*the atmospheric space*) (Fischer-Lichte 2008: 107); gjennom ulike former for lydfrembringelse (*tonality*) (Fischer-Lichte 2008: 120). Det siste inkluderer lyder både i og utenfor rommet (lyder fra publikum, fra gaten utenfor og så videre) og utøvernes stemmer. Vi ser altså at hun har en forholdsvis bred innfallsvinkel til begrepet materialitet. Et viktig poeng hos Fischer-Lichte, som også er noe av grunnen til at jeg har funnet hennes teorier om materialitet relevante for min studie, er at dette er noe som frembringes i fremføringsøyeblikket, *idet* noe utføres, og at dette videre er noe som påvirker opplevelsen av fremførelsen. Det sier noe om "the implicit destabilization of the aesthetic category of work of art itself [...]" (Fischer-Lichte, 2008: 75). Fischer-Lichte argumenterer for at dette åpner for en type meningsdannelse som vokser frem fra materialiteten idet noe fremføres hos mottakeren; en type meningsdannelse som ikke kan leses ut av en litterær tekst, eller som kan forstås ut ifra et tegn, men som snarere spiller på referanser i mottakeren selv eller på åpne meningsbærende fenomener i fremførelsens materialitet: "To perceive theatrical elements in their specific materiality is to perceive them as self-referential and in their phenomenal being [...] The things signify what they are or as what they appear." (Fischer-Lichte, 2008: 141). Å oppfatte noe som noe i en fremførelse betyr dermed at vi oppfatter ting slik de fremstår idet de skjer. Disse tingene referer ikke til noe som allerede eksisterer, men til seg selv. Man oppfatter ting slik de er, ikke utfra hva de uttrykker, men utfra det de gjør der og da.

Fremførelsen bærer, i følge Fischer-Lichte, i tillegg i seg en transformativ kraft og dette kan foregå på ulike nivåer. I fremførelsen kan også materialiteten som frembringes, transformeres. Et av eksemplene hun bruker er performansen *Lips of Thomas* av Marina Abramovic¹³ fra 1975, der Abramovic utøvte skade på egen kropp, blant annet gjennom å skjære i huden og å piske seg selv. Under performansen ble publikum transformert til medskuespillere, sier

¹³ For nærmere beskrivelse av performansen se Fischer-Lichte, 2008: s. 11 - 12

Fischer-Lichte, gjennom at de grep inn i performansen for å stoppe Abramovic fra å utøve skade på sin kropp. Performance-verker der kunstnere utøver skade på egen kropp indikerer også ”a process of transformation. (...) The constant transformation that every living organism is subjected to is marked, amplified, and made accessible to perception in the visible, lasting injuries inflicted on their bodies” (Fischer-Lichte, 2008: 90).

Fischer-Lichte understreker også at kroppen i seg selv ikke er et materiale som lar seg forme og styres av ren og skjær vilje og som alltid vil være gjenstand for transformativ prosess: ”It constitutes a living organism, constantly engaged in the process of becoming, of permanent transformation. The human body knows no state of being; it exists only in a state of becoming.” (Fischer-Lichte, 2008: 92).

Hun bruker også John Cages verk *4'33* som eksempel på hvordan uforutsigbarhet åpner for transformasjon ved at tilfeldige lyder fra omgivelsene i og utenfor rommet, det hun kaller *the aural space*, ble inkludert i selve fremførelsen, eller i verket. Cage viste med *4'33* at et lydlandskap alltid vil være gjenstand for stadig transformasjon: ”Cage’s notion of theatre is defined by this very lack of intentionality and planning; openness for what could occur; the impossibility of control; coincidence, transience, and perpetual transformation without any outside intervention.” (Fischer-Lichte, 2008: 124). Utfra dette kan vi lese at det å spille på det uforutsigbare i seg selv åpner for transformasjon.

Det er imidlertid viktig å påpeke at Fischer-Lichtes teorier ikke nødvendigvis så lett lar seg overføre til mitt studieobjekt, nemlig *Lautleben*, og dette innebærer at de kun til dels er anvendbare for meg. Hun anvender sine teorier gjennom å ta utgangspunkt i, og analysere ulike uttrykk innen teater og performance-kunst. Jeg tilnærmer meg *Lautleben* med vekt på materialitet som kan påvirke opplevelsen av form i musikken¹⁴. Det jeg ønsker å undersøke er hvordan det musikalske materialet gir verket form. Jeg velger å fokusere på at verket i stor grad, på ulike nivåer, baserer seg på ett bestemt materiale, nemlig en stemme, og på at improvisasjon utgjør en viktig del. Og det er dette som gjør at jeg finner det relevant å trekke inn Fischer-Lichte sine teorier. For som jeg nevnte innledningsvis er hennes teorier basert på det faktum at materialiteten er noe som skapes i fremføringsøyeblikket, *idet* noe utføres. Dette er relevant når man studerer improvisasjon fordi det er en utøverform som er basert på

¹⁴ Selv om *Lautleben* presenteres som en *RadioOpera*, vektlegger jeg altså ikke de mer dramatiske sidene som eventuelt også kan leses ut av verket her.

forgjengelighet, på å skape noe der og da, som ikke kan gjentas på akkurat samme måte, selv om improvisasjon, som jeg allerede har vært inne på og kommer tilbake til i ulike sammenhenger, ikke handler om at atferd ikke gjentas. Jeg finner også deler av hennes teorier relevante fordi vi i stor grad snakker om et instrument som er direkte knyttet til kroppen, nemlig stemmen. Av den grunn ser jeg på hennes teorier i større grad som bevissthetsgjørende for meg i min studie, enn som direkte anvendbare teorier på mitt objekt.

Med dette som bakteppe vil jeg nå se på noen aspekter ved stemmens materialitet, blant annet ved å trekke inn Sidsel Endresens refleksjon omkring dette, og omkring hvordan hun bruker sitt instrument gjennom improvisasjon. Videre ønsker jeg å undersøke ulike perspektiver på transformasjon med fokus på hvordan materialet formes og hvordan det gjennom transformasjon kanskje skapes ny materialitet. Motivasjonen for dette er, som med alle de andre teoretiske perspektivene jeg inkluderer i denne delen av oppgaven, å undersøke om dette kan si noe om hvordan det skapes form i *Lautleben*. Kanskje kan vi si at formen i verket vokser frem som et resultat av frembringelse av materialitet og gjennom stadig transformasjon?

3.2 Stemmens materialitet

Fischer-Lichte argumenterer for at man ikke kan skille fullstendig mellom en skuespillers kropp slik den er i den virkelige verden (*the phenomenal body*), og den kroppen eller den dramatiske karakteren han eller hun spiller (*the semiotic body*): ”By emphasizing the bodily being-in-the-world of humans, embodiment creates the possibility for the body to function as the object, subject, material and source of symbolic construction, as well as the product of cultural inscriptions.” (Fischer-Lichte, 2008: 89). En slik forståelse av kroppsliggjøring (*embodiment*) er relevant når det gjelder *Lautleben*. Ikke i den forstand at jeg her tolker det som at det er en rolle som spilles, men snarere med henblikk på at komposisjonen i hovedsak baserer seg på en stemme og dermed en kropp. Hvilken former for materialitet kan bringes frem av en stemme?

La oss først se hva Sidsel Endresen selv sier om det karakteristiske ved sitt instrument. Når programlederen spør hva som skiller stemmen fra andre instrumenter trekker Endresen frem tre forhold. Det ene er stemmen som imiterende instrument, det andre er det tekstlige, inkludert fonetiske lyder, og det tredje er stemmens tilknytning til kroppen (NRK P2, 2010: 48’45). Hun sier at det sistnevnte gjør at avsenderen også er tydeligere med stemmeinstrumentet, og at tilknytning til kroppen er et poeng i seg selv hva gjelder uttrykk:

[Instrumentet] er jo veldig knyttet til kroppen (...), det er ikke noe filter, [...] ikke noe tre eller metall (...) i mellom. [Lyden] kommer jo ut av kroppen, og (...) er knyttet til utøver. Det er jo også en tradisjon for at det er et poeng, altså å finne ditt eget uttrykk og en egen karakter på lyden av deg. Uansett om du er operasanger eller om du holder på med [den musikken] som jeg holder på med. (NRK P2, 2011: 49'30)

Endresen snakker om at det ikke er et "filter" imellom kroppen og instrumentet. Det er ingenting som skiller instrument fra kropp i form av for eksempel et munnstykke, en bue eller en streng. Jeg har hørt instrumentalister uttrykke at de skulle ønske instrumentet var en del av kroppen eller at de ser på instrumentet som en "forlenget arm". Denne fornemmelsen kan man selvsagt ha, også når man hører enkelte instrumentalister spille, men for sangeren *er* kropp og instrument uløselig knyttet til hverandre. Det gjør den lett identifiserbar hva gjelder utøver og danner grunnlaget for å utvikle et eget uttrykk, noe som for mange er et mål i seg selv. Det innebærer imidlertid også at dette ikke er noe man kan velge bort, noe Endresen er inne på: "At det [stemmeinstrumentet] har så sterk egenkarakter som er knyttet til den som synger (...) er jo en fin ting, men så [kan det] av og til [oppleves som] et problem(...), fordi når du ønsker å gjøre noe som er veldig nøytralt, er det vanskelig å få til, fordi du selv blir det filteret som du aldri kommer forbi." (NRK P2, 2011: 50'12).

Stemmen, skriver Fischer-Lichte, skaper flere former for materialitet som både er knyttet til kroppslighet, til romlighet og til lydfrembringelse: "The voice leaps from the body and vibrates through space so that it is heard by both speaker/singer and others" (Fischer-Lichte, 2008:125). Hun peker på hvordan det intime forholdet mellom kropp og stemme blir spesielt tydelige gjennom skrik, sukk, jamring, hulking og latter: "Unmistakably these sounds engage in a process that involves the entire body: it bends over, is contorted, or tense up." (Fischer-Lichte, 2008: 125). I musikk med bruk av utvidede vokalteknikker er sannsynligheten stor for at lyder som ligner brøl, hiksting eller latter kan dukke opp. Ikke nødvendigvis fordi utøveren bevisst lager disse lydene, men de bærer i seg klanglige egenskaper som også kan brukes som musikalske virkemidler. De kan dermed kanskje oppleves som rent musikalske virkemidler, men kan også assosieres med konkrete følelser som glede, sorg eller fortvilelse. Hvorvidt det i en fremførelse oppleves som det ene eller det andre er ikke alltid så lett å fastslå, det vil selvsagt komme an på mottakeren. Dette åpner for en type meningsdannelse som er direkte knyttet til kroppen, i dette tilfelle også mottakerens kropp. For det første fordi hele kroppen er så sterkt involvert i lydproduksjonen, som Fischer-Lichte er inne på ovenfor. For det andre

fordi mottakeren kan forestille seg hvordan lydene er produsert på sin egen kropp. For det tredje fordi mottakeren kan assosiere lydene til følelser hun har kjent på egen kropp. Dette kan knyttes til det Fischer-Lichte kaller *perceptual multistability*. Ofte knyttes dette fenomenet til visuelle øvelser innen psykologien der et bilde kan oppfattes på forskjellige måter. Fischer-Lichte knytter det blant annet til hvordan mottakeren skifter fokus mellom skuespillerens kropp slik den er i den virkelige verden og karakteren han eller hun portretterer (Fischer-Lichte, 2008:147). Dette kan også være tilfelle i en musikkopplevelse, ikke minst i fremførelser der stemmeinstrumentet er sentralt. Mottakeren kan da skifte mellom å oppleve det at lyden kommer ut utøverens kropp som mest fremtredende, og det å ”bare” høre lyden som musikk. Dette kan som sagt innebære en meningsdannelse som er knyttet direkte til kroppen og som ikke referer til ytre fikserte størrelser, men til mottakerens egne referanser. De er det Fischer-Lichte kaller self-referential (Fischer-Lichte, 2008:141). Dette gjelder for eksempel mening som er knyttet til assosiasjoner. Denne type meningsdannelse skiller seg fra meningsdannelsen i en interpretasjon, som i følge Fischer-Lichte er mer intensjonal. Assosiasjoner vokser derimot frem helt uten intensjon ”and sometimes even against their [mottakernes] will” (Fischer-Lichte, 2008:143). Dette foreligger ikke på forhånd som noe man trenger å lete etter i form av en dypere mening i verket. Det som oppstår er snarere en spontan og uforutsigbar reaksjon. Det at mottakerens persepsjon skifter mellom å oppleve utøverens kropp slik den er i den virkelige verden, uavhengig av fremføring, og det musikalske innholdet i de performative handlingene, kan kanskje sies å være et resultat av at utøverens kropp, for å bruke Endresens formulering, ”blir det filteret som du aldri kommer forbi”. Og reaksjonene, som jeg var inne på, kommer helt spontant og kan ikke styres av vilje. Det er en effekt av stemmens uløselige tilknytning til kroppen, som kan oppleves av både utøver og mottaker. I denne multistabiliteten er skjæringspunktet mellom når lyden oppleves som ”mest kropp” eller ”mest musikk”, ikke alltid så lett å identifisere, og det vil i stor grad komme an på mottakeren, eller utøveren som jo hele tiden (mer eller mindre bevisst) må forholde seg til denne problematikken. Dette er dermed også et aspekt jeg mener hører med i diskusjonen om stemmens materialitet, det er kanskje til og med noe man ikke kommer utenom i selve analysen?

Ofte knyttes også stemmelyd til assosiasjoner til ting man har sett eller hørt i den virkelige verden. Dette gjelder også i stor grad i utøvelsen av utvidede vokalteknikker der ”Det høres ut som..” er en vanlig reaksjon fra tilhørere. I radiointervjuene med Endresen hører vi for eksempel programlederne si at Endresens improvisasjoner høres ut som et språk eller at det

høres ut som et lydbånd som spilles baklengs. Det at det assosieres med språk henger selvsagt sammen med at vi først og fremst forbinder stemme med tale og språk. Det at vi har lett for å finne ytre referanser å assosiere til når vi hører stemmelyder, kan også henge sammen med at vi hører stemmen som et imiterende instrument. Det finnes jo knapt grenser for hva stemmen kan imitere, enkelte artister har gjort stemmeimitasjon til sitt varemerke og levebrød. Assosiasjoner til ting er også knyttet til mottakerens erfaringer, de er også selv-refererende. Det at dette er meningsdannelse som skapes hos mottakeren er et viktig poeng, fordi det ikke er sikkert utøveren selv er opptatt på hva hennes musikalske handlinger ”betyr”. Sidsel Endresen understreker hvordan forvaltningen av materialet er en strengt musikalsk aktivitet, klanglig og formmessig, og at hun ikke prøver å uttrykke noe spesielt. Hennes svar på programlederens opplevelse av et lydbånd som spilles baklengs illustrerer nettopp dette:

Jeg har jobbet [...] mange timer med ”å jobbe baklengs”. Det interesserte meg rett og slett fordi [...] disponeringen i tid og fraseringsene blir så forskjellig når du tenker baklengs[...]. [Den gjelder for eksempel] attakkpunktet, altså, du ”snur” på alt sånn at avslutningen ikke blir med *sustain*, avslutningen på en frase blir med en stopp. Attakkpunktet blir veldig langt og trukket ut [...]. Så det interesserer meg rett og slett bare å snu på hvordan [...] jeg vanligvis oppfører meg musikalsk. [...]Det vokser noen annet ut av å prøve og snu på en litt automatisert måte man oppfører seg musikalsk på. [NRK P2, 2011: 19’55].

Det er ikke det å etterligne baklengslyder som driver henne, men en musikalsk fundert interesse for en lydkarakter det forskes i gjennom utøving, en produktiv mimesis. Heller ikke i arbeidet med *Lautleben* er Endresen opptatt av ”en dypere mening” i det hun holder på med: ”Det er ikke noe undertekst her. Jeg er ikke i noen stemning. Jobber med lydpalett. Der er fokuset mitt.” (NRK P2, 1999: 00’45)

Endresen nevner, som vi så ovenfor, det fonetiske som en viktig materiell egenskap ved stemmeinstrumentet, og dette er noe hun bevisst jobber med. Hun understreker at arbeidet er musikalsk fundert. På spørsmål om ”hva hun prøver å si”, om hun forsøker å fortelle en historie, svarer hun:

For meg er det [arbeidet med det fonetiske] rett og slett lyder og energifelt, (...) for eksempel det perkussive i det . For meg er det overhode ingen historie, det er en musikalsk aktivitet, altså en rent musisk aktivitet. Andre kan jo selvfølgelig få lov til å assosiere [til] hva de vil og det gjør folk også. Men fordi jeg synger så er det [fonetiske] faktisk en del av min

lydpalett. Det å bruke biter av ord, bokstaver og sammensetninger som ikke noe annet instrument har. Det har jeg gått veldig inn i. (NRK P2, 2011: 14'00)

Stemmelyd forbindes nok lett med språk, ikke minst når det fonetiske står sentralt i lydbearbeidingen, det er jo heller ikke helt uvanlig at musikken, og musikalske uttrykk sammenlignes med språk. Det er imidlertid ikke dette som er Endresen sitt fokus. For henne er hovedsaken å utforske materialiteten i sitt instrument.

Å bruke det fonetiske som musikalsk materiale er ikke noe nytt, men er brukt i poesi og musikk gjennom mange år. Vi kan for eksempel nevne Kurt Schwitters *Ursonate*, Luciano Berios *A-ronne*, Og György Ligetis *Aventures* og *Novelle Aventures*.¹⁵ Det er likevel snakk om betydelige forskjeller, både hva gjelder komposisjon og utførelse. I de nevnte verkene snakker vi først og fremst om skriftbasert komposisjon, der komponisten bestemmer lydene og utøveren, gjerne en klassisk skolert sanger, utfører. Det er noe annet enn at en utøver, som også er komponist, utforsker egenskapene i det fonetiske materialet, og gjennom denne utforskingen skaper musikk. Kanskje kan man si at skriften og selve språket (tysk, fransk, engelsk, det litterære tekstgrunnlaget?) danner grunnlaget for den første typen, mens selve stemmen, en enkelt stemme, en kropp, danner grunnlaget for den andre?

I fonetiske lyder ligger en mengde klangmuligheter, de formes ulike steder i stemmeorganet og disse funksjonene kan også utforskes og forme nyansene i lydene. Dette med materialitet er også det som treffer meg i opplevelsen, det er lyden av hennes stemme som kommer ut av hennes kropp som treffer min kropp. Og i dette mener jeg det ligger noe helt sentralt. Jeg tror det nitide arbeidet som ligger i hennes utforskning er det som gjør at jeg opplever musikken som meningsfullt og ekte, men dette virker for meg nærmest umulig å språkliggjøre. Jeg opplever ikke ”kroppen som kropp”, men kroppen som musikk, og dermed oppstår en mening som ikke lar seg beskrive med assosiasjoner.

¹⁵ De fonetiske lydenes klangbærende egenskaper i *A-ronne* blir for eksempel behandlet i Ingvild Skaatans masteroppgave: *In my end is my beginning. En studie av forholdet mellom tekst og musikk i Luciano Berios verk A-ronne og Laborintus I* (2005). Komponist og musikkforsker Istvan Anhalt vier i boken *Alternative Voices: essays on contemporary vocal and choral Composition* (1984) også oppmerksomhet til det fonetiske når han analyserer *Novelle Aventures*. Han fokuserer blant annet på hvorvidt fonemer kan være meningsbærende i seg selv.

Roland Barthes skriver i essayet ”The Grain of the Voice” om hvordan nettopp materialiteten i en stemme, er det som gjør at han foretrekker *en* stemme foran en annen. Det som interesserer meg er at han blant annet trekker frem utøverens arbeid med det fonetiske som medvirkende til at en sangfremførelse rører ved han, og gjør musikkopplevelsen ekstra fengslende. Han knytter dette til hvordan språket er forvaltet i utførelsen og beskriver hvordan sangeren (Charles Panzéra) bruker det fonetiske i språket; konsonantene brukes som springbrett til vokalene, i stedet for å brukes på den mer tradisjonelle måten: ”as needing to be ”articulated” detached emphasized in order to fulfill the clarity of meaning”. Barthes beundrer Panzera’s arbeid med nyansene i vokalene: ”[...] the opposition of *é* and *è* (so necessary in conjugation), the purity – almost *electronic*, so much was its sound tightened, raised, exposed, held – of the most French vowels, the *ü* [...]” (Barthes, 1977: 184). Han beskriver disse nyansene i stemmen som ”the grain” og han knytter dette direkte til kroppen: ”The grain is the body in the voice as it sings, the hand as it writes, the limb as it performs” (Ibid:188). Barthes beskriver på en poetisk måte hvordan en sangers bruk av nettopp materialiteten i sin stemme, og utnyttelse av de musikalske egenskapene i sin kropp, kan føre til en nærmest grensesprengende musikalsk opplevelse. Opplevelser som ikke så lett lar seg beskrive med ord, men som kanskje snarere kjennes i kroppen.

3.3 Form på lydens premisser

I fremføringsøyeblikket skal materialet gis form. Imidlertid ikke gjennom en tenkt prosess der strukturene og den musikalske utviklingen er planlagt i forkant. I handlingsøyeblikket er det kroppen som intuitivt jobber med det musikalske materialet og gir det form. Det kan, slik jeg ser det, leses ut av følgende sitat der Sidsel Endresen snakker om hvordan de improviserte strekkene formes i *Lautleben*:

Jeg tror at den måten å jobbe på [...] handler mye om, Rolf kaller det for autopilot. Når [...] lydbearbeidingen [...] drar litt av gårde med meg, og jeg ikke (...) ligger foran i frontallappen og planlegger og konstruerer. [...] Så får det en type, jeg har ikke noe bedre ord for det enn en type sannferdighet. Det høres litt voldsomt ut, men [...]. strukturer som danner seg av ren og skjær nødvendighet, rett og slett på lydens premisser.” (NRK P2, 1999: 13’19)

I kapitlet der jeg diskuterte hva det i følge Richard Schechner vil det å utøve (*to perform*) innebærer, så vi at han blant annet knyttet dette til det å gjøre og å være, noe jeg satt i sammenheng med Endresens utsagn om tilstedeværelse som et viktig premiss innen fri

improvisasjon. Sitatet ovenfor sier noe om sammenhengen mellom handling og væren. I handlingsøyeblikket er det kroppen som styrer forløpene gjennom bearbeiding av materialet, men dette fordrer også en tilstedeværelse. Ikke ved at kroppen styres av sinnet, men ved en total sameksistens mellom kropp og sinn. Dette kan minne om det Erika Fischer-Lichte kaller *embodied mind*. Kroppslig tilstedeværelse (*presence*) er et av fenomenene hun mener frembringer materialitet. Hun beskriver tilstedeværelse som: "[...] a process of consciousness [...] that is articulated through the body and sensed by the spectators through their bodies" (Fischer-Lichte, 2008: 99). Gjennom en slik tilstedeværelse eksemplifiserer utøverne at man ikke *se på* kropp fra sinn som to adskilte ting: "Each is always implied in the other." (ibid).

Gjennom handlingsstyrte forløp vokser formen ut av lydbearbeidingen, og dette er noe som ikke kan planlegges, men som gjøres der og da. Det Sidsel Endresen sier ovenfor ytres i forbindelse med hvordan Wallin og Endresen jobbet med de improvisatoriske soloene av *Lautleben*, der Wallin forsøkte å gi henne noen indikasjoner på "hvilken retning hun kunne gå" i improvisasjonene (se s.49). Trolig er noe av grunnen til at språkliggjøringen oppleves som utfordrende i denne situasjonen, at selve den improvisatoriske formingen er basert på kroppslige performative handlinger. De lar seg dermed ikke så lett styres på bakgrunn av språklige formuleringer, fordi forløpene er handlingsstyrt og selvrefererende i den forstand at de referer til seg selv eller handlinger som allerede er gjort gjennom metodisk arbeid med instrumentet. Likevel kan kanskje de språklige instruksjonene som er gitt feste seg i utøverens bevissthet, og kanskje også i utøverens kropp. Når bevisstheten er i sameksistens med kroppen, kan rammene som er lagt på forhånd også inngå i utøvelsen av de performative handlingene. Dette bringer meg videre til neste avsnitt i dette kapitlet, der jeg vil ta for meg ulike perspektiver på transformasjon.

3.4 Perspektiver på transformasjon

Begrepet transformasjon brukes gjerne i litteratur om både performance-teori, improvisasjon og elektroakustisk musikk. Jeg ønsker å ta utgangspunkt i hvordan begrepet er brukt av ulike teoretikere innen de overnevnte fagområdene, for videre å undersøke om dette også kan si noe om hvilke funksjoner som er i spill i *Lautleben*, og hva som skaper form i *Lautleben*.

Begrepet "transformasjon" opplever jeg i utgangspunktet som problematisk og vanskelig å definere fordi det kan brukes i utallige sammenhenger. Går vi til ordbøkene ser vi at begrepet

knyttet til omforming og omdanning (Guttu), eller til forvandling og dermed også transfigurasjon og metamorfose (Gundersen). Det kan brukes om noe som skjer med fremførelsen, hendelsen, utøveren, mottakeren eller med selve verket, eller med mindre bestanddeler inne i et verk. Samtidig opplever jeg at det på mange måter berører kjernen i hva som skjer når musikk fremføres, gjøres eller utføres. I transformasjonen ligger noe som er sant om alle hendelser, også musikk, nemlig at noe er i evig forandring og at når noe oppstår, forsvinner noe annet.

For meg bærer begrepet transformasjon i seg egenskapene til det Barthes kaller *Tekst* gjennom sitt vev av signifikanter. I selve begrepet ligger noe evig foranderlig, et spill uten et senter. Kanskje er det nettopp dette som gjør det godt egnet til å beskrive et bevegelig objekt som er i evig forandring, slik jeg opplever er tilfellet med *Lautleben*.

Jeg har allerede vært inne på at Erika Fischer-Lichte mener det ligger en transformativ kraft i selve fremførelsen. Richard Schechner skriver at musikere, så vel som for eksempel skuespillere og dansere, gjennomgår en midlertidig transformasjon når et materiale skal fremføres. Han kaller det en ”transportation”; fra å være i hverdagen, går de over til å være ”artisten”, den som fremfører, den publikum har kommet for å se. Det som gjør transformasjonen midlertidig, er at de skal tilbake til det ”vanlige” livet etter at fremførelsen har funnet sted (Schechner, 2006: 72). I de estetiske handlingene presenterer, eller viser man handlingene som er et resultat av gjentakelser, og dette gjelder, som jeg var inne på ovenfor, også de som improviserer fritt. Også i disse situasjonene brukes gjentakelsen av atferd, skriver Schechner. En sammenligning av flere improviserte hendelser, vil “[...]reveal strips of behavior repeated regularly as well as recurring patterns of presentation.” (ibid: 73). Jeg har allerede vært inne på hvordan fri improvisasjon ikke nødvendigvis handler om konstant oppfinnsomhet, der målet er å stadig finne på nye ting. Fritt improvisert musikk er i like stor grad som annen utøving av musikk, preget av gjentakelser. Mye av kunsten ligger i hvordan materialet forvaltes, noe også Schechner påpeker mot slutten av sitt resonnement: ”It is the manipulations of these repetitions that give each performer her or his own style” (ibid), noe som igjen minner oss om Sidsel Endresens utsagn, der hun sier at strengheten i hennes arbeid : ”ligger i (....) hvordan du behandler ting”.

Tidligere har jeg vært inne på at Edgar Landgraff i sin kritikk av det han oppfatter som Derridas noe begrensede syn på improvisasjon, foreslår at vi ser på improvisasjon ”as an

iterative and recursively operating process where dynamic structures emerge from the processing and reprocessing of elements” (Landgraff, 2011:36). Jeg synes dette er et interessant perspektiv på hvordan man kan tilnærme seg den musikalske utformingen i improvisasjon, selv om Landgraff, blant annet ved å trekke inn neo-kybernetisk teori, trekker dette i en retning som jeg ikke vil forfølge videre (ibid: 29). Det Landgraff skriver er imidlertid godt i overensstemmelse med det Sidsel Endresen og Richard Schechner sier; det er i hvordan du behandler materialet at det skjer interessante ting i musikken. Jeg ønsker å knytte dette til transformasjon. For i transformasjonen ligger nettopp det at man omformer noe til noe annet, og i begrepet ligger også en grad av noe kontinuerlig. Nye hendelser skapes med bakgrunn i de som akkurat har funnet sted, i en kontinuerlig prosess.

I forrige kapittel nevnte jeg kort at Gary Peters i boken *The Philosophy of Improvisation* er inne på at bruk av såkalte klisjeer og standardiserte mønstre ikke hindrer improvisasjon, men snarere endrer formen den tar. I boken trekker han også inn transformasjon som et grunnleggende estetisk prinsipp i improvisert musikk. Dette står kanskje ekstra sterkt innen fritt improvisert musikk fordi musikken er basert på at den ikke er reverserbar. Den kan ikke korrigeres og utøveren kan ikke gå tilbake og endre, og har dermed et mål om å være ukonstruert og ikke ”tenkt”, men at det som skjer med musikken der og da skal skapes ”på lydens premisser”, som Endresen sa det ovenfor (NRK P2 1999). Han knytter det til mimesis og tar også utgangspunkt i kritikk av improvisasjon som en aktivitet som tar i bruk, og stadig gjentar standardiserte former, noe som minner oss om diskusjonen omkring Derridas syn på improvisasjon.¹⁶ ”Why is it that some forms (and not other) become standardized, and is pseudo-individualism the only consequence once they do?, spør han (Peters, 2009: 101). Det handler ikke nødvendigvis om å forklare hvorfor noen former foretrekkes fremfor andre, men å akseptere at det er slik. For utøveren er det ikke behovet for å skape noe helt likt to eller flere ganger, eller søke etter noe objektivt *annet* (ibid). Det er en virkemåte av representasjonen og av repetisjon, som til syvende og sist handler om estetiske valg i handlingsøyeblikket og *å drive med* det foranderlige og bevegelige i tiden : ”The mimetic act does not copy the world, it copies other mimetic acts, it re-presents specific patterns of transition from one thing to another not in order to retrieve past styles but to retrace the originary movement of art” (Peters, 2009: 101). Slik jeg ser det beskriver Peters her langt på vei en type produktiv mimesis og knytter dette til improvisasjon. Vi snakker i følge Peters om

¹⁶ Peters knytter denne diskusjonen til Adorno, Boulez og Berio, men jeg går ikke i dybden på dette da jeg allerede har vært inne på disse tingene under avsnittet om ”play”.

en type mimesis som imiterer det arbeidende, ikke selve arbeidet, eller ytringen, ikke det som er sagt. Alt settes dermed i bevegelse. Kunstneren er sjelden interessert i kunsten for kunstens del, påstår Peters og fortsetter: "(...) the artist is interested in what the work can *do*, its communicative efficacy, its expressive intensity, its facilitation of mimetic movement"(ibid:102). Denne interessen krever at utøveren er oppmerksom på måten historien av mimetiske handlinger indikerer en prosess av forfall og transformasjon eller : "a process of decay that demands of the artist the necessary transformation to re-new, revivify, an re-empower the mimetic faculty through the discovery of new or forgotten gestural strategies". Han fortsetter med å si at dette nærmest er unødvendig å poengtere fordi transformasjon for improviserende utøvere "are so often the very lifeblood of their art practice" (ibid).

I forrige kapittel undersøkte jeg forholdet mellom gjentakelse og fornying i improvisasjon. Der trakk jeg frem et sitat av Endresen der hun snakket om hvordan det danner seg repertoar veldig fort, og at hun søkte å "arrestere automatikken" i eget vokabular (se side 57). I sitatet overfor om baklengslyder sier Endresen også: "[...] Det interesserer meg rett og slett bare å snu på hvordan [...] jeg vanligvis oppfører meg musikalsk. [...]Det vokser noe annet ut av å prøve å snu på en litt automatisert måte man oppfører seg musikalsk på" (NRK P2, 2011). Her sammenfatter Endresen hva som kan ligge i den frie improvisasjonens natur, ikke å være oppfinnsom, men snarer å utfordre "vante musikalske baner", og gjennom det skape noe annet.

Peters knytter transformasjon i improvisasjon til filosofen Walter Benjamins påminnelse om at mimetiske krefter eller handlinger endres gjennom tiden, han siterer Benjamin:: "The direction of this change seems determined by the increasing fragility of mimetic faculty[...]The question is whether we are concerned with the decay of this faculty or with its transformation"(ibid: 100). Dette kan sees i lys av improvisasjon som et "evighetsprosjekt", og som et tids- eller varighetsfenomen der endringen skjer kontinuerlig gjennom tiden i tråd med Bergsons påminnelse om at: "man kan godt dele en ting, men ikke en handling" (sitert fra Kjerschow 1993: 81). Utfra dette kan vi kanskje si at transformasjonen blir selve illustrasjonen på at noe er i bevegelse, også i improvisasjon. Gjennom handlinger som supplerer og erstatter hverandre, foregår det en transformasjon. Ved å forstå improvisasjon som en produktiv mimesis anerkjenner vi den som en repeterende aktivitet, men mellom hver repetisjon, eller imitasjon om man vil, er materialet transformert. Gjennom transformasjon

drives det improviserte verket videre, samtidig som dens bevegelige natur kan oppleves i musikkens flyktighet. Jeg vil igjen trekke inn Derrida for å forsøke og illustrere dette aspektet. Kanskje kan vi si at improvisert musikk, (for så vidt som all annen musikkutøving?) gjennom transformasjoner utforsker "this movement of play, permitted by the lack or absence of a center or origin," og dermed også "the movement of *supplementarity*" (Derrida, 2001: 365). Kanskje vi kan si at det i improvisasjon foregår en kontinuerlig transformasjon av materialet, både i handlingsøyeblikket og fra fremførelse til fremførelse. I mellom fremførelsene foregår det et videre arbeid med materialet. Derek Bailey påpeker at i fri improvisasjon er det et ønske om at musikken dikterer sin egen form. Videre sier han at det i dette sanntidsarbeidet foregår: [...] a forward-looking imagination which, while mainly concerned with the moment will prepare for later possibilities" (Bailey, 1992: 111).

I *Lautleben* er det imidlertid ytterligere en form for transformasjon som finner sted. Den er også gjort med materialiteten i Endresens stemme, men den er ikke gjort av Endresen selv. Den er gjort av Rolf Wallin ved hjelp av datateknologi. Vi snakker om en helt annen type transformasjon, en som ikke har det flyktige preget som den jeg nettopp har beskrevet. De er i større grad fikserte transformasjoner i den forstand at de er kun gjort én gang, at de sannsynligvis er gjort over lengre tid enn den tiden de tar i musikkstykket og i den forstand at de låter likt hver gang. Og det er enda et nivå, nemlig fremførelsen, der lydkilden det er gjort transformasjoner av også spilles som seg selv. David Smalley tar i artikkelen "Defining Transformations" (1993) for seg transformasjonens rolle i elektroakustisk musikk. Han påpeker begrepets mangfold av betydninger. "Transformation is therefore a broad generic cloak", skriver han, og stiller det, også i denne sammenhengen, betimelige spørsmålet: "One even begins to wonder if there is anything which is not transformation" (Smalley, 1993: 280). Han påpeker hvordan elektroakustisk musikk skiller seg fra for eksempel tonal notert musikk, og påstår at man der har større grad av "gjenkjennbare" parametre som melodisk identitet, motiver og intervaller som representeres ved en karakteristisk rytme, kanskje forbundet med en spesiell instrumentasjon, noe som gjør det lettere å huske i en senere kontekst. I tillegg har man et partitur som gjør at man ikke trenger å memorere musikken. Han sier noe som også er sant for improvisert musikk: "But what is identity in an electroacoustic music where intervallic pitch, metrically, measured rhythms and known instruments do not provide a semantic basis, and where there is no notation system to represent identities?" (Smalley, 1993: 280). En mulighet er gjenkjenning av kilden, skriver han, som vanligvis assosieres med en årsak. Han påpeker samtidig at disse kan skilles fordi det noen ganger kan være vanskelig

å identifisere en av dem. En mulig tilnæringsmåte er å bruke en kilde-årsak (*source-cause*) som skal kunne gjenkjennes. De er brukt fordi de kan gjenkjennes og fordi de har en virkelighet. Lydkilder som kan høres har delt identitet fordi de har en plass i verket, en *intrinsic identity*, og en i den virkelige verden, en *extrinsic identity*. De bærer med seg egenskapene de har fra den virkelige verden i musikkverket. De har to kontekster og er derfor *transcontextual*. En kilde som har en sterk identitet i den ytre verden utgjør en solid basis for transformasjon, fordi den er mulig å huske. Hvis vi kan huske utgangspunktet er vi bedre skikket å følge transformasjonene og vi gjenkjenner dem lettere hvis de opptrer senere i verket (Ibid: 282). Lydens musikalske potensial vil bli realisert etter at den kanskje har gått gjennom mange transformasjoner, og til slutt vil den kanskje ikke ha noen hørbar tilknytning til utgangspunktet. I sitt mest ekstreme er dette en mer abstrakt prosess enn med hørbare transkontekstuelle lyder. I *Lautleben* har vi konkrete lyder som lyden av båt, og teksten til Øivind Hånes. Når det gjelder det som utgjør hovedbasen for transformasjonene, altså stemmen til Sidsel Endresen, er den tidvis transformert til det ugjenkjennelige, og tidvis kan vi høre at det er hennes stemme som utgjør basen. Dette er et punkt jeg kommer tilbake til i del 3.

Smalley tar også for seg stykker som inkluderer musikkinstrumenter som spiller i fremførelsen, og sier at en hovedgrunn for å kombinere elektroakustisk musikk med live instrumenter er å utforske formbarheten og mangfoldet i det klanglige materialet, spillet på det tvetydige med kilde-årsak forholdet og dermed også spille med instrumentets identitet (ibid: 292). Her sier han også noe som er sentralt for *Lautleben* : ”specific, implied and freed directions of transformations are all possible but difficult, perhaps impossible, to leave instrumental identity behind in the same sense as this is possible in an acousmatic work” (ibid). Som jeg nevnte kort i kapittel 2 synes jeg det er svært viktig for min opplevelse av *Lautleben* hva som utgjør originalkilden for de elektroniske bearbeidingene. Smalley peker også på at menneskestemmen står i en særstilling innen elektroakustisk musikk: ”The voice humanity, directness, universality, expressiveness, an wide and subtle sonic repertory offer a scope which no source-cause can rival” (ibid: 294). Andreas Bergsland minner i sin avhandling om at menneskestemmen alltid vil skille seg ut og bli senter for lytteroppmerksomheten i en elektroakustisk komposisjon (Bergsland, 2010: 73). David Smalley foreslår i artikkelen sin en tilnæringsmåte for å identifisere elektroniske transformasjoner, og han foreslår også en terminologi. Denne måten å presentere transformasjoner på er en ganske annen enn den jeg akkurat har vist til når det gjelder

improvisasjon. Her presenteres det som et kompositorisk virkemiddel som kanskje kan beskrives som en mer ”viljestyrt” transformasjon. Jeg vil likevel tro at komponisten foretar transformative grep av rent estetiske grunner og at det også kan være gjenstand for en mer intuitiv prosess, noe også Smalley påpeker at er tilfellet: ”[...] it is possible for transformed identities to appear as biproducts of method, as the product of experimental process rather than of predetermined calculation” (Smalley 1993: 295) Vi er likevel inne på et helt klart spenningspunkt når man skal tilnærme seg et verk som *Lautleben*, også metodologisk. De kompositoriske grepene som er gjort lar seg tilsynelatende spore på så helt forskjellige måter. Den ene som en slags kontinuerlig evighetsprosess (i hvert fall igjennom improvisatørens virke), den andre gjennom en mer bevisst, dog kombinert med å være intuitiv, estetisk prosess som lettere lar seg avgrense i tid. Jeg vil imidlertid forsøke å holde fokus på transformasjonen som skjer i fremførelsen og mellom fremførelser, i tillegg til hva det innebærer at utøveren spiller sammen med en transformert utgave av ”seg selv”. Dette betyr at verket må sees på under ett. Hvis jeg skulle sette de to prosessene mot hverandre, ville det kanskje innebære to helt forskjellige analyser, og det ser jeg ikke som hensiktsmessig. Jeg har også gjort en deskriptiv analyse av den elektroniske komposisjonen i DEL I som ikke er forankret i et begrepsapparat lignende det Smalley foreslår. For avgrensingens skyld vil jeg dermed fastholde min kanskje mer subjektive beskrivelse av det elektroakustiske lydlandskapet, og ikke forfølge Smalleys metode videre. Mitt utgangspunkt er at jeg vet at det er Sidsel Endresen sin stemme som utgjør basen til transformasjonene, og det er også det jeg vil fokusere på. I radiointervjuet om *Lautleben* fra 1999, som jeg flere steder i oppgaven referer til, forteller også Rolf Wallin om noen av måtene han har jobbet stemmematerialet på (NRK P2, 1999: 03’50 – 09’46). Jeg tar ikke direkte utgangspunkt i dette fordi mitt fokus ligger på lytteropplevelsen. Det blir imidlertid, i likhet med kommunikasjonen mellom Endresen og Wallin om de improviserte strekkene som jeg diskuterte i kapittel 2.1 et referansepunkt for meg. Ikke som et fiksert utgangspunkt, men som en av mange perspektiver som etter hvert utgjør en forståelseshorisont som videre kan tjene som bakgrunn for min tilnærming til musikken.

Kanskje er ikke innfallsvinkelen så ulik mellom de to måtene å skape musikk på, fordi det i begge tilfeller i stor grad er snakk om bearbeiding og transformering av et lydmateriale, med utgangspunkt i lyden så å si fra den sammen lydkilden. Den ene transformasjonen gjøres med datateknologi, den andre med selve instrumentet i sanntid. Som Sidsel Endresen selv sier:

”Jeg går ut og inn av dette kompet, og jobber som meg, umanipulert” (NRK P2, 1999). Den viktigste forskjellen er tidsbruken. Tidsaspektet trekkes også gjerne frem som det som skiller komposisjon og improvisasjon. Rolf Wallins handlinger har brukt lenger tid på å transformere Endresens stemme i forkant for å oppnå den ønskede effekten og det hele resulterer i en fiksert form. Sidsel Endresen transformerer det musikalske materiale om og om igjen gjennom fremførelser og har kun den tiden hun har til rådighet i fremførelsesøyeblikket. Hun fremfører imidlertid ikke referanseløst, men med utgangspunkt i de musikalske handlingene som hun allerede har gjort gjennom et langvarig arbeid med sitt instrument og ”instruksjonene” til akkurat dette verket som hun har fått fra, og sannsynligvis kommet frem til, sammen med Rolf Wallin.

Betyr så det at Endresen sin stemme er transformert gjennom datateknologi at opplevelsen av materialitet i fremførelsen svekkes, eller at røsten er transformert ”vekk fra sin kropp”? Erika Fischer-Lichte trekker frem flere utøvere som bruker elektroniske transformasjoner i sine fremførelser, blant annet Spalding Grey, Laurie Anderson, Diamanda Galas og David Moss og skriver :

The voice became polymorphous but was never de-materialized as it would have been in video or film recordings that lack an actual physical body. It lost all gender, age, ethnic affiliation, or any other determining characteristic. The aural space it generated was experienced as a liminal space of permanent transitions, passages, and transformations.
(Fischer-Lichte, 2008: 128)

Det som skiller Endresen fra disse utøverne er at hun ikke gjør de elektroniske transformasjonene med sin stemme selv, men som vi ser argumenterer Fischer-Lichte med at tilstedeværelsen av den fysiske kroppen opprettholder materialiteten. Samtidig sier hun noe som er interessant i det perspektivet jeg snart kommer til, og som avslutter denne delen av oppgaven, nemlig *liveness*-perspektivet ved et verk som *Lautleben*. Fischer-Lichte skriver at en film- eller videoinnspilling, og dermed også en lydinnspilling, har en *de-materialiserende* virkning. Det er tilstedeværelse av kroppen som gjør at de elektroniske transformasjoner ikke virket de-materialiserende. På hvilket nivå snakker vi om materialitet da? Betyr det at vi hvis vi analyserer et lydopptak av en fremførelse ikke kan snakke om materialitet i det hele tatt?

4. Fremføringens uforutsigbarhet og forgjengelighet

I dette kapitlet vil jeg undersøke hva som skjer i interaksjonen mellom utøver og mottaker i fremførelser. Fremførelser som inneholder improvisasjon baserer seg på forgjengelighet; på øyeblikket; på det uforutsigbare i handlingsøyeblikket, men hva innebærer dette? Er dette viktig for utformingen av musikken? I så fall drar dette med seg flere problemstillinger for meg som analytiker, fordi dette er tapt idet konserten er over. Jeg analyserer en ”død” improvisasjon, fordi denne nerven er tapt. I mitt tilfelle har jeg ikke en gang opptak av konserten jeg var på, den forblir i min underbevissthet som et flyktig minne. Jeg har som sagt to opptak. Det ene er en studioinnspilling uten publikum til stede, selv om det riktignok ble fremført til publikum gjennom radioen. Det andre er et konsertopptak med publikum i salen. Gjennom lydopptakene er fremførelsene dokumentert for alltid, men uforutsigbarheten, improvisasjonens ”livsnerve,” er tapt. Hva innebærer dette? Kan det likevel argumenteres for at jeg analyserer live-fremføringer? Dessuten er ikke verket bare improvisert; halvparten av verket er et opptak av lyd som i tillegg er bearbeidet, slik at *live-stemmen* ofte ikke kan høres. Hvor live kan avspillingen av det oppleves som? I denne diskusjonen trekker jeg inn teorier om såkalt *liveness*, med fokus på Philip Auslanders bok, *Liveness* (2008)

4.1 *The autopoietic feed back loop*

At det foregår en interaksjon mellom utøver og mottaker i en fremføringssituasjon er et naturlig resultat av at ”flere kropper” oppholder seg i samme rom. Fischer-Lichte sammenfatter dette faktum i kapitteltittelen; ”Shared bodies, shared spaces”. Hun skriver : ”Performance exemplifies that all forms of physical encounter between people stimulate interactions even if their shape is not always plainly evident. To adapt Watzlawick’s famous dictum: you cannot not react to each other.” (Fischer-Lichte, 2008: 43). Erika Fischer-Lichte er opptatt av transformasjonen som skjer med mottakerne men også samspillet, og den gjensidige påvirkningen mellom utøver og mottaker, som foregår i en fremføringssituasjon. Hun kaller dette *the autopoietic feedback loop*: ”In short, whatever the actors do elicits a response from the spectators, which impacts on the entire performance. In this sense, performances are generated and determined by a self-referential and ever changing feed loop” (Fischer-Lichte, 2008: 38). Siden begynnelsen av det tjuende århundre kan vi, i følge Fischer-Lichte, se en endring i synet på mottakerens rolle i en fremførelse, noe som er en viktig del av den performative vending på 60-tallet (Ibid:39). Betydningen av publikums rolle ble ikke bare anerkjent, men i større grad inkludert i selve fremførelsen. Loopen som en ” self-referential, autopoietic system enabling a fundamentally open, unpredictable process emerged as the defining principle of theatrical work. A shift of focus occurred from potentially controlling the system to inducing the specific modes of autopoiesis.” (ibid).

Edgar Landgraff argumenterer for at dette også er et viktig prinsipp i improviserte fremførelser. I improviserte fremførelser fremmer og søker man å fremkalle variasjon i stedet for stabilitet. Utøverne er hele tiden åpne for ”forstyrrelser”, det kan være fra medspillere, en selv eller fra publikum, det blir en del av fremførelsen og kan brukes til å utvikle noe nytt. Alt dette er uforutsette ting, og de kan være viktige for utviklingen av musikken (Landgraff, 2011: 38). Vi har allerede sett hvordan spillet med det uforutsette kan utgjøre et viktig prinsipp i improvisasjon, noe Derrida, som jeg var inne på, selv gjorde i sine fremførelser. Samtidig er det i møte med mottakerens bevissthet og gjennom hennes for forståelse at en improvisert fremførelse oppleves som nettopp det. Fischer-Lichte skriver om hvordan publikum trekkes inn i fremførelsen og transformeres fra mottakere til deltakere, for eksempel i performansen *Lips of Thomas* av Marina Abramovic som jeg nevnte i forrige kapittel. Gjennom *the autopoietic feed back loop* endres også det tradisjonelle skillet mellom subjekt og objekt. Ved at publikum på den ene eller andre måten involveres i selve fremførelsen,

transformeres de til meddeltakere, og gjennom gjensidig påvirkning mellom utøver og mottaker blir forholdet mellom subjekt og objekt gjenstand for en dynamisk prosess der rollene stadig skiftes. (Fischer-Lichte, 2008:41).

Vi ser også at former for publikuminvolvering brukes ved musikkfremførelser. Innen populærmusikken oppfordres gjerne publikum til å synge eller klappe med, og på den måten trekkes de inn i opptreden. Samtidig er dette en del av ”kulturen”, og den har ikke den ”eksperimenterende” tilnærmingen som en del av performance-verkene Fischer-Lichte bruker som eksempel, har. Innen jazzfeltet og kunstmusikkfeltet viser publikum gjerne sin begeistring ved å applaudere etter en solo, være seg i en jazzlåt, eller en opera. Likevel kan man kanskje si at interessen for, og ønsket om å involvere publikum, ikke er like stor innen de sistnevnte uttrykkene. Der er kanskje disse reaksjonene overlatt til mer ”indre” prosesser¹⁷. Like fullt kan reaksjonene oppleves i rommet uten å være uttrykt med ord eller kroppslige handlinger. Jeg synes man kan merke det på applausen, og reaksjonstiden på applausen. Der kan man finne store variasjoner i et publikum. Noen føler behov for umiddelbart begynne å klappe for å vise sin begeistring, andre ganger kan det oppstå en ”ladet” stillhet, en slags fordøyingstid, etter at et stykke musikk er fremført. For mange bli denne stillheten en del av verket. På konserter der det er betydelig andel improvisasjon involvert kan kanskje denne spenningen knyttes til det at man faktisk ikke vet hva som kommer, man vet for eksempel ikke vet når det er slutt. For noen oppleves dette kanskje som sekunder av usikkerhet, for andre blir en sånn type ”ladet” stillhet jeg var inne på ovenfor, en del av fremførelsen, en spenning som skjer i en konsertsituasjon. Dette gjelder også i stor grad i improviserte fremførelser der flere spiller sammen, der spenningen finnes mellom utøverne. Interaksjonen mellom utøverne er et premiss for musikalsk utvikling, utøverne blir aktive deltakere i hverandres musikalske forløp og har en gjensidig påvirkning på hverandre. Man kan kanskje snakke om en transformasjon som foregår mellom utøverne, fordi utøvernes direkte påvirkning på det de andre spiller, er større enn i andre fremførelser. Dette er kanskje mer gjenstand for individuelle indre prosesser hos hver enkelt mottaker, men i følge Fischer-Lichte spiller de også inn på feedback-loopen.

¹⁷Tanja Orning påpeker i sin artikkel ”Pression – a performance study” (2012) at publikum i klassiske musikkfremførelser generelt er ”veloppdragne” og at de sjelden responderer spontant til fremførelser. I en fotnote antyder hun også at dette kan være en av grunnene til at det er lite forskning på prosesser innen *the autopoietic feed back loop* innen det klassiske musikkfeltet (Orning, 2012: 27)

I likhet med Landgraff påpeker Fischer-Lichte hvordan mottakerens reaksjon er en uforutsigbar prosess, og at dette er noe som gjelder ved enhver fremførelse: "It is impossible to control or predict spectator's reactions in advance or gauge their effects on performers and other spectators. Although ordinarily these processes occur in a barely perceptible level, they are at work in all performances" (Fischer-Lichte, 2008: 43). En fremførelse, ja kanskje enhver estetisk opplevelse, vil vekke en eller annen form for reaksjon hos mottakeren, selv om de, som Fischer-Lichte påpeker, ofte ikke kan oppfattes av andre.

The Autopoieses Feedback loop fungerer kun i fremføringsøyeblikket ved at utøver og mottaker befinner seg i samme rom. Dette er ikke noe som kan gjenskapes. Hendelsen i seg selv kan ikke gjenskapes og dette bringer meg over til det siste teoretiske perspektivet i denne delen, nemlig *liveness*.

4.2 *Liveness*

Erika Fischer-Lichte sier at det i takt med den økende medieringen av vår kultur har oppstått en dikotomi mellom live fremførelser, som utgjøres av den kroppslige tilstedeværelsen av utøvere og tilskuere gjennom *the autopoietic feedback loop*, og medierte fremførelser, som skiller sameksistensen mellom produksjon og resepsjon. Hun skriver: "Mediatized performance invalidates the feed back loop" (Fischer-Lichte, 2008: 68).

Philip Auslander argumenterer i sin bok *Liveness* (2008) for at det kanskje ikke er så klare ontologiske skiller mellom live og medierte former, for eksempel ved å vise til at live-hendelser blir mer og mer like medierte. Han stiller seg dermed delvis i opposisjon til det han refererer til som en ideologi innen moderne performance-studier (Auslander, 2008: 47), blant annet til Peggy Phelans oppfatning av fremførelsens ontologiske status:

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. (Phelan 1993: 146)

Auslander argumenterer på sin side for at fremførelser på et nivå, alltid vil være råmateriale for dokumentasjon. Han viser til at kunstnere innen uttrykk som i utgangspunktet fremføres som hendelser eller *events*, for eksempel performance-kunst og *bodyart*¹⁸ har en bevissthet rundt verdien av å dokumentere hendelsene, ikke som representasjon av representasjonen, men snarere som en mulighet for *presentasjon* av arbeidet i ulike sammenhenger. På denne måten muliggjør dokumentasjonen at performance-verket lever videre, snarere enn å være en avslutning i seg selv. Dokumentasjonsopptak kan dermed sees på som: [...] the final product through which it will be circulated and with which it will inevitably become identified [...]. (Auslander, 2008: 31). Auslander argumenterer altså mot Phelans påstand om at fremførelser ikke kan dokumenteres eller reproduseres. Han foreslår at: "the live can exist only within an economy of reproduction" (Ibid:57), og sier dermed også at et dokumentert opptak også er "live performance", ikke "noe annet" som Phelan argumenterer for.

Det er relevant å sammenligne performance-kunst med fremførelser som inneholder improvisasjon, nettopp fordi de baserer seg på det som skjer her og nå, og at mye av musikkens utforming skapes med næring fra øyeblikkets uforutsigbarhet og interaksjon med de andre menneskene i et konsertlokalet, både publikum og medmusikanter. Dette er imidlertid unektelig tapt i ettertid. Michael Duch er inne på denne problemstillingen i sin avhandling: "[...] but even in those situations where the recording is as clean and unedited as possible, it cannot fully replicate the real situation of a live concert. Since Free Improvisation is music that is spontaneously created, a recording will never function as anything but a documentation of something that has already occurred." (Duch, 2010: 29). Spørsmålet er om dette kan spores på et dokumentasjonsopptak, noe jeg kommer tilbake til i del 3.

Et opptak gjort i radiostudio, slik som opptaket av urfremførelsen av *Lautleben*, blir langt på vei som et vanlig studioopptak. Interaksjonen med publikum er ikke der på dette opptaket, fordi publikum mottok fremførelsen gjennom sine radioapparater hjemme. Selv om det er tatt opp live i studio, ble det ikke sendt live gjennom radioapparatet. Det er dermed interessant å sammenligne med konsertopptaket der det er publikum i salen. Jeg vil tro at man også kan skille mellom rene dokumentasjonsopptak og "produserte" live-opptak. Med det første mener jeg altså råopptak helt umikset. Det vil imidlertid være en mengde mellomnivåer her, for eksempel hva gjelder opptaksutstyr. Hva utgjør for eksempel et opptak som skal sendes på

¹⁸ Så vidt jeg kan se finnes ingen god oversettelse av begrepet på norsk.

radio kontra et gjort med for eksempel en en-mikrofon digitalopptaker? I forbindelse med et radioopptak av en konsert, gjøres det nok også noen justeringer av lyden selv om en konsert sendes live.

Mediering er noe som har preget livehendelser i lang tid, for eksempel gjennom bruk av mikrofoner og elektriske lydanlegg (Auslander, 2008:25). Auslander skriver blant annet: "As the media replaces the live within cultural economy, the live itself corporates the mediatized" (Auslander, 2008:44). Dette er jo i høyeste grad tilfelle med *Lautleben*, ved at "halve" verket presenteres i mediert form, er det estetiske uttrykket delvis et resultat av mediering. I tillegg har verket blitt fremført med film siden 2006. Når det gjelder fremførelse som inkluderer film, uttrykker han skepsis til oppfatningen om at skjerm og menneskekropper sees på som likeverdige deler av fremførelsen: "The possibility that audience perception will inevitable be drawn to a screen even when there are human beings also present, for instance, is not usually considered as part of the equation" (Auslander, 2008: 40). Han spør: "When we go to a concert employing a large video screen for instance, what do we look at?"(Ibid:41). Sidsel Endresen er den eneste levende personen på scenen. Lyden av en menneskestemme vil alltid tiltrekke seg oppmerksomhet i et elektronisk landskap (Bergsland 2010: 73). Kanskje er dette nok til å balansere oppmerksomheten mellom filmen og det elektroniske landskapet, og opprettholde følelsen av at man overværer en livefremførelse? Det skjer noe når stemmen kommer inn, og som jeg nevnte innledningen til oppgaven, veksler Endresen mellom å sitte og å reise seg. Dette er en av de tingene jeg husker best fra konserten. I det hun reiste seg, hadde hun min oppmerksomhet, og dette økte opplevelsen av at det var live. Visuelle forskjeller i scenografien, gjennom at kropper beveger seg på scenen, vil kanskje dermed alltid balansere fokuset, selv om fremførelsen er delvis mediert, også med film. Dette er også en type fremførelse Auslander ikke diskuterer direkte, og i avslutningen av avsnittet understreker han at det finnes multimediale fremførelser der levende bilder integreres sømløst med mennesker på scenen. Han avslutter likevel med å si at dette ikke endrer det faktum at: "performances occur now in a cultural context in which the projection is more closely related to the dominant media than is the live body, a fact that undoubtedly has implications for how the audience perceive the whole performance" (ibid: 43)

Hva med Rolf Wallins tilstedeværelse? I *Lautleben* er Rolf Wallin utøver med datamaskinen som instrument, men hans tilstedeværelse vil aldri høres annet enn mediert. Hvis man knytter live til tilstedeværelse av en menneskekropp, vil jo aldri et elektroakustisk verk oppleves

fullstendig som det, altså i den forstand at utøveren bak den elektroakustiske komposisjonen er tilstede. I *Lautleben* kan vi imidlertid høre spor av den andre utøveren, Sidsel Endresen, som også fremfører live, kan det føre til at også den elektroakustiske komposisjonen oppleves som mer live? Endresen blir i så fall et slags bindeledd mellom mottaker og elektroakustisk komposisjon. Kanskje kan man da si at hun gjør den elektroakustiske komposisjonen mer ”live”? Simon Emmerson argumenterer i artikkelen “”Loosing Touch?” The Human Performer and Electronics” (2000) for at syntetiske lyder i seg selv har blitt en del av vår hverdag og dermed blir et gyldig referansegrunnlag i seg selv: ”we no longer assert out human presence only through hitting, scraping and blowing the objects around us, but through reasserting out power over the new medium – and using *it* as source” (Emmerson, 2000:212). En elektronisk eller dataproduert lyd kan aldri erstatte et menneske, men det at vi i så stor grad er omgitt av elektronisk lyd i hverdagen, gjør at den kanskje ikke oppleves som så fremmedgjort i en live-situasjon. At det snarere, som Auslander argumenterer for, blir er en *del av* live-opplevelsen, i stedet for å svekke den. De er nesten like mye tilstede i våre liv som mennesker er. Kanskje *live* bare kan bety at vi opplever her og nå, at det egentlig handler om tilstedeværelse. Elektronisk lyd er like mye til stede i hverdagslivet vårt, selv om den ikke er av kjøtt og blod.

Hovedmotivasjonen min for å ta med dette aspektet, er at jeg synes det er interessant med tanke på hva som påvirker opplevelsen av form i et verk som *Lautleben*. Dette henger sammen med at jeg tilnærmer meg *Lautleben* som et verk der formen blir til i fremførelsen, som en live-hendelse. Jeg har vært inne på at uforutsigbarheten i en fremførelses ”her og nå”, samt interaksjonen med publikum, også kan påvirke hvilke retninger musikken tar og det er dermed grunn til å tro at dette påvirker opplevelsen av form i utvidet betydning. I lys av dette blir perspektiver som gjelder autentisitet ved et opptak av en fremførelse, etter min mening viktige å ha med, samt hvorvidt parameterne som gjelder denne interaksjonen kan dokumenteres. I kapitlet der Erika Fischer-Lichte diskuterer frembringelse av materialitet, understreker hun hvordan dokumentasjon muliggjør at en fremførelse som er forbi, i det hele tatt kan analyseres: ”In this sense, I must disagree with Phelan’s argument that performance cannot be documented. Such documentation rather create the conditions of possibility to speak about past performances at all” (Fischer-Lichte, 2008:75)

Å diskutere både elektroakustisk og improvisert musikk i et *liveness*-perspektiv åpner, slik jeg ser det, for mange interessante innfallsvinkler. Jeg har forsøkt å trekke frem noen som jeg

finner relevante for min studie, men ser samtidig at alle kunne fortjent grundigere behandling enn jeg har anledning til å gå inn i her.

DEL III Nye analytiske perspektiver

Jeg går nå tilbake til min analyse. Vil den bli annerledes enn den jeg har skissert i del I?

Hvilke innfallsvinkler skal jeg nå velge, og vil dette lede til en ny forståelse?

Jeg fortsetter min utforskende ferd i *Lautlebens* lydlandskap med nye perspektiver i bagasjen, hvordan skal jeg bruke disse? Er det egentlig de elementene jeg har trukket frem i min første beskrivende skisse som oppleves som ”formdannende” i fremføringsøyeblikket?

Denne gangen baserer altså analysen seg på to opptak. Det første er studioopptaket fra 1999 som dannet grunnlaget for beskrivelsen i DEL I. Det andre er altså et konsertopptak fra Stockholm konserthus i 2001.

1. Soloene versus elektroakustisk lydlandskap

Tre elementer vil stå sentralt når jeg nå skal se på soloenes formmessige forløp, og deres spill med bakgrunnen. Det første er hvordan Endresen former forløpene der og da i de to fremføringene jeg har tilgjengelig. Det andre er undersøkelser av hvordan utøveren forholder seg til det lydlandskapet hun spiller sammen med, og som er utledet av hennes instrument. Det tredje er å se på forholdet mellom forandring og gjentakelse mellom de to versjonene. Hvordan oppleves graden av likhet og ulikhet imellom de to?

Jeg tar her utgangspunkt i 1999-versjonen og forsøker å gi en noe mer utfyllende beskrivelse av utformingen av soloene. I neste instans vil jeg ta frem opptaket fra 2001, for å se hva som skjer der. Hvordan oppleves for eksempel forvaltningen av materialet på det opptaket som er fra en konsert med publikum i salen? Jeg velger å trekke frem enkeltelementer fra de to fremføringene i mitt forsøk på å illustrere dette.

Jeg begynner med solo 1 og tar utgangspunkt i 1999-versjonen (03’17-06’07). Det fonetiske materialet introduseres tidlig i forløpet med ord som “hoad” og “ludl”.¹⁹ Tonalt er hun i grenseland mellom tale og sang. Hun bruker også ord som kombinerer *m* og *l*, gjerne med en vokal imellom (mye e). Noen ganger sniker hun inn en *s*. I begynnelsen *stopper* hun sine egne

¹⁹ Jeg har valgt å kalle dem ord her selv om det først og fremst viser til uttrykk med mening. Med dette menes at de oppfattes som selvstendige lydlige enkeltelementer i denne soloen.

fraser, slik at det kun er korte bruddstykker som kommer ut, men fra 04'13 begynner hun for alvor å jobbe med materialet.

Hun bruker det fonetiske materiale til stadig å forme nye ord. Vi hører at mange ord begynner likt, med en lang pustelyd på *h*, gjerne "hoed", "hoad" eller "hhhee". Ordene kan være av ulik lengde og sammen skaper de lengre fraser. Lengden på fasene jobber hun også med, samt tempoet i frasene. Noen ganger er tettheten av ord stor, andre ganger strekkes ordene ut i tid. Tidvis tas lydkarakteren fra forrige frase opp i neste, men med små endringer. Eksempler på lydobjekter som ligner hverandre, og som jeg opplever går igjen og blir en del av Endresens forvaltning, kan være "Hoad", "ho-" "mellem", "mellems", "nle", "olsm", "milis", "medest", "emleh", "imill", "melen". Dette er eksempler på ord jeg transkriberte ned fra min lytteopplevelse av musikken i DEL I. Som jeg har vært inne på tidligere kan disse transkripsjonene oppleves som meningsløse og lite representerende. De kan likevel sees som en skriftlig illustrasjon på hvordan små fonetiske endringer gjør at en del av ordene ligner, selv om de også er ulike. Det vil man også merke om man leser dem høyt etter hverandre. Transkripsjonen yter imidlertid ikke materialet rettferdighet. Dette er ikke fonetiske lyder som sies på samme måte som i et hvilket som helst ord. Det er kombinert med kroppslige teknikker som gir lydene substans. Hun legger for eksempel på stemmeeffekter på utvalgte vokaler, som stemmeknirk.

Et lydobjekt som kanskje transkriberes som "Hoad", er egentlig en lyd der hver eneste fonetiske nyanse tillegges vekt. H-lyden skrider frem som et crescendo av luft, sakte endrer vokallyden seg fra *o* til *a* og plutselig stoppes strømmen ved at munnen lukkes av en *t*- eller *d*-lyd. Resultatet kan oppleves som et lydbånd som spilles i revers, der vi kun hører bruddstykker av lyden. Dette er en effekt Sidsel Endresen selv sier hun har jobbet mye med.²⁰ Dette preget understrekes gjennom måten hun buker tonefallet på. Hun "snur" på tonefallet, slik at det blir motsatt av det som kanskje "virker naturlig". Gjennom Endresens arbeid med materialet gis de improviserte soloene form. Materialet transformeres ved at hun snur og vender på de fiktive ordene, og ved at det stadig utføres små forskyvninger. Med utgangspunkt i et lydmateriale formes strekket fra *noe* til *noe annet*. Lydlige enkelthendelser danner grunnlaget for utvikling og forming av hele solo 1. Hun utvikler dette materialet ved å holde på en base, for eksempel "hha"-lyd, men tilfører andre språklyder og stemmeeffekter som gjør at materialet er i stadig endring. Fra 04'30 kan vi for eksempel høre at stemmevolumet økes noe og en større variasjon i tonehøyder forekommer.

²⁰ For eksempel i intervjuet gjort i *Musikk i brennpunktet* (NRK P2, 2011: 20'50)

Jeg mener altså det gjøres et forarbeid her ved en stadig ”omplussing” av fonetiske lyder. Ingen ord er helt like, men de minner om hverandre og formes ut av samme lydrområde. Dette er med på å skape helhet og variasjon på samme tid, og er formdannende. Ingen av disse lydene *er* noe eller *betyr* noe spesielt. Dette er et sanntids forarbeid. I handlingsøyeblikket er det kroppen som gjør dette arbeidet. I bunn ligger et metodisk arbeid med å bruke kroppen som instrument også når det gjelder å forme materialet, kombinert med rammene som er lagt for de improviserte strekkene på forhånd. Det er kroppen som lager musikken, gjennom performative handlinger. De er imidlertid ikke fikserte størrelser, men kan snarere kalles referansehandling som er ”lagret” i kroppen. De driver forløpet i fremføringsøyeblikket, som en produktiv mimesis. I denne formen for transformasjon ligger det en kombinasjon av forandring og gjentakelse. Gjennom sitt arbeid med materialet transformerer Endresen det til noe annet, men hele tiden med en nærhet til det det begynte. Vi hører at hun jobber med *hva som bor* i lydobjektene, og danner nye lydobjekter med utgangspunkt i det. Og vi får bli med på hele ferden, gjennom hele transformasjonen, fordi den skjer gradvis. Og det er dette som gjør at hver frase tar form og som gjør at hele det improviserte strekket tar form.

Den mest interessante omdannelsen skjer imidlertid mellom to fremføringer. Fordi vi her står overfor en situasjon der utøveren, med utgangspunkt i det som allerede er gjort, skal gjenopprette *noe* i soloen, uten å gjenskape eller gjenta den.

I solo 1 i 2001-opptaket (03’19), opplever jeg at oppbygningen er mye den samme. Faktisk kan vi si at karakteren på soloen som helhet er ganske lik. Den er for eksempel fortsatt bygget opp av korte fraser. Likevel er deler av materialet transformert, selv om det er trekk ved det vi kjenner igjen.

Går vi til detaljene ser vi at det er et helt ulikt fonetisk materiale som er brukt, i forhold til 1999-opptaket. Vi kan likevel høre at *hoat*-lyden fortsatt utgjør et karakteristisk trekk ved strekket. Lyder som jeg opplevde som fremtredende i 1999-opptaket, som ”mellm”, ”mellems”, ”nll”, ”olsm”, ”milis”, ”medest”, ”emleh”, ”imill”, ”melnen” er for eksempel så godt som fraværende her. Hun forholder seg også strengere til materialet i den forstand at det på 2001-opptaket er mindre variasjon av fonetiske lyder. Stemmeklangen er annerledes. Den oppleves som lysere og mindre presset.

Selv om soloen på 2001-opptaket, i likhet med på den 1999-opptaket, er bygget opp av kortere fraser, hører vi nå at hurtigheten er skrudd opp. I mindre grad enn på 1999-opptaket kommer de små bruddstykkene, og hun er raskere i gang med å bearbeide materialet. Det som bidrar til opplevelsen av økt hurtighet, er for det første at det er kortere pauser mellom hver frase. For det andre høres også en økt hurtighet innad i hver enkelt frase. De er lengre og har en større tetthet av språklyder. Denne opplevelsen av økt hurtighet kan være et resultat av at det fremføres live, ikke i et studio. Dermed spiller også energien som oppstår mellom publikum og utøver i fremføringssituasjonen inn. Spenningen fra live-situasjonen øker intensiteten i utførelsen, og dette blir en intensitet jeg kan oppfatte når jeg lytter til opptaket. Jeg tror likevel ikke det bare er livesituasjonen som gjør at forvaltningen i tid er annerledes, men også et estetisk valg utøveren gjør i fremføringssituasjonen. Hun forvalter og posjonerer her materialet på en annen måte i tidsforløpet, både i tetthet av lyder i frasene og tetthet imellom hver enkelt frase. Tettheten i hver frase bidrar til at baklengspreget her er enda sterkere. I tillegg spiller valget av hvilke fonetiske lyder som er brukt, samt tonefallet inn. Den utstrakte bruken av *hoat*-lyden forsterker for eksempel denne opplevelsen.

Jeg fester meg også ved nyansen i konsonantene. Det er ikke bare en *d*, det er en *d* klangfarget av *l*'en som er del av samme frase og som kommer før og etter. Jeg introduserte Roland Barthes begrep, *the grain* på hvordan sangeren jobber med materialiteten i sin stemme, for eksempel gjennom det fonetiske. Dette blir et eksempel på *the grain* i Endresens stemme, og er et resultat av hennes jobb med instrumentet. En klanglig utforskning som er direkte knyttet til hennes stemme og kropp. Det er mye hvit støy, i form av pustelyd, på de fonetiske lydene. De er som marinerte i ulike former for "hhh"-lyd, noe som gjør at jeg ikke så lett kan høre hvilke fonemer som er brukt. Vi hører at det inni stemmeinstrumentet, i munnhulen, svelget og strupen, skjer ting som vi bare hører så vidt komme ut. Om dette er helt bevisst er vanskelig å si, kanskje er det også et resultat av konsertsituasjonen og en intuitiv prosess.

Det virker nærmest umulig, og om mulig enda mer meningsløst å notere ned språklydene på liveopptaket. De er mer tilslørt, noe som også skyldes at opptaket ikke mikset. På studioopptaket er lyden klarere, og lydmaterialiet i soloene oppleves som mer distinkt, slik at jeg lettere kan oppfatte hvilke lyder hun bruker. Med klangen fra rommet som eneste "effekt", kommer ikke nyansene frem, men opplevelsen av flyt blir enda sterkere. Dette er et "råopptak", altså et dokumentasjonsopptak av fremføringen, til forskjell fra det andre som er gjort uten publikum i et studio. Vi kan høre gjenklangen av lydene som et resultat av *rommet*,

ikke av *studioproduksjonen eller miksing*. Lydbildet i studioopptaket er for øvrig ”tørr”, det er lagt på lite romklang. Når jeg nå har hørt studioopptaket utallige ganger oppleves denne forskjellen mellom livelyd og studiolyd som stor, og den påvirker opplevelsen.²¹ Dette bidrar til at opptaket oppleves som mer ”live”.

Jeg vil nå ta for meg noen elementer i solo 2, og tar også her utgangspunkt i 1999-opptaket (08’14 – 10’00). Hva skjer med materialet her? Det oppleves som Endresen utforsker stemmeområdet som ligger i overgangen mellom midtre og høyt register, eller mellom brystklang og hodeklang. Innimellom tegner det seg noen korte melodiske motiver som går igjen (ca: 08’37; 09’07; 09’34; 09’48), og som ligner hverandre noe i tonalitet. Det virker ikke tilsiktet ved at hun *mener* å synge akkurat dette lille melodiske motivet, men virker mer som et resultat av den fysiologiske utforskningen mellom ulike registre og funksjoner i stemmen. Vi hører fortsatt fonetiske lyder, det kan vi se i beskrivelsen min i DEL I. Jeg opplever imidlertid at hun nå i større grad enn i solo 1, spiller med hele kroppen og at det kroppslige styrer forløpene. I solo 1 skjer formingen av lydobjektene i større grad i øvre del av stemmeorganet. Den formmessige utviklingen er et resultat av stemmeinstrumentets fysiologiske grenser, egenskaper og trekk. Vi hører en kombinasjon av at utøveren både jobber kroppslig med lydmaterialen, altså lar det fysiologiske skape formen, samtidig som det fonetiske utforskes. Hun spiller sammen med den mørke melodien i bakgrunnen som innimellom bølger seg frem. Og mot slutten bygger hun spenningen opp i takt med bakgrunnen før teksten tar over.

På 2001-opptaket skjer det noe interessant med lydbearbeidingen i solo 2 (08’09 – 09’59), som skiller den fra 1999-opptaket. Lydene i åpningen av soloen hennes blander seg med bakgrunnen, ved at hun først setter tonehøyden i samme tonehøyde som en skrikelyd i det elektroakustiske landskapet. Skrikelyden avtar i et *decrecendo*, men Endresen holder sin lyd, slik at den igjen blander seg med dirrelydene fra objekt 5. Det høres nesten ut som stemmelyden vokser ut fra den elektroakustiske teksturen. Hun spiller med en del av de samme gestene som på 1999-opptaket, for eksempel det lille melodiske motivet. På 1999-opptaket hører vi ved inngangen til solo 2, likevel bedre at hun kommer inn som en forgrunn, fordi hun her åpner med en mer tonal frase. I 2001-opptaket derimot fortsetter hun å spille på teksturen hun overtok fra den elektroakustiske bakgrunnen. Og som jeg nevner i DEL I, hører

vi også bruddstykker av denne i bakgrunnen til solo 2.²² Dette gjør hun kombinert med at det er de fysiologiske grensene for stemmen som utforskes. Stemmen presses opp i unaturlig høyt brystklangregister. Her er det ikke det samme spillet med et fonetisk lydmateriale slik jeg hørte på 1999-opptaket. Det er heller ikke den samme variasjonen i ulike registre, hun holder seg i 2001-opptaket i et mye mer begrenset register.

Det er i tillegg spesielt en ting ved solo 2 jeg fester meg ved når jeg lytter til versjonen fra 2001, og dette gjelder også samspillet med bakgrunnen. Det er her snakk om en bestemt lyd som hun jobber med, en lyd vi har hørt spor av på 1999-opptaket, men som ikke gjør seg like bemerket som på 2001-versjonen. Det er som om hun oppdager et potensial i denne lyden, og dermed stopper flere ganger opp ved den. Det jeg nå skal beskrive kan høres på 08'27, 08'49, 09'01, 09'26-09'40 på 2001-opptaket. I fonetikken tror jeg det ville blitt beskrevet som en glottal stopp eller glottal lukkelyd (Theil 1991: 66). Denne lukkelyden repeterer hun svært hurtig, fortsatt i høyt register. Resultatet er at den får noe av det samme iterative preget som en del av de elektronisk bearbejdede lydene. Jeg opplever en sterkere grad av konsentrasjon om utforsking rundt denne lyden, rent fysiologisk. I tillegg kan man få inntrykk av at den vokser ut av både den høye, nesten sprukne tonen hun åpnet solo 2 med, og det lille melodiske motivet som også er fremtredende i 1999-versjonen. I et av intervjuene jeg siterer fra flere steder i oppgaven, forteller Endresen om hvordan hun jobber med å skyve på grenser, presse stemmen og undersøke ytterpunktene. Hun sier at hun jobber på detaljnivå med hver enkelt lydcelle for å finne ut "hva slags indre logikk som ligger i akkurat de lydene eller de parametrene" (NRK P2, 2011: 10'39). I kapitlet om "Materialitet og transformasjon" så vi at hun for eksempel undersøker lyders perkussive egenskaper.²³ Denne glottale lukkelyden har et klart perkussivt potensial og den gjør også at "tempoet" er høyere i denne soloen enn på 1999-opptaket. Det kan nærmest høres ut som hun spiller med, eller "etterligner" dirrelydene i bakgrunnen. Jeg opplever likevel ikke dette som imitasjon i den forstand at hun *forsøker* å etterligne lyden. Jeg opplever det mer som om hun oppfatter en tendens i musikken der og da, og spiller med den. Det er handlingen, eller det som skjer, som imiteres og oppfattes, og som det spilles med i handlingsøyeblikket. Det er sameksistensen mellom kropp og bevissthet, altså en tilstedeværelse, som gjør at slike tendenser kan oppfattes i nuet. Dette skjedde ikke på 1999-opptaket, selv om lyder som ligner denne også opptrer der. I solo 2 på 2001-opptaket transformeres egenskapen i en lyd over i en *effekt* som jeg oppfatter i min opplevelse gjennom

²² Se side 24 og s. 30

²³ Se side 65

Endresens spill med den elektroniske bakgrunnen. De to inngår i en transformativ prosess. Det understreker også at de improviserte strekkene ikke nødvendigvis så lett lar seg skille ut fra den elektroniske bakgrunnen, men underbygger snarere at vi snakker om to elementer som spiller sammen i fremføringsprosessen. Både på 2001- og 1999-opptaket forkorter hun i solo 2 noen ganger frasene slik at bakgrunnslyden gis plass, men på 2001-opptaket er det mer den lyse dirrelyden hun spiller med, enn den mørke melodiske strukturen. Dette gjør hun ved å stadig la lydbearbeidingen gå over i det iterative motivet jeg nettopp har beskrevet. På 1999-opptaket tilpasser hun seg i større grad den mørke melodiske strukturen.

Det jeg nå skal se på utspiller seg i solo 3 og i overgangen mellom solo 3 og 4. Her vil jeg ta utgangspunkt i utformingen av frasene, eller gestene, i soloen og overgangen mellom de to soloene. Vi skal blant annet se på forholdet mellom faktorer som høyst sannsynlig er planlagt på forhånd, og selve sanntidsforvaltningen av materialet i fremføringssituasjonen. Eller hvordan utøveren forholder seg til det som er planlagt, samtidig som de improviserte musikalske forløpene får utfolde seg i øyeblikket, og at dette igjen endrer min opplevelse av form.

I min beskrivelse av opptaket fra 1999 i DEL I omtaler jeg solo 3 (11'23 – 13'34). som energisk og med svært stor tetthet av lyder²⁴. Jeg skriver at strekket er satt sammen av lange, sammenhengende løp med mange lyder i hurtig tempo. Videre skriver jeg at lydene oppleves som abrupte, som om de kastes ut fra langt bak i svelget og jeg avstår fra å transkribere det fonetiske materialet. Vi skjønner altså at det også her er snakk om et forarbeid som drives av kroppslige og stemmefysiologiske funksjoner. Jeg kan videre dele opp i fire forløp der hver av dem avsluttes av et ut-pust. Jeg skriver dette slik:

Løp 1 : 11'23 - 12'14 Ut-pust

Løp 2 : 12'20 – 12'38 Ut-pust

Løp 3 : 12'40 – 13'02 Ut-pust

Løp 4 fases ut og de siste lydene i løpet blander seg med lydene i objekt 1.

De tre første forløpene beskriver jeg som intense, men det siste bygges ned både i register og dynamikk og det ender i lyder som ligner objekt 1, altså den sildrende teksturen. Hun tilpasser seg altså her bakgrunnen og gjør det til slutt slik at man ikke lett kan høre hva som er henne og hva som er bakgrunn.

²⁴ Se s.31

Jeg går nå til 2001-versjonen og vil begynne med å se på hvordan forløpene i solo 3 er utformet der. Passasjen jeg nå skal ta for meg varer fra 11'19 – 13'43. Her velger hun en helt annen fremgangsmåte. Det første forløpet (11'19 – 12'16) oppleves for eksempel ikke her som sammenhengende, men snarere som bygget opp av kortere fraser. Jeg hører det som seks korte fraser. Først kommer to fraser som er ganske like. Lydmaterialet har det gutturale preget vi hørte på 1999-opptaket. Dynamikken er svakere enn på 1999-opptaket, men ikke det energiske preget. Videre kommer to frasene, der hun utbroderer lydmaterialet og inkluderer noen flere lyder. Dynamikken øker og hun lager korte iterative mønstre av en enkelt lyd, slik hun også gjør på 1999-opptaket. I disse to frasene høres det ut som det fysiologiske styrer formen, og at hun holder på til hun må ha luft. Hun fortsetter med en kort frase som ligner de to første i forløpet, før hun igjen avslutter med en lengre frase der flere fonetiske lyder inkluderes, og mer stemmelyd legges på slik at dynamikken øker, og avslutningen på hele forløpet får et mer intenst preg. Deretter kommer et utpust slik som på 1999-opptaket. Dette synes jeg er interessant, fordi hun nok en gang bruker noen lyder som ligner de på 1999-opptaket, men hun former dem en annen måte. Forløpet i 2001-opptaket oppleves som annerledes fordi hun her ikke går direkte i gang med lange løp med stor tetthet av lyder, men heller bygger opp et nærmest tematisk forløp. Hvis det skulle være komponert kunne man høre det som en variasjonsform, med utgangspunkt i et melodisk eller rytmisk motiv. Det er et estetisk valg Endresen tar i øyeblikket. Det kan også være styrt av fysiologiske faktorer ved at disse lydene, som også har slektskap til glottale lukkelyder, stopper seg selv av kroppen, på et tidspunkt må man puste inn. Imidlertid kan det like gjerne være en form som danner seg der og da, ”en form eller struktur som utvikler seg på lydens premisser”, som Sidsel Endresen kaller det. Det skjer i øyeblikket og er ikke planlagt. Samtidig har vi et element som vi kan anta er planlagt, nemlig utpustet. I 1999-versjonen er det fire forløp og tre utpust imellom. På i 2001-versjonen er det bare tre forløp med to utpust imellom. Grunnen til at det i 2001 kun blir tre forløp, kan være at hun bygger dem opp på en annen måte, hun tar seg bedre tid. Det andre forløpet i solo 3 på 2001-opptaket ligner mer de på 1999-opptaket i intensitet. Det tredje forløpet har derimot den tematiske oppbygningen og utvikling av kortere fraser slik som det første forløpet, og med noe svakere dynamikk.

Et likhetstrekk mellom de to versjonene er altså utpustene. På 2001-opptaket opplever jeg det ikke som om hun *henter seg inn* i disse utpustene slik jeg gjorde i 1999-opptaket. Faktisk synes jeg de bryter opp de løpene hun er i ferd med å bygge opp. Det får imidlertid en

interessant konsekvens, for selv om hun inkluderer to av utpustene, hindrer det henne ikke i å la forløpene utfolde seg *ferdig*. Dette resulterer i at hun fortsetter solo 3 ut i den fløyte-lignende teksten som utgjør bakgrunnen for solo 4. Riktignok bygger hun ned forløpet ved å trekke seg vekk fra mikrofonen etter hvert, men *effekten* av dette er at hun nå binder de to solopartiene sammen. Solo 3 og 4 oppleves dermed ikke som adskilte, slik som på 1999-opptaket. På 1999-opptaket lager hun, slik jeg nevner ovenfor, en tydelig slutt på solo 3 ved å blande lydene sine med løpet i objekt 1. I tillegg går hun betraktelig ned i dynamikk i forhold til resten av strekket. Gjennom et intuitivt formarbeid, lager hun i 2001-versjonen heller en naturlig overgang mellom de to soloene. Vi kan anta at Endresen orienterer seg utfra den elektroniske bakgrunnen, altså i den forstand at hun *vet* at hun skal over i et nytt parti på et gitt tidspunkt. Det er imidlertid kroppslige handlinger som styrer forløpet og de stoppes ikke av *viten* om at neste parti er i gang.

Det er altså flere trekk ved opplevelsen av solo 3 og 4 på 1999-opptaket som nå er endret. Vi har sett at det i 2001-opptaket skapes en improvisert overgang mellom solo 3 og 4. I min beskrivelse av 1999-versjonen i DEL I skriver jeg at solo 4 skiller seg ut, men det inntrykket er nå svekket. I stedet oppleves det i versjonen fra 2001 som om solo 3 og solo 4 henger sammen og solo 4 trekkes dermed også i større grad inn i helheten. I DEL I snakket jeg i tillegg om at det bygger seg opp en intensitet fra solo 1 til solo 3 på 1999-opptaket. Heller ikke denne opplevelsen ser ut til å være den samme når jeg lytter til 2001-opptaket. På opptaket fra 2001 tar hun, slik jeg hører det, nemlig intensiteten et hakk ned i solo 3 sammenlignet med solo 2, spesielt i åpningen av solo 3. I tillegg er lyden av Endresen mer distinkt på 1999-opptaket, noe som øker opplevelsen av solo 3 og solo 4 som adskilte. Deres karakterulikheter kommer der mye bedre frem. Lyden fra salen på 2001-opptaket, altså det man kan kalle *live-lyden*, gjør at alt flyter litt mer inn i hverandre, og dette bygger oppunder opplevelsen av et mer helhetlig lydbilde på hele fremføringen. Som jeg nevnte i innledningen min veksler Endresen mellom å sitte når hun ikke synger, og stå når hun synger. På den måten blir det tydelig når hun er i aktivitet, og dermed også i fokus, og når hun er ”passiv”, i hvert fall ikke så deltagende i forløpet. Det at hun setter seg ned etter hvert solo-strekk, vil også understreke opplevelsen av soloene som mer selvstendige enkeltpartier. I overgangen mellom solo 3 og 4 derimot vil hun bli stående, fordi de to kommer rett etter hverandre. Dette vil være med på understreke at de to strekkene i større grad ”henger sammen”, enn slik de fremsto på ved lytting til 1999-opptaket. Dette viser at hvilken fremføring man opplever faktisk gjør en

forskjell, og at opplevelse av form langt på vei kan forstås som et fenomen som oppstår i mottakelsen av en fremføring.

Fremføringen fra 2001 er gjort to år etter urfremføringen. I følge fremføringslisten til Rolf Wallin er det kun fremført to ganger i mellomtiden²⁵. Utfra det vi hittil har sett, er det grunn til å tro at Sidsel Endresen forholder seg ganske fritt til rammene som er gitt, utenom når det gjelder begynnelse og slutt på strekkene. Samtidig er det klare indikasjoner på at det foreligger noen rammer for karakterene på soloene.

På ulike måter spiller utøveren også med den elektroakustiske komposisjon. Hun spiller med den ved å tidvis gi lydobjekter fra bakgrunnen plass i sine egne forløp. Av og til plukker hun opp tendenser fra det elektroakustiske landskapet, som hun utforsker lydlig i sin forming av materialet. Dette opplever jeg i større grad på 2001-opptaket enn 1999-opptaket. Derfor er det grunn til å tro at denne formen for samspill er noe som utvikler seg fra fremføring til fremføring, ettersom utøveren blir mer og mer *kjent* med det elektroakustiske lydlandskapet hun spiller med. Vi kan også langt på veg si at hun orienterer seg utfra den elektroakustiske komposisjonen, spesielt når det gjelder begynnelse og slutt på soloene. Det er ikke slik at utøveren selv velger når hun skal inn og ut av landskapet. Soloene kommer inn på gitte tidspunkter i forløpet og dette inngår i det som er forhåndsdefinert i komposisjonen. Dette punktet må imidlertid modifieres noe med tanke på den forholdsvis markante endringen jeg opplever, spesielt mellom solo 3 og 4.

I soloene representeres flere nivåer av forholdet mellom kropp og stemme, og Sidsel Endresen utforsker disse grensene gjennom sine improvisasjoner. Dette kan vi høre i karakter(u)likhetene mellom hvert strekk. Jeg har vært inne på at solo 2 og 3 formes mer av stemmens, altså kroppens fysiologi. I DEL I nevnte jeg at intensiteten i soloen gradvis bygger seg opp fra solo 1 til 3. Ved å lytte til 2001-opptaket ble imidlertid denne opplevelsen, som sagt, svekket ved at solo 3 blir tatt et hakk ned i intensitet. Solo 5 er, slik det også kommer frem fra beskrivelsen i DEL I, den soloen som har det mest ekspressive preget, og som understreker det intime forholdet mellom kropp og stemme. I min beskrivelse av 1999-opptaket i DEL I skriver jeg at solo 5 oppleves som nærmest slitsom å høre på.²⁶ Jeg vil dvele

²⁵ 09.10.1999: Ultima festivalen, Oslo; 25.05.2000: Festspillene i Bergen.

(<http://www.rolfwallin.org/events.html> (lest 23.09.12))

²⁶ Se s. 32

litt ved denne fornemmelsen før jeg ser hvordan dette virker på 2001-opptaket. Jeg nevnte begrepet *perceptual multistability* i forrige kapittel. Erika Fischer-Lichte knytter dette til hvordan mottakeren skifter mellom å oppleve skuespillerens kropp slik den er i den virkelige, og skuespilleren som en som gir uttrykk til en dramatisk karakter. Jeg foreslo at dette også kan gjelde for en musikkopplevelse. Videre skrev jeg at muligheten for at lyder som ligner skrik, brøl eller hikst er til stede i musikk der stemmens grenser og funksjoner utforskes, det som gjerne kalles utvidede vokalteknikker. Dette er lyder som gjerne assosieres med følelser, noe som igjen kan påvirke opplevelsen av musikken. Mottakeren veksler mellom å oppleve lyd materialet som følelser som er direkte knyttet til kroppen, og lyd materialet som musikk. Jeg opplever i solo 5 (17'54 – 20'38) på 1999-opptaket som en slik multistabilitet, eller snarere en ustabilitet, nettopp ved at deler av lyd materialet som frembringes får meg til å assosiere til følelser jeg har kjent på egen kropp, og dette gjør at jeg *trekkes ut* av musikken. Jeg veksler mellom å oppleve lyd materialet som uttrykk for følelser ,som angst og fortvilelse, når utøveren skriker og snerrer, og som rent musikalsk materiale gjennom iterative, rytmiske mønstre og kraftfulle, nærmest melodiske linjer. Jeg befinner meg dermed i en ustabil tilstand som mottaker, og jeg tror grunnen til at jeg opplever solo 5 i 1999-opptaket som ubehagelig å høre på, er at assosiasjonene til angst og fortvilelse bryter med det jeg til nå har opplevd som et rent musikalsk forløp. Dette bryter dermed med min opplevelse av formen. I dette partiet er dramatikken mer fremtredende enn ren musikalsk forming av materialet. Dette er soloen jeg opplever har det sterkeste ekspressive og narrative preget, og i dette partiet får jeg også større behov for å ty til assosiative beskrivelser. Det er mye skrik, noen ganger høres det ut som hun ”kjefter”. Jeg reagerer kroppslig, men ønsker ikke at den kroppslige opplevelsen skal være for intim, da spiller helt andre parametere inn, enn de jeg finner musikalsk interessante. Dette er imidlertid parametere som *er* interessante, for de gjør definitivt noe med meg, de vekker en reaksjon som er mer konkret, jeg assosierer til konkrete følelser og musikken oppleves på et annet semantisk nivå enn det som gjelder rent musikalske funksjoner. I vokalmusikk som bruker utvidede teknikker mener jeg altså at mottakeren kan veksle mellom å oppfatte utøvelsen som *mest kropp* og som *mest musikk*. Kanskje gjelder dette i større grad vokalinstrumentet enn andre instrumenter, nettopp fordi kroppen er instrumentet, et instrument alle har, og som vi for eksempel også bruker til å kommunisere i hverdagen med.

Noe av lyd materialet i solo 5 kan minne om rop, snerring og jammer og dette gjelder for begge opptakene. På 2001-opptaket virker likevel faktorer inn som svekker opplevelsen av at det musikalske forløpet brytes av solo 5 (17'54 på 2001-opptaket). På 2001-opptaket er

oppbygningen fra begynnelsen av soloen ganske lik den på 1999-opptaket. Hun begynner riktignok ikke like eksplosivt fordi den første lyden er svakere, men hun er snart inne i en bearbeiding av materialet som minner om den på 1999-opptaket. En del av det samme lyd materialet brukes også. Vi kjenner igjen lyder som ”Ba!” ”Oul!” ”Mouldust!”. Solo 5 er slik jeg hører det den som er likest mellom de to opptakene. Den største forskjellen opplever jeg at ikke ligger i oppbygningen eller selve i lyd materialet, men snarere i utforskingen av materialiteten i lydene. Spesielt høres dette i soloens første del, altså før bruddet (19’55 på begge opptakene). Preget av skrik, kjefting og snerring er svakere på 2001-opptaket fordi hun i større grad dveler ved det klanglige i lydene. Et eksempel er lyden som kommer på 35’53 som kanskje kan transkriberes slik: $r(u)$ [engelsk r] der det utfolder seg et spekter av overtoner. Det å holde på og dvele ved disse lydene krever kontroll på pusten. Det lages en variasjon mellom stor tetthet av harde og høylytte fonetiske lyder, og utholdte klanger som springer ut av disse. Dette innebærer selvsagt teknisk kontroll, men vi hører at løpene ikke er styrt av teknikk. Det er snarere funksjonene muliggjort av teknikken som utforskes og bærer formen på forløpet. Jeg mener selvsagt ikke at dette betyr at hun er en bedre teknisk sanger i 2001 enn i 1999, men jeg opplever at lydene rett og slett *har satt seg* mer i instrumentet slik at det musikalske potensialet i større grad får utfolde seg. Hun holder på de lydlige karakterene på strekket, men gjør det mer til ”sitt”, eller en del av sitt instrument, og dermed også sin kropp. Det virker som hele kroppen jobber i et delvis ukontrollert spill. Det at klang materialet i lydene i større grad utforskes, svekker det dramatiske og ekspressive preget. Ikke fullstendig, men til en viss grad. Det at stemmen ikke er så tett på som den er i studioproduksjonen bidrar også til dette. Altså at hun ikke står i studio, sannsynligvis ganske nær mikrofonen. I 2001 er det snakk om et opptak gjort i en konsertsal med klang, der mikrofonen også tar inn lydene fra rommet, noe som også medfører en større balanse mellom forgrunn og bakgrunn.

En faktor som altså gjennomgående bidrar til å skille mine opplevelser av de to fremføringene er at det ene er et studioopptak, og det andre et opptak av en konsert med publikum i salen. For det første opplever jeg tidvis en energi som kan forklares i spenningen mellom utøver og publikum, for eksempel i solo 1. Dette er altså noe som skjer i interaksjonen mellom publikum og utøver og er prosesser som kan knyttes til *the autopoietic feed back loop* som jeg diskuterte i kapittel 4. For det andre hører jeg lyden av fremføringen spre seg i konsertsalen på 2001-opptaket. Akustikken i salen påvirker hvordan jeg opplever musikken, og dermed hvordan musikken tar form i rommet eller i salen. I kapitlet om «Materialitet og

transformasjon» nevnte jeg det Erika Fischer-Lichte kaller fremføringens ”aural spaces” (Fischer-Lichte 2008: 122-125).²⁷ Hun inkluderer lyder fra publikum som fyller rommet eller lyder fra utsiden. Dette gjorde John Cage til *en del* av selve fremføringen gjennom 4'33 (se side 61). Fischer-Lichte snakker også om at materialitet frembringes i det performative rommet der publikum og utøvere møtes (Fischer-Lichte, 107). Det performative rommet har også sin egen atmosfære som er fylt med energien som oppstår mellom mottaker og utøver, men også av lukter, lys og lyder. Hun kaller dette det atmosfæriske rommet (*the atmospheric space*) (Fischer-Lichte 2008: 114 – 120). Hun nevner ikke akustikk i denne sammenhengen, eller lyden *av* selve rommet. Jeg mener likevel dette kan kalles en del av både det hørbare eller auditive rommet og det atmosfæriske performative rommet. På den måten kan vi kanskje si at det frembringes materialitet både *i* og *fra* selve rommet i form av romklang. Romklangen er i høyeste grad en faktor som spiller inn på en musikkopplevelse. Dette er i utgangspunktet en faktor utenfor utøverens kontroll, men lyden i rommet klinger også tilbake til utøveren og gjør henne i stand til å høre lyden av musikken på en annen måte enn for eksempel i et studio. Hvorvidt dette påvirker utøveren er vanskelig å si, men det er i hvert fall noe som påvirker lytteropplevelsen. Det at romklangen høres på opptaket, og påvirker min opplevelse, berettiger også Philip Auslanders påstand om at live-fremføringer på et eller annet nivå, alltid er råmateriale for dokumentasjon, at vi utfra et dokumentasjons-opptak også kan gjenkjenne at noe er live (Auslander, 2008: 31). Det er unektelig noe som går tapt på slike opptak. Kanskje først og fremst energien som oppstår i tilstedeværelsen mellom utøver og publikum. Spørsmålet er om dette også kan spores på et konsertopptak? Som jeg nevnte overfor, hører vi for eksempel i solo 1 at Endresen er fortere i gang med å bearbeide materialet. I tillegg til at dette er et estetisk valg i nuet, kan det også være et resultat av energien fra live-situasjonen.

2. Metodologiske betraktninger

Gjennom detaljblikk på de improviserte strekkene har jeg altså forsøkt å si noe om hvordan formen blir til underveis i forløpene gjennom at utøveren bearbeider og utforsker sitt stemmemateriale. Materialet formes gjennom forskyvninger og gradvise, noen ganger nesten umerkelige, endringer. Endresen former sine egne forløp i fremføringen gjennom transformasjon av materialet. Endringene gjøres med det fonetiske materialet, og gjennom å utforske klanglige funksjoner i stemmeinstrumentet. Det gjøres også endringer og variasjoner

²⁷ Se side 61

i forvaltningen av materialet i tidsforløpet. Dette skjer både i en fremføring og mellom de to fremføringene. Gjennom en sammenligning av to fremføringer avdekkes også at hver solo har en klanglig karakter, og noen ganger også en formmessig utvikling som ligner, mellom de to opptakene. Her er vi imidlertid inne i et felt der nyansene er mange, og ikke så enkle å differensiere. For samtidig som strekkene ligner, så er de forskjellige. Jeg skjønner at deler av dette også inngår i noe som er forhåndsdefinert, men hører samtidig at utøveren langt på vei styrer sine egne forløp. En felles identitet på hvert solostrekk oppleves, og kan gjenkjennes på begge fremføringsopptakene, men samtidig er opplevelsen av forskjell sterk. Materialet er transformert, men er samtidig det samme. Når jeg går inn i musikken med detaljblikk, ser jeg for eksempel i solo 1 at selv om preget på strekket er likt på begge opptakene, hører jeg nesten ingen av de samme fonetiske lydene. Hvordan får jeg dette frem i analysen?

Theodor Adorno fremholder i sin musikkfilosofi at helheten er en tilblivelse artikulert gjennom deler, avsnitt og detaljer. Det er gjennom delenes suksessjon at vi blir oss bevisst: ”helheten som noe som strekker seg ut i tid. Helheten artikulerer seg gjennom fremadrettede og tilbakeskuende relasjoner, forventning og endring, kontrast og nærhet; uartikulert, udelt ville den forflyte i ren likhet med seg selv” (Adorno, 2003: 68). Det er nettopp gjennom oppfattelsen av detaljer at vi kan oppleve musikalsk spontan bevegelse (ibid: 69). Identiteten til en musikalsk hendelse er ikke noe fastlagt, helheten kan være lik, men i detaljene ser vi forskjellen. Jeg har hittil valgt ut partier fra de improviserte strekkene der jeg opplever at det skjer noe med formen. Ved å trekke frem detaljer i verket, forsøker jeg å si noe om opplevelsen av forskjell i *Lautleben*. Jeg gjenkjenner en identitet i helheten, men gjennom å se på endringer i enkeltdeler forsøker jeg å vise at opplevelsen av helheten også stadig forandres, både i en fremføring og fra fremføring til fremføring. Med andre ord kan jeg gjennom å se på forandringen i enkeltelementer, også si noe om hvordan helheten endres. Samtidig finnes det en identitet på hvert enkelt strekk, og på deres plassering i helheten, som er lik på begge fremføringer. I begynnelsen av DEL II har jeg brukt en del tid på å diskutere forholdet mellom umuligheten av å gjøre det samme to ganger, og det at tilværelsen består av stadige repetisjoner og gjenopprettelser av atferd. Videre så jeg på Derridas filosofi om hvordan alt er underlagt gjentakelsesprinsippet, og at vi ved å fjerne senteret fra helhetsbildet, setter alt i spill gjennom: ”the movement of *supplementarity*” (Derrida, 2002: 365). Gjennom denne evige tilstanden av bevegelse, der ”noe” hele tiden erstattes av ”noe annet”, kan vi kanskje si

at alt er likt og forskjellig på samme tid, i transformasjonen ligger et nivå av forskjell og identitet på samme tid. Dermed blir det i forskjellen at vi ser likheten.²⁸

Transformasjonene Endresen gjør med sitt stemmemateriale i de improviserte strekkene, baserer seg på et handlingsstyrt forløp, som hele tiden forholder seg til en base som skaper likhet og forskjell på samme tid, og dette kan ikke fikseres, det blir et slags bevegelig spill av evig forandring. Hun forholder seg til de forhåndsdefinerte elementene som er lagt, men utformingen av forløpene er langt på vei styrt av selv-refererende performative handlinger som ikke kan spores til en fiksert opprinnelse. Jeg går i detalj på forløpene, for å illustrere endringer som påvirker den formmessige utviklingen, gjennom å sammenligne et strekk med et annet. Det ene strekket kan likevel ikke tjene som en fiksert opprinnelse for det andre, fordi det i seg selv bærer i seg et bakenforliggende metodisk og omhyggelig arbeid med instrumentet, som gjør kroppen i stand til å forme materialet i sanntid, og dette er avgjørende for utformingen når verket fremføres. Det forhåndsdefinerte i de improviserte strekkene i *Lautleben* er karakterene på hvert strekk, men dette kan heller ikke tjene som noe fiksert, vi kan bare konstatere at det er en likhet. Når dette skal utøves i fremføringssituasjonen er det som skaper form et resultat av bittesmå deler av arbeid med instrumentet på detaljnivå. Det gir helheten identitet, men i denne helheten, og gjennom dette arbeidet, ligger en transformativ kraft, eller en evne til å utforme stadige forandringer, stadige forskyvninger i selve utførelsen og dette videreføres fra fremføring til fremføring.

Glidningene mellom identitet og forskjell i verket gjør imidlertid at jeg stadig må spørre; når er noe likt og når er det ”noe annet”? I møte med dette spørsmålet settes jeg på prøve som musikkanalytiker. Jeg støter på grensene for musikkvitenskapen og på hvordan musikkvitenskapen forstår musikk. En positivistisk tankegang om at musikken kan deles opp,

²⁸ *Différance* er et sentralt begrep i Derridas tidlige filosofi, som bærer i seg en tvetydighet og et mangfold av meninger, som ikke får noen grundig behandling her. Jeg kan likevel nevne at Alan Bass, som har oversatt essaysamlingen *Writing and Difference* (2002), i innledningen til boken gjør leseren oppmerksom på nettopp denne tvetydigheten. For eksempel påpeker han at begrepet kombinerer tidsmessige og romlige aspekter ved å spille på sammentreffet av meninger i verbet *differérer*: ”differ (in space) and to defer (to put off in time, to postpone presence). Thus, it does not function simply either as *différence* (difference) or as *différance* in the usual sense (defferal), and plays on both meanings at once” (Derrida 2002: xviii). Tvetydighet, hva gjelder mening, kan imidlertid også passe for begrepet transformasjon, og måten jeg forholder meg til dette på spiller på forhold som gjelder både rom og tid. Transformasjonen skjer gradvis i tiden, men i det jeg velger ut et segment, har jeg stoppet tiden, og plassert det i ”et rom”. Jeg har tatt noe ut av sin tilstedeværelse eller sin væren. Transformasjon er noe som skjer i tid og kan i utgangspunktet ikke la seg plassere i rom.

for så å sette delene sammen i et skjematisk oppsett, er ikke tilstrekkelig når man ønsker å tilnærme seg musikalsk form, først og fremst som noe som blir til i opplevelsen. Oppdeling er nødvendig, fordi et musikalsk forløp er lineært, det utfolder seg i tiden. På et eller annet nivå må vi i musikkanalysen ”stoppe tiden”. I min undersøkelse av et element, en del, en gest eller en passasje, har jeg tatt noe ut av en sammenheng og gjort det til noe romlig. Spørsmålet er snarere hvordan jeg forholder meg til disse elementene, hvordan jeg ser dem i relasjon til en helhet, til hverandre og for deretter å si at de er i stadig forandring.

3. *Lautleben* tar form

I min gjennomgang av den elektroakustiske komposisjonen i del I av oppgaven, tar jeg utgangspunkt i lydobjekter som gjentas flere ganger i verket, og dermed skaper form. I flere tilfeller kan vi høre at lydobjektene har et klar vokal identitet, noen ganger kan vi til og med høre at det er Sidsel Endresen sin stemme. Disse lydobjektene står imidlertid også i en relasjon til hverandre, og videre i relasjon til den stemmelyden som fremfører *live*. På den måten blir transformasjonene av Sidsel Endresens stemme grunnlaget for formmessig utvikling på flere nivåer.

Det første nivået er eksemplene der Rolf Wallin har transformert stemmelyden til et helt nytt lydobjekt der originallyden overhodet ikke kan gjenkjennes. Eksempler på dette er objekt 1 og 2. Hadde jeg ikke visst at disse var utledet av Endresens stemme, ville nok disse vært eksempler på lydobjekter som ikke lenger har noen hørbar tilknytning til utgangspunktet. Lydobjektet utgjør dermed en selvstendig funksjon som et formdannende element uten noen klar tilknytning til utgangspunktet. Det er flere lydobjekter som tilhører dette nivået, for eksempel durelydene som er fremtredende i det jeg i DEL I kaller mellomdel 3 (14’49 – 17’54 på 1999-opptak). Transformasjonen er allerede gjort og den transformerte lyden opptrer flere steder i verket og kan gjenkjennes fordi den er lik hver gang, men ikke fordi den er knyttet til en årsak som vi kjenner igjen, altså Sidsel Endresens stemme, kan vi ikke en gang høre at lyden er utledet av en menneskestemme.

Det andre nivået er lydobjektene som har et klart vokalt preg, for eksempel objekt 3, de iterative lydene i lyst register. Vi hører at det er lyden av en menneskestemme, men vi hører samtidig at de er satt sammen på en måte som ikke så lett lar seg synge. De er transformert til

en tekstur som bærer preg av å være elektronisk bearbeidet, men som samtidig har preg av en menneskestemme. Det vi *ikke* kan høre, er at dette er Sidsel Endresen sin stemme.

I objekt 5, som dermed representerer det tredje nivået, hører vi derimot Endresens vokal innimellom transformasjonene. Dette lydobjektet er det som kanskje best kan gjenkjennes som en transformasjon i seg selv, og som kanskje også kan tjene som et slags mellomledd, eller en bro. På den ene siden er de lydobjektene som er langt unna sitt utgangspunkt (objekt 1, 2 og 4), som ikke har noe vokalt preg, og som kan høres nærmest syntetiske ut. På den andres siden er den akustiske lyden av Sidsel Endresen sin stemme i de improviserte soloene. Denne egenskap kan vi høre allerede første gange det introduseres (02'36-03'00 på 1999-opptaket).

Det fjerde nivået, som da utgjøres av stemmeimprovisasjonene til Sidsel Endresen, skulle kanskje representere motsetningen til de nærmest syntetiske lydene, for eksempel i objekt 1,2 og 4, men gjennom Endresens bearbeiding av materialet opplever jeg at også dette nivået har en brobyggende rolle. Kanskje kan vi si at Endresen transformerer sin vokallyd tidvis vekk fra det "sanglige" (i hvor stor grad det høres ut som en stemme), og over i lyder som høres nærmest elektroniske ut. Er det et lydbånd som spilles baklengs vi hører? Er det iterative mønsteret vi hører elektronisk bearbeidet, eller fremført akustisk i sanntid? I fremføringen er det ikke lenger så lett å høre hva som er hva, og dette synes jeg kommer ekstra godt frem på konsertopptaket, også fordi den akustiske og den elektroniske delen i større grad er blandet sammen.

Imellom disse nivåene kan det også være flere mellomnivåer. For eksempel kan lydobjekt 4, den mørke utstrakte lyden, både oppleves å ha et vokalt preg, og oppleves som et lydobjekt som ikke har et vokalt preg. Sammenhengen mellom det elektroakustiske lydlandskapet og solisten er allerede skapt i åpningsminuttene, fordi lydbildet preges av lydobjekter som har et klart vokalt preg. Lytteren forberedes til og med på hvilken utøver som skal spille med dette lydlandskapet, ved at Rolf Wallin lar oss høre spor av Sidsel Endresen gjennom objekt 5 allerede i åpningen. Før hun er i gang med sine soloer, er hennes stemme allerede introdusert gjennom objekt 5. Det er først etter solo 1 at lydmaterialiet i den elektroakustiske komposisjonen beveger seg lengst vekk fra det vokale preget. Og gjennom å la oss høre originallyden for transformasjonene innimellom, sørger Wallin for at vi heller ikke imellom hver solo "glemmer" den andre utøveren.

Dermed blir samspillet mellom det elektroakustiske landskapet og Sidsel Endresens improvisasjoner et svært viktig element som skaper form, og samtidig et eksempel på det som kanskje er verkets sterkeste karaktertrekk, ulike transformasjoner av en stemme. Det er ulike transformasjoner av den som skaper form i verket. Dette minnes vi på ved at vi innimellom, kan høre den i det elektroakustiske landskapet. Dette kombinert med at hun kommer inn gjennom lengre improviserte strekk, ubearbeidet, forsterker opplevelsen av at vi er i det samme landskapet. Vi har imidlertid lydobjekter i det elektroakustiske lydlandskapet som ikke er utledet av Endresens stemme, og som også opprettholder koherens i verket gjennom gjentakelser. Jeg tenker da på lyden av en dør, av regn, av skritt i trapp og av Øivind Hånes sin stemme. Jeg står fast ved at de har formdannende egenskaper, spesielt resitasjonene av Øivind Hånes. Likevel opplever jeg at disse er mindre fremtredende enn de som er utledet av Endresens stemme. Som jeg nevnte i innledningen til DEL I, finnes det også lydobjekter jeg ikke vier så mye oppmerksomhet. Jeg har valgt å fokusere på de elementene jeg mener er de som er mest avgjørende for min opplevelse av hvordan verket tar form.

I dette samspillet er det kun den ene utøveren som er tilstede på scenen. For vi snakker i høy grad om to utøvere og to komponister som spiller sammen. Jeg skriver at Sidsel Endresen spiller med *seg selv*, men det er ikke hele sannheten. Hun spiller med Rolf Wallin gjennom det elektroniske akkompagnementet han har skapt, og som er med på å muliggjøre samspillet mellom Endresens ubearbeidede, og elektronisk transformerte, stemme. Sidsel Endresen spiller tilbake til akkompagnementet ved tidvis å transformere vokallyden til lyder som ligner noen av de elektroniske lydobjektene. Rolf Wallin er indirekte til stede gjennom sin elektroakustiske komposisjon, men også gjennom sin kommunikasjon med Endresen om utformingen av de improviserte strekkene i forkant, altså før urfremføring i 1999. Sannsynligvis var det da grunnlaget for hver fremføring ble dannet. Det påvirker musikken som et ”minne” som har satt seg i utøverens kropp.

Sammen skaper Endresen og Wallin en åpen form, der begge innehar en frihet til å påvirke opplevelsen av form. Den er likevel ikke åpen i betydning av såkalt ”åpen form” slik begrepet brukes med henspill på komposisjonsmåter utviklet av blant andre Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen og miljøet rundt John Cage. Her er det snarere tatt utgangspunkt i et gitt materiale i form av Endresens *uttrykk*. Dette er instrumentet, som danner grunnlaget for den elektroakustiske komposisjonen. Det er skapt et eget materiale i Rolf Wallins elektroakustiske

komposisjon, som har sin egen formmessige utvikling, og også en egen kropp. Skal vi tro Fischer-Lichte (Fischer-Lichte, 2008: 130) er ikke elektroniske transformasjoner *dematerialiserende*, i hvert fall ikke når de er kombinert med den ”naturlige” lyden av basen for transformasjon. Materialiteten i utøverens kropp utgjør instrumentet, og danner grunnlag for formmessig utvikling. Det er bestemt hvilket preg som skal være på hver solo, hvilken lydmaterialer som danner grunnlaget. Vi kjenner til og med igjen lyder. Samtidig er det overlatt til utøveren å forme materialet. Dette gjør at formen endres fra gang til gang.

Dette er ikke tilfeldighetsmusikk, det er mye med dette verket som er bestemt på forhånd, men det er like fullt et verk tar form i fremføringen.

Form som opplevd fenomen i en fremføring er ikke det samme som form lest ut av et partitur, eller etter mange gjennomlyttinger. Det er derfor jeg har ønsket å gå til detaljene for å se på forskjellene, fordi det er gjennom dem jeg synes vi kan se at formen utfolder seg. Jeg har gått i detalj på materialet for å si noe om hvordan transformasjon av materialiteten i en stemme former verket. Fremføring skaper materialitet og former den gjennom transformasjon. Om ikke musikken er basert på tilfeldighet, betyr ikke det at formen ikke vokser ut av uforutsigbarheten i en fremføringssituasjon. Vi har allerede sett det utspille seg på i hvert fall to måter. I den første soloen hører vi at Endresen har tidvis en mye større hurtighet i utformingen på konsertopptaket, enn på studioopptaket. Det er godt mulig det er spenningen i konsertsituasjonen som gjør det, eller det kan være en impuls der og da som ikke så lett lar seg identifisere som det ene eller det andre. Poenget er at jeg hører og opplever denne forskjellen, og den er et resultat av det uforutsigbare i en fremføringssituasjon. Så har vi solo 3, der hun, for det første utformer strekkene på en helt annen måte på 2001-opptaket enn på 1999-opptaket, og for det andre endrer på måten jeg tidligere opplevde sol 3 og 4 i relasjon til hverandre.

I DEL I nevnte jeg at storformen kunne beskrives som en sirkulær form, og dette opprettholdes i begge opptakene. For det første er lydene de samme i den elektroakustiske komposisjonen, og dette gjelder jo hver gang. For det andre vil jeg si at karakterene på solo 1 og solo 6 i enda større grad ligner hverandre i 2001-opptaket. Dette kan imidlertid ikke tjene som en overordnet objektiv musikalsk form på verket, det ville være å redusere den til, for å bruke Adorno sine ord: ”[...] noe abstrakt, skjematisk og statisk” (Adorno, 2003: 69). Dette opprettholder opplevelsen av at vi er i samme landskap, men den opplevde *formen* blir like mye til *i mellom* åpningen og slutten, gjennom gjentakelsene, transformasjonene, bruddene,

spenningene og avspenningene. På 1999-opptaket tar verket form gjennom samspillet mellom de to utøver-komponistene. På 2001-opptaket har jeg også inkludert andre momenter som gjelder forhold som ligger utenfor utøvernes kontroll. Vi snakker da om klangen av rommet, eller det atmosfæriske performative rommet, og interaksjonen mellom utøver og publikum, gjennom *the autopoietic feed back loop*. Materialiteten i det flyktige fremføringsøyeblikket er tapt, men jeg kan likevel oppleve spor av den på opptaket, og på den måten inkluderes kanskje også jeg som analytiker i loopen.

I innledningen til denne oppgaven siterte jeg Rolf Wallins forsøk på å beskrive hva som ligger i tittelen *Lautleben* : «[Det er] egentlig et slags abstrakt liv inne i lyden. Det motsatte av stilleben blir jo *Lautleben*, altså et lydende liv.» (NRK P2 1999). Kanskje er det nettopp denne beskrivelsen som kan tjene som illustrasjon på hvordan verket tar form. Verket tar form med utgangspunkt i lyden fra et stemmemateriale som er transformert på ulike nivåer. Vi kan ikke lenger snakke om en overordnet form på verket, men snarere et flettverk av ulike former for transformasjon, som skjer på ulike nivåer. Dette gir verket en kropp, en levende kropp av lyd som er i stadig endring, som stadig transformeres og holdes levende gjennom fremføringer. Slik blir *Lautleben* et lydende liv for meg. Det er et liv inne i lyden, som blir til gjennom stadig nye transformasjoner, og som gjør at verket tar form.

I innledningen til kapittelet om materialitet og transformasjon, trakk jeg frem et sitat av Erika Fischer-Lichte der hun poengterer at kroppen er et materiale som befinner seg i en stadig tilblivelsesprosess, en prosess preget av en uavbrutt transformasjon (Fischer-Lichte, 2008: 92). Å snakke om verket som en kropp i seg selv, gir i denne sammenhengen mening.

I analysen handler det om å undersøke hva verket som fremføring gjør der og da, for så å samtidig si noe om dets forgjengelighet. Det er en merkelig motsetning her som er vanskelig å gripe. På den ene siden analyserer vi noe som en engangshendelse, men for å kunne gjøre dette må vi studere materialet mange ganger. Derfor er det viktig med dokumentasjon, noe vi også har sett Fischer-Lichte påpeke i *The Transformative Power of Performance*, ikke som kunst, men som grunnlag for analyse.²⁹ I analysen kan jeg si noe om hva som skjer, og at det skjer, kanskje også hvordan det skjer, men det er vanskelig å forklare hvorfor.

²⁹ Se kapittel 4 DEL II

Ved å begynne med detaljblikk på de improviserte strekkene har jeg sagt noe om hvordan opplevelsen av improvisasjonene forandrer seg mellom fremføringer, og hvordan dette også fører til en endring i opplevelsen av den fikserte elektroniske bakgrunnen. På den måten kan jeg også si noe om hva som er likt, hva som gjør at vi hører det er samme stykke, men gjennom å se på forvaltningen av materialet understrekes det faktum at *idet* ”noe” er gjort kommer det aldri tilbake. Dette innebærer at verket tar form i fremføringen, snarere en å være en allerede eksisterende og fiksert form.

Oppsummerende betraktninger

Når jeg nå har kommet til oppgavens slutt oppleves det på mange måter som paradoksalt å skulle forsøke å nøste opp trådene og komme med noen konkluderende betraktninger.

Paradoksalt fordi jeg har beskjeftiget meg med et verk som jeg opplever at på mange måter bærer i seg noe som er i kontinuerlig forandring og er derfor vanskelig å fange inn i en endelig konklusjon og form. Dette har jeg forsøkt å vise gjennom grundige gjennomganger av musikken, supplert med perspektiver på hvordan verket har blitt til og en mengde teoretiske perspektiver som setter det i kontekst.

Jeg har inkludert et mangfoldig og bredt spekter av både teoretiske og metodologiske perspektiver, noe jeg har funnet nødvendig fordi de alle belyser hvordan opplevelsen av musikalsk form kan utspille seg. Flere ganger har jeg nevnt ordet flettverk. Barthes sammenligner leseren med en som sitter ved *en løs ende*. I så fall opplever jeg at den enden jeg har sittet ved har løst seg opp i *enda flere* tråder som jeg igjen har forsøkt å flette sammen. Jeg har tidvis sammenlignet min studie med en reise. Dette har også vist seg å være en analogi som er treffende når det gjelder beskrivelsen av min utforskende tilnærming til verket og hvordan materialet formes. Underveis har nye perspektiver kommet til og påvirket mitt syn på hvordan det skapes form i *Lautleben*. Det er ikke alltid jeg har sittet igjen med følelsen av å finne entydige svar, men dette har heller ikke vært et mål i seg selv. Det har imidlertid ikke gjort ferden mindre spennende

Jeg begynte med selve musikken og baserte min beskrivelse på et første deskriptivt og instruktivt bilde av det klingende og tok da utgangspunkt i urfremføringsopptaket fra 1999. Allerede der fant jeg noen elementer som jeg opplevde som formdannende spesielt i den elektroakustiske komposisjonen. Jeg valgte å dele mellom den elektroakustiske komposisjonen og soloene, men forsøkte også å beskrive relasjonen mellom de to. Beskrivelsen ga meg noen referansepunkter som jeg kunne bygge videre på, men det var også nødvendig å utvide mitt perspektiv for å videre undersøke hvordan verket tar form.

Videre har jeg undersøkt ulike teoretiske perspektiver for å sette min opplevelse i kontekst. Perspektiver på hvordan jeg kunne tilnærme meg verket som noe flyktig og bevegelig, som et objekt der mange funksjoner spiller inn og spiller med hverandre, har gitt meg et grunnlag for hvordan jeg kan tilnærme meg materialet. Av denne grunn har begrepet ”spill” (jeu) fått en

plass i diskusjonen. I dette ligger også at det ikke foreligger *en* betydning i verket.

Betydninger vokser snarere ut av verket i en uendelig prosess. I denne prosessen er det mange elementer og funksjoner som spiller inn og som spiller sammen. Jeg har undersøkt hvordan spillet mellom komponist og utøver har dannet et grunnlag for formmessig utvikling og jeg har sett på hvordan spillet i gjentakelser av handlinger bærer i seg muligheten for å forme et materiale gjennom improvisasjon.

Dette dannet videre grunnlaget for å se på frembringelse av materialitet i *Lautleben*. Jeg har sett på hvilke former for materialitet som kan frembringes av en stemme og hvordan utformingen av materialet i en improvisert fremførelse er basert på kroppslige performative handlinger. Dette har jeg knyttet til elementer som er unike for stemmemateriale blant annet ved å se på hvordan stemmens eier, Sidsel Endresen, jobber med sitt stemmemateriale. Det fonetiske har stått sentralt i tillegg til stemmens uløselige tilknytning til kroppen. I fremførelsen henter utøveren ut og bearbeider lydlig materiale fra egen kropp der og da, ved hjelp av funksjoner som er lagret gjennom langvarig og pågående metodisk arbeid med instrumentet. Ved å utforske ulike aspekter ved stemmen som danner grunnlaget for komposisjonen på flere nivåer ble det også klart at mye av formingen av materialet skjer gjennom små og gradvise endringer i tidsforløpet og dette kunne igjen knyttes til hvordan komponist Rolf Wallin har bearbeidet stemmematerialet elektronisk. Dermed viste det seg fruktbart å undersøke ulike perspektiver på transformasjon både i improvisert og elektroakustisk musikk.

Jeg valgte også å se på hva som skjer i en fremførelse i interaksjonen mellom publikum og utøver. Her viste perspektiver knyttet til det Erika Fischer-Lichte kaller *the autopietic feed back loop* seg fruktbare. Gjennom den gjensidige påvirkningen som foregår mellom utøver og mottaker i denne sløyfen, blir også forholdet mellom subjekt og objekt gjenstand for en dynamisk prosess der rollene stadig skiftes. Jeg utforsket også hvorvidt, og i så fall hvordan live-situasjonen faktisk kan ”bevares” i et dokumentasjonsopptak ved å ta med noen perspektiver knyttet til såkalt *liveness*.

Alle disse perspektivene tok jeg med meg til den avsluttende analysen av verket og på ulike måter har jeg forsøkt å vise hvordan materialet formes i en fremførelse, hvordan ulike former for transformasjon former verket og at opplevelsen av form kan forandre seg fra fremførelse til fremførelse og fra lytting til lytting. Dette gjorde jeg hovedsakelig ved å sammenligne

studioopptaket fra 1999 med et konsertopptak fra 2001. På samme tid har jeg sett at glidningene mellom identitet og forskjell kan være vanskelig å spore. Ved å gå til detaljene så jeg at det foregikk gradvise endringer i en solo, for eksempel med det fonetiske materialet. Den mest interessant transformasjonen kunne imidlertid best illustreres ved å sammenligne en fremføring med en annen. De fonetiske materialet kunne ved første ørekast ligne mellom to soloer, men ved å igjen gå til detaljene hørte jeg at utøveren hadde gjort små endringer i det fonetiske fra en fremføring til en annen, behandlet materialet med andre klanglige effekter, eller forvaltet materialet på en annen måte i tidsforløpet. På 2001-opptaket kunne jeg også høre at samspillet mellom den elektroniske komposisjonen og utøveren kom tydeligere frem ved at utøveren innimellom transformerte lydmaterialiet i sitt forløp mot et mer elektronisk uttrykk.

Formen ligger, slik jeg ser det, langt på vei i verkets materialitet på ulike nivåer og her har materialiteten vært knyttet til et spesielt stemmemateriale. Formen vokser ut av materialet som på ulike nivåer transformeres. I fremførelsen spiller også parametere inn som handler om det som oppstår ”her og nå”, faktorer som ikke kan styres og som kan skifte fra en fremføring til en annen. I dette tilfellet har det handlet om klangen i rommet på konsertopptaket fra 2001 men også faktorer som kan forklares i *the autopoietic feed back loop*, altså i energien som oppstår i interaksjonen mellom utøver og publikum. Dette blir faktorer som kanskje ligger *utenfor* verket, men som samtidig flettes inn i opplevelsen av form. Vi snakker på mange måter om et utvidet formbegrep som ikke lar seg reduserer til en statisk eller skjematisk struktur.

Min opplevelse av transformasjoner i verket har vokst frem etter grundig gjennomgang, i tillegg til en runde med teoretiske refleksjon, så den er selvsagt ikke den samme som da jeg hørte stykket første gang som altså var en konsert i 2006. Det er imidlertid et punkt som jeg nevnte innledningsvis, som fascinerte meg ved fremføringen. I innledningen til oppgaven kalte jeg det utøverens samspill med noe som ikke var fysisk til stede. Jeg husker at hun gikk *ut og inn* av komposisjonen, samtidig som opplevelsen av sammenheng mellom utøveren og den ”abstrakte” lydverdenen i den elektroakustiske komposisjon var sterk. Dette beskriver noe som jeg opplever står igjen som et av verkets viktigste karaktertrekk, nemlig samspillet mellom de improviserte soloene ved Sidsel Endresen og det elektroakustiske lydlandskapet ved komponist Rolf Wallin. Gjennom dette samspillet kan heller ikke den elektroakustiske

komposisjonen sies å være fiksert. I samspillet ligger et uendelig antall muligheter for at verket tar form i fremføringene.

Kildeliste

Referert litteratur:

Adorno, Theodor (2003): "Vakre steder", s. 66 - 105 i *Musikkfilosofi*; oversatt av Arnfinn Bø-Rygg og Kjetil Havnevik. Oslo: Pax

Anhalt, Istvan (1984): *Alternative Voices: essays on contemporary vocal and choral Composition*. Toronto: University of Toronto Press

Auslander, Philip (2008): *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. New York: Routledge

Ian D. Bent and Anthony Pople. "Analysis.", i *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862pg2>.

(sist lest 01.11.12)

Barthes, Roland (1977): "From Work to Text", i *Image, Music, Text*; essays selected and translated by Stephan Heat. New York: Hill and Wang

Barthes, Roland (1977): "The Grain of the Voice", i *Image, Music, Text*: essays selected and translated by Stephan Heat. New York: Hill and Wang

Bailey, Derek (1992): *Improvisation: its nature and practice in music*. London: The British Library

Bergsland, Andreas (2010): *Experiencing Voices in Electroacoustic Music*. Phd Thesis. Trondheim: Department of Music, NTNU

Cook, Nicholas (1999): "Analysing Performance and Performing Analysis", s. 239 – 261 i: Cook and Everist (eds.): *Rethinking Music* (London)

Derrida, Jacques (2004): "Play – The First Name 1 July 1997". I: *Genre: Forms of Discourse*

and Culture, vol 37, 2: s. 331 - 339

Derrida Jacques (2002): "Structure Sign and play in the Discourse of the Human Sciences", I: *Writing and Difference*; translated, with an introduction and additional notes, by Alan Bass. London: Routledge

Derrida, Jacques (1989): "Psyche: The Invention of the Other". I Waters og Godzich (red): *Reading de Man Reading*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Duch, Michael (2010): *Free Improvisation - Method and Genre. Artistic Research in Free Improvisation in Experimental Music*. The National Norwegian Artistic Research Fellowships Programme. Trondheim: Department of Music, NTNU

Emmerson, Simon (2000): "'Losing touch?': the human performer and electronics", s. 194 – 216 i: *Music, Electronic Media and Culture* (red). Aldershot: Ashgate.

Emmerson, Simon and Smalley, Dennis (2012): "Electro-acoustic music." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08695>.

Hentet 15.08.2012

Fischer-Lichte, Erika (2008): *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. London and New York: Routledge

Guldbrandsen, Erling E. (2006): "Modernist Composer and Mahler Conductor: Changing Conceptions of Performativity in Boulez", i: *Studia Musicologica Norvegica*, (32) 141 – 167

Gundersen, Dag: *Fremmedordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget

Gundersen, Dag: *Norske synonymer*. Oslo: Kunnskapsforlaget

Hovland, Erlend (2012): *Vestens musikkhistorie*. Oslo: Cappelen

Kerman, Joseph (1985): "How We Got into Analysis, and How to Get Out", s. 103-124 i

Rosand (red.): *The Garland Library of the History of Western Music*: B.13

Kjerschow, Peder Christian (1993): *Tenkningen som deltagelse*. Oslo: Solum

Landgraff, Edgar (2011): *Improvisation as Art*. London: Continuum

Orning, Tanja (2012): "Pression – a Performance Study" I *Music Performance Research* vol. 5: s. 12-13. [http://mpr-online.net/Issues/Volume%205%20\[2012\]/Orning.pdf](http://mpr-online.net/Issues/Volume%205%20[2012]/Orning.pdf) (hentet 19.06.2012)

Peters, Gary (2009): *The Philosophy of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press

Phelan, Peggy (1993): *Unmarked. The Politics of Performance*. London: Routledge

Ross, Alex (2008): *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*. London: Fourth Estate

Skaatan, Ingvild (2005): *In my end is my beginning. En studie av forholdet mellom tekst og musikk i Luciano Berios verk A-ronne og Laborintus II*. Masteroppgave. Oslo: Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

Smalley, D. (1993). "Defining Transformations." I: *Interface (Amsterdam)* 22: 279-300.

Schechner, Richard (2006): *Performance Studies - an Introduction*. (2nd ed.). London and New York: Routledge

Thoresen, Lasse (2007): "Spectromorphological Analysis of Sound Objects An adaptation of Pierre Schaeffer's Typomorphology." I *Organised Sound* (12) 129-141

Theil, Rolf (1991): *Fonetikk og fonologi: Ei elementær innføring* (Oslo)

Ikke referert:

Aksnes, Hallgjerd (1996): *Musikk, tekst, analyse*. En studie med utgangspunkt i Arne Nordheims *Nedstigningen*. Hovedoppgave. Oslo: UIO, Institutt for musikk og teater.

Barthes, Roland (1977): "The Death of the Author", i *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.

Cone, Edward (1974): *The composers voice*. Berkeley: University of California Press

Cook, Nicholas (2003): "Music as Performance", s. 204–214 i: M. Clayton (ed.): *The Cultural Study of Music*, London

Cook, Nicholas (1987): *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: University Press

Dillan, Lisa(2008): *Improvisasjon : kunsten å øve på noe som ikke eksisterer*. Masteroppgave Norges musikkhøgskole

Ghoer, Lydia (1994): *The Imaginary Museum of Musical Works : An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford : Oxford University Press

Guldbrandsen, Erling (2010): "Innspillinger av Mahlers 2. symfoni gjennom 85 år: Del I" i *Studia Musicologica Norvegica* (36) 05 - 106

Sjelmo, Vigdis (2011): *Kan strikkemønster være musikk?* Masteroppgave. Trondheim: NTNU, Institutt for musikk

Steinsholt Kjetil; Sommerro, Henning (red.) (2006): *Improvisasjon, kunsten å sette seg selv på spill*. Oslo: Damm

Andre kilder:

Musikkopptak:

Endresen, Sidsel og Wallin, Rolf (1999): Urfremføring i NRK P2, 05.10.1999.Full Mix

Wallin, Rolf (1999): *Lautleben. Radioopera*. Sing back mix (kun den elektroakustiske komposisjonen)

Endresen, Sidsel og Wallin, Rolf (2001) : *Lautleben*. Konsertopptak fra Tonsätterfestivalen i Stockholm konserthus. Sendt på SR P2 13.11.2001

Radiointervjuer:

NRK P2, 05.10.1999: *Innledning til "Lautleben" - en radiopera*. Programleder Høyland, Knut. Intervju med Sidsel Endresen og Rolf Wallin.

NRK P2, 04.06.2004: *Ukas P2-artist: Rolf Wallin*.

NRK P2, 13.04.2011: *Musikk i Brennpunktet* med Sidsel Endresen. Programleder: Jensen, Bodil Maroni

Internettider:

Rolf Wallins nettside

<http://www.rolfwallin.org> Sist lest 13.10.2012

Side om Rolf Wallin fra Chester Music

http://www.chesternovello.com/default.aspx?TabId=2431&State_2905=2&composerId_2905=1663#Full Sist lest 13.10.2012

Aksnes, Hallgjerd: Biografi om Rolf Wallin fra MIC Norsk musikkinformasjon

<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2005041913283834837720>

Sist lest 13.10.2012

Biografi om Sidsel Endresen fra MIC, Norsk musikkinformasjon

<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2011050913155244901350>

Sist lest 13.10.2012

Biografi om Øivind Hånes fra MIC Norsk musikkinformasjon

<http://www.mic.no/nmi.nsf/micdoc/art2006051511232892097962>

Sist lest 13.10.2012

Forfatterside om Øivind Hånes fra Gyldendal:

<http://www.gyldendal.no/Forfattere/Haanes-OEivind>

Appendiks 1

BESKRIVELSE

Et verk med veldig mye informasjon. Det er mye som skjer

Intro

00:00 - Føtter med sko løper opp trappen, åpner dør 1lag - slås igjenregn

Regn – blander seg med **høye korte vokallyder** som kommer gradvis inn. Mange, korte, gjentas/kommer etter hverandre i hurtig tempo, høyt register. Dynamikken: sakte crescendo, gradvis inn i cirka samme lydstyrke som regnlydene. Våte lyder (?). En stemme

Mikset.

Ca 01:08 kommer gradvis inn en stemme til med like vokallyder. Fortetter teksturen gradvis. Den ene vokallyden ligger hele tiden litt i bakgrunnen.

Teksturen forflytter seg – panoreres (miks). Regnlyden ligger fortsatt i bakgrunn

Ca 01:50. **Oppbygning mot spenning** (når begynner den? Ved loopen eller høyfrekvent lyd?) Begge stemmene loopes i en figur som gjentas om igjen og om igjen, hurtigere og hurtigere

Ca 02:00 frem skrider en **høyfrekvent utstrakt tone** som gradvis øker i lydstyrke

02:11 Avspenning/brudd

Dyp utstrakt lyd på "a" (beskrivelse: tykk, massiv, tung, ullen (motsatt av skarp distinkt). I den utstrakte lyden kommer stadig nye ansatser som skaper en slags rytmik.

02:34 Tekst 1

Den dype tonen i bakgrunnen, lyden dempes – Øivind Hånes leser.

"Hennes nesten usynlige hurtighet" Avbrutt av ny vokallydtekstur: **korte konsonanter, mellomregister, sammensatt av mange korte konsonanter og fonemer** (stemte konsonanter) litt glotteralt (atesohe) (klang). **Kan man her si at tekstresitasjonen underbygger lydmateriale (f.eks hvordan "hennes neste..." avbrytes av svært hurtige lyder.**

Jeg opplever et samspill mellom tekst og stemmelyder, der de stadig avbryter hverandre (tekstur)

Regn kommer inn

Helhets inntrykk 00'00'' – 02'50''

Brudd: De knappe tre minuttene preges av mange brudd. Mange elementer innføres plutselig. Eks dør slås igjen-” slår på ” regnet. Det største bruddet skjer etter 02'11'' med det mørke klikket. Oppbygningen med den høyfrekvente lyden som kommer inn i forkant i det som blir en 4-sjiktig tekstur avbrytes av det mørket klikket, dette gir en slags spenning/avspenningseffekt. Mitt inntrykk er at denne effekten gjentar seg flere ganger i veiet. Hvordan virker en spenning/avspenning rent kompositorisk?

03:00 Utløses i mer [eksplosive vokallyder \(ba, de, mba!\)](#)

[Det mørket klikket](#) kommer tilbake. Med flere (u)rytmiske ansatser

03:10 Resitasjon: ”Franske” lyder. – i bakgrunnen er de masse støy- fra telefonen?

Lydlandskapet: [elektroniske dråper \(fra ca. 03:08\)](#). Tappende. – metalliske Beveger seg oppover i register. Crescendo

03:20 Solo 1

Akustisk stemme introduseres - Jeg skiller her bakgrunn fra forgrunn

Bakgrunn-

våt bakgrunn. Komponert av følgende lyder:

[elektroniske /metalliske dråper](#)

[elektroniske regnlyder](#)

[sluk-lydene \(smattelyder. Se introduksjon til Lautleben-radioprogram\)](#)

[elektroniske /metalliske dråper](#) dabber av og blir liggende som en bakgrunn sammen med en mørke tonen. [Den mørke tonen](#) dabber av men de metalliske dråpene blir liggende der som en perkussiv effekt hele veien 03.38 [sluk-lydene](#) kommer inn. – [tappelyder](#) kommer inn i bølger .

Det samme med sluk-lyden.

04:16 de [høye korte vokallyder](#) kommer inn første i bølger – (ut og inn) i forholdsvis lavt lydnivå

05:00 – skapes en crescendo av de høye korte vokallydene. Blir sterkere og sterkere og etter hvert føres også den [høyfrekvent utstrakt tonen](#) inn sterkere og sterkere (skaper spenning).

Den begynner også stopper i crescendoen og fases ut i en decrescendo

05:39 De [høye korte vokallyder](#) danner igjen bakgrunnen – fra ca 05:53 fases de ut til bruddet 06:09.

Forgrunn: enkeltvokaler (”åh. Eh . åh. Oh...). Svake enkelthendelser. I ulike tonehøyder.

Utvikler seg til korte ”ord” ”odl”.

03.50 - 06:09 Korte fraser. ”Loh odl le” midtregister

(hvordan beskrive utforskningen av det fonetiske, det er jo en viktig faktor for lydens kvaliteter, når man skal beskrive disse lyden. Lydenes sakte utvikling.. Det skapes jo også spenningsforløp i oppbygningen av frasene gjennom de fonetiske lydene)

Hoed - (bakgrunn sterkere) – lul – hhhoed – ho. n. (bakgrunn: dl-lyder. Våt, sluk blander seg med Endresens fraser. I tillegg til våte korte lyder)

Ca04:14Hhhoed – hhhoenje – shhah-mellenst – hhhe- hnge (glotteral) –hhhho- nullumg –he – ho- dnuls (sluk-lyder) ho- mellom

Hhe – melems (øker i lydstyrke) - khoad nle modiiiootma als olsm (her foregår det en morfing. Det legges gradvis på mer og mer stemmelyd og på ooo’en legger hun på knikrelyder .)

Na milis sto nl-o . Ling hhoeadmonds etn loh ehah eh maha-nes.of-emleh

(morfingen fortsetter her: stemmeregisteret beveger seg oppver) ooohnelmedest ein k-oo(knirk) nass.

Hvordan analysere morfing? Å notere ned hennes fonetiske forløp opplever jeg i utgangspunktet som ganske meningsløst. Mine transkripsjoner kan på ingen måte beskrive lyd kvalitetene i Endresens stemme, det sier heller ingenting om utvikling. Men det som faktisk skjer her, er jo at hun i sanntid former materialet)

Hhoed-melnen. Imill-ss-moh. Hhocha nue milloch as ååå(knirk) måen.

Hhadmel muelse hhedmmhed muelah oåad meded sni muaf map diefne hhoapme

Høyfrekvent lyd øker i styrke

Ca 05:34Hhhoed-muelno mmoas neh ll(ü) . kkhoat neh melneh-s-mü iieh-mol

Hooad hm hm.. hhoad ml ngle hnied mýleaus chhho chhomil-asm naad. Hhip melle oood.

Hhmelnes hhoadme niah hie....

06:09 Brudd/overgang

Elektronisk lyd

Noe dypt register. Abrupte lyder. ”Mdn - a” Harde. Som lydene kastes ut. Hardt attack med kort resonans. Korte lyder men med en hvis varighet,. I ulike tonehøyder. Lyden ”spretter”.

Danner et slags rytmisk motiv. Korte avbrudd med av maskinaktig lyd

. ”A dn dl ndl”. Avsluttes nesten med et kor av disse lydene. Flere spilles sammen og lager små clustere

Avbrytes plutselig. (06:55) I bakgrunnen er hele tiden en mørk tone som blir sterkere og sterkere - neste som en mørk borrelid, eller en mørk synthlyd – bygger opp mot brudd..

07:17 Tekst - brudd

Resitasjonen gjøres over lyd som høres ut som en båt (?) blir sterkere og sterkere

07:39 Avbrytes: ”Brøytebil!” og en setning som gjentas og gjentas (tekstur). Akkompagnert av bakgrunnsstøy (fordi det resiteres gjennom telefonen).

Ca. 07:53 Avbrytes av *svært hurtige vokallyder, noe våte, nærmest eksplosivt, som man spoler fort framover når noe prater på et opptak.* (minner om lydene ca 2:50 – lyden introduseres der? Ikke beskrevet der). *Maskingevær. Drrr-lyd. Dirrelyd.*

Skapes et rytmisk mønster av *høye Dirrelyden* der den kommer inn støtvis. Danner grunnlaget for teksten:

”Nei, for det er jo ikke bare fioler heller” Denne setningen gjentas på forskjellige måter.

Tett tekstur med de *svært hurtige (noen våte) vokallydene* tar over. Kommer inn i to omganger. Andre gang med *høyfrekvent utstrakt tone*, noe som virker spenningsoppbyggende

08:15 Solo 2

Bakgrunn

08:15 mørk tekstur overtar. Den *høyfrekvente utstrakte tonen* høres så vidt i bakgrunnen. Kan den mørke teksturen være de samme lydene men tatt veldig ned i pitch (???). En slags gjentakende melodi. 08:48: *Sikadesangaktig* lyd i bakgrunn. *Den mørke teksturen* kommer mer i bakgrunnen. Bakgrunnen er i det hele tatt ganske svak i lydstyrke. *Den mørke teksturen* fases ut. *Sikadesanglyden* senkes i tempo og pitch. *Den høyfrekvente dirre lyden* kan også så vidt høres i bakgrunnen. *Hvordan skiller sikadesangen seg fra den høyfrekvente dirrelyden?* *Sikadesanglyden* fases ut

09:50 *Den høyfrekvent dirrelyden* tar over. Først svakt deretter hurtig økende i lydstyrke.

Forgrunn

Høyt register. Nesten på bristepunktet, stemmen sprekker nester.

Oauf elem es au ooo (med vring). Om e odl e. Odle om. Odele odele au. M odle medele. O o kodlo aumedeleded. Molmoloa los alam a (vring). Ost a a eh eh es oh A OH aa (masse luft, sprukken). Mos e e les oooaaa (luft, sprukken).

Lavere register: novolo nivo ats

Ondlo havoaa (høyt register)

M oh la o (sprukken, masse dist) minela o o es amolina. Mol a a a (apekatt) es aa le ole o

Lavere register le movaldle l-el-es-l-e. Melenkeken (glotteralt). Nidelias. Motno medlek o ads

Hoyt, dist, sprukken: odl as o a o.ts. oaa medlesoadle odle a a (apekatt) no e e ds o.

O

Lavere register: nidlisa. Høyt reg: O ao (synger nesten). Nednes a am. Mendna a a as no

Oo e-dn-alas-e om-moam. Eo-o-aof.

Ooo (bygger opp synkront med [Den høyfrekvent dirrelyden](#))

09:50 Høyfrekvent dirrelyd øker i lydstyrke. Bygger opptil og skaper en slags overgang til teksten som fortsetter. Unisont med [mørkere dirrelyd](#) som er med og skaper oppbygging.

10:01 Brudd/Tekst 2

I bakgrunn, båtlyd (tøff tøff tøff). Tøffelyden skaper en slags puls. Tekstlinjene avbrytes av [høyfrekvent dirrelyd](#), som etter hvert mister dirrpreget og går over til en [klynge av høye \(i pitch\), våte lyder](#). Når den høyfrekvente dirrelyden kommer inn, har båtlyden pause. Teksten er gjentakelse. Kretser rundt setningene: ”Det er ikke noe problem” ”Så bare kom du” Passert er passert” Det er noe kommunikativt ved disse setningene, også i tonefallet, som om han snakker til noen. Samtidig opplever jeg at teksten har en klar musikalsk funksjon, det gjentakende for eksempel. Spesielt i teksturen.

10:30 Overgang

[Maskinlyd \(har tone\)](#) kommer inn. Lager en oppbygging, lignende den som bygde opp til tekstpartiet. [Maskinlyden og høyfrekvente dirrelyden/lydklyngen](#) skaper denne oppbygningen sammen. [Blanding av høyfrekvent lydklynge og høyfrekvent dirrelyd](#). [Maskinlyden](#) kommer inn i et slags gjentakende crescendo mønster. [Der den ene har mørkere tone enn den andre, også mer merkbar tone, mens den andre er ”hardere”, mer motoraktig med en mindre merkbar tone som oppleves som noe lysere i pitch \(hvis jeg skulle synge den ville jeg synge den en halv tone høyere.](#)

10:49 Maskinlyd henger igjen og fades sakte ut, men en ”hardere”, [den motoraktig lyden](#) (med halv tone ”lysere” pitch (?)) fades inn og blir sterke og sterkere før den også fader ut. [Lydkklynge/dirrelyd løses opp og går over til løp som beveger seg fra lavt til høyt register.](#)

11:00 Tekst 3

Bakgrunnen består av våte lyder.. Holder seg i det høye registeret som løpet i overgangen endte i.

Fades ut 11:15 og tjener som bakgrunn for solo

11:23 Solo/mellomdel???

Bakgrunn

Svært lavt lydnivå.

Gjentagende melodi, forholdsvis mørk. En del klang på lyden. Metallisk.

11:36 og 11:57 [Høyfrekvent utstrakt tone som svinger/vibrerer](#) føres inn i crescendo – decrescendo

Den siste gangen den fases ut avsluttes løp 2 i solostemmen.

Den [høyfrekvent utstrakt tone](#) blir liggende i bakgrunnen til 12:30.

Fra 12:32 kan bakgrunnen høres som en lysere versjon av den mørke melodien fra 11:23.

Så føres [mørk dirrende tone](#) inn. 12:35: Høyfrekvent utstrakt tone. 12:51 Den mørke melodien er tilbake, svak i bakgrunnen, etter hvert litt sterkere.

13:06 [lysere versjon av mørk melodi \(?\)](#)

13:08 Den høyfrekvente utstrakte tonen kommer inn med variabel lydstyrke og den mørke melodien kommer inn igjen.

Flere sjikt:

Mørk melodi fra 11:23

Høyfrekvent tone .

[Løp av våte lyder som beveger seg oppover i register](#), en slags glissando(?). bobler (?),

Blander seg med lydene av den akustiske stemmen.

Forgrunn

De akustiske stemmelyden er en klar forgrunn

Glottalt. Energisk. Mange lyder ("autopilot", "drar av gårde").

Lange sammenhengende løp med mange lyder, harde, som kommer i hurtig tempo. Rytmiske, skaper nærmest en hurtig puls, noen ganger brytes det opp med korte lyder som gjentas noen ganger.

Lydene opplever jeg som harde nærmest abrupte, som om de kastes ut fra langt bak i svelget.

Tre lange løp som avsluttes med tydelige utpust, gir en klar følelse av avspenning i partiet.

[Henter seg inn...](#)

Løp 1 : 11:23 - 12:14 Utpust

Løp 2 : 12:20 – 12:38 Utpust

Løp 3 : 12:40 – 13:02 Utpust

Løp 4 fases ut og de siste lydene i løpet blander seg med lydene i bakgrunnen.

Denne delen går organisk over i neste del:

13:24 elektroniske/metalliske dråper

13:34 SOLO 3

Bakgrunn:

Løp av våte lyder som beveger seg oppover i register henger igjen. Metalliske dråper?

Fløytelyd. I gjentagende melodi, høyt register. Jeg opplever rytmikken i melodien som uregelmessig, som om den halter bortover. Ut og inn. Lyd styrke varier og innimellom er det stille

Forgrunn

Olmine me-dale-ne se-old Oesme-enlode...oh-mein-sof momolnein-obdole... wide-enst-et-mein.. opmolmoneded...deioama..dolemeid (pause) aisopmomolde deidedmeine.

Wideltmoon...oalschapainl..oldmataimeneded. Wineol op modes..esmelmeil op mol ... do ... ka

Weidel oamopka madetmoast

Skrive ned det fonestiske for å se sammenhengen? Har lydvalget noe å si for opplevelsen av helhet og sammenheng? Her ønsker jeg også å si noe om samspillet mellom bakgrunn og forgrunn

14: 41: Overgang

Løp av våte lyder kommer inn igjen.

Rytmiske korte, perkussive lyder (har disse vært før?). Disse to blandes og gradvis tar de rytmiske korte lydene over. De føres inn i crescendo. Avsluttes i knirkelyd i samme register.

Tog. Føres også inn med økende lydstyrke

15:08 Tekst 4

Bakgrunn:

Tog. Knirking fra toget

Telefonstøy

”Han skulle jo ha laks og øl hver bidige dag, vet du” ” Tok laks, sofaen vekk, og da...eh ..”

”med laks..øl..” ”Dagene på sofaen, bidighet”.. ”I all bidighet...” = noe som gjentar seg

Fortsatt kommunikatív tone, som han forteller til noen. Variasjon med de samme setningene.

15: 23 Overgang/mellomdel

Denne teksten opplever jeg som veldig intens og hektisk med veldig kjappe skifter mellom lydene.

Variasjon mellom følgende lyder

Lappeteppe:

Mørk tone med bend (brøl). Våte lyder mørk tone. Perkussive (melodiske) lyder, Lydklynge.

15:53 Metalliske dråper.

Rytmask støt av mørk tone. Lydklynge av våte lyder (vokallyder). Variere mellom disse to.

Samspillet intensiveres noen ganger oppfatter jeg en rytmikk i vokallydene. 16:35 Ekko på vokallydene

16:43 skrikelyd (har også et visst vokalt preg) med liten bend ned i pitch. Mørke ropende stemmelyder (manipulert, kjørt ned i pitch) HALLA HALLA HALLA HALLA UH! Veksler mellom skrikene og de dype stemmelydene OUA DA UH OA!

Enda mer skrikende lyder, enda lysere.

17:07 lydene minner om de eksplosive vokallyder (ba, de, mba!) (03:00)

Svært høye skrikelyder. Lydklynge av våte lyder med høy pitch. Lages en tekstur av disse lydene

17:19 Skrikelydene lager en tekstur der de avløser hverandre.

Lydklynge Korte vokallyder, glotterale, i lavere register. Med tonehøyde.

17:26 Brudd: Avbrytes av metalliske dråper (?). Svake sluklyder.

De gutturale vokallydene avbryter. Så kommer skrikelyden igjen. HALLA HALLA HALLA HALLLH. UH! DJA! Skrikelyd med bend

17:42 Tekst 5

17:42 Maskinlyd. Tekst: "Helt støvsugd, helt støvsugd" HALLA HALLA.."Det er helt sikkert det så"

Englebarn" gjentaes mange ganger" . "Kunne du tenke deg å..." "Englebarn.

Teksten blander mellom å være kommuniserende og mer resitativ(?)

Maskinaktig durelyd. I bakgrunne hele tiden

18:00 – 20:40 : Solo 4

Bakgrunn:

”Englebarn” sies en gang. Maskinlyden er fortsatt i bakgrunn

Skikelyder i bakgrunn, blir sterke og sterkere. Innimellom kommer [skrikelydene med bend i pitch](#) inn.

18:29 Maskinaktig durelyd henger igjen. 18:49 skrikelyder

19:00 Lager etter hvert et rytmisk mønster. Der det støtvis kommer inn crescende/decrescendo

[Går som et ostinat](#)

Litt [hviskelyder og metalliske dråper](#) i bakgrunnen.

19:53: Hurtig dirrelyd kommer gradvis inn med økende lydstyrke og lager en slags oppbygging.

Forgrunn:

Lydvalg: O Ontz Bomuldust. Bamoulba! Uii. uuuAAA!

Ba oul!

Korte hendelser. Pauser mellom hver hendelse men hele tiden opplever jeg helhet og sammenheng.

Energisk. Lydene kastes ut og ropes ut.

Denne improvisasjonen oppleves for meg som av ett strekk, ikke flere fraser som henger sammen. Hver gang en lyd kastes ut fanges den opp av neste selv om det er pause i mellom.

På en annen måte en for eksempel soloen 13:34 14:41.

Masse vreng på stemmen.

Hylar. Stemmen sprekker. Knirk. Stemmens ytterpunkt. Grawling.

”TZ” (i overgangen mellom denne og neste del)

19:55 Brudd Solo ??

Forgrunn:

OOOO! Oamaneded! Bo muel! Oooo tse innela! Eeeee (knirk)Na mouldes Baha minesedmuuel OOAAAAAA, masabede! Toa! (hardt innpust) Boh-melled llllll(y) . Skriker: UINAst wuildidi .

Dn(u). Oooooo med vreng). Avbrytes av tekst

Bakgrunn:

[Metalliske dråper](#)

Soloen fortsetter fra delen før og svekker følelsen av brudd. Men det skjer noe her likevel. Stemmen blir stående enda mer alene fordi bakgrunnen er såpass ”nede”.

20:38 Tekst 6

Avbryter soloen

I bakgrunn: Første bare telefonstøy. Etter hvert kommer tøffe-båtlyden inn. øker gradvis i lydstyrke og panoreres fra høyre til venstre. Båtlyden senkes i lydstyrke og frem kommer lyden av mange skritt. Høres ut som mange mennesker går i et rom med mye klang, en slags hall? Hører svake pratetyder (?)

”Forrang.. Ansiktet er vendt nedover mot innholdet i kjelen. Kjøkkensjefen spytter. Ikke til side for maten, men rett ned i denne banke faste sylindere av rustfritt stål. Uvanlig.

Spyttstrenger som renner ut fra munnen hans roterer med en slingrende bevegelse, frambrakt ved at han lar tunga vibrere fra side til side.....”

21:45 Lite brudd: Dør åpnes brått ”slår på” **Dyp utstrakt lyd på ”a”**. Skritt som går i trapp

21:52 Dør åpnes brått, ” slår på” **Dyp utstrakt lyd på ”a” (litt sterkere)** og skritt høres.

Dør åpnes to ganger ”slår på **Dyp utstrakt lyd på ”a”**. Skritt. Etter hvert løpende skritt som panoreres fra side til side

20:19 Nøkler ksrittene høres ut som de kommer fra flere retningen og flere skrittlyder blandes inn i hverandre. Døre lukkes/åpnes? Flere ganger etter hverandre. Nøkler

22:28 Rytmikk av dør som åpnes/lukkes(?)

22:34 Bakgrunn: **svak ulelyd** Tekst: ”Opsjon....” skrit. Liten skrikelyd.

”Lagalt skygge”

Svak ulelyd henger igjen

22:36 Solo 5

Bakgrunn:

Metalliske dråper i svak lydstyrke.

Høy dørlyd utgjør igjen rytmikk sammen med nøkkellyder.

Avbrytes av metalliske dråper.

Høye dørlyder.

Metalliske dråpe. Sikadelyd med dørlyder

Metalliske dråper og sikadelyder henger igjen. Sluklyder

Dørlyd med nøkler . litt tekst

23:42 Svake høye korte vokallyder .

Dør. Nøkler Sterke (lydstyrke) Løpende skritt . disse tre blander seg med hverandre

Metalliske dråpe. Og høye korte vokallyder. Litt tekst

Dør

Metalliske dråpe. Og høye korte vokallyder Sikadelyd. Litt tekst: ”press...presss”

Dør med nøkler

Metalliske dråpe. Og høye korte vokallyder Sikadelyd.

Og høye korte vokallyder blir sterkere, likt begynnelsen

Forgrunn:

Hviskende, mellom tale og sang

Hhomled hoenlede (dør) nle . Hoenledel ho-o høyt register: holsnede hol-nk-olsnej. Holnei-

ho-lohndlo nele chodes . ndeil (tekst, svak skrikelyd). Nle (dør) fmloed old nlachlai

onedesnleid o neif uo(knirkr)

M(o.)fao (dør,skritt)nelaohomdlosed oh mohost. Hmpm(o)lde ho od (tekst) meinde l (dør).

Haimenols-o. Hldn. (høye korte vokallyder) Daimnl (dør) ham(e)nlad hos mon dele. E-del-

am. Daln. Tlodilidni. Dl.

Oh

24:38 Slutt

Stykket Avsluttes med at dør slås igjen

Appendiks 2

STORFORM

	Navn	Beskrivelse av lyd		Kom
DEL 1 7'				
1 00:00		Skritt, dør, regn høye korte vokallyder, fortetting	1'50'' 0'21''	
2 01:50		Oppbygning mot Spenning høyfrekvent utstrakt tone	2'11''	
3 02:11 02:30 4 3:09	Avspenning/ brudd Tekst 1	Dyp utstrakt lyd på "a" vokallydtekstur: korte konsonanter eksplosive vokallyder (akustisk)(ba, de, mba!) . dyp utstrakt tone Overgang mot soloen: elektroniske dråper. Soloen introduseres så vidt	0'23'' 0'46'' 1'09''	
5 03:20	Solo 1	sluk-lydene, elektroniske regnlyder tappelyde høye korte vokallyder høyfrekvent utstrakt tonen lul – hhhoed – ho. n.	2'49''	
DEL 2 4'				
6 06:09	Brudd/overgan g Mellomdel?	"Mdn - a" Harde Lyden "spretter". maskinaktig lyd kor av disse lydene borrelyd,	1'08''	
7 07:17	Tekst –brudd	"atal stikker til venstre.." røytebil! svært hurtige vokallyder Dirrelyd. svært hurtige høyfrekvent utstrakt tone	0'58''	
8 08:15	Solo 2	Bakgr: mørk tekstur overtar, Sikadesangaktig, høyfrekvente dirre	1'46''	

		lyden. Høyt register. Nesten på bristepunktet, stemmen sprekker nester.		
DEL 3 3'30''				
9 10:01	Tekst 2–	brudd båtlyd, Tekstlinjene avbrytes av høyfrekvent dirrelyd, klynge av høye (i pitch), våte lyder	0'29''	Spleise 9,10 og 11?
10 10:30	Overgang	Maskinlyd (har tone), høyfrekvente dirrelyden/lydklyngen, en ”hardere”, den motoraktig lyden	0'30''	
11 11:00	Tekst 3	våte lyder. ”merkbar...role...”	0'23''	
12 11:23	Solo/ mellomdel??	Gjentagende melodi, forholdsvis mørk (filter)Høyfrekvent utstrakt tone som svinger/vibrerer, mørk direne tone, lysere versjon av mørk melodi (?)Løp av våte lyder som beveger seg oppover i register Forgr. Løp 1 : 11:23 - 12:14 Utpust Løp 2 : 12:20 – 12:38 Utpust Løp 3 : 12:40 – 13:02 Utpust Elektroniske dråper	2'11''	
DEL 4 1'07				
13 13:34	SOLO 3	Fløytelyd. Olmine me-dale-ne se-old. Skjer lite her i forhold til de andre soloene	1'07''	
DEL 5 6'30''				
14 14:41	Overgang	Løp av våte lyder. Rytmiske korte, perkussive lyder. Tog	0'27''	14+15 Tekst
15 15:08	Tekst 4	Tog. Knirking fra toget. ”Han skulle jo ha laks og øl..”	0'15''	

16 16:40	Overgang/ mellomdel	veldig intens og hektisk Lappeteppe: Mørk tone med bend (brøl). Våte lyder mørk tone. Perkussive (melodiske) lyder, Lydklynge. skrikelyd HALLA. OUA DA. ba, de, mba!	2'19''	
17 17:42	Tekst 5	"Helt støvsugd, helt støvsugd" HALLA HALLA. Maskinaktig durelyd	0'38''	
18 18:00	Solo 4	(19:55 Brudd Solo ??) skrikelydene med bend i pitch. hviskelyder og metalliske dråper. : O Ontz Bomuldust. Å høre bare bakgrunn. Hylar. Stemmen sprekker. 19:55: Brudd: OOOO! Oamaneded! Bo muel! Metalliske dråper Svak bakgrunn, intens forgrunn,. Bruddet skjer i bakgrunnen – solo kommer tydeligere frem	2'40''	
DEL 6 4'				
19 20:40	Tekst 6	Avbryter soloen. tøffe-båtlyden Dør åpnes brått "slår på" Dyp utstrakt lyd på "a". Skritt som går i trapp. Nøkler. Svak ulelyd.	1'56''	
20 22:36	Solo 5	Metalliske dråpe. Sikadelyd med dørlyder. Dør. Nøkler Sterke (lydstyrke) Løpende . Hviskende, mellom tale og sang Hhomled hoenlede skritt .	2'02''	
24:38	Slutt			

Appendiks 3

Lautleben - formskjema

Kommentar

Tid							
Lag 1							
Lag 2							
Lag 3							
Lag 4							
Solo							
	INTRO						
Tid	00'00		01'08	01'55	02'10	02'22	02'24
Lag 1		h.k.vokallyder		Hoyfrk.Utstr.to			
Lag 2		regn	h.k.vok.lyde	h.k.vok.lyde		h.k.vok.lyde	
Lag 3		Skrutt dør			Dyp utstr.a	h.k.vok.lyde	
Lag 4				regn	Dyp utstr.a?		Dyp utstr.a?
Solo							
	02'34	02'36	02'38	02'42	02'45		
Lag 1					regn		
Lag 2		korre kons					
Lag 3		tekst					
Lag 4			skifter pit	dyp tstr a			
Solo							
				Eksempellyd!		NY DEL	
Tid	02'50	02'57	02'59	03'04	03'08	03'20	03'23
Lag 1							
Lag 2	kort.kons.	de ba mba!		el dråper/sluk.	Løp		
Lag 3			Dyp utstr.a		tekst		
Lag 4			Dyp utstr.a	Dyp utstr.a			
Solo						SOLO 1	

Lautleben - formskjema

Kommentar				crescendo	decrescendo	BRUDD- lappeteknikk	
Tid	03'31	04'15	04'40	05'20	05'38	06'07	06'40
Lag 1				Hoyfrk. Utstr.tone			
Lag 2		h.k.vok.lyde					
Lag 3		el.dråp/sluk				Åbrupt Mdna	
Lag 4			maskin				
Solo							
		Endring i tekstfunksjon underveis			intnst. Her skjer det mer enn jeg får med.		
Tid	06'54	07'17	07'39	07'55	08'07	08'15	08'44
Lag 1		(høy vok.lyd)			Hoyfrk.tone	(fade)	
Lag 2			tekst	korre.kons(våt)		Sikadesang(f	sikadesang
Lag 3	n dl	Tekst				mørk tekstur	
Lag 4	durete mask	Båt -tøffely	Suselyd				
Solo						Solo 2	
Kommentar		crescendo	BRUDD, bakgr funksj endres				
Tid	09'05	09'50	10'00	10'29	10'49	11'01	11'14
Lag 1	lyse fragm	hoyfr.dirr.	(bruddvis	intens,tett	oppover.Kort	oppover	fader
Lag 2	sikadesang		Tekst				
Lag 3				dirrelyd l1 opp	fades ut	Mørk mel	
Lag 4		Mørk dirr	båt	dirrelyd mørk	fades ut		
Solo							
Kommentar						viktig effekt	
Tid	11'23	11'35	11'47	11'57	12'04	12'23	12'30
Lag 1		Hoyfrk.tone		Hoyfrk.tone	dirrer		
Lag 2						filtermelodi	

Lautleben - formskjema

Lag 3							
Lag 4							fades ut
Solo	Solo 3						Mørk dirrelyd
Flere lag? Dirrelyden forts							
Kommentar							SKILLER SEG
bakt. P forgr mf							VELDIG UT!
Tid	12'37	12'45	13'03	13'08	13'13	13'19	13'30
Lag 1		Boyfrk.tone					
Lag 2			Filtermelodi		dråper(korte	oppover	
Lag 3		Mørk mel.			Filtermelodi		fløytemelodi
Lag 4	Mørk dirrelyd				Mørk mel		
Solo							Solo4Fra 13'34?
Overgang?							
Tid	14'41	14'46	14'51	14'55	15'00	15'07	15'12
Lag 1	El.dråp (løp)		cresc				
Lag 2		Mørkere dråp	cresc		ff	decresc	
Lag 3						Tekst	
Lag 4				tog			
Solo							
tett de to lydene bytter på å være i forgr							
Tid	15'24	15'25	15'30	15'35			15'51
Lag 1		kons. høy kort voklyd					
Lag 2			mørke dråper				El.dråp
Lag 3	mrk tone, bend						
Lag 4							
Solo							
tett de to lydene bytter på å være i forgr							
Tid	15'57	16'08	16'13	16'18	16'21	16'23	16'25
Lag 1							

Lautleben - formskjema

Lag 2							
Lag 3							
Lag 4		Mørke støt					
Solo							
Kommentar							
Tid	16'27	16'29	16'31	16'33	16'42	16'44	16'52
Lag 1					ekko		Skrik/hyl
Lag 2						Skrik m.bend	
Lag 3							
Lag 4						Rop:HALLA	
Solo							
Kommentar							
Tid	16'54	17'00	17'04	17'08	17'10	17'18	17'20
Lag 1	Skrik/hyl						
Lag 2	Skrik m.bend		kort.kons	de ba mba!			ekko
Lag 3							
Lag 4	Rop:OADA!						
Solo							
Kommentar							
Tid	17'24	1736	17'37	17'39	17'40	17'42	17'46
Lag 1					Skrik m.bend		
Lag 2						Tekst	
Lag 3	El.dråper						Rop:HALLA
Lag 4				Rop:HALLA		Maskin	
Solo							
Kommentar							
Tid	17'49	18'00	18'11	18'13	18'21	18'23	18'26
Lag 1		Skrik/hyl					

Lautleben - formskjema

Lag 2			Skrik m.bend			
Lag 3	Filtermelodi		Rop:OA,OA!			
Lag 4						
Solo		Solo 5 Begynner litt før?				

Kommentar							BRUDD
Tid	18'47	18'55	19'11		19'50	19'55	
Lag 1							
Lag 2			El dråper. Lite crescendo				
Lag 3					Dirrelyd		
Lag 4				crescendo			
Solo							

Kommentar							Brudd
Tid		20'40		21'12		21'31	21'38
Lag 1							Dør
Lag 2				Tekst			
Lag 3		Tekst		Perrong/skritt i trapp?			skritt.løper
Lag 4		Båt			decrecendo		Dyp utstr.a
Solo							

Kommentar							Attak
Tid	21'41	21'47	21'53	21'53	21'57	22'10	
Lag 1		Dør		Dør		nøkler, dør	gjentakende
Lag 2							
Lag 3		skritt.løper		skritt.løper			
Lag 4		Dyp utstr.a		Dyp utstr.a			
Solo							

Kommentar							
Tid	22'24	22'30		22'35	22'41		22'46

Lautleben - formskjema

Lag 1	Rytmikk			el.dr. (sus)			
Lag 2		Tekst (hyl i bakgr					
Lag 3					nøkler, dør. Gjentakende		
Lag 4							
Solo				beg. 22'38			

Kommentar							
Tid	22'48	22'53	22'56	22'58	23'04	23'14	
Lag 1					sluk		
Lag 2			sikade				
Lag 3	dør, 2 g.			dør, gjentakende		dør, nøkler. Gjentakend	
Lag 4							
Solo							

Kommentar							
Tid	23'16	23'21	23'24	22'33	23'42	23'47	23'50
Lag 1							
Lag 2					h.k. Vok		h.k. Vok
Lag 3			h.k. Vok			tekst	
Lag 4	Tekst(hyl ba	dør, nøkler.		dør, nøkler.			dør, nøkler.
Solo							

Kommentar							SLUTT
Tid	23'52	24'05	24'08	24'15	24'37		
Lag 1				cresc			
Lag 2				cresc			
Lag 3		Sikade					
Lag 4					DØR		
Solo							

Vedlegg : CD

Spor1.

1999 *Lautleben. Radioopera.* Urfremføring i NRK P2 (24'48)

Spor 2

2001 *Lautleben.* Stockholm konserthus. SR P2 (25'16)

