

# wandelweiser



## stillheit og musikk

av Torkjell Hovland

Masteroppgåve i Musikkvitenskap – vår 2018  
Institutt for Musikkvitenskap  
Universitetet i Oslo

Framsidedeilete:

Skjermdump henta frå <https://vimeo.com/64405697> – *FLUSSAUFWAERTS#2 / day2*

Videodokumentasjon av ein ekskursion/konsert med Wandelweiser.

Antoine Beuger (nummer to frå venstre), Michael Pisaro (i midten med mikrofon) og Jürg Frey (heilt til høgre)

## Føreord

I 2009 gjekk eg jazzlinja ved Toneheim Folkehøgskule. Der oppretta eg ei speleliste på Spotify med namnet «Ensemble stille referansar». Frå Bach til Lasse Marhaug, Tinariwen til Ragnar Vigdal, Christian Wallumrød til Valentin Silvestrov – eit bredt sjangerspekter. Men eit fellestrekk ved musikken på denne lista var at dei alle hadde ulike kvalitetar ved stillheit over seg. Eg ville fange desse kvalitetane, konsentrere og tolke dei gjennom mitt ensemble. Då eg for to år sidan tok til på masterstudiet i musikkvitenskap var spørsmålet om kva som låg i omgrepet stillheit eit sjølvstøtt tema.

Eg er takksam for hjelpa eg har fått av ei rekkje folk i samband med denne oppgåva. Først og fremst vil eg takke min rettleiar, Peter Edwards. Ditt engasjement for mitt arbeid, di støtte til mine idear og tankar og din konstruktive kritikk har vore essensiell for gjennomføringa av denne oppgåva.

Eg vil også rette ei takk til Wandelweiser-komponistane, først og fremst representert ved Antoine Beuger, som utan kostnader har delt notar, tilgang til innspelningar og møtt mine førespurnader med ei positiv og opa haldning. Takk for musikken.

Eg vil også takke mitt ensemble av musikarvener som ei helg i juni i fjor møtast å prøvde ut mine idear om stille musikk.<sup>1</sup> Spesielt Fredrik Rasten som lét seg intervjuje av meg til ein intervjustudie om temaet stillheit, og slik bidrog til nye perspektiv på kva stillheit kan vere. Dette opna opp for nye vinklingar i denne oppgåva.

Vidare vil eg takke Kyle Devine og Erling E. Guldbrandsen som har bidrege med litteratur, musikk og perspektiv i den tidlege fasa av arbeidet med oppgåva.

Eg vil også rette ei takk til familien min som alltid har vore der for meg. I innspurten var tilbakemeldingar og språkvask frå Trond, Øystein og pappa til stor hjelp. Takk også, pappa, for at du spelte av *Rhapsody in Blue* i eit av mine første barndomsminne; den gnisten som vart tent i meg då, håpar eg aldri sloknar.

Til sist vil eg takke Ingrid for å halde ut med mine utsvevande tankar og til tider fjerne hovud. Di støtte har vore uvurderleg. Utan deg hadde eg aldri kome i mål.

Oslo, 23. April, 2018

Torkjell Hovland

---

<sup>1</sup> Nokre utdrag frå musikken desse dagane kan høyrast på:  
<https://soundcloud.com/torkjellhovland/sets/ensemble-stille>



## English abstract

### Wandelweiser – silence and music

Silence is on the one hand a term for something non-existent – the absence of sound. On the other hand, silence is something we all have an experience of. Some find silence in nature, while others find silence in music. Some find silence pleasant, while others find it frightening, suppressive or even deafening as an inner noise. Silence is a relative and subjective term which, paradoxically, often contains sound in some form. Described as *The Composers of Quiet* by *The New Yorker*'s music critic, Alex Ross, the Wandelweiser composer network's silent music explores this paradox and the borderland between sound and silence. Through an aesthetic-historical approach, this thesis examines dimensions of silence appearing in the music of Wandelweiser and addresses the research question:

*How can the music of Wandelweiser broaden our understanding of what silence is or can be?*

The music examples from the Wandelweiser catalogue offer the point of departure for this thesis, but through examples from across various musical styles and genres, it shows how the dimensions of silence investigated can be applied also outside the Wandelweiser collective. This thesis shows how music can express the feeling of silence through a silent atmosphere, contextualizing the sounds and silences, and through the way this music is listened to. Time and timelessness in this music also contributes to the experienced silence. The Wandelweiser network seemingly have an open and collective attitude in terms of their social function and the organization. This pursuit for a flat social structure is apparent also in the music of Wandelweiser. Moreover, the thesis shows how the silence of Wandelweiser can have a multitude of functions in the social sphere of the concert room and in the hierarchic relationship between composer and performer, performer and listener. Lastly, we trace the origins of silence as an idea: how silence has been interpreted through different art forms, and how the visual aesthetics of Wandelweiser too is a part of their silence. Through discussions of silence and the themes mentioned above, this thesis concludes that the Wandelweiser music demands a new take on what silence is or can be.



# Samandrag

## Wandelweiser – stillheit og musikk

Stillheit er på den eine sida eit omgrep for noko som ikkje eksisterer – fråveret av lyd. På den andre sida er stillheit noko vi alle har ei oppleving av. Somme finn stillheit i naturen, medan andre finn stillheit i musikken. Somme finn ro i stillheit, medan andre opplever den skremmande, trykkande eller til og med øyredøyvande som ein indre støy. Stillheit er eit relativt og subjektivt omgrep som, paradoksalt nok, ofte inneber lyd i ei eller anna form. Komponistnettverket Wandelweiser har vorte skildra som *The Composers of Quiet* av musikkritikar Alex Ross i tidsskriftet *The New Yorker*. Wandelweiser utforskar dette paradoksale omgrepet stillheit og grenselandet mellom stillheit og lyd gjennom sin musikk. Gjennom ei historisk-estetisk tilnærming tek denne oppgåva for seg ulike dimensjonar ved stillheit som oppstår i musikken til Wandelweiser gjennom hovudproblemstillinga:

*Korleis kan Wandelweiser sin musikk gi oss ny innsikt i kva stillheit er eller kan vere?*

Oppgåva vil ta utgangspunkt i musikk eksempel frå Wandelweiser-katalogen, men gjennom eksempel på tvers av ulike musikalske stilar og sjangrar viser den korleis desse dimensjonane ved stillheit som blir studert er å finne også utanfor Wandelweiser. Denne oppgåva viser korleis musikk kan uttrykke opplevinga av stillheit gjennom ei stille atmosfære, sette lydar og stillheit i kontekst, og gjennom måten musikken blir lytta til. Tid og tidlausheit i denne musikken bidreg også til den opplevde stillheita. Wandelweiser har ei tilsynelatande opa og kollektiv haldning med tanke på deira sosiale funksjon og organisasjonen Wandelweiser. Dette idealet om ein flat sosial struktur er framtrekande også i musikken. Dessutan vil oppgåva vise korleis stillheita til Wandelweiser kan ha ulike funksjonar i den sosiale sfæren som konsertrommet er og i det hierarkiske forholdet mellom komponist og utøvar, utøvar og lyttar. Til sist vil vi sjå på stillheit som ein ide på tvers av filosofi, kunstuttrykk og korleis stillheita er ein del også av den visuelle estetikken i Wandelweiser. Gjennom diskusjon av dei tema nemnt ovanfor, konkluderer denne oppgåva med at musikken til Wandelweiser krev eit nytt blikk på kva stillheit er eller kan vere.





# Innhold

<b>FØREORD</b> .....	<b>II</b>
<b>ENGLISH ABSTRACT</b> .....	<b>IV</b>
<b>SAMANDRAG</b> .....	<b>VI</b>
<b>INNHALD</b> .....	<b>VIII</b>
<b>KAPITTEL 1. INNLEIING</b> .....	<b>1</b>
BAKGRUNN .....	7
METODE, TEORI- OG LITTERATURGRUNNLAG .....	8
STRUKTUR .....	12
<b>KAPITTEL 2. KVA ER WANDELWEISER?</b> .....	<b>14</b>
WANDELWEISER, MODERNISMEN OG ARVEN ETTER CAGE .....	17
<b>KAPITTEL 3. LYDEN AV STILLHEIT I WANDELWEISER</b> .....	<b>21</b>
KORLEIS SKILDRAR KOMPONISTANE I WANDELWEISER SI STILLHEIT? .....	23
TRE LYTTINGAR .....	26
JÜRIG FREY – STRING QUARTET NO. 3 (FREY 2015) .....	26
MICHAEL PISARO: SOMETIMES (HARMONY SERIES NO. 1) – I (PISARO 1996).....	26
EVA-MARIE HOUBEN: BREATH FOR ORGAN (HOUBEN 2017) .....	27
PÅ KVA MÅTAR FRAMSTÅR STILLHEIT I WANDELWEISER? .....	28
INN I STILLHEIT – STILLHEIT SOM SONISK SKJEBNE .....	30
UT AV STILLHEIT – LYD I EI STILLE ATMOSFÆRE .....	32
Å LYTTE TIL STILLHEIT .....	35
STILLHEIT OG TIDLAUSHEIT .....	40
<b>KAPITTEL 4 SOSIOKULTURELLE ASPEKT VED STILLHEIT I WANDELWEISER</b> .....	<b>44</b>
FELLESSKAPANDE LYTTING .....	47
INTENDERT STILLHEIT .....	49
PERFORMATIVITET I WANDELWEISER – STILLHEIT OG DET PERFORMATIVE ROMMET .....	52
<b>KAPITTEL 5. STILLHEIT SOM IDÉ PÅ TVERS AV FILOSOFI, KUNSTUTTRYKK OG I DEN VISUELLE ESTETIKKEN TIL WANDELWEISER</b> .....	<b>56</b>
IDÉEN STILLHEIT .....	57
STILLHEIT PÅ TVERS KUNSTUTTRYKK .....	59
Å SELJE STILLHEIT – WANDELWEISER OG MARKNADEN .....	63
WANDELWEISER = FORVANDLE VIST .....	65

KAPITTEL 6. KONKLUSJON OG MOGLEGE VEGAR VIDARE .....	68
LITTERATUR .....	73

## Kapittel 1. Innleiing

if you exiSted  
we mIght go on as before  
but since you don't we'Ll  
makE  
our miNdS  
anarChic  
convertEd to the chaos  
that you are.

(Cage 1983: s. 117)

«Möge ihnen diese Stille klingen!»

*Arnold Schönberg*

Stillheit er eit komplekst omgrep fylt av tvitydige forståingar og er eit uunngåeleg element i musikk. Musikk, kan ein hevde, er sett saman av lyd og stillheit – men desse er ikkje nødvendigvis motsetningar. Om du lyttar til Jürg Frey – *string quartet no 3* (2012)<sup>2</sup> er stillheit ein dominerande del av uttrykket. Frey er ein del av gruppa Wandelweiser – eit nettverk av komponistar, musikarar, poetar og vener samla rundt ideen stillheit. Musikken er ofte improvisert eller basert på idear og sparsommelege partitur, oftast utan faste tidsrammer og med ei opa form. Wandelweiser har blitt kalla *The Composers of Quiet* (Ross 2016) av musikkritikar og forfattar Alex Ross i tidsskriftet *The New Yorker*. Radu Malfatti, ein annan medlem av gruppa, karakteriserer Wandelweiser-musikken som «the evaluation and integration of silence(s) rather than an ongoing carpet of never-ending sounds» (Malfatti i Barrett 2011: s. 450). På omslaget av innspelinga av *string quartet no 3*, samanliknar Frey musikken med «the silence of a square, a room, a wall or a landscape» (Frey 2015). Kva ligg i ei slik stillheit?

---

<sup>2</sup> Wandelweiserkomponistane nyttar ikkje store bokstavar i titlane på sine nettsider, på notane eller på plateutgjevingane. Eg vil følge denne skrivemåten då det har eit poeng som eg skal ta for meg i kapittel 4.

Denne musikken er nemlig fylt med lyd. Stillheit er eit relativt, subjektivt omgrep og Wandelweiser sin musikk krev at vi tek eit nytt blikk på kva stillheit er eller kan vere. Gjennom nærstudier av musikken til Wandelweiser-kollektivet vil denne oppgåva bidra til ny innsikt i stillheit. Spesielt vil Wandelweiserkomponistane Jürg Frey, Antoine Beuger og Michael Pisaro vere fokus i denne oppgåva.

Stillheit, eller *silence* blir i Oxford Dictionary (2015) definert som «complete absence of sound» – det totale fråveret av lyd. Om vi leitar etter denne stillheita i musikken er det mest opplagte pausane eller stillheita før og etter musikken. Stillheit og musikk framstår umiddelbart som to motsetningar – musikk er lyd og stillheit er ikkje lyd. Stillheit er på eit vis utanfor vår fatteevne og eit omgrep for noko som ikkje er – eit fråver:

Silence is a measure of human limitation [...] But even if silence remains forever beyond our reach, the notion of such a supposed emptiness is, like the placeholder zero, an object whose utility is inexhaustible – and whose value in a clamorous world soars.

(Biguenet 2015: s. 3 og 6)

Like fullt har kvar enkelt av oss ei oppleving av stillheit. Få stader er dette paradokset så tydeleg som i musikken til Wandelweiser. Som 0 er eit symbol for ingenting, kan musikken til Wandelweiser uttrykke ulike former for stillheit. Men stillheit i musikken er meir enn berre fråveret av lyd. Fins det lydar som er stillare enn absolutt stillheit? Er stillheita berre mellom lydane, eller kan lydane vere stillheita? Kan ein seie at Wandelweiser si stillheit hovudsakleg har med lyd å gjere? Desse spørsmåla leiar fram til denne oppgåva si hovudproblemstilling:

*Korleis kan Wandelweiser sin musikk gi oss ny innsikt i kva stillheit er eller kan vere?*

Det er ein del omgrep som ofte går hand i hand når det gjeld stillheit. Av og til høyrer det ut som vi snakkar om ro. På engelsk har vi omgrepa *silence*, *stillness*, *quiet*. Dette gjer det på mange måtar enklare å differensiere mellom dei forskjellige kvalitetane. David Metzger drøftar dette i sin artikkel «Modern Silence»: «The German word “Stille” enfolds more meanings than the English word “silence,” as it evokes silence, stillness, and peace, among other things. Such breadth is appropriate, for Webern’s works offer various forms of quiet» (Metzger 2006: s. 337). Det same kan ein seie om måten vi nyttar ordet *stille* på norsk. Ordet *stille* kan ha same betyding som både *silent*, *quiet* og *stillness*. *Stille* rommar slik sett meir enn

*silence*, men gjer det kanskje på same tid vanskelegare å skilje mellom desse kvalitetane og vere presise i kva vi meiner.

Vår oppleving av stillheit er relativ. Om stillheit blir definert som det totale fråver av lyd, kan ikkje menneske oppleve ekte stillheit – lyd høyrer du i ei eller anna form uansett. Ved Harvard-universitetet i USA fins det eit sokalla anekkoisk kammer. Komponisten John Cage, mest kjent for sine stillheitskomposisjonar som *4'33* (1952), besøkte dette rommet i 1951. I eit anekkoisk kammer sluker veggane all refleksjon, og i det lydvakuumet høyrer du ingen lydar utanfor kroppen. Lydane inne i kroppen blir forsterka kraftig nettopp fordi høyrsele vår er relativ. Dette kan føre til sterkt ubehag, svimmelheit og kvalme. Som professor Steven Orfield ved Orfield Labs anekkoiske kammer forklarar, sitert i Biguenet:

‘We challenge people to sit in the chamber in the dark – one person stayed in there for 45 minutes. When it’s quiet, your ears will adapt. The quieter the room, the more things you hear. You’ll hear your heart beating, sometimes you can hear your lungs, hear your stomach gurgling loudly. In the anechoic chamber, you become the sound.’ One of the insights that have emerged in the lab’s anechoic chamber is that silence ‘is a very disorienting experience’. Mr. Orfield explained that it’s so disconcerting that sitting down is a must.

(Biguenet 2015: s. 19–20)

No skal det seiast at fleire har oppsøkt liknande situasjonar og meiner at det nødvendigvis ikkje er så ubehageleg å vere i eit slikt rom<sup>3</sup>. For eksempel er rommet lite og mørkt noko som i seg sjølv kan vere ubehageleg og framkalle ein klaustrofobisk kjensle. Men dette er for så vidt heller ikkje poenget mitt med å trekke fram dette sitatet. Poenget er at du uansett høyrer lydar i verdas stillaste rom. Dess stillare rommet er, dess fleire lydar høyrer du. For Cage førte besøket til ei openberring: Stillheit fins ikkje (jfr. Cage 1961: s. 51). Det er aldri heilt stille – Cage si openberring vart skilsetjande for han og har sett djupe spor i musikken i andre del av det 20. århundret.

Den typen stillheit ein kan oppleve i eit anekkoisk kammer er uansett noko kunstig og noko folk flest sjeldan har moglegheit til å oppleve. «Silence is often a certain ‘kind of sound’, just as sound may be a kind of silence» (Pisaro sitert i Clark 2010).

Wandelweiserkomponist Pisaro peikar her på at lyd paradoksalt nok kan vere ein essensiell del av det vi opplever som stille – lyden av stille natur for eksempel. Somme går turar i

---

<sup>3</sup> Mellom anna har Youtubekontoen *Veritasium* gjort eit høgst uvitskapeleg eksperiment her: *Can Silence Actually Drive You Crazy* – <https://www.youtube.com/watch?v=mXVGib3bzHI>

naturen og opplever stillheit gjennom fuglekvitter, vind i trea og andre naturlege lydar. Det framkallar ei indre ro, og vi kjem nærare det vi opplever som stillheit. I 1914 skreiv José Ortega y Gasset i sitt essay «Meditations on Quixote» om ei slik lydleg stillheit:

There are places which enjoy a wonderful silence—which is never absolute silence. When all around is completely quiet, the noiseless void which remains must be occupied by something, and then we hear the pounding of our own hearts, the throbbing of the blood in our temples, the flow of air which floods into our lungs and then rushes out. All this is disturbing because it has too concrete meaning. Each heartbeat sounds as if it were to be our last. The following beat which saves us always seems to come accidentally and does not guarantee the next one. That is why it is preferable to have a silence in which purely decorative, unidentifiable sounds are heard.

(Ortega y Gasset 1961: s. 19)

I følge ei undersøking gjort for miljødirektoratet er det å kome vekk frå støy og å oppleve naturen si stillheit og fred særst eller ganske viktig for høvesvis 89 og 86 prosent av dei som oppsøker friluftslivet (jfr. Miljødirektoratet 2009). Men i ei verd med eit aukande støynivå blir det vanskelegare og vanskelegare å finne stille natur og stillheit. R. Murray Schafer, og fleire andre, set dette i samanheng med historisk utvikling frå den industrielle og teknologiske revolusjonen (jfr. Schafer 1994). Ein har sett ein radikal auke i støy og dermed færre stader ein kan oppleve stillheit. Støy er det miljøproblemet som rammar flest menneske i Noreg: «Nesten 2,1 millioner er utsatt for støy over 55 dBA utenfor huset sitt. Antallet har økt med ca. 700 000 sidan 1999» (Miljødirektoratet 2017). Gjennom ein handlingsplan mot støy formulerer norske myndigheiter eit mål om å redusere støyplaga med 10 prosent innan 2020 i forhold til 1999 (jfr. *ibid.*) Måten vi måler støy og stillheit fortel oss at desse er relative omgrep. Støy kan ikkje naudsynleg utelukkande målast i desibelnivå. Tid og hyppigheit er like viktig, og miljødirektoratet reknar difor støy over tid. Det er altså snakk om opplevd støy og opplevd stillheit og ikkje absoluttar som i leksikondefinisjonen. Støy er dessutan blitt ein metafor for stress og vi snakkar om indre støy. Stress kan forsterke indre støy, og vi vil ha det stille for å roe ned. Vi har altså ei metaforisk forståing av stillheit som er mykje nærare fuglekvitter og naturlege lydar enn det du opplever i eit anekkoisk kammer.

I denne verda som eg har skildra ovanfor, har stillheit stige kraftig i verdi. I møte med menneskeskapte klimaendringar har støyforureining og vern av ressursar som stille natur i større grad enn tidlegare kome på den politiske dagsordenen. Forståinga av stillheit og opplevd stillheit er ein viktig faktor i denne samanhengen. Det er interessant å sjå på ei tekst

om stillheit frå nettsida til norske myndigheiter ved miljødirektoratet. Den seier noko om kor sentralt stillheit er i miljøperspektivet:

«Det er så stille at du kan høyre mange lydar.» Denne utsegna grip tak i kva stillheita i naturen er. Det inneber fråvær av støy – det vil seie menneskeskapt lyd. Eit miljø treng altså ikkje vere heilt stille, men menneskeskapt lyd må vere fråverande eller så lågmælte at du kan høyre lydane i naturen.[...] Opplevinga av stillheit er subjektiv. Nokre liker lydar som andre ser på som støy. I tillegg kan visuell og annan påverknad verke inn på opplevinga av stillheit, fred og ro. Det gjeld òg motsett – det er dokumentert at støy kan påverke opplevinga av landskapet i negativ retning. [...] Det er behov for meir kunnskap om verdien av stillheita i naturen og om høvet til å oppleve stillheita i naturen. Når vi veit kvar det er mogleg å oppleve stillheit, kan vi gjere tiltak for å verne og forvalte desse områda. Då vil det òg vere mogleg å skape nye, større og stillare område.

(Miljødirektoratet 2016)

Her har vi altså eit formulert behov frå miljødirektoratet om ei auka forståing av stillheit. Denne oppgåva vil vere eit bidrag i denne forståinga. Der mange opplever ei stillheit i naturen, oppsøker andre musikken. Felles i begge situasjonar er at lytting er ein essensiell del av det, anten aktivt eller ikkje. Og det er kanskje ikkje så rart at Wandelweiser blir til i eit samfunn prega av dei forholda vi har sett på ovanfor. Bidreg Wandelweiser til meir stillheit, eller fokus på stillheit i eit slikt samfunn? Opplevinga av stillheit i naturen og opplevinga av stillheit i musikken har mange parallellar, og ein kan stille seg spørsmålet; bidreg Wandelweiser bidra til ei lytting og ei betre forståing av den stille naturen, og forståing av kva stillheit er eller kan vere? Wandelweiserkomponisten Eva-Maria Houben har skrive: «Music may exist ‘between’: between appearance and disappearance, between sound and silence, as something ‘nearly nothing’» (Houben sitert i Ross 2016). Dette sitatet frå Houben hintar mot at stillheit kan uttrykkast i musikken på andre måtar enn nødvendigvis fråveret av lyd. Musikken set stillheit i ein kontekst og framhevar slik kvalitetar ved stillheita, og omvendt – stillheita framhevar kvalitetar ved musikken. Dette skjer ikkje skilt frå kvarandre, men utgjer ei symbiose i grenselandet mellom det høyrlege og det uhøyrlege og stiller følgande spørsmålet; kva er stillheit? Nettopp denne utforskinga er kjernen til Wandelweiser.

Knytt til dei tema og problemstillingar nemnt ovanfor, skal eg i denne oppgåva nærme meg ei djupare forståing av det komplekse og tvitydige omgrepet stillheit gjennom ulike musikkseksemplar frå Wandelweiser. Gjennom å studere korleis ulike tenkjarar har utforska stillheitsomgrepet vil eg vise korleis vår oppleving av stillheit heng saman med ei rekkje

andre faktorar. Stillheit i musikken handlar ikkje berre om lyd, men om eit konseptuelt ideal. Mellom anna viser Metzger til stillheit som ein tilstand i sin artikkel *Modern Silence*:

As a state, silence proves more elusive than such conditions as the fragmentary or complexity. After all, absolute silence, as Cage reminded us, does not exist. Pure silence may not exist, but silence does. It takes various forms, including an ideal (that of absence), symbol (of mystery and death, for instance), a sensation (unease, tranquility), or even as a sound (stillness)

(Metzger 2009: s. 65)

Denne formene for stillheit frå Metzger – stillheit som ideal, symbol, kjensle eller lyd – er alle dimensjonar ved stillheita i Wandelweiser som denne oppgåva skal ta for seg.

Wandelweiser har ofte konsertar i ukonvensjonelle rom og er opptekne av å utfordre dei kulturelle kodane i konsertsituasjonen. Eit sentralt aspekt er det kollektive, fellesskapet og det sosiokulturelle. Kva rolle spelar det kollektive og fellesskapet i Wandelweiser si stillheit? Og omvendt; kva rolle spelar stillheita i fellesskapet? Desse spørsmåla, og måten vi reagerer i møtet med stillheita, kan også vere med på å gi ny innsikt i kva stillheit er. Stillheit blir ofte sett i samband med fred og ro, men der nokon opplever stillheit positivt, kan andre oppleve at stillheita forsterkar den indre støyen, kan bli uroleg, rastlaus og avhengig av «litt støy» rundt seg for å slappe av. Stillheit er altså ikkje eit einskild positivt lada fenomen og har også negative konnotasjonar. Stillheit har undertrykt og gjennom alle tider vorte brukt for å utøve makt. Menneske har blitt sett på isolat i stillheit, berre med sine egne tankar; støyen blir uleveleg (jfr. Biguenet 2015: s. 26 og 27). Dette seier noko om at stillheit er eit sterkt virkemiddel, også i musikalsk samanheng. Møtet med stillheita kan altså vere ubehageleg og dette er noko Wandelweiser sjølv er bevisste på. Mellom anna seier Beuger om stillheit: «It's not necessarily nice or beautiful, it may well be quite horrifying» (Warburton 2006). Stillheit verkar altså på oss og i den sosiale konteksten på forskjellige måtar. Å ha eit kritisk blikk på den innimellom romantiske haldninga til stillheit vil bidra ytterlegare til forståinga av stillheit.



**Bakgrunn**

Problemstillingane eg tek for meg i denne oppgåva er mellom anna praktiske erfaringar eg har gjort som utøvande musikkar og komponist. Personleg har eg opplevd stillheita meir nærverande i musikken enn i eit forholdsvis stille rom. Eg har forsøkt å fange dette i min eigen musikk. Korleis kan eg bruke stillheita som musikalsk materiale? Korleis kan eg få lyttaren til å oppleve stillheita eg sjølv opplever? Og kva er det eigentleg eg opplever når eg opplever musikk som stillheit? Dette er spørsmål som har dukka opp undervegs i arbeidet, og det har alltid for meg vore ei tydeleg kopling mellom den kreative, skapande prosessen og å teoretisk ta for seg slike musikkfilosofiske problemstillingar.

I juni 2017 samla eg ei gruppe musikkarar for å utforske den stille musikken. For eksempel var ei problemstilling vi møtte på skilnaden på stillheit og lite informasjon. Er det det same? Ein av improvisasjonane verka nærast bråkete, sjølv om alt vart spelt svært, svært lågmælt. Når ein for eksempel spelar på ein kontrabass eller ein fiolin så forsiktig ein kan, så lyttar ein inn på eit anna nivå, og du høyrer på alle detaljane. Når bogen treff fiolinstrengen skjært og tvingar lyttaren til å lytte konsentrert, høyrer han eit komplekst lydbilete. Altså i forsøket på å spele lågmælt for å uttrykke stillheit, flytta vi berre konsentrasjonen til eit anna nivå, og høyrde der at det eigentleg hende mykje– det var ikkje stille i det heile tatt. Når vi etterpå bestemte oss for å spele tonane tydeleg og klart vart opplevinga av stillheita mykje meir til stades. Stillheita synta seg meir gjennom parameteret tid og talet på musikalske hendingar i den tida enn gjennom desibelnivå.

Eg er ikkje aleine om å stå i desse problemstillingane, og heller ikkje aleine om å ha stillheit som viktig tema i musikken. Vi har dei siste ti-åra sett ein trend i fri-improvisert og eksperimentell musikk til å bevege seg mot den stille musikken, og ingen er tydelegare eksempel på dette enn Wandelweiser. Det er mange parallellar mellom mine opplevingar når eg skaper musikk og når eg lyttar til Wandelweiser. Difor utgjer Wandelweiser, som representerer mykje av det same musikalske idealet som meg, eit godt studieobjekt for denne oppgåva. Wandelweiser utforskar nettopp korleis stillheita kan brukast som musikalsk materiale og fortel oss noko om kva posisjon stillheita har i samfunnet vårt i dag. Ikkje berre i kunsten, men også filosofisk, kulturelt og politisk.

### Metode, teori- og litteraturgrunnlag

Mi metode vil vere ei historisk-estetisk tilnærming. Eg vil gjennom musikk eksempel frå Wandelweiser forsøke å gi nye perspektiv på stillheit og vere eit bidrag til teoretisk forståing av kva stillheit er. Eg kunne ha studert Wandelweiser og stillheit gjennom mange ulike metodar, men slik eg ser det kjem ikkje tradisjonell noteanalyse og meir systematiske metodar i nærleiken av å svare på mi problemstilling. Estetikken koplar fleire tilnæringsmåtar saman og inviterer til kritisk refleksjon på ein måte som er mykje meir hensiktsmessig for temaet Wandelweiser og stillheit. Den kulturelle konteksten og sosiokulturelle perspektiv er også i høgste grad relevante når ein skal sjå på stillheita i Wandelweiser.

Avhengig av om vi legg mest vekt på eit musikkperspektiv, lydkunstperspektiv eller eit performanceperspektiv opnar det seg forskjellige forståingar av stillheita i Wandelweiser. Desse tre perspektiva kan umiddelbart sjå ut som tre sider av same sak, men i spørsmålet om stillheit kan denne distinksjonen vere verdt å sjå nærare på fordi stillheita til Wandelweiser spelar ei rolle på tvers av desse distinksjonane. G. Douglas Barrett ynskjer i boka *After Sound – towards a critical music* å «reimagine music as a critically engaged art form in dialogue with contemporary art, continental philosophy and global politics» (Barrett 2016: s. 1). Denne oppgåva vil på eit vis vere eit bidrag til denne dialogen. Barrett nyttar nettopp Wandelweiser for å vise korleis musikk er ei kritisk kunstform. Problemstillingane Wandelweiser presenterer for oss belyser behovet for ein slik dialog mellom kunstuttrykka – dimensjonane Wandelweiser framhever ved stillheit er synlege på tvers av ulike kunstuttrykk. Kva stillheit er i musikken, heng dessutan tett saman med kva lyd er i musikken – ein kan spørje seg om musikk naudsynleg er lyd? Oppstår delar av musikken uavhengig av lyden? «What happens though, when sound is radically rescinded as the epistemological grounds upon which music is situated as an art form? What if music had never been a sound art in the first place?» (Barrett 2016: s. 1) Komponistar har i løpet av det siste århundret bidrege med radikale komposisjonar som viser nettopp dette, og som Wandelweiser viser er stillheit ein sentral faktor i spørsmålet om musikk som kunstform. Desse retningane blir ofte dekkja inn under omgrepet lydkunst. Men kvifor kan vi ikkje halde oss i musikkomgrepet? G. Douglas Barrett stiller dette spørsmålet: «First, sound art would need to provide a critique of music to legitimate its existence as a category. What could «sound art» offer that music, the existing «art of sounds», could not?» (Barrett 2016: s. 4) Barrett stiller dette spørsmålet for å peike på at vi tidlegare har utelukka ein del måtar å skrive om musikk på, som berre har vore vanlege i andre kunstuttrykk. I denne oppgåva skal vi sjå på korleis metaforar og språk frå visuelle uttrykk har vorte nytta for å skildre dimensjonar ved stillheit i musikken i Wandelweiser.

Spørsmålet om kva stillheit er har vore utforska i estetikken, filosofien, musikkvitenskapen og kunsten det siste århundret. For å forstå kvifor stillheit som tema har fått ein auka status i desse felta er det nyttig å sjå på dei vendingane vi har sett oppgjennom historia.

Alexander Baumgarten blir sett på som grunnleggjaren av estetikken og publiserte avhandlinga *Aesthetica* i 1750. Då han skapte omgrepet estetikk var det for å skilje mellom rasjonell og sanseleg erkjenning. Baumgarten gjekk soleis lenger enn teorien om dei frie kunstar og ville vise korleis vi gjennom sansane kunne oppnå erkjenning. (jfr. Bø-Rygg & Bale 2008: s. 9) Men det var først med Kant sin «Kritikk av dømmekraften» i 1790 at vi gjekk frå å snakke om kunstar i fleirtal til bestemt form eintal – kunsten. Dette la grunnlaget for fleire sentrale tenkjarar vidare på 1800-talet. Schopenhauer og Hegel er særskild interessante med tanke på stillheit. Hegel kopla kunsten med bevisstheit og det åndelege, og såg på kunsten som uttrykk for ideen – «ideens sanselige skinn» (Bø-Rygg & Bale 2008: s. 117). Schopenhauer meinte på si side at musikken har ein direkte interaksjon med viljen. Musikkfilosofien spring som ein logisk konsekvens ut frå denne utviklinga i estetikken, og eit tema som stillheit blir naturleg å studere med eit anna blikk enn tidlegare. Når ein av 1900-talets mest sentrale skikkelsar i estetikken, Susan Sontag, med denne historia bak seg skriv artikkelen *The Aesthetics of Silence* (Sontag 1969), er stillheit eit sentralt tema i forståinga av kunsten si rolle i modernismen.

Forskning på stillheit har vorte viktigare i musikkvitenskapen parallelt med estetikken i løpet av det 20. århundret. Mykje av grunnen til dette handlar om at det ikkje nødvendigvis har vore logisk å studere stillheit innanfor dei tradisjonelle metodane der det noterte verket har stått i fokus. Når vi i andre del av det 20. århundret m.a. har trekt sosiologien inn i musikkvitenskapen, stiller det seg annleis. Gjennom det som ofte vert kalla det performative skiftet i musikkvitenskapen byrja vi også å sjå på musikken som eit møte mellom utøvar og lyttar og som endrar meiningsinnhald ut i frå kva konteksten er. Når vi skal sjå på stillheita til Wandelweiser, vil vi drage nytte av nettopp dette performative perspektivet. Stillheita er eit sterkt middel i denne konteksten. Når musikkforskar David Metzger skriv om modernisme i boka *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century* (Metzger 2009), er stillheit eit av dei fem tema han forstår modernismen igjennom. Og det er få bøker om musikalsk modernisme i seinare tid som ikkje tek for seg stillheita sin posisjon.

Stillheit er likevel som sagt eit forholdsvis nytt tema i musikkforskning, estetikk og nærliggande teoretiske felt, men har lenger tradisjonar i musikkhistoria enn Cage og modernismen. Stillheit har blitt knytt til Gud og religiøse kjensler på tvers av alle religionar og kulturar opp igjennom historia, og at stillheita følgeleg har fått ein sentral posisjon i

kunsten er kanskje ikkje så rart. På tvers av religionar har vegen til Gud som vi skal sjå i denne oppgåva vore gjennom stillheit. Ein har opp gjennom tidene ville nærme seg denne stillheita gjennom musikk, og i kyrkjemusikken har musikk og stille kontemplasjon eit tett samband. I dag er forskning på stillheit eit felt på tvers av fagområde der økologi og lydstudier<sup>4</sup>, estetisk filosofi og musikkvitenskap har bidrege til ny innsikt i forståinga av stillheit. Mi oppgåve vil i vid forstand drage nytte av perspektiv frå dette feltet.

Stillheit har gjennom tidene interessert filosoferande komponistar, og mange av deira tekster er prega av at komponisten forstår stillheit gjennom mystikk og til dels «utsvevande» filosofi. Ein har sett ein trend for å orientere seg austover, til Japansk kultur og Zen-buddhisme. Cage er for eksempel kanskje like anerkjent for sine idear, tekstar og bidrag til estetikken som han er for musikken. Det er ålment kjent at Cage var open som Zen-buddhist og sette sjølv inspirasjonen frå denne praksisen i samband med sin musikkfilosofi. Den japanske komponisten Toru Takemitsu har skrive mykje om stillheit i konteksten av sin musikk, mellom anna i boka *Confronting Silence – Selected Writings* (Takemitsu, Kakudo, & Glasow 1995). Wandelweiserkomponistane står delvis også i denne tradisjonen og deira tekstar og utsegn frå dei vil vere sentralt datamateriale i mi oppgåve. Grunnen til dette er først og fremst å vise korleis komponistane sjølv forstår og nyttar omgrepet stillheit, og setje dette i samanheng med teoriane eg har gjennomgått. Eg vil i desse situasjonane for det meste sitere komponistane direkte og ikkje omformulere. Mellom komponistane sin intensjon og det dei faktisk gjer kan det vere eit stort gap. Refleksjon rundt dette vil også vere viktig.

Den anerkjende musikk-kritikaren Alex Ross har dei siste åra publisert fleire artiklar om Wandelweiser på sin blogg «The Rest is Noise»<sup>5</sup> og i *The New Yorker* og slik vore ein bidragsytar til Wandelweiser sin heva status i internasjonal samtidsmusikkfære. Hans skildringar av Wandelweiser har også vore med på å gjere musikken tilgjengelig utover kretsane til den eksperimentelle musikkscena:

The composers enact a kind of double rebellion, both against a mainstream audience that pines for tonality and against an institutionalized avant-garde that spurns it. Through that twin negation, Wandelweiser breaks with the past, and is exerting a powerful influence on music of the new century. This is the Wandelweiser illusion: from almost nothing, vast forms arise.

(Ross 2016)

---

<sup>4</sup> R. Murray Schaffer si *The Soundscape – our sonic environment and the tuning of the world* (Schaffer 1994) legg eit grunnlag for lydstudier der musikk er ein del av lydlandskapet på linje med andre lydar.

<sup>5</sup> <http://www.therestisnoise.com>

Slike kontekstualiseringar og karakteristikkar frå artiklar og meldingar, vil også vere kjelder i denne oppgåva. Korleis stillheit blir skildra av ulike aktørar er med på å teikne eit bilete av det dei mange fasettane omgrepet stillheit har.

I alle høve er grunnsteinen i denne oppgåva mine lytteopplevingar. Uavhengig av kva metode ein nyttar når ein studerer musikk, så blir det eit spørsmål om fortolking – musikkopplevingane blir omset til tekst via mi oppfatning av musikken. Når stillheit nettopp er eit relativt og subjektivt omgrep, er det då også hensiktsmessig å nytte seg av mine subjektive opplevingar. Mine musikkseksemplar vil først og fremst vere innspelningar utgitt på plateselskapa *Edition Wandelweiser*<sup>6</sup>, *Another Timbre*<sup>7</sup> og *Irritable Hedgehog*<sup>8</sup> som eg har fått full tilgang til gjennom tenesta DRAM online<sup>9</sup> i full cd-kvalitet. Musikken er ikkje tilgjengelig på konvensjonelle strømmetjenester som for eksempel Spotify og Tidal. Den etterkvart enorme katalogen til Edition Wandelweiser utgjer eit godt kjeldemateriale til denne oppgåva. Eg kjem i tillegg til å nytte musikkseksemplar utanfrå Wandelweiser, for å framheve spesifikke dimensjonar ved Wandelweiser, men også for å vise at forståinga av stillheit i Wandelweiser kan gjelde på tvers av musikalske uttrykk og sjangrar.

Sjølv om det er desse lytteeksemplara som først og fremst er datamateriale mitt, ser eg det inn i mellom relevant å trekke inn nokre noteeksemplar for å illustrere korleis stillheit er integrert i notebiletet, og understreke poeng i forholdet mellom komponist/utøvar. Fleire av komponistane nyttar dessutan grafisk notasjon eller tekst som er interessant å setje i samanheng med musikken når ein lyttar.

Dei siste ti åra har fleire større artikkelseriar, bøker og forskingsarbeid som sett søkjelys på samtidsmusikken etter 1990 og modernisme, inkludert Wandelweiser i forståinga av stillheita sin posisjon. Jennie Gottschalk si *Experimental Music since 1970* (Gottschalk 2016), Barrett si *After Sound – Towards a critical music* (Barrett 2016), og det seinaste tilskotet Tim Rutherford-Johnson si *Music after the fall: Modern Composition and Culture since 1989* (Rutherford-Johnson 2017). Rutherford-Johnson fokuserer spesielt på plateselskapet/forlaget Edition Wandelweiser og mediering i konteksten av CD-formatet si oppbløming på 90-talet. Av litteratur som spesielt tek for seg Wandelweiser må eg spesielt nemne tidsskriftet

---

<sup>6</sup> <http://www.wandelweiser.de>

<sup>7</sup> <http://www.anothertimbre.com>

<sup>8</sup> <http://www.irritablehedgehodge.com>

<sup>9</sup> <http://www.dramonline.org>

Contemporary Music Review vol. 30, issue 6 (2011) som i si heilheit er via Wandelweiser, og har vore eit sentralt bidrag i arbeidet med denne oppgåva.

Oppgåva gjer eit poeng av å gå vidt ut med tanke på kva som er relevant litteratur og innfallsvinklar fordi den søkjer å peike mot ny innsikt i kva stillheit er eller kan vere. Spissinga av oppgåva har går på å sjå kva som er felles og kva som er ulikt i forståinga av stillheit på tvers av desse innfallsvinklane.

### Struktur

Oppgåva er oppdelt i seks kapittel. Eg vil i kapittel 2 til 5 gå gjennom Wandelweiser si stillheit frå ulike perspektiv. Først vil eg kort plassere Wandelweiser historisk, vidare sjå på ulike måtar stillheit framstår i musikken til Wandelweiser, sjå på stillheita til Wandelweiser i ein sosio-kulturell kontekst, sjå på ideen stillheit og studere stillheit på tvers av visuelle uttrykk i og utanfor Wandelweiser. Saman vil dette teikne ein vid forståing av kva stillheit er i Wandelweiser, og korleis stillheit står i ein organisk prosess avhengig av ei rekkje faktorar.

Meir spesifikt vil eg i *Kapittel 2* gjennomgå kva Wandelweiser er. Både gjennom korleis dei har blitt skildra av andre og gjennom ein kort historisk gjennomgang kan ein sjå korleis Wandelweiser sin estetikk kan karakteriserast av eit fokus på stillheit. Her vil vi også sjå korleis Wandelweiser nærmast har blitt ei rørsle som er interessant å sjå på i eit sosiokulturelt perspektiv. I tillegg blir det sentralt å vise til kva historisk kontekst Wandelweiser står i med eit meir overordna blikk – spesielt vil eg fokusere på arven etter Cage, og posisjonen Wandelweiser har i modernismen, og korleis Wandelweiser kan sjåast på som arvtakarar etter Cage og modernismen sine idear om stillheit.

I *Kapittel 3* vil eg studere korleis stillheit har vorte skildra av ulike Wandelweiser-komponistar og studere korleis integreringa av stillheit går føre seg på ulike måtar i Wandelweiser. Breidda av uttrykk blant komponistane i Wandelweiser går frå det konseptuelle og eksperimentelle til meir konvensjonelle og tilgjengelig iøyrefallande. Dette seier noko om kor mange forskjellige måtar stillheit framstår i musikken til Wandelweiser. Denne breidda viser seg også i måten dei ulike komponistane forstår stillheit som element i sin musikk. Etter desse generelle skildringane vil eg skildre lyttingar til tre konkrete musikkseksempel: Jürg Frey – String Quartet no. 3 (2015), Michael Pisaro – Sometimes (Harmony Series no. 1) – I (1996) og Eva-Marie Houben – Breath for Organ (2017). Desse lyttingane viser korleis stillheita manifesterer seg i Wandelweiser, og legg til rette for dei vidare tema i kapitlet: *Stillheit som sonisk skjebne* – korleis vi kan oppleve stillheita meir

nærverande dess nærare lyden kjem stillheita, *stille atmosfære* – korleis stillheita set musikken i ein kontekst og vi opplever at musikken er omgitt av ei stillheit, *stillheit og tidlausheit* – korleis vår oppfatning av stillheit heng saman med vår oppfatning av tid og *stillheit og lytting* – korleis vår oppleving av stillheit i musikken heng tett saman måten vi lyttar på.

I Wandelweiser er det kollektive og sosiokulturelle ein sentral faktor. I *Kapittel 4* vil eg studere stillheita som faktor i det kollektive rommet – korleis fungerer stillheita i møte med oss? Korleis kan stillheit seiast å vere samlande faktor i hierarkiet mellom utøvar, komponist og lyttar, men også korleis stillheit paradoksalt nok kan skape ein avstand i det same forholdet? Stillheit bestod for Cage av som ikkje-intenderte lydar. Samtidig kan stillheita vere intendert og ein høgst aktiv musikalsk gest. Intensjon og stillheit kan slik sett henge tett saman og vere ein faktor i forholdet komponist, utøvar og lyttar. Her vil eg også drage inn Erika Fischer-Lichte sin teori om performativitet og det performative rommet.

I *Kapittel 5* vil eg sjå på den filosofiske ideen stillheit historisk og korleis stillheit har vore eit tema på tvers av kunstuttrykk. Korleis kan dette bidra til forståinga av stillheita i Wandelweiser? Eg vil også sjå på korleis stillheita i Wandelweiser også viser seg gjennom mediering og marknadsføringa og er ein del også av det visuelle uttrykket til Wandelweiser. Til slutt i dette kapitlet vil eg sjå på korleis stillheit nærast har blitt sett på som eit emblem for seriøsitet i kunsten og korleis Wandelweiser står i den samanhengen.

I *Kapittel 6 – konklusjon* vil eg i den avsluttande diskusjonen kople desse perspektiva saman og drøfte korleis Wandelweiser si stillheit bidreg til ei ny forståing av, og med nye spørsmål til, stillheit. Eg vil også gjennomgå dei mest sentrale funna i ei oppsummerande oversikt.

## Kapittel 2.

### Kva er Wandelweiser?

Wandelweiser vart etablert i 1992 av komponist og fløytist Antoine Beuger frå Nederland og komponist og fiolinist Burkhard Schlothauer frå Tyskland (jfr. Melia & Saunders 2011: s. 445). I sin gjennomgang av historia til Wandelweiser skildrar Michael Pisaro gruppa slik: «Wandelweiser is a word for a particular group of people who have been committed, over the long term, to sharing their work and working together» (Pisaro 2009). Utover slike skildringar er det ingen spesielle krav eller rammer for kven som kan bli ein del av kollektivet.

Wandelweiser har heller ingen manifest slik mange andre liknande kunstnariske rørsler har. Det er eit internasjonalt nettverk av musikarar, komponistar, poetar og vener utan noko geografisk sentrum, og faktisk møtast alle i gruppa sjeldan som heil gruppe (jfr. *ibid.*). Mykje administrativt er likevel drifta av Beuger frå Haan, nær Düsseldorf. Her blir notar arkivert, nettsida oppdatert og platene trykt opp. Sjølv om drifta frå Haan er essensiell for organisasjonen, er det først og fremst felles idear som legg grunnlaget for Wandelweiser sin eksistens: «Our sense of a shared mission is due, I think, to the countless beautiful musical and artistic moments we have experienced with each other» (jfr. *ibid.*). Sjølv om Pisaro og andre har uttalt at det aldri har vore ein spesifikk medviten Wandelweiser-estetikk (jfr. Clark 2010), kan ein som utanforståande oppfatte at Wandelweiser har eit samla estetisk uttrykk først og fremst karakterisert av stillheit – Wandelweiser har med sin musikk og filosofi på mange måtar vorte ei stillheits-rørsle.

At Cage døde i 1992 og Wandelweiser blir til same året lagar eit tilsynelatande godt narrativ der Wandelweiser tek over utforskinga av stillheit frå Cage. Fleire av tekstane om Wandelweiser byggjer på dette<sup>10</sup>. Likevel er det etter mitt syn problematisk å redusere Wandelweiser til ei slags Cage-rørsle. Denne oppgåva vil vise at Wandelweiser si forståing av stillheit kan femne breiare enn Cage si forståing.

I 1991 vart det tiande *Internationales Komponistseminar Boswil* arrangert. Temaet for denne konferansen var «stille Musik» (jfr. Barrett 2016: s. 43). Antoine Beuger og Jürg Frey var begge til stade under seminaret og leverte sine bidrag til konkurransen; Frey med sitt

---

<sup>10</sup> Mellom anna Barrett 2016.



*unbetitelt IV* (1991) for piano og bratsj. Beuger med sitt *lesen, hören, buch für stimme* (1991), ei bok for solo stemme og to kassettar. Begge stykka med mykje stillheit, men ingen av stykka utan lyd. På kvar sine måtar tolka dei «Stille Musik». Beuger og Frey oppdaga at dei hadde noko til felles, men det var ikkje før eit par år seinare at Beuger og Schlothauer inviterte Frey til seg.

Utover 90-talet knytte Wandelweiser til seg fleire komponistar, og då gruppa møttest i Tyskland i 1995 bestod gruppa av Beuger, Frey, Schlothauer, Pisaro, Radu Malfatti, Carlo Inderhees, Thomas Stiegler og Kunsu Shim. Under dette opphaldet spelte dei inn ein versjon av Christian Wolff sitt verk *Stones* som vart utgjeve på Edition Wandelweiser året etter under namnet *Wandelweiser Komponisten Ensemble*.

Opp i gjennom åra har fleire utgjevingar vorte gjevne ut under namnet *Wandelweiser Komponisten Ensemble*, som er eit av dei få elementa som vitnar om *gruppa Wandelweiser*. Wandelweiser har som ideal og på alle plan ha ein flat struktur og har ei veldig opa haldning når det gjeld kven som er medlemmar eller ikkje. Sjølv om Beuger drifrar plateselskapet, så kallar ikkje han seg leiar av gruppa, og Wandelweiser verkar å vere lite villige å omtale seg sjølv som ei gruppe i det heile tatt. På Facebook er ei gruppe som heiter Wandelweiser der kven som helst kan bli medlem og er først og fremst eit forum for å diskutere musikken til Wandelweiser. På denne gruppa vart det fleipa om ein var medlem av Wandelweiser når ein vart medlem av denne Facebook-gruppa. Beuger sjølv meldte seg inn i diskusjonen og svarte at Wandelweiser består av eit udefinert *vi*. Eg har fått løyve av Beuger på e-post til å sitere desse kommentarane. I e-posten la han til: «i feel they are best in this concise form». Kommentarane på Facebook-gruppa vitnar om ei nærast grenselaus openheit:

what "is" wandelweiser after all? little more than a kind of fringe “movement”, branching out, (meanwhile) inspiring quite a few people worldwide in many unpredictable ways, based and maintained on a very high level of (well founded and very concrete) idealism from the many people involved, a very open meeting place for people, works, events, ideas, passions, allowing all kinds of unforeseeable work and interactions to germinate and grow into many unexpected directions.

for that to (hopefully continue to) happen, I guess, our courage to withstand the lure to be more organized, more well-defined, more in control of what “we” are, or what “wandelweiser” is, of what people write about "us", more determined about who belongs to “us” and who doesn’t, short: to withstand the lure to be and to represent something, is probably our main asset.

therefore: wandelweiser is not something one can be a member of, but it is always possible to feel part of the uncontrollable "we", that "we" use to say "we".

Ein kan altså ikkje bli medlem av Wandelweiser. Likevel kan ein som utanforståande observere at dei opererer med ei liste med komponistar på nettsidene sine, og på eit vis sjå på desse som medlemmar av gruppa. Antoine Beuger har henta mykje av tankegodset til Wandelweiser frå Otto Mühl si Aktionsanalytische Organisation (AAO), der han var medlem frå 1977 til 1989 (jfr. Barrett 2016: s. 40). I AAO var alt ein del av kollektivet, ingen eigde noko, ingen problem skulle løysast individuelt, alt skulle løysast kollektivt. Alt i frå kva du eigde til personlege problem. Ein skulle til og med sjå på psykiske utfordringar som eit kollektivt problem (jfr. *ibid.*). Etterkvart bevega Mühl seg mot i ei stadig meir kontroversiell retning som ikkje hadde noko å gjere med det idealet medlemmane av gruppa ville assosierast med. Gruppa vart oppløyst då Mühl i 1991 vart dømt til sju år for voldtekt, seksuell omgang med mindreårige, utnytting av makt, og ei rekkje narkotikalovbrot (jfr. *ibid.*: s. 42) Beuger har sidan tatt sterk avstand frå denne gruppa og Mühl sine haldningar. Grunnideen var likevel mykje av motivasjonen til oppstartinga av Wandelweiser, men han ville opprette ei gruppe som var meir fleksibel både med tanke på maktstruktur og ideologi (jfr. Barrett 2016: s. 42). Som vi skal sjå nærare på i *kapittel 5*, viser den flate strukturen seg også i musikken i Wandelweiser, spesielt kanskje i den fri-improviserte musikken. I kollektive langstrakte, lågmælte improvisasjonar er lytting til rommet og kvarandre sentralt.

Pisaro knytte Wandelweiser til USA, og har slik sett også bidrege til Wandelweiser si geografiske uavhengigheit. Wandelweiser hadde sitt opphav i Tyskland, men har no greiner over heile verda. Pisaro er no ein del av fakultetet på California Institute of the Arts (Calarts) og nyttar mykje av filosofien til Wandelweiser i undervisninga si der. Studentar av Pisaro har delteke på innspelningar på Wandelweiser. Mellom anna har komponisten Catherine Lamb, som vi også kjem tilbake til i denne oppgåva studert under Pisaro ved CalArts. Også Antoine Beuger driv slik mentorverksemd og har eit opplegg der du kan betale mellom 700-1500 Euro for å delta på eit opphald hjå han<sup>11</sup>. Av lista over tidlegare elevar på dette mentoropphaldet, finn vi tre av dei som er lista opp som medlemmar av Wandelweiserkollektivet på nettsida: Daniel Brandes, Sam Sfirri og Bin Li. I tillegg har Wandelweiser eit årleg treff dei kallar *Composers meet Composers* der aspirerande komponistar «spends one full day with each of the mentors (walking, talking, playing, listening, creating, ...)» (Wandelweiser 2018). I 2018 er Beuger, Frey, Schlothauer, Werder og Houben blant mentorane. Som eit eksempel på

---

<sup>11</sup> [http://www.wandelweiser.de/\\_antoine-beuger/composer-mentoring.html](http://www.wandelweiser.de/_antoine-beuger/composer-mentoring.html)

Wandelweiser si openheit for å tileigne seg nye komponistar og medlemmar, kan vi nemne at det under *application* på nettsida til *Composers meet Composers* berre står: «just send an email to Antoine Beuger» (ibid). Ved å tileigne seg nye, unge musikarar og komponistar ser denne mentorverksemda ut til å vere ein måte gruppa får vokse på. Ein kan også tenkje seg at dette er ein sentral faktor når det gjeld å oppretthalde Wandelweiser sitt felles estetiske uttrykk.

Wandelweiser har ei slags liste over medlemmar på nettsida si, men i tillegg til dette er det som sagt ei rekkje musikarar som er tilknytt Wandelweiser utan å vere medlemmar. I 2018 består Wandelweiser av eit 20-tals komponistar, i tillegg til ei lang rekke assosierte medlemmar. Dei siste åra har også norske musikarar gitt ut plate på Edition Wandelweiser: Johan Lindvall gav i 2017 ut plata *solo/ensemble* og Henrik Munkeby Nørstebø utgav plata *Rasmus Borg/Henrik Munkeby Norstebo: 120112* i 2012. Lindvall deltok også på mentoropphald med Antoine Beuger. Fredrik Rasten er musikar på Lindvall si plate, og eit intervju eg gjorde med han kjem så vidt til å bli brukt seinare i denne oppgåva.

### **Wandelweiser, modernismen og arven etter Cage**

Wandelweiser står i ein modernistisk samanheng. Nokon har kalla Wandelweisermusikken for minimalisme (jfr. Rutherford-Johnson 2017: s. 48), andre for reduksjonisme (jfr. Montgomery 2009) eller eksperimentalisme. Kva Wandelweiser kallast i eit slikt sjangerapparat, er avhengig av kva for komponist og stykke du ser på. Men at musikken blir vurdert igjennom desse omgrepa seier også noko om kva tradisjon Wandelweiser står i.

Wandelweiser kan som sagt sjåast på som ei vidareføring av arven etter Cage og hans arbeid med stillheit; «Wandelweiser's aesthetic program can be located largely in its interpretations of John Cage's silent composition 4'33» (Barrett 2011: s. 449). John Cage openbaring av det umoglege ved å oppleve stillheit under si vitjing i det anekkoiske kammeret i på Harvard-universitetet i 1951 (Kahn 1997: s. 581) inspirerte han til å i 1952 komponere 4'33. Her ramma han på ein måte inn stillheita i ein komposisjon. Han definerte eit tidsrom der det skulle lyttast. 4'33 vart skilsetjande i kunstmusikken i det 20. århundret og representerer ei krise i musikkforståinga vår. Som modernismen på andre frontar stilte Cage med 4'33 spørsmål: Kva er komposisjon? Kva er musikk? Kva er stillheit? (jfr. Pepper 1997: s. 34). I 4'33, som med andre verk av Cage, står ideen i sentrum og ikkje nødvendigvis det klingande, estetiske uttrykket.

At stillheit var interessant for den musikalske modernismen, hang saman med det som skjedde i elles i modernismens kunstuttrykk. Modernistane ville bryte med rammer, skjære

vekk og sitte igjen med det grunnleggjande. «Restlessly stripping away the superfluous, be it the familiar or the past, modernism reaches a point of nullity, attained in the white canvas, the blank page, or four minutes and some of silence.» (Metzer 2009: s. 65) Modernismen er på mange måtar ei eksistensiell filosofisk øving ved å heile tida stille spørsmål til seg sjølv og sin egen eksistens.

I artikkelen *Modern Silence* sporar Metzer stillheita tilbake til før Cage. Til tidleg-modernistane Webern, Nono og Sciarrino. «It was perhaps inevitable that modernist composers would eventually turn to silence, the non-color of sound» (Metzer 2009: s. 68). Metzer viser til korleis Webern, Sciarrino og Nono integrerte stillheita i sin musikk:

Instead of parsing out sections of silence (as Cage did), they create musical settings that conjure aspects of quiet. All three situate their music in a particular scene, the border between sound and silence. Informed by stillness, fragmentation, and fragility, it is a space that appears often in modernist arts, particularly the writings of Beckett. Far from being a narrow and doomed location, it is a limitless realm, a new sonic territory. The borderland, like many states, has unique potential for expression.

(Metzer 2006: s. 374)

Den siste formuleringa om stillheit som sonisk territorie, eit grenseland med unikt potensiale for ulike uttrykk går rett inn i det Wandelweiser dreiar seg om. Wandelweiser sitt forhold til stillheit liknar slik sett meir på stillheita til Webern og Nono enn Cage si. Aspekt ved stillheita blir løfta fram og utforska gjennom klingande lyd – ikkje berre som konseptuell kunst der ideen er viktigast.

Men arven etter Cage viser seg på andre måtar enn forholdet til stillheit. Mellom anna ser ein likskapar i måten dei fleste av Wandelweiser-komponistane sjølv skriv filosofiske tekstar<sup>12</sup> Mange ser på Cage sine tekstar og tekstkomposisjonar som hans viktigaste bidrag til musikkhistoria, ikkje naudsynleg musikken hans. Men Wandelweiser-komponistane har ofte like mykje fokus på det reint klingande estetiske uttrykket som konsept og ideen. Der Cage meir var oppteken av idear og å skape rammer for utforsking av idear, er mange av Wandelweiser-komponistane like mykje opptekne av korleis det faktisk høyrer ut og rommet musikken blir framført i:

For Kunsu [Shim], the music of Cage, and of those who worked with him and followed in his wake was felt to be more radical and more useful than the writing:

---

<sup>12</sup> Ei rekkje tekster skriva av eller om Wandelweiserkomponistar er publisert på <http://www.wandelweiser.de/texts.html>, og du kan kjøpe bøker på <http://www.wandelweiser.de/e-w-buecher/index.html>

because it had so many loose ends and live wires still to be explored (something I would also later encounter with other Wandelweiser composers). Thus 4'33" was seen not as a joke or a Zen koan or a philosophical statement: it was heard as music.

(Pisaro 2009)

For Wandelweiser vart 4'33 lytta til som musikk. Ein kan umiddelbart tolke Cage sitt utsegn om at stillheit ikkje finnast som at musikk ikkje finnast, og at det at Cage meinte at alle lydar er musikk fører til at ingenting er musikk. Om all lyd blir definert som musikk er kunstnaren si rolle berre å ramme inn desse lydane. Men Wandelweiser ser på denne stillheita som er fylt med lydar frå omgjevnadane som materiale: «it [4'33] created new possibilities for the combination (and understanding) of sound and silence. Put simply, silence was a material and a disturbance of material at the same time» (Pisaro 2009).

På ein måte liknar denne haldninga på ei post-modernistisk, pragmatisk haldning til reglar, manifest og brot med konvensjonar. Det er ofte det klingande resultatet som er viktig i Wandelweiser, ikkje nødvendigvis kva idé som ligg bak. Andre gongar kan det vere konseptet som tilsynelatande er viktigast, som for eksempel i Manfred Werder sitt *Stück 1998* som går føre seg over fleire år.<sup>13</sup>

Om ein høyrer på Wandelweiserkatalogen kan ein tilsynelatande få inntrykk av at «alt er lov». – både å bryte med tradisjonen og å dyrke den. Mykje av musikken er vakker å lytte til, og har absolutt tydelege spor av historia – i Frey sine strykekvartettar høyrest ekko av alt frå Bach til Schönberg. Medan i dei meir konseptuelle stykka –Beuger sine opplesingsstykker, for eksempel *Calme Etendue* der filosofen Spinoza si tekst lesast så sakte som råd – er det kanskje det poetiske og ideen som er viktigast. Desse treng ikkje vere motsetningar. Tradisjon og nyskaping er på eit vis avhengig av kvarandre også. Både modernismen, post-modernismen og andre ismer står i ein klar tradisjon: Å bryte med tradisjonen. Det å ta avstand frå ideologiar kan også sjåast på som ein ideologi. Å vere revolusjonær er noko av det mest tradisjonelle du kan gjere, kan ein prøve seg på å seie. Erling Gulbrandsen drøftar dette i artikkelen «Modernisme, tradisjon og paradokser»:

– Vil man *bryte* med tradisjonen og begynne helt på nytt, fører man videre en lang tradisjon av opprør; vil man *videreføre* tradisjonen ved å gjenta den, går den ikke videre, men stanser opp. Skal den videreføres, må den derfor tolkes på ny, eller gjøres til noe *annet*, dvs. skapes på nytt. Den trer knapt nok fram *som* tradisjon før man allerede har forlatt den; det er *bruddet* som sterkest bekrefter den, men da på

<sup>13</sup> Dette skal vi sjå nærare på i på s. 22

etterskudd. Slik sett følger tradisjonen av *modernismen*, like mye som det omvendte; – den følger av en modernisme som både forkaster den, forutsetter den, ernærer seg av den og folder den tilbake i seg selv, dvs. I sine egne skrivemåter. Til slutt synes paradoksene å la seg komprimere i følgende form: – Moderniteten i en epoke kan bare defineres som *måten den oppdager umuligheten av å være moderne på*.

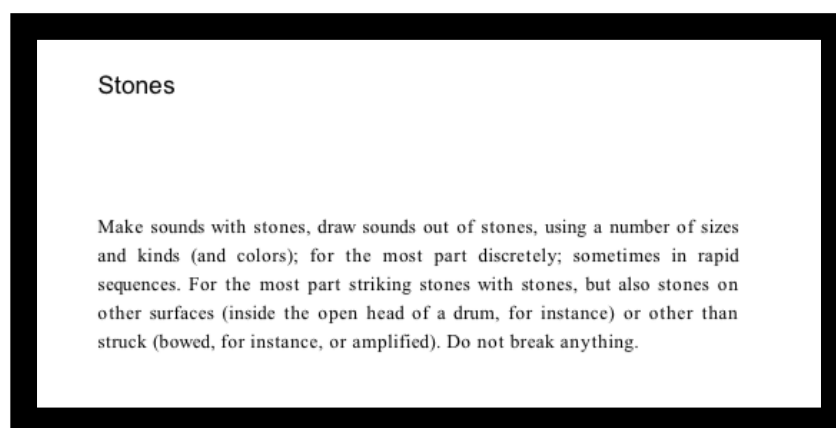
(Guldbrandsen 1997: s. 102)

Wandelweiser står midt i dette paradokset, kanskje endå meir enn andre modernistiske retningar. Ein kan hevde at Wandelweiser har eit større fokus på å utforske potensiale i stillheit enn å bruke stillheit som eit brot med ein tradisjon og gjennom eksperimentering bryte med konvensjonar. Slik sett representerer slik sett kanskje ein tradisjon av stillheit? Likevel er tradisjon og innovasjon noko som fint kan fungere samtidig og det er kanskje nettopp i dette paradokset at for eksempel Wandelweiser har si retning. Materiale er på mange måtar det same – det innovative ligg i korleis ein nyttar eit materiale som stillheit på nye måtar.

For å løfte blikket kan vi sette Wandelweiser sin stillheitsfilosofi i samanheng med dei politiske og filosofiske strømingane elles på denne tida i Europa. Stillheit var tema på Boswil-seminaret i 1991, same året som Sovjetunionen vart oppløyst. Kunst og filosofi i dei kommunistiske landa var prega av ein opposisjon til makta og autoritetar. Noko som sjølvsgatt påverka kunstnarane i Berlin-miljøet der fleire av Wandelweiserkomponistane var aktive og hadde kontakt med det kommunistiske aust-Berlin. Stillheita til Wandelweiser og den kollektive haldninga kan også sjåast som eit opprør mot autoritære krefter. Rutherford-Johnson kallar si bok om samtidsmusikken etter 1989 for *After the Fall* og set dei musikalske strømingane på nittitalet i samband med nettopp murens fall. Wandelweiser sin flate sosiale struktur kan også sjåast på som ein reaksjon, eller i det minste ein kontrast, til autoritære regimer som det kommunistiske Sovjetunionen.

**Kapittel 3.****Lyden av stillheit i Wandelweiser**

Wandelweiser-musikken utforskar grenselandet mellom lyd og stillheit. Men korleis høyrest Wandelweiser ut? Det er ikkje så matnyttig å studere Wandelweiser berre gjennom partitur og klassisk noteanalyse. Wandelweiser er musikk som først og fremst gir mening gjennom lytting. Som vi skal sjå nærare på i dette kapitlet er det ein tett relasjon mellom lytting og stillheit. I tillegg er Wandelweiserrepertoaret i stor grad prega av opne former eller fri improvisasjon, noko som igjen er eit argument for å ha fokus på lyden av, og lyttinga til denne musikken. Dessutan er komponistane ofte utøvarar sjølve, og måten musikken blir framført på er ein essensiell del av uttrykket. Det er føremålstenleg å skilje mellom den komponerte musikken og den fri-improviserte musikken i Wandelweiser. Samtidig er dette ei flytande grense fordi den komponerte musikken ofte nærmar seg fri-improvisasjon med sine særst avgrensa instruksjonar. Som oftast nyttar Wandelweiser-komponistane omgrepet *realization* i staden for *performance*. Dette handlar først og fremst om korleis du nærmar deg komposisjonen som utøvar – kvar realisering blir unik. I tillegg kan det handle om ei frigjerjing frå det hierarkiske forholdet mellom komponist og utøvar, noko vi skal sjå nærare på i *Kapittel 4*. Pisaro si skildring av innspelinga av Christian Wolff sin *Stones* (1995) med *The Wandelweiser Composers Ensemble* set ord på kva slike instruksjonar gjer med utøvinga av stykket:

Christian Wolff: *Stones* (1995)

Each person made their own realization of the score, given minimal requirements from Antoine – I think ten sounds, however one wanted to understand that, to be made over

the course of the 70 minutes duration of the recording. Naturally everyone had a different method of realizing the piece.

(Pisaro 2009)

Dette seier også noko om kor forskjellig dei forskjellige uttrykka av stillheit er i Wandelweiser. Det meste av musikken blir utgjeve på deira eige plateselskapet Edition Wandelweiser, men ikkje alle Wandelweiserkomponistane gir naudsynleg ut musikk der. *Irritable Hedgehog* og *Another Timbre* er andre sentrale platemerke assosiert med Wandelweiser. Om ein lyttar til katalogen skjønner ein at det ikkje er noko eintydig svar på korleis stillheita i Wandelweiser høyrer ut. Etterkvart som fleire og fleire komponistar har kome til Wandelweiser, viser det seg stor variasjon i tilnærming til stillheit innan ulike former, uttrykk og stil. Nokre av stykka har lang varigheit eller er svært eksperimentelle medan andre er korte, vakre og iøyrefallande. Burkhard Schlothauer skildrar musikken slik:

“the music describing Wandelweiser” [...] is generally very quiet: “silence occupies a large share of its often extended performance durations. There is little conventional drama in this music and the presentation of sound material is often very clear: harmony, rhythm and melody play either a subordinate role or none at all.”

(Melia & Saunders 2011: s. 446)

Harmoni, rytme og melodi spelar anten ei underordna rolle eller ikkje i det heile tatt i fylgje Schlothauer. Eit godt døme på dette er Manfred Werder sitt *Stück 1998*. Med sine 4000 sider blir *Stück 1998* framført over fleire år og er endå ikkje ferdig framført. Om stykket skulle framførast i si heilheit, hadde det vart i 533 timar og 20 minutt. I staden blir parti av stykket framført av ulike musikarar spreidd utover konsertar over heile kloden – om talet på framføringar held same frekvens som no, er *Stück 1998* ferdig i 2099. Gitaristen Cristián Alvear framfører side 676 – 683 (Werder 2015), og William Robin skriv i omtalen at «Just as silence surrounds the notes that you will hear on this recording, it too surrounds Manfred Werder’s *stück 1998* as a whole» (Robin 2015). Dei spørsmåla lydpresentasjonen i Wandelweiser stiller er kanskje viktigare enn musikkopplevinga. *Stück 1998* stiller mellom anna spørsmål om når stillheita startar og når ho sluttar – pågår stykket no? I og med at det ikkje er ferdig framført?

Om slike spørsmål er ein sentral del av *Stück 1998*, kan andre eksempel frå Wandelweiser opplevast som musikk i meir konvensjonell forstand. Jürg Frey sin musikk er eit eksempel på dette. Både i hans små pianostykke (for eksempel *Sam Lazaros Bros* frå 1984), og i hans musikk for ensemble (for eksempel *Grizzana* frå 2014), høyrer du tydelege



harmoniar, rytmiske mønster og melodiske linjer. Denne musikken er også er ein del av Wandelweiser sitt estetiske uttrykk og kan også karakteriserast som stille musikk. Og i Frey sine stykke kan ein hevde at melodi, harmoni og rytme til og med spelar ei *sentral* rolle.

Både *Stück 1998* og *Grizzana* er lyden av Wandelweiser, og i si ulikheit døme på kor vidt forskjellig stillheit kan tolkast gjennom musikk. Mangfaldet i måtar stillheit framstår i musikken til Wandelweiser viser også igjen i kva tankar dei ulike komponistane har om stillheit i sin musikk.

### **Korleis skildrar komponistane i Wandelweiser si stillheit?**

Pisaro skriv at: «Wandelweiser does not embody, as far as I'm concerned, a single aesthetic stance» (Pisaro 2009). Men alle har ein ting til felles – dei er veldig stille, lågmælte eller inneheld store delar stillheit. Forskjellen kan ligge i forståinga av kva stillheit er, og vi skal no sjå på nokre sitat frå dei ulike komponistane i Wandelweiser om stillheit. Det må påpeikast at desse sitata er teke frå forskjellige intervju og ikkje kan sjåast på som ein dialog mellom komponistane – som vi skal sjå er det godt mogleg at komponistane er einige, og dei ulike stillheitsforståingane kan stå fint i lag. Likevel illustrerer sitata kor mangfaldig stillheit er og presenterer ein del problemstillingar og konflikhtar som dannar bakteppe for diskusjonen i denne oppgåva.

Komponisten Jürg Frey ser på stillheita først og fremst som eit resultat av lyd.

«Even when the sounds are often very soft, the music is not about falling into silence. The sounds are clear, direct and precise. Because they have left musical rhetoric behind, there is instead a sensitivity for the presence of sound and for the physicality of silence» (Frey 1998).

I dette sitatet skil Frey lydane frå stillheita. Stillheita blir sett i ein kontekst av lydane før og etter, og får slik sett ein verdi og ei oppleving av som han seier nærveret av lyd og fysikaliteten av stillheit. Musikken fell ikkje i stillheit – stillheita fins mellom lydane og er ein del av musikken. Det er nærværet til lyden som framhevar nærværet til stillheita. Det er på ein måte to sider av same sak.

Umiddelbart kan ein assosiere stillheit med ro og behag. Som tidlegare nemnt kan vi i naturens stillheit oppleve ei ro, og i Frey sin musikk kan ein absolutt seie at dette er tilfelle. Det same kan du oppleve i mykje av Beuger sin musikk, men han understrekar at stillheit i hans musikk nødvendigvis ikkje har noko med ei ro å gjere:

[silence] has nothing to do with calmness or quietness. It cannot be found in nature. It occurs as an event, as a rupture into the situation one is in. It's not necessarily nice or beautiful, it may well be quite horrifying. In any case it evokes a strong awareness of what is taking place at all, a direct – not symbolic or imaginative – encounter with reality, which means with contingency, singularity, emptiness. Silence in my music always is encounter with reality, enforced by the event of a situation being disrupted without any reason.

(Beuger sitert i Warburton 2006)

Først og fremst ser vi her eit sentralt poeng når Beuger seier at stillheit i det heile tatt ikkje kan bli funne i naturen. Dette ligg nær John Cage idé om det umoglege ved å oppleve faktisk stillheit – du finn ikkje den i naturen. I tillegg ser vi at stillheita for Beuger altså like gjerne kan vere forstyrrende og skremmande og dermed heilt diametralt motsett av roa og velveret vi assosierer med stille natur. Beuger understrekar nettopp at stillheita er eit møte med verkelegheita, og ikkje ein symbolsk eller imaginær storleik. Det er interessant å spørje seg kva som er skilnaden på eit møte med verkelegheita og det vi kallar symbolsk eller imaginært? Kva er vel eit møte med verkelegheita anna enn måten vi forholdt oss til den – også imaginært og symbolsk? Desse spørsmåla peikar fram mot det vi skal sjå nærare på både seinare i dette kapitlet, under lytting, og i *kapittel 5* om dei eksistensielle spørsmåla stillheita representerer i kunsten.

Burkhard Schlothauer ser på stillheita som ei nødvendighet for at vi skal ta innover oss lydane og musikken. «it's necessary to hear the beginning, the being and the end of a sound. It's necessary to have time to forget the sound and create a space in the mind for a new one with its coming, being and going. It's a way of showing them respect» (Schlothauer sitert i Warburton 2006). Stillheita er ein måte å vise respekt for lydane sett inn i ein kontekst. Schlothauer tek eit lyttarperspektiv og snakkar eigentleg om stillheita sin funksjon for å leie lyttaren til ein måte å lytte på.

Pisaro forstår stillheit som eit mykje meir komplekst rom enn lyd, og peikar på det paradoksale at lyd kan vere tomt medan det er stillheita som er fylt med mening:

We become aware that each moment is completely filled with sensations and thoughts. Silence is (for me anyway) far more packed with experience, far more complex than anything we can produce with sound. Paradoxically, it is sound which is (or at least can be) empty. For example, a sustained sound, just barely audible, can be forgotten. It hangs around so long that we get used to it and stop paying attention. At the same time there is just enough to cover much of what would be revealed by a silence. So, the sound is there acoustically, but not always mentally. Its presence is finally noticed

again only when it disappears. And it leaves a trace – not really a specific memory, just an awareness that something was once there.

(Pisaro sitert i Warburton 2006)

Ein lyd kan vere der så lenge at det er stillheita etterpå som avslører at lyden var der. Pisaro er i tillegg her inne på noko som står i motsetning til Beuger sitt utsegn om at stillheit ikkje er ein imaginær storleik. Pisaro peikar på at lydar kan vere der mentalt og ikkje akustisk. Dei imaginære lydane og stillheita som faktor i den kognitive prosessen å lytte er eit perspektiv som vi skal sjå fleire har vore inne på.

I couldn't say that, personally, I stress the integration of silence: 'silence' has many possible relationships to sound, perhaps as opposition or interruption, and having it play the same role every time would hold no interest. Silence is often a certain 'kind of sound', just as sound may be a kind of silence.

(Pisaro sitert i Clark 2010)

Stillheit kan i seg sjølv ha ein lyd – ikkje nødvendigvis det motsette av lyd, ikkje ein måte å sette lydane i ein kontekst og heller ikkje eit sonisk ideale. Det er ikkje integreringa av stillheit i musikken som er sentralt – stillheita er ein lyd som har ein verdi i seg sjølv i fylgje Pisaro, uavhengig av lyd og uavhengig av musikk.

Det er interessant å sette dette synet opp mot Eva-Marie Houben: «Both sound and noise of music do not depend on silence as with a piece of music. Both sound and noise do not need any silent location: they are quiet themselves; their quietness creates silent rooms, which welcome all sounds» (Houben 2018). Eva-Marie Houben hevdar her at lyd og stillheit er stille i seg sjølv. Her er det ikkje berre stillheita som er stille, men også lydane. Det er ikkje stillheit som omgir lydane og gir lydane kontekst, men dei stille lydane skaper stille rom av seg sjølv. Dette peikar fram mot det eg har kalla ei stille atmosfære, som vi skal sjå nærare på seinare i kapitlet.

Desse forskjellige sitata frå Beuger, Frey, Houben, Schlothauer og Pisaro skal som sagt ikkje takast som læresetningar for komponistane. Og det er særst truleg at om kvar av dei siterte hadde blitt spurt, ville dei ha utdjupa synet sitt. Poenget med å sette sitata opp slik er at dei likevel seier noko om kor mange fasettar forståinga av stillheit har og peikar fram mot dei ulike typane stillheit som viser seg i Wandelweiser. Ikkje minst ser vi at for alle desse komponistane er forståinga av stillheit full av paradoks.

### Tre lyttingar

Skildringane ovanfor gir eit visst inntrykk, men om vi lyttar til den innspelte musikken, kan det opne opp for andre innfallsvinklar til stillheita. Det er ikkje alltid ein samanheng mellom komponistane sine intensjonar og korleis publikum eller lyttar tolkar det. I boka *Music after the Fall* opnar forfattar Tim Rutherford-Johnson med skildringar av starten på fem veldig forskjellige musikkseksemplar. Om lesaren les dette i tillegg til å lytte, opnar det opp for eit anna utgangspunkt i lesinga. Eit effektivt grep eg vil gjere i denne oppgåva med Wandelweiser, og oppmodar deg til å lytte til musikkseksemplar eg nemner.

*jürg frey – string quartet no. 3* (Frey 2015)

Eg sit på eit stille kontor og lyttar med Beyer-Dynamic DT770 hovudtelefonar. Dette er hovudtelefonar som er lukka, men tek likevel inn ganske mykje lyd utanfrå.

Som pust – inn og ut – blir klangar lagt fram. Lyd på utpust, stillheit på innpust. Forsiktige strøk på fiolinar bratsj og cello. To klangar fram og tilbake, først etter eit par pust to nye klangar. Det er harmonisk, reine akkordar. Dur. Moll. Opnare, ubestemmelege, men konsonant. Så blir ein klang gjenteke, med ei kortare stillheit. Den lysaste tonen er særst høgfrekvent. Overtonar diffuserer. Etter ei stund går pustinga, inn og ut, over til lengre fraser. Lengre linjer. Men med same klangkvalitet, og framleis harmonisk. Det står stille, men går framover. Så kjem ein dissonant klang. Tettare. Før det kjem tilbake til det same landskapet som det starta med. Vi finn roa igjen. Til det stoppar heilt opp. Ein treklang blir holdt lenge, lenge. Det er spenningar, ikkje dissonante, men konsonante – kvartar blir til tersar.

–

*michael pisaro: sometimes (harmony series no. 1) – I* (Pisaro 1996)

Eg sit i ei kantine med ca førti personar rundt meg og lyttar med hovudtelefonar.

Innspelinga opnar heilt stille det første minuttet, men eg høyrer ei svak susing frå hovudtelefonane. Rundt meg er det prat, men det er ikkje mogleg å høyre konkrete ord, berre jamn babbel. Så snik ein sinustone seg inn. Den er mjuk, men eg opplever at den dominerer eit stort frekvensområde, trass i at det er ein sinustone. Ganske tidleg kjem ein annan tone inn, han er lysare og let som om han kjem frå eit glas. Dei to lydane glir inn og ut. Glaslyden endrar tonehøgde medan sinustonen forblir den same. Så snik ei kvinnestemme seg inn, ein kontrast mellom det menneskelege i stemma og det maskinelle, kontrollerte i dei to andre,

tonane blir etablert. Brått kjem ein mørk, skarp og syntetisk tone. Forstyrrende og nesten vond å høyre på. Den tek etterkvart heilt over og står aleine. Så blir det heilt stille. No fadar omgjevnadane inn – stemmene til dei andre i kantina. Det opplevast som ein like viktig del av musikken som dei andre tonane. Når tonane kjem tilbake, kjem dei med tettare intervall, og nærmar seg kvarandre. Når sinustonane er samla innanfor ein halvtone vibrerer det, det kjennest fysisk. Eg høyrer ei rasling – er det på opptaket? Eg ser meg rundt og ser ein person som opnar matpakken. Det slår meg at no er også fokuset mitt like mykje på omgjevnadane som på opptaket. Eg forsvinn inn og ut av musikken og når eg flyttar fokuset til opptaket igjen, høyrer eg at det er harmoniar.

–

*eva-marie houben: breath for organ* (Houben 2017)

Eg sit på ein benk, på ei høgde i ein park og lyttar på hovudtelefonar.

Ei susing glir inn. Blir liggande ei stund før ei meir massiv susing glir inn. Det opplevast nesten som kvit støy – at alle frekvensar er dekt. Så glir ei tredje type susing inn, med ei høgfrekvent piping i toppen. Meir behageleg piping enn forstyrrende. Eg legg merke til at susinga på opptaket liknar den lyden som kjem når vinden treff plastdekselet, øyrekoppane, på hovudtelefonane mine. Den susinga det starta med ligg der framleis. Jamn. Medan forskjellige typar luftige tonar glir inn og ut – av og til som harmoniar – to tonar samtidig, med eit sekundintervall. Eg assosierer til damplokomotiv på nokre av tonane – når lufta slepp ut frå pipa. Andre lydar er svakare og minner meir om ei tekanne som pipande slepp ut luft. Tittelen på stykket er *Breath for Organ* og det er vanskeleg å fri seg frå denne assosiasjonen også – det let som pust frå eit orgel.

**På kva måtar framstår stillheit i Wandelweiser?**

The image shows a musical score for 'Wandelweiser' by Jörg Frey. It consists of three staves of music. The first staff is in G major (one sharp) and 5/6 time. It features a series of chords and single notes, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The second staff continues the piece, showing a mix of chords and single notes, also with a *pp* dynamic. The third staff is in G minor (two sharps) and 5/6 time, featuring a series of chords and single notes, with a *pp* dynamic. The score is written in a clear, minimalist style, emphasizing the texture and dynamics of the music.

**Noteeksempel 1:** Jörg Frey – *Streichquartett (No. 3) 2010-2014*. Slik ser det første minuttet av Jörg Frey sin tredje strykekvartett ut (tida er basert på innspelinga (Frey 2015).

Dei tre lyttingane ovanfor viser forskjellige typar stillheit i Wandelweiser. Frey sitt stykke har ei ro over seg. Denne roa har mellom anna samband med pulsen i musikken. Det pustar inn og ut. Ein roleg puls som kan gi assosiasjon til den pulsen vi har når vi slappar av. I tillegg til dette er stillheit direkte skrive inn i Frey, som vi ser i **noteeksempel 1**: Integreringa av stillheit er visuelt forståeleg her. Pausane tek like mykje plass som tonane i dette utsnittet. I Freys kvartett opplever vi også at kvar enkelt klang eller tone gir kvar enkelt pause, eller *stillheit*, ulik kontekst. Måten vi opplever pausen er forma av det friske minnet av klangen før pausen.

I Pisaro sitt *sometimes* er stillheita kanskje ikkje først og fremst karakterisert av ei ro, men kan like gjerne vere forstyrrende. I dette stykket utgjer det enkle tonemateriale ei stillheit der det statiske ved stillheita kanskje først og fremst blir framheva. Det kan fint settast i samanheng med Pisaro sitt syn på at lyd kan vere tomt for meining, medan stillheita kan vere fylt med meining – det er lydmateriale i *sometimes* som gjer det statisk og ikkje stillheita. Gjennom å lytte fokusert til det statiske kan stillheita reflektere noko tilbake på oss, og vi føler oss tvinga til å observere oss sjølve i rommet og rommet rundt oss fordi omgjevningane i særskild grad er det som fyller tidsrommet med lyd.

I Houben sitt *Breath For Organ* tek stillheita ei anna form igjen. Her høyrer vi eit ganske massivt lydbilete, men det er fleire faktorar som bidreg til at også dette stykket kan hevdast å vere ei tolking av stillheit. Vi kan assosiere pust med stillheit og orgel med lyd. Når

vi berre høyrer luft frå orgelpipene, utan at det kjem tonar, opplever vi det som eit fråver av tonar. Som om noko manglar – lufta frå orgelpipene blir slik sett symbol for stillheit slik som 0 er eit symbol for ingenting.

Felles for stillheita i desse tre stykka er at dei på eit eller anna vis har eit samband med medvitet. Musikken blir koplingar mellom det sanslege og det kognitive. Det sanslege; å høyre og det kognitive; å lytte. Her er det kognitive forstått som evna til å prosessere sanseintrykket og tilføre det meining og reflektere. Når vi lyttar til musikk, så er det ein kognitiv prosess som på mange måtar er den same, anten det er lyd eller stillheit vi lyttar til. Difor er ofte dei stille augneblinka i musikken, intense og fylde med innhald. Tekne ut av kontekst blir det noko heilt anna. Om vi klipper vekk klangane i Frey sin strykekvartett og berre lyttar til stillheita, så vil dei same augneblinka ha ei heilt anna meining. Og om vi i tillegg spelar dei av på eit anlegg på eit bibliotek t.d. utan å seie frå at vi gjer det, så vil den ikkje ha noko meining. Dette fører også til spørsmål om når ei stillheit startar og når ho byrjar.

Burkhard Schlothauer writes of his work for piano, *ab tasten* (1995) that a precise moment of decay cannot be determined: “I noticed, that at some point it is not longer possible to assess whether the strings are still vibrating audibly, or whether it is only the image of the sound which is still in the mind.

(Gottschalk 2016: s. 24)

John Cage let romet vere instrumentet i *4'33*. I *Ab Tasten* tek romet like mykje plass som lyden. Lydproduksjonen ligg ikkje berre i pianoet. Lydproduksjonen har romet eit like stort ansvar for. *Ab Tasten* er *4'33* for rom og flygel. All musikk er *4'33*, kunne vi prøve oss på å seie. *4'33* viste oss at musikken aldri berre er musikken, men ein del av eit allereie eksisterande lydlandskap. Det som utgjer forskjellen, det som utgjer storleiken stillheit so og seie, er måten vi lyttar til den på.

I artikkelen *Modern silence* tek Metzger for seg nokre av dei måtane stillheit framstår på i Weberns musikk:

In Webern's music, four types appear prominently: stillness, extremely soft dynamics, brevity, and fragmentation. Stillness, the blank background against which other sounds emerge, comes across through repeated or sustained figures, which are performed ppp.

(Metzger 2006: s. 339)

Slike typar stillheit Metzer meiner framstår i Webern sin musikk, finn vi også i Wandelweiser og er faktorar som bidreg til opplevinga av denne musikken som stille. Vi skal sjå på nokre av desse faktorane. Det dreiar seg om uttrykk, atmosfære, tid, lytting og merksemd.

### **Inn i stillheit – stillheit som sonisk skjebne**

Stillheit er både noko som ligg bak orda – bak musikken – og noko som ligg i musikken – i orda. Stillheit er eit uttrykk for det vi ikkje kan uttrykke. Men kan musikk uttrykke stillheit? Korleis kan vi oppleve stillheita utan at det er stille? I fylgje Metzer kan dette handle om nærveret av stillheit. Når lydane er så skjøre at det uunngåelege neste steget er stillheit, blir stillheita meir til stades.

These sounds are fragile to begin with, but now they become perilous, as we hear them struggle to keep above silence and then finally relent. As silence becomes sonic destiny, its presence becomes all the stronger.

(Metzer 2006: s. 353)

Stillheit har mykje til felles med andre kvalitetar som det skjøre og det fragile. Jürg Frey set ord på denne dimensjonen ved stillheit når han snakkar om ulike typar stillheit. «Silence which never comes into contact with the sounds, but which is omnipresent and exists only because sound exists» (Frey sitert i Rutherford-Johnson 2017: s. 68 og 69). Ei stillheit som berre kjem i kontakt med lydane. Det er nærveret av lyden som framhevar stillheita. Det er forskjellige måtar å få til dette på. Metzer skriv om korleis modernistane Webern, Nono og Sciarrino alle integrerte stillheit i sin musikk, ikkje ved bruk av pausar, men t.d. lågmælte, forsiktige *cluster*:

They instead rely on musical means of evoking quiet, a paradox of having something convey nothing. The means include chromatic clusters played very softly; extended stretches of low dynamics; short, murmured phrases which quickly yield to nothingness; and transitory tones which no sooner emerge from quiet than they return to it. (...) Gestures of this kind do not give us silence but rather qualities of silence, such things as stillness, hush, and fragility.

(Metzer 2009: s. 66)

Paradoksalt nok kan ein nytte musikk for å framkalle «ingenting». I sitatet ovanfor siktar Metzer til at desse musikalske gestane ikkje gir oss stillheit, men heller kvalitetar ved stillheit. Men om vi skal gå tilbake til Cage si stillheit – kva er egentleg skilnaden på å framkalle



stillheit og kvalitetar ved stillheit? Den stillheit som ikkje berre er kvalitetar ved stillheit er jo i så fall ei umogleg stillheit. Kanskje kan vi oppleve stillheit berre gjennom desse kvalitetane – det skjøre og det lågmælte.

Eg vil bruke eit eksempel utanfor Wandelweiser for å illustrere dette. Den italienske kontrabassisten og komponisten Stefano Scodanibbio (1956-2012) har tolka delar av Bachs *Die Kunst der Fuge* for den italienske strykekvartetten *Quartetto Promoteo* på albumet *Re-inventions* (ECM 2012). Når du lyttar til innspelinga av for eksempel «Contrapunctus 1», høyrer du at kjeldemateriale frå Bach ikkje er gjort mykje med. Men kvartetten spelar det veldig, veldig skjørt. Scodanibbio har skrivne inn utvida bogeteknikkar som *sul ponticello* – å stryke bogen nære stolen for å skape ein glassaktig klang – og *flautando* – fingrane på venstrehande lett inntil strengane for å framheve ein kviskrande effekt. Dette verkar nettopp slik at det løftar fram dei kvalitetane ved stillheit som Metzger nemner og kvalitetar ved stillheit i Bach sitt originalverk. Dette er eit spesielt interessant eksempel fordi det ikkje er blitt endra på noko anna enn uttrykket og teknikken i forhold til slik Bach skreiv det.

Desse same effektane nyttar også Wandelweiser seg av og i fleire komposisjonar blir instrumentet sine fysiske grenser pressa og utforska. Høyrer du for eksempel på Frey sitt stykke *Ohne Titel (Zwei Violinen)* (1995) er stillheita faretruande nær. Det er så vidt fiolinane blir spelt på. Vi finn desse teknikkane igjen også på innspelinga av Freys tredje strykekvartett. Strykarane stryk forsiktig, forsiktig på strengane og Frey nyttar nettopp *flautando* og *sul ponticello*. Dette er med på å skape eit skjørt uttrykk, og skaper ei kopling mellom stillheit og lyd der det er vanskelig å høyre overgangen. Der stillheita i musikken kanskje er tydeligast, er nettopp i den ubestemmelege overgangen frå det som er mogleg å høyre til det du ikkje høyrer.

Det er først når stillheita blir det neste naturlege steget, den siste moglege utveg for lyd at stillheita manifesterer seg. Eller, for å omskrive Metzger: Når stillheit blir sonisk skjebne, blir nærværet dess sterkare.

**Ut av stillheit – lyd i ei stille atmosfære**

In the silence a space is opened which can only be opened with the disappearance of sound. The silence which is then experienced, derives its power from the absence of the sounds we have just heard. Thus the time-space of silence comes into being, and then comes the physicality of silence.

(Frey 1998)

No har vi sett korleis musikk kan vise veg mot stillheit. Men stillheit kan også vise veg mot musikk. Stillheita som omgir musikken gjer at vi lyttar på ein annan måte. Det å framheve stillheit, handlar like mykje om å framkalle ein viss tilstand. Som Metzger seier det; eit sonisk og/eller konseptuelt ideal.

A state, as used here, is a sonic and/or conceptual ideal to which a work aspires. Silence is one such ideal, as are purity, complexity, and the fragmentary. Works aim to achieve a state by having the musical language emulate qualities of a condition; for example, having music become pure or approach silence

(Metzger 2009: s. 65)

Ved å nytte det musikalske språket kan vi etterlikne stillheit. Musikken blir slik sett ein metafor for stillheit. Om vi forstår stillheit i musikken som eit slikt sonisk konseptuelt ideal, meir enn materiale, opnar det for endå ein ny dimensjon. På ein måte kan eit bilete av ein aude ørken gi ei sterkare kjensle av tomheit enn eit blankt lerret. Lerretet skal vere blankt. Musikken derimot, skal lage lyd. Slik sett kan ein seie at stillheit kan uttrykkast som sonisk ideal gjennom å skape ei stille atmosfære:

But silence is not just absence of sound, or emptiness. Besides this evident physico-acoustic definition, silence can also mean a certain quality in the mind of the listener, brought about by a specific acoustic atmosphere in the music. As such, silence stands for a definite kind of presence rather than absence.

(Christaens i Doctor & Losseff 2007: s. 57)

Som Christaens nemner bidreg denne stillheita til å framkalle ei oppleving, *quality of mind*, hjå lyttaren. Richard Williams skriv nettopp om ei slik stille atmosfære i *The Blue Moment* (Williams 2009). Her tek han for seg den stille atmosfæren på det ikoniske jazzalbumet *Kind of Blue* (1959) av Miles Davis Quintet. *Kind of Blue* er spelt inn i CBS sitt studio kalla «the church» – ei ombygde kyrkje midt på Manhattan. I det same studioet vart eit utal plater spelt inn på 50- og 60-talet. Glenn Gould si første innspeling av Bach sine Goldberg-variasjonar for eksempel. For musikken betyr denne etterklagen at romlyden får ein større plass. Samtidig

blir dei små detaljane og dei skjøre lydane forstørta. Alle som har gått inn i eit kyrkjerom og laga smattelydar veit dette. Klengen krev også at kvar lyd treng meir tid – om tonane ligg for tett saman vil det berre føre til kaos. Musikken krev meir stillheit. «So What», opningssporet på *Kind of Blue* opnar med ei unison basslinje i piano og kontrabass. Romklengen diffuserer kontrabassen sine i utgangspunktet framtrudande lydar, samtidig som ein klart høyrer små detaljar, som at strengane slår mot gripebrettet og fingrane på venstrehanda glir opp og ned. Dette gjer at vi får ei oppleving av intimitet. Intimitet er ein nær slektning av stillheita – vi kan assosiere til måten vi kviskrar i øyret når vi er nære kvarandre for eksempel.

Williams legg i boka fram ein idé om at *Kind of Blue* har bidrege til den stille atmosfæren som har prega mykje musikk etter dette albumet. Grunnleggjar av plateselskapet ECM, kjent for sitt slagord «The most beautiful thing next to silence», trekkjer fram *Kind of Blue* som eit ideal når det gjeld stillheita som omgir musikken på selskapet: «A very good model, all the time, was for me the sound of Miles's *Kind of Blue* and Bill Evans, how he sounded there.» (Williams 2009: s. 258)

Alle ECM-album opnar med fem sekund stillheit. Williams ser på dette som ei kontekstualisering av musikken som kjem etterpå:

The five seconds of silence that precede the music on any ECM album may be the most important statement a record company could make. That pause is a recognition that music exists within silence; only by acknowledging it can a listener become wholly involved. [...] The quality of that silence is intended to lead us towards a heightened awareness, a contemplative state where we are encouraged to listen harder and more acutely to the music, and to the spaces between it.'

(Williams 2009: s. 258)

Den stille atmosfæren som omgir *Kind of Blue* og ECM-katalogen finn vi igjen hjå Wandelweiser. Om vi igjen går til innspelinga av Jürg Frey sin tredje strykekvartett, høyrer ein korleis mikrofonplassering og klangeffekt lagt på digitalt i etterkant bidreg nettopp til denne kontemplative tilstanden og eit spissa fokus på kvar klang. Den norske gitaristen Fredrik Rasten som har spelt på Johan Lindvall si plate *ensemble/solo* (2017) utgitt på Wandelweiser: «I den stille musikken blir fokuset på detaljer mer tilstede og slik sett åpner det opp for en lytting på et annet nivå» (Rasten 2017).

Denne stille atmosfæren finn vi også spor etter i tolkingar av tidlegmusikken i dag, om vi for eksempel lyttar til to forskjellige innspelingar av opningskoret i Bach sin Johannespasjon – Fritz Lehmann med Wiener Symphoniker i 1955 og René Jacobs med Akademie für Alte Musik Berlin frå 2016. Ein kan argumentere for at Jacobs si innspeling er

ei mykje «stillare» innspeling, sjølv om ho er markert raskare enn Lehmann si. Jacobs klokkar inn på 9 minutt og 37 sekund, medan Lehmann strekk det ut til 12 minutt og 12 sekund. For det første er Jacobs-innspelinga atskilleg lettare enn Lehmann, og slik gir det meir rom mellom lydane. Meir stillheit so og seie. Lehmann dreg ut tonane slik at det skaper eit massivt, tungt lydbilete.

Men å feste denne klangen på plate krev kløktig mikrofonbruk. Når du i tillegg har rom-mikrofonar, mikrofonar som skal ta opp lyden av rommet og plasserer mikrofonane på avstand til instrumentet, bidreg dette til ytterlegare romkjensle og ei ytterlegare kjensle av stillheit. I dag er opptaksutstyr mykje betre eigna til å fange både det store rommet og dei intime lydane. I samanlikninga av Lehmann og Jacobs er dette tekniske aspektet eit klart handikap for Lehmann.

Desse samanlikningane er meint for å vise kva nyansar det kan vere i tolkinga av musikken som gjer at stillheit blir framheva. I Wandelweiser er denne tolkinga umogleg å skilje frå musikken. Tolkinga er kanskje det viktigaste elementet i slike opne former for komposisjon, og iallefall i fri improvisasjon.



**Bilete 1<sup>14</sup>** : Frå ei utflykt med Wandelweiser. Nr. 4 frå høgre er Pisaro og nr. 2 er Frey.

### Å lytte til stillheit

Eit sentralt omgrep både når det gjeld stillheit og når det gjeld Wandelweiser er lytting. Korleis lyttar ein til stillheit? Og korleis lyttar ein til den stille musikken til Wandelweiser? Og ikkje minst; kva har måten vi lyttar på å seie for vår oppleving av stillheit og soleis kva omgrepet stillheit betyr for oss? Den canadiske komponisten og forskaren R. Murray Schafer spør i si bok *Soundscape – The tuning of the world* (1977) om det er mogleg å høyre stillheit:

Can silence be heard? Yes, if we could extend our consciousness outward to the universe and to eternity, we could hear silence. Through the practice of contemplation, little by little, the muscles and the mind relax and the whole body opens out to become an ear.

(Schafer 1994: s. 262)

Schafer er mest kjent for å introdusere omgrepet *soundscape* – omsett til norsk av Even Ruud som lydlandskap (jfr. Ruud 2016: s. 126). Omgrepet lydlandskap er sentralt i etableringa av det musikkvitskaplege feltet *sound studies* eller lydstudier. I lydstudier ser ein på musikk på linje med andre lydar vi omgir oss med: «Jonathan Sterne har foreslått at lydstudiene generelt kan handle om det å høre og lytte, om musikken i forskjellige rom og på ulike steder, om opptak av lyd, kollektivitet, estetikk og tolkning, samt stemmer (voices)» (Ruud 2016: s. 24).

<sup>14</sup>FLUSSAUFWAERTS#2 / day 4 - Skjermdump frå 06:46 minutt ut i videoen: <https://vimeo.com/47664462> [hentdato 22.02.18]

Dette perspektivet er heilt i tråd med Cage sine idear om musikk: «music is sounds, sounds around us whether we're in or out of concert halls[...]» (Cage sitert i Schafer 1994). Ein kan kanskje ut i frå dette perspektivet påstå at vi ikkje *kan* lage musikk, men berre endre lydlandskapet. Ein kan hevde at musikken først blir til i møte med lyttaren og at skapinga like mykje skjer i lyttinga som i sjølv lydproduksjonen. Måten vi lyttar til musikk handlar i eit slikt perspektiv om måten vi lyttar til lydlandskapet. I *bilete 1* ser vi Pisaro og Frey på ekskursjon med ei gruppe publikum. Wandelweiser arrangerer slike ekskursjonar for sitt publikum, som konsertar. Dette er ein av måtane Wandelweiser vil «lære» sitt publikum å lytte til stillheita. Pisaro held i biletet med mikrofon gjere feltopptak. Feltopptak er noko han ofte har nytta i sine komposisjonar – høyr for eksempel på hans verkserie *Fields have ears* (2009/2010). I «Fields have Ears 1 – for piano and tape», er feltopptak spelt av saman med pianoet – ei direkte involvering av lydlandskapet. I den stille musikken betyr gjerne det å lytte til stillheita nettopp det å lytte til omgjevnadane.

Dette er noko som har interessert den amerikanske komponisten Pauline Oliveros (1932 –2016) som introduserte konseptet «*deep listening*» i 1988. I eit intervju forklarar Oliveros konseptet:

Well in general there are two forms of listening: focused listening and open, global, and receptive listening. This is also true of eyesight, you can focus on something for detail and you can have a peripheral vision of the field. Then, you can also defocus your eyes so that you take in more of the 180° that you can see, and thus you become quite sensitive to motion. The same applies to hearing. You can in a way defocus your ears so you're taking in all of the sounds around you, inside of you, in your memory or imagination all at once (...) I guess the best definition I could give is listening to everything all the time and reminding yourself when you're not listening

(Oliveros i Baker 2003)

Oliveros sine komposisjonar er prega av nettopp dette å legge til rette for lytting og har i boka *Sonic Meditations* (Oliveros 1974) samla ei rekkje instruksjonar til øvingar i djup lytting. Ein av dei lyd slik: «Take a walk at night. Walk so silently that the bottoms of your feet become ears» (Oliveros 1974: s. 3). Andre instruksjonar inneber blant anna å sitte i ein sirkel med augene lukka, skape eit mentalt bilete av ein person i den sirkelen og synge ein lang tone for den personen (jfr. Oliveros 1974: s. 5). Fleire av instruksjonane minner om Wandelweiserkomponistane sine komposisjonar. Instruksjonar med feltopptak brukt på liknande måtar som Pisaro gjer det i *Fields have Ears* eller å seie eit ord så sakte du kan (Oliveros 1974: s. 7), noko som gir klare assosiasjonar til Beuger sitt *calme étendue (spinoza)* (1996/97):

In performing *calme étendue* (spinoza), the words are spoken in a very relaxed tempo (one word every 8 seconds) and with a very quiet voice. The performer should not - through emphasis or intonation - try and suggest a specific sense to the individual words or groups of words. Spoken sections alternate with sections of silence. In these silent sections, the performer just sits quietly, doing nothing: calm concentration.

(Beuger 1997)

Både for Cage, Schafer, Oliveros og Wandelweiser er altså lytting sentralt for musikken. Musikken til Wandelweiser er vanskeleg å skilje frå miljøet den blir lytta til, ikkje berre i ein konsertsituasjon, men også når det er snakk om innspelt musikk. Pisaro spør korleis ein lyttar til innspelinga av Wolff sitt verk *Stones* med Wandelweiser composers ensemble:

With recording, sound is stored for use. How do you use a recording like *Stones*? Do you just listen to it like anything else (perfectly possible in this case) or do you find ways of listening to it that suit the recording in other ways: say playing it all day at low volume (so that it can be forgotten, except for those very few moments when a sound rises to the surface, reminding you it's still there). Or play it so loud that you hear everything.

(Pisaro 2009)

Mine tre lyttingar tidlegare i kapitlet var nettopp eit forsøk på å vise at det er mange måtar å lytte til denne musikken på. Både når eg lytta til *Breath for Organ* og *Sometimes* akkompagnerte musikken og omgjevnadane kvarandre:

When one walks through the city listening to Wandelweiser, it's not that the music soundtracks the city, it's the other way around. The city enters the music. There is no mediation because there are not two distinct states to mediate between.

(Rutherford-Johnson 2017: s. 50)

I mi lytting til Pisaros *Sometimes* opplevde eg nettopp dette – at byen, eller i mitt tilfelle kantina, var lydsporet til musikken. I *Sometimes (Harmony Series)* er ikkje instrument, tonehøgde eller klang notert. Berre varigheita. Denne musikken har endå meir rom og mindre informasjon enn i for eksempel Frey sin strykekvartett. Musikken framstår svært forskjellig for kvar gong ein lyttar til den, nettopp fordi den gir så mykje plass til omgjevnadane den blir spelt av i. I den forstand blir desse verka i evig endring fordi stillheita gir rom til dei ulike lyttesituasjonane.

Der Cages 4'33 og 0'00 er heilt utan lydproduksjon frå utøvarane og opnar opp for eit spørsmål om det i det heile tatt er musikk, men heller eit kunstverk, må *sometimes* i dei fleste forståingar av omgrepet lyttast til som musikk. I *sometimes* blir det produsert tonar av utøvarane. Det at vi er innstilt på å høyre musikk gjer gjerne noko med lyttinga vår. Vi fokuserer på tonane, intervalla, klangane og prøvar å lytte konsentrert. Tonane aktiviserer oss slik at vi på ein mykje meir aktiv måte tek inn omgjevnadane. Men det er kanskje eit paradoks at slik konsentrert lytting flyttar merksemda vår ut i rommet og vekk frå musikken, like mykje som omvendt, inn i musikken. Djuplytting og det å lytte til stillheit er jo også forbunde med ei lytting til ditt indre. Merksemda vår skiftar mellom det ytre og det indre og kan kanskje oppsummerast med nemnde sitat frå Oliveros: «You can in a way defocus your ears so you're taking in all of the sounds around you, inside of you, in your memory or imagination all at once» (Oliveros sitert i Baker 2003). Du *defokuserer* øyrene og slik blir meir merksam på omgjevnadane. Eit av mange paradoks i musikken til Wandelweiser.

Susan Sontag meiner at merksemda nettopp er noko av essensen i kunsten: «Consider the connection between the mandate for a reduction of means and effects in art, whose horizon is silence, and the faculty of attention. In one of its aspects, art is a technique for focusing attention, for teaching skills of attention» (Sontag 1969: s. 12). Møtet med stillheit eller tomheit krev nye måtar å sjå og høyre på – å sanse på. Bruken av stillheit er slik sett ei øving i merksemd og sanseleg nærvær, i fylgje Sontag. Dette er eit aspekt ved stillheita som også Mia Görän tek opp i si doktoravhandling om John Cage: «I stedet for å se Cages iscenesatte stillhet som en påbudt stillhet, vil jeg vise at stillheten snarere var en nullstillingsstrategi for å oppnå et sansende nærvær» (Görän 2009: s. 109). Av sitata frå Oliveros, Sontag og Görän kan det nesten verke som stillheita har ein pedagogisk funksjon. På ein måte så kan det verke som denne tanken ikkje er så fjern for Wandelweisers ideologi. Som nemnt har Wandelweiserkomponistane arrangert ekskursjonar som i *bilete 3*, der målet har vore å sitte stille i eit miljø og lytte til stillheita. Ved å skifte fokuset mellom lyttinga til vårt indre og lyttinga til omgjevnadane blir vi meir medvitne på dette forholdet. John Croft nyttar den stille musikken til komponisten Lachenmann når han skriv om dette:



But we may broaden this idea of art's pedagogical function, and the notion of a mimesis which 'reconquers' the relation between subject and environment, whether spatial, cultural or historical. Such a role for art might seem fanciful in our society if passive consumption, one might go so far as I suggest that both the 'interesting' music of sonic exploration referred to by Lachenmann and the stylistic marketplace of eclecticism are suited for such a culture.

(John Croft i Heile 2009: s. 31)

Kunsten gjenerobrar relasjonen mellom subjektet og miljøet. Som Croft er inne på verkar det kanskje vel fantasifullt i vårt samfunn av passiv konsumpsjon, som han kallar det, at kunsten kan ha ei slik rolle. Men for Wandelweiser verkar det i alle fall som dette er ein av intensjonane. No skal det seiast at det mellom intensjonen til utøvaren og det faktiske resultatet kan vere eit stort gap. Men kunsten si pedagogiske rolle kan vere ein konsekvens av kunsten uavhengig av kunstnaren sine intensjonar – ikkje nødvendigvis noko som går føre seg mellom kunstnaren og lyttaren i eit slags pedagogisk maktforhold.

Den amerikanske komponisten Catherine Lamb jobbar heilt medvite med det fysiske og det psykoakustiske i sine komposisjonar. Lamb er også assosiert med Wandelweiser. Med bruk av sinustonar, strengeinstrument og stemme jobbar ho med mikrotonalitet og dei fysiske lydbølgjene sin effekt på lyttaren. I *Dilations* (2014) spelar fleire strengeinstrument og sinustonar tett saman. Når to eller fleire tonar ligg tett saman, gjerne innanfor ein halvtone, vibrerer det i øyregangane. For det første får du slik ei konkret, fysisk oppleving av lydbølgjene, men på eit vis oppstår det også ein «tredje» tone eller lyd. Lamb sin leik med dette fenomenet understrekar slik kor stor del av musikken som oppstår i lyttaren sitt møte med lyden.

*Darenootodesuka* tyder «kven sin lyd er det?» på japansk og er namnet på ein komposisjon av Malfatti. Malfatti sitt stykke er ikkje berre eit godt døme på korleis tittelen på mange av Wandelweiserstykkane leiar lyttaren og lytinga inn på ein viss veg, men også eit eksempel på kor tett bandet er mellom det skjøre og stillheit; i *Darenootodesuka* blir tonane spelt svært, svært forsiktig og stillheita ligg nær lydane. Musikkritikar Paul Kilbey (skriv m.a. for *The Guardian*) skriv om si oppleving av framføringa av dette stykket under *Cut and splice*-festivalen på ICA i London 2011:

It took me on a strange mental journey where every time I stopped looking at the performers I became completely uncertain whether the sounds I was hearing were actually being produced by them, or whether they were ambient noises, or whether I

was just imagining them. I was, as far as I was concerned, as active a participant in the piece as the performers.

(Kilbey 2011)

Kor vidt er det utøvaren som lagar lyd, kva er lydar frå omgjevnadane, og ikkje minst kva er innbilte lydar? Kven sin lyd er det? Stillheita opnar nettopp opp for denne evna til å førestille seg:

If we listen hard enough, can we hear things that are not there? If a sound is heard without having been produced, was the intended silence an actual silence? These questions dance around the edge of audibility, playing on either side of it and teasing apart the sensory activity of hearing and the cognitive activity of listening.

(Gottschalk 2016: s. 23)

Den sensoriske aktiviteten Kilbey si oppleving av at han var like aktiv som musikarane i musikkskapinga er ikkje avhengig av konsertsituasjonen. Når eg lyttar til innspelinga av «Darenootodesuka» med head set på pc-en min, opplever eg mykje det same: eg blir ein aktiv lyttar. Denne aktiviseringa av lyttaren er i tillegg også eit grep som ytterlegare viskar ut skiljet mellom komponist, utøvar og lyttar. Dette er ein dimensjon vi skal diskutere vidare i *kapittel 5*.

### Stillheit og tidlausheit

Tid er ein faktor i musikken som har mykje til felles med stillheit. Tid er også ein relativ storleik der opplevinga vår er viktig for meiningsinnhaldet. Vår oppleving av stillheit heng tett saman med vår oppleving av tid. Mange av stykka til Wandelweiser varer lenge – dei fleste av stykka varer i opp mot ein time. Frey sin tredje strykekvartett i 31:59 minutt, men om ein ikkje er klar over varigheita før ein byrjar å lytte, er det sannsynleg at ein ikkje vil ha så klar formeining om kor lenge stykket varer om ein skulle tippe. Tidlegare nemnte *Stück 1998* av Manfred Werder varer over fleire år og i den samanhengen opphøyrer tidsrammene heilt på eit vis. Ein kan vidare spørje når slike verk med lang varigheit sluttar å vere enkeltstående hendingar og blir ein del av lydlandskapet? (jfr. Rutherford-Johnson 2017: s. 86). Då blir det vanskeleg å avgjere når musikken startar og sluttar. Som eg tidlegare har nemnt, sette Cage med *4'33* ei tidsramme for stillheita å utspele seg i. Men med sitt stykke *0'00*, eller *4'33 (No. 2)* fjerna han tilsynelatande tidsaspektet heilt. Cage kalla dette eit stykke stillheit, eller «a silent piece», sjølv om partituret viste til lydproduksjon med høgt volum. (Göran 2009: s. 108). Dette er faktorar som spelar inn i Wandelweiser sitt spel med stillheit.

Eit anna spel som går føre seg mellom tid og stillheit finn vi i Oliver Messiaen sin *Le banquet céleste* frå 1928 (då var Messiaen berre 20 år). I dette stykket er forholdet mellom oppleving av stillheit og oppleving av tid sentralt. Stykket er skriva til nattverden og Messiaen prøvar og framheve stemningar i nattverden. I ein nattverd er stillheit eit klart element. Men *Le banquet céleste* er ikkje stille i den forstand at det fråver av lyd. Tvert i mot består stykket av lange, kontinuerande lydar frå orgelet. Jan Christiaens set stillheita i dette stykket i samanheng med tidlausheit:

In fact, the continuous flow [av lyd] paradoxically adds to the creation of a silent atmosphere. For just as silence is total and all-encompassing – otherwise it is not silence – in *Le banquet céleste* the sound continuum is 'total' and all-encompassing, effective in evoking the total coverage of silence.

(Christaens i Doctor & Losseff 2007: s. 58)

Det er altså den kontinuerande lyden som framkallar stillheita. Messiaen nyttar vår relative tidsoppfatning for å framheve stillheit. Dette går rett inn i vårt paradoks og viser at vår oppleving av stillheit ikkje naudsynleg handlar om fråver av lyd. Christaens viser til den franske filosofen Henri Bergson (1859-1941) sine tekster om tid og tidsoppleving. Bergson skilde mellom det objektive, teoretiske tidskonseptet og den subjektive opplevinga av tid. (jfr. Christaens i Doctor & Losseff 2007: s. 64). Dette nyttegjer Messiaen seg av i *Le Banquet Celeste* i følge Christaens og deler denne tidspersepsjonen inn i to lover.

The first law states that in the present, the more events that fill a certain time interval, the shorter it seems to us (and vice versa). The second law pertains only to a retrospective appreciation of a time interval. As such, it is the inversion of the first law and reads: in the past, the more events that filled a certain time span, the longer it seems to us now.

(Christaens i Doctor & Losseff 2007: s. 65)

Desse lovane om tidspersepsjon kan også vere meiningsfulle å anvende på musikken til Wandelweiser. Altså i notid: dess færre hendingar innanfor eit gitt tidsintervall, dess kortare opplevast det for oss, og omvendt. Det at noko blir opplevd som stille kan like gjerne handle om at vi opplever det som sakte på grunn av talet på musikalske hendingar. Det er fristande å gå til koplinga mellom orda stillstand og stillheit. Som nemnt inneber det norske ordet stille begge desse forståingane. Vi opplever at musikken står stille og dermed at den har ei stillheit over seg.

Denne samanhengen mellom tidsperspeksjon og stillheit, finn vi fleire døme på i Wandelweiser. Enkle konsept, over lang tid. Nokre komposisjonar er minimalistiske i sitt repetetive på somme parameter, men bryt likevel medvite med logiske mønster og unngår repetisjonar på andre parameter. Talet på musikalske hendingar er difor ikkje det same som talet på tonar eller lydar som blir spelt, men kanskje heller talet på det vi opplever som musikalske endringar. Dette er for eksempel tilfelle i Frey's *Sam Lazaro Bros* (1984). Eit stykke som godt etter eit fyrsteintrykk kan skildrast som eit stille, *slow motion* ekko av Schumann, Chopin og andre romantiske klaverkanonar.



**Noteeksempel 2:** Jürg Frey - *Sam Lazaro Bros* (Frey 1984)

Som vi ser i **noteeksempel 2** er *Sam Lazaro Bros* utan dynamiske teikn. Notelengdene er mykje dei same og som mange av Frey og andre Wandelweiser-komponistar sine stykke, er det skriva utan faste forteikn og taktart. I sum fører dette til at det er få musikalske hendingar som skil seg ut i løpet av stykket. Skal vi følge Bergsons lov om tidsperspeksjon gjer dette at vi opplever at tida går sakte når vi høyrer på stykket. I tillegg gjer fråveret av dynamiske tegn, musikken mindre føreseieleg – det er vanskeleg å høyre den naturlege vidare utviklinga. Det er ingen tydelege markørar gjennom stykket som kan skilje mellom delar. Du har inga kjensle av start og slutt, ein kan lytte til stykket fleire gonger utan å hugse korleis det sluttar. Vi oppfattar ikkje det musikalske narrative, forteljinga, så tydeleg, men opplever det heller som ein heilskap i ein augneblink. Eit tidsrom. Stykket står stille på same måte som Messiaen sitt *Le Banquet Celeste* og framhevar slik tidlausheit.

For å halde fram med Bergson sin idé om tidsperspeksjon og tal på hendingar kan vi også konkludere at på same måte som opplevinga av tidlausheit kan framheve ei oppleving av

stillheit, kan opplevinga stillheit framheve ei oppleving av tidlausheit. Denne dynamikken går begge vegar. Frey har sjølv tankar om koplinga mellom tid og stillheit. I teksten *And on it went*, skriv han om to moglege måtar å oppleve tid på. Den eine er ideen om ein sti (a path), den andre er ideen om rommet:

Another possibility of experiencing time is expanse. Music consists of sound; unchanging and unchanged, it expands in space. Attention is not trained on the individual event but wanders in space, laying claim to space just as sound does. Composition and space merge, and both are components of a sonic situation without temporal direction, a situation that may even be unbounded and, through its very presence, determined by sound, space and listeners. Memory is shaped less by the individual details than by a situation in which one has spent a certain period of time.

(Frey 1998)

Frey er her inne på noko av det same som Bergson skil på. I tillegg er det interessant å sjå på korleis han også trekk fram korleis merksemda vår ikkje nødvendigvis er på ei individuell hending, men at tankane vandrar ut i rommet og tek eigarskap i rom slik lyd gjer det. Når Frey her snakkar om minne. Minnet er forma mindre av tida enn av situasjonen ein har opplevd. Denne forskjellen på lineær og romleg tenking finn vi parallellar til i fleire austlege musikktradisjonar. I den indiske Raga-musikken er ikkje starten og slutten på musikken så viktig. Det er ikkje lineært. Det er snakk om modusar – stemningar.

Noko som er gjennomgåande i mykje av musikken til Wandelweiser er nettopp fråveret av tydelege formstrukturar. Musikken kan ofte seiast å vere utan start og ein slutt. Dette understrekar tidlausheita, men også ytterlegare forholdet mellom omgjevnadane, miljøet i lyttesituasjonen og musikken – musikken kan gli ut og inn av miljøet, inn og ut av fokusområdet ditt – utan noko krav om høgdepunkt eller resolusjon. Ein opplever det gjerne som ei ikkje-lineær musikkoppleving som like mykje er ei kjensle som ei forteljing med ein start og ein slutt. Dette parameteret utnyttar Schlothauer direkte i *Ab Tasten*. Her er ikkje sidene nummererte og Schlothauer skriv i partituret at kvar side kan spelast i kva rekkjefølgje ein vil, helst alltid i ny rekkefølgje. Dette gjer at forma ikkje berre blir utan ein start og ein slutt, men at forma er i evig forandring.

## Kapittel 4

### Sosiokulturelle aspekt ved stillheit i Wandelweiser



**Bilete 2:** Frå ein videodokumentasjon av ei framføring (03.07.15) av Beuger - *memory waves* (2008)<sup>15</sup>

Noko av det som skil Wandelweiser frå andre, liknande nettverk, er fokuset på fellesskapet i konsertsituasjonen. For å forstå stillheita til Wandelweiser er det naturleg å ikkje berre sjå på kva stillheit *er*, men også kva den *gjer* i møte med lyttar og publikum. I dette kapitlet skal vi sjå på korleis Wandelweiser si stillheit fungerer i dei sosiokulturelle forholda som omgir konsertane, og det hierarkiske forholdet mellom aktørane i rommet. Som vi tidlegare har vore inne på, handlar den stille musikken til Wandelweiser mykje om å lytte til rommet og lyttaren kan seiast å vere med på skapinga av musikken gjennom skapande lytting. Stillheit kan trekke oss innover i sinnet eller ut mot omverda, stillheit kan gjere oss rolege eller stressa og stillheit kan gi ei kjensle av fellesskap eller ei kjensle av utanforskap. Desse dimensjonane må med for å bygge forståinga av omgrepet stillheit, og er ein del av det paradoksale i Wandelweiser sitt spel med stillheit.

---

<sup>15</sup> Skjermdump henta frå: <https://vimeo.com/133390101> [hentedato 22.02.18]

A Place to Listen is about creating a space. A quiet space where, for an hour or two, one can be deeply attuned to something. [...] In our current culture of hyper-stimulation and saturation [...] It feeds a part of us that, more and more, we are learning to neglect. The part that needs quiet.

A Place to Listen is about exploring the relationships between sound and silence, audience and performer, performer and score. It is about creating a new way of being together, musically and socially. [...] Rather than a concert series, this is a listening series.

(Brandes 2012)

Wandelweisermedlem Daniel Brandes etablerte saman med Laura Brandes konsertserien *A place to listen* i Victoria, British Colombia i 2012. På nettsida skildrar Daniel Brandes konsertserien som ein lytteserie. Dette vitnar om eit fokus på fellesskapet og samveret i konsertsituasjonen som ein minst like viktig del som musikken. I tillegg ser vi her eksplisitt at Brandes ynskjer å bidra til meir stillheit i vår «culture of hyper-stimulation and saturation». Det er ein måte å situere seg sjølv i verda på, og å understreke at han meiner det er eit behov for meir stillheit i denne verda. Det er interessant å observere at *A place to listen* også nyttar seg av live-strømming<sup>16</sup> av konsertane. På den måten vil Brandes bidra til eit stille rom også på internettet, som på mange måtar kan seiast å vere eit dreiepunkt for «our culture of hyper-stimulation and saturation».

*A place to listen* er ein av fleire festivalar eller konsertseriar meir eller mindre i regi av Wandelweiser: *klangraum* i Düsseldorf, *konzert minimal* i Berlin, *klang im dach (ehemals klang im turm)* i München, *music for contemplation* i Brooklyn, *dog star orchestra* i Los Angeles, *moments musicaux* i Aarau, Sveits. På alle desse konsertseriane er denne ideen om samveret i konsertsituasjonen gjennomgåande.

I den tradisjonelle konsertsituasjonen er det sett eit tydeleg skilje mellom utøvarar og publikum. På den tradisjonelle teater- og konsertscena sit gjerne utøvarane på ei opplyst scene som ofte er løfta opp frå golvet medan publikum sit i benkerader i mørket. Ein konsert med Wandelweiser opplever du heller på eit galleri, kunstsenter eller til og med ute i naturen, sjeldan i tradisjonelle konsertsalar. Utøvarane i desse Wandelweiserkonsertar sit gjerne på same nivå som publikum, og ikkje på ei scene. I mange Wandelweiser står også musikarane i blant publikum (Sjå *bilete 2*). Dette kan vere ein meir eller mindre medviten strategi for å få publikum til å føle seg likeverdige med utøvarane.

---

<sup>16</sup> <http://www.ustream.tv/channel/aplacetolisten>

Denne brytinga med hierarki skjer også gjennom musikken i Wandelweiser. Stillheita bidreg direkte til dette. Om vi forstår stillheita som lydlandskapet i rommet der musikken blir framført, representerer den stillheita ein fridom og ei uavhengigheit der lyttar, utøvar og komponist møtast i noko utanfor seg sjølv – ingen har eigarskap til den stillheita. At ein er saman til stades i stillheita og lyttar til ho, kan bidra til ei kjensle av eining. I dette samveret med andre menneske blir stillheita løfta fram endå tydelegare fordi ein i sosiale samanhengar ofte er vande med å måtte kommunisere og prate. Vi kan oppleve stillheita som ei trykkande, «pinleg stillheit» om vi er saman med andre i eit rom utan å seie noko. Når vi er i ein konsertsituasjon der vi er stille i lag med utøvarane, blir stillheita ein sterk faktor. Denne dynamikken spelar inn i Wandelweisermusikken og forsterkar opplevinga av stillheit.

At stillheit foreinar har ei lang historie i meditasjon og religion frå alle kulturar. Gjennom å kome saman i stille kontemplasjon eller meditasjon, har mennesket kome i kontakt med ei større eining, noko utanfor oss sjølve – i religionen; ein Gud. Sufi-poeten Rumi meinte at stillheit er Guds einaste språk. «Silence is the language of God, all else is poor translation» (Rumi 1207-1273). Den japanske zen-buddhistiske te-seremonien har mykje til felles med Wandelweiser. Det er interessant å sjå på Wandelweiserkonsertane nettopp som slike seremoniar eller ritual der vi kjenner på eit fellesskap gjennom stille meditasjon eller kontemplasjon.

Men kan vårt møte med stillheita vere ubehageleg også? Kan vårt møte opplevast ubehageleg fordi vi har vorte framandgjorte? At vi er så lite vande med fråveret av lyd?

All silences are uncanny, because we have become estranged from absences of sound. An uncanny silence falls when it envelops or drifts down into a sounding world, like snowfall muting an otherwise noisy city, as if the presence of nothing can soak up noise, a white blotter that retains its whiteness no matter how much ink is absorbed. Then silence is heard more clearly, like fog, through whatever faint shapes can be discerned within.

(Toop 2010: s. 182)

Av Toop og Brandes kan vi få inntrykk av ei romantisk holdning til stillheit. Toop peikar på korleis vi har blitt framandgjorte frå fråveret av lydar, og Wandelweiser med Brandes kjem og «reddar oss» med sitt stille rom i musikken. Uavhengig av korleis vi ser på det er stillheita eit sterkt middel i musikken til Wandelweiser, og vi skal no ta føre oss på dei ulike måtane dette fungerer på.



**Fellesskapande lytting**

Stillheit har ein funksjon i Wandelweiser sin visjon om fellesskap og det å viske ut skiljet mellom lyttar og utøvar. Aktørane i rommet utgjer ei eining: «Georg Fuchs, for example, was convinced that «according to their nature and their origin, player and spectator, stage and auditorium are not in opposition. They are a unit» (Fischer-Lichte 2008: s. 51). Det er særleg to måtar dette gjer seg synleg på i Wandelweiser; stillheit og improvisasjon.

I fri improvisasjon er lyttinga kanskje like viktig som sjølve lydproduksjonen. Musikaren er både lyttar og utøvar samtidig – ein vil saman skape eit estetisk uttrykk gjennom å reagere på kvarandre sine initiativ. Du kan velje å anten forsterke ideane som kjem frå ein annan utøvar eller sette deg i mot den og kome med kontrasterande idear. Uansett kva du vel å gjer, så vil det hende i ein felles kontekst. John Butt skriv om denne dimensjonen:

music that are specifically listener-orientated for example, those which purposely play on listeners' expectations and which are clearly designed with an audience in mind. This is clearly a category that is familiar from the way we might already analyze music in terms of its play on our expectations.

(Butt 2010: s. 8)

Ein kan hevde at Wandelweiser går inn under det Butt her kallar spesifikt lyttarorientert musikk og spelar på lyttarane sine forventningar. Å bruke stillheit som musikalsk element er eit godt eksempel på å spele på lyttarane sine forventningar – vi forventar musikk, men får stillheit.

I forholdet mellom utøvar og lyttar ligg det tradisjonelt sett ei forståing av at utøvaren skaper musikken og lyttaren absorberer og tolkar den. I den fri-improviserte musikken er dette spelet interessant å sjå. Improvisasjonsmusikar og musikkskribent David Toop er inne på at i den fri-improviserte musikken er lyttaren ein like aktiv skapar av musikken som utøvaren, fordi seleksjon er ein så stor del av skapinga. Seleksjon av kva ein vel å framheve eller ta tak i ved musikken anten som lyttar eller utøvar. Av det hevdar Toop at improvisasjonen går føre seg både hjå lyttaren og utøvaren:

To listen is to improvise: sifting, filtering, prioritizing, placing, resisting, comparing, evaluating, rejecting and taking pleasure in sounds and absences of sounds; making immediate and predictive assessments of multilayered signals, both specific and amorphous; balancing these against the internal static of thought.

(Toop 2016: s. 2)

Dette synet på lytting som improvisasjon understrekar dei fellesskapelege dimensjonane i Wandelweiser sin stille musikk: å gi rom til stillheit i musikken er å gi rom til lyttaren sin improvisasjon. Dette er nok ein faktor i Wandelweiser sitt tilsynelatande forsøk på å viske ut skiljet mellom utøvar og lyttar. Yuko Sama opplevde dette på kontrabassist Dominic Lash si framføring av Antoine Beuger si *calme étendue* (1997) i 2010:

At most concerts, the musicians and their performed sounds command most of the audience's attention, but here it felt more like the performers and the environment were existing equally, sharing the same space and time, creating harmonious music as a collective entity of chance events. There was also less of a sense of boundary between the performers and the audience, as if the stillness of the audience were a part of the music, too, and the distance normally existing between the active performers and the passive audience in most live concerts felt much smaller.

(Sama 2010)

Det lågmælte uttrykket gjer at ein som lyttar, herunder også muskar, må konsentrere seg meir og fokusere. Samtidig trekk stillheita fokuset ut i rommet. Utøvaren lyttar til rommet og *skaper* – lyttaren blir ein *skapande* lyttar. Lyttar og utøvar møtast slik sett i stillheita, og stillheita er sjølvstendig og uavhengig både intensjon og meningsinnhald, fordi utøvaren ikkje lagar lyd. Lytting til stillheit er ein ein skapande prosess i eit fellesskap, noko som gjer det fristande å introdusere ordspelet *fellesskapande lytting*. For å para-frasere Fischer-Lichte: Publikum er ikkje berre publikum i desse situasjonane, men som aktivt lyttande og skapande deltakarar i konserten erfarer dei situasjonane fysisk – dei erfarer stillheita fysisk. (jfr. Fischer-Lichte 2008: s. 40)

Kanskje det mest ekstreme forsøket på å frigjer musikken frå hierarkiet i forholdet komponist, utøvar og lyttar, er den danske komponisten og forskaren Niels Lyhne Løkkegaard sin musikk for «det indre øret». Lyhne Løkkegaard sine komposisjonar består ikkje av lyd, men av skildringar av lyd som kan lesast – imaginær lyd. Lyttaren skal førestille seg musikken som er skildra. Lyhne Løkkegaard seier dette er eit forsøk på å skape musikk som er «så fri for kulturelle koder som mulig – og ja, det er umulig – men det er det jeg prøver å gjøre» (jfr. Lyhne Løkkegaard i Stricker 2018). Vidare nyttar han eit døme der ein publikummar på ein konsert sit ved sidan av ein musikkprofessor. Denne publikummaren opplever at han ikkje forstår musikken, medan musikkprofessoren har ei heilt anna oppleving lydoppleving enn han: «Det kan være han [musikkprofessoren] elsker det, eller det kan være han hater det. Likefullt så opplever du da kanskje en skam, eller en usikkerhet over din egen

lydopplevelse»<sup>17</sup> (ibid.). Når musikken berre er skildra får kvar enkelt lyttar ein meir direkte, unik lydoppleving og ein eigarskap til musikken, meiner Lyhne Løkkegård. Dette eksemplet kan umiddelbart oppfattast som ekstremt, eller i det minste kan ein påstå at dette fell utanfor musikkomgrepet. Likefullt fortel det oss noko om kor stor del av musikkopplevinga lyttinga er. I den stille musikken skjer mykje av det same – stillheita gir rom for nettopp lyttaren sin eigarskap i lydopplevinga.

Døma vi har sett på ovanfor peikar også mot Barrett sitt spørsmål; «What if music had never been a sound art in the first place?» (Barrett 2016: s. 1). Også Wandelweiser sin stille musikk stiller spørsmålet om musikk nødvendigvis er avhengig av lyd for å vere musikk.

### Intendert stillheit

I Wandelweiser er nettopp forholdet komponist/utøvar interessant. Wandelweiser-komponistane nyttar omgrepet *realization* og ikkje *performance* – framføring, konsert eller innspeling. Musikken skal settast ut i røynda og *realiserast*. Det plasserer musikken på lik linje med den eksisterande røynda. Musikken er ikkje noko som skal framførast isolert frå denne røynda. I programmet til ei framføring av stykket *Brachland* skriv Jürg Frey at «‘No creative act is needed’ ‘There is a silence in the depths of sounds that I respect’ .». It is striking – perhaps Cagean, though – to deny the imaginative role of the composer so forcefully» (Kilbey 2011). Stillheit var ein del av Cage sin bruk av aleatorikk(tilfeldigheiter), det han etterkvart omtalte som *indeterminacy*: «let sounds be themselves» (Cage & Gann 2011). For Cage var stillheita dei tilfeldige lydane, dei ikkje-intenderte lydane. Skal ein ta denne tanken til den ytste konsekvens slik at alle ikkje-intenderte lydar er stillheit kan også lydar med dei kraftigaste volum vere stillheit: «Therefore silence may very well include sounds and more and more in the twentieth century does, the sound of jet planes, of sirens, et cetera» (Zwerin sitert i Kahn 1997: s. 558).

Men vi kan spørje oss om stillheita i 4'33 er tilfeldige lydar? Dei tilfeldige lydane er ramma inn av Cage – stillheita er ramma inn av Cage. Og som Wandelweiser viser oss er stillheit er ein svært aktiv gest, og eit materiale ein kan nytte i musikken på ein rekkje måtar. Den franske elektronika-artisten Bernhard Günther om sitt stykke *Whiteout* (1993): «The fact of the matter is that there are actually long passages of silence, which I try to make active parts of the piece, not just some sort of absence of sound...» (Günther i Gottschalk 2016: s. 25).

---

<sup>17</sup> Mi omsetjing frå dansk til norsk

Dette er ei integrering av stillheit som skil seg frå Cage si stillheit fordi det stillheita blir brukt som ein aktiv del av stykket. Stillheit i musikken kan altså sjåast på som ein like aktiv gest som å produsere ein lyd. Dette går på ein måte tvert i mot intensjonen Cage har om å la lydar eller stillheit vere seg sjølv. Slike aktive stillheiter skriv også dirigenten Daniel Barenboim om:

One way of preparing silence is to create a tremendous amount of tension preceding it, so that the silence arrives only after the absolute height of intensity and volume has been reached. Another way of approaching silence entails a gradual diminution of sound, letting the music become so soft that the next possible step can only be silence. Silence, in other words, can be louder than the maximum and softer than the minimum.

(Barenboim & Cheah 2009: s. 9)

Når Cage i 4'33 let tilfeldigheiter skape det høyrbare innhaldet, stiller han også spørsmål ved kva som er intensjon. Men ein kan spørje seg om det let seg gjere å frigjere seg frå denne intensjonen? Det ligg nemlig ein intensjon i å legge til rette og å lage ei ramme for dei ikkje-intenderte eller tilfeldige lydane. Dette er blant andre blitt problematisert av Wandelweiser komponisten og gitaristen Taku Sugimoto:

'But in this situation', writes Sugimoto, "the 'unintentional sounds' are actually intended by incorporating the silent space into the music intentionally." Unintentional sound is the intention, so the unwritten page is actually written by the circumstance, by the environmental sounds in the event.

(Sugimoto sitert iGottschalk 2016: s. 30)

Stillheita er intendert inkorporert i musikken, seier Sugimoto. Denne intensjonen kan ligge fleire stader. Komponisten har pålagt utøvaren å vere stille, og utøvaren får ein maktposisjon i rommet fordi det er han som har fridomen til å bryte stillheita – det er han som har styringa, så og seie. Dette gjeld kanskje i endå større grad når det er fri-improvisert musikk. Slik sett skjer det motsette av fellesskapskjensla i fri-improvisasjon som vi såg på tidlegare.

La oss sjå på følgande situasjon: Du er på eit lite galleri. Gruppa "L.i.S.tEn" skal spele eit improvisert sett. Du veit ikkje kor lenge det varer. Ti minutt etter at konserten skulle byrje går muskarane inn i rommet. Dei stiller seg rett ved sidan av publikummarane som ikkje har fått noko konkret tildelt område, det er ei kvit boks. Det er stille i det som kjennest som eit minutt før fiolinisten legg bogen på strengen og så vidt knirkar fram ein lyd. Ein bak deg i publikum hostar. Muskarane ser uaffekterte ut og held fram med alvorlege, inneslutta blikk.

I dette dømet kan stillheita virke ubehageleg, og du klarer kanskje ikkje å konsentrere deg om musikken og om lytinga. Lyttaren kan føle at han ikkje kan bryte stillheita utan å då også bryte med sosiale spelereglar og normer som seier at han då uroar kunstnaren og musikken. I ein slik situasjon bidreg stillheita til ei *ekskludering* heller enn ei *inkludering* – det skaper tvert i mot eit større skilje mellom lyttar og utøvar heller enn å bryte det ned. Stillheita kan i denne situasjonen virke på same måte som stillheit har vorte brukt som hersketeknikk eller maktmiddel opp igjennom tidene. Også i dag er straffedømte sett på isolat i somme tilfelle. i USA er det per 2005 60 «supermax»-fengsel der fangar sit i total isolasjon 23 timar i døgeret (jfr. Biguenet 2015: s. 27). Og i land som Noreg, utan dødsstraff, er total isolasjon vår kraftigaste straffemetode – stillheit er vår strengaste straff.

Spørsmålet om intensjon, makt og eining versus splitting er interessant i Wandelweiser. Om vi også forstår stillheit som lyd, blir det same problemet minst like tydeleg.

Wandelweiser-musikken er ofte svært sårbar. I japansk tradisjonsmusikk heiter det seg at du berre skal lage ein lyd om den kan tilføre musikken noko nytt – om den ikkje gjer det, skal du la vere å lage den. Denne sårbarheita kan opplevast trykkjande for lyttaren, at du opplever at du blir tvinga til å lytte. Å bryte med eit så skjørt og lågmælt lydbilete som vi høyrer i det meste av Wandelweiser-musikken, er like lite sosialt akseptert som å bryte stillheita, nesten destruktivt – du øydelegg til og med den skjøre lyden. I mange Wandelweiser-konsertar er det ofte akseptert at publikum også er invitert med i musikken. Musikk som skal framførast i ein ring, der alle blir invitert til å lage musikken. Likevel er det underforstått, forventa at musikken skal vere lågmælt og ein skal søkje mot stillheit. Det stille uttrykket blir eit pålegg som tek vekk mykje av den frigjerande og likeverdsfordrande dimensjonen i fri-improvisert musikk og kan tvert i mot føre til at ein anten som utøvar eller publikum kan føre seg utanfor «ringen».

Poenget med diskusjonen ovanfor er ikkje å setje desse dimensjonane opp mot kvarandre og seie at møtet med stillheit slik Brandes skildrar den i *A place to listen* er ei romantisk stillheit og at det er det motsette som faktisk skjer. Alle desse dimensjonane ved stillheit eg har teke føre meg i denne oppgåva kan fint fungere i lag. Som vi såg i *kapittel 3* er Beuger klar på at stillheit også i Wandelweiser er ei møte med røynda som klart kan vere skremmande og ubehageleg. Kritiker i magasinet *The Wire*, Will Montgomery, ser på stillheit som ein konfrontasjonsstrategi:

Silence is part of a strategy of confrontation in the eclectic compositions of the Wandelweiser group. [...] The group is interested both in the ambience that surrounds musical gestures and the heightened intensity of individual sounds found within the lagoons of silence. Yet, crucially, this does not make the work pretty or delicate or tastefully discreet. The groups music is uncompromisingly hostile to the possibility that ‘silence’ might be an emblem of tranquility.

(Montgomery 2009: s. 61)

Stillheit som ro eller ein meditativ tilstand på den eine og ein konfrontasjon som gjerne er ubehageleg, på den andre fungerer samtidig i Wandelweiser. Denne oppgåva viser at stillheit er eit sterk sosial faktor som kan ha stor variasjon i korleis den verkar på oss. Konfrontert med stillheita i ein situasjon vi ikkje kan kontrollere, kan føre til ei rekkje ulike reaksjonar:

«[...] we might desire for it to be over, or desire for more interesting sounds to listen to, or we might feel frightened, insulted, pensive, cultured, baffled, doubtful, bored, agitated, tickled, sleepy, attentive, philosophical, or, because we “get it”, a bit smug» (Pritchett 2016:167).

Desse dimensjonane fortel oss at stillheit er ein betydeleg faktor i det kollektive rommet. Ein teori som kan hjelpe oss å forstå dette er Erika-Fischer Lichte sin teori om performativitet og det ho kallar *the autopoietic feedback loop*.

### **Performativitet i Wandelweiser – Stillheit og det performative rommet**

I *The transformative power of performance* (Fischer-Lichte 2008) introduserer Erika Fischer-Lichte omgrepet *auto-poietic feedback loop* (Fischer-Lichte 2008: s. 38-40) – ei sjølvskapande reaksjonssløyfe (mi omsetjing). Dette omgrepet inneber samspelet mellom utøvar og tilskodar – utøvaren vil på eit eller anna nivå uansett reagere (eller ikkje reagere – begge deler er ein gest) på tilskodarane, og omvendt.

Fischer-Lichte legg først til grunn at ein performance avhenger av ein utøvar (*actor*) og ein tilskodar (*spectator*), produksjon og resepsjon, poiesis and aesthesis. Det kan kome til eit punkt der publikum;

[...] begin to address, argue, or insult each other. 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 feedback loop. Hence, performance remains unpredictable and spontaneous to a certain degree.

(Fischer-Lichte 2008: s. 38)

Fischer-Lichte sine døme er for det meste henta frå performance-kunst og teater, men dette ein teori som også er god å nytte på Wandelweiser på grunn av at mange av Wandelweiser sine komposisjonar og musikk inneber stor grad av performative gestar. Stillheit er også ein slik performativ gest. I si avhandling som tek for seg Cage sin verkspraksis i eit performativt perspektiv, skriv Mia Göran om korleis stillheita nettopp er ein del av ein felles prosess:

Situasjonen er ”right here right now”, og kan heller ikke skilles ut fra prosessens deltakere: “It is yourself in the form you have that instant taken”, “It is wherever you are and there is no place where it isn’t”. Og i Cages nye verkpraksis ble inkluderingen av ”stillhet” i verket hans garanti for nærværets og prosessens sannhet i den faktiske verden – stillheten er aktørens eksistensielle lyttende posisjon med utgangspunkt i egne livslyder.

(Göran 2009: s. 94)

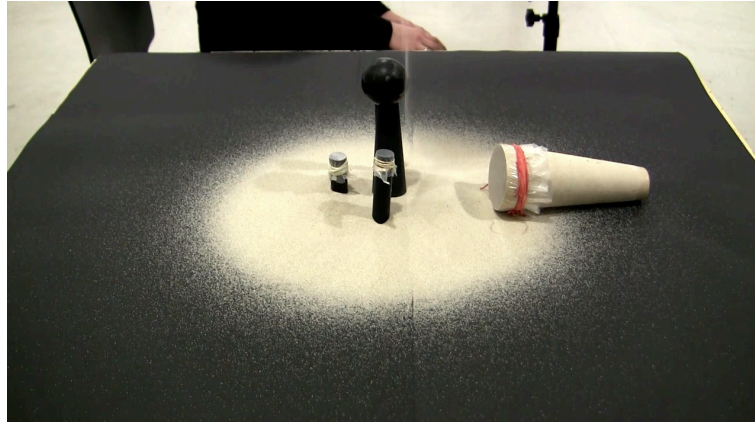
Den sjølvskapande reaksjonssløyfa openbar i Wandelweiser. Musikken til Wandelweiser ligg på mange måtar i denne interaksjonen og er ein faktor forholdet lyttar og utøvar. I fylgje Fischer-Lichte får vi på sekstialet ei endring der komponistar ikkje lenger ser på utøvaren(eller komponisten) som skaparen og lyttaren (publikum) som mottakar (persepsjon). Fischer-Lichte viser vidare til at kunstnarane har konstruert eksperiment som utforskar desse spørsmåla:

Performances since the 1960s have not only addressed these issues; they have increasingly been constructed as experiments that seek to offer answers. Today, performance is no longer seen as the mysterious locus for an inexplicable encounter between actors and spectators. Rather, performance provides the opportunity to explore the specific function, condition, and course of this interaction.

(Fischer-Lichte 2008: s. 40)

Wandelweiser er nettopp eit eksempel på ein slik form for *performance*.

Vi skal no sjå på dei konseptuelle komposisjonane til Wandelweiser, der nokre liknar performancekunst like mykje som ei konvensjonell forståing av musikk. Werder sitt *Stück 1998* med sitt ekstremt lange tidsperspektiv er eit eksempel. Om ein går på videotenestar på internettet finn ein fleire videodokumentasjonar på framføringar som eksempel på koplinga til performancekunst. I Bernd Bleffert sin komposisjon *Sandstrahlen - Ritual für einen Tisch, Sand und eine Sängerin* (2014) (sjå **bilete 3**) heller ein person ein jamn stråle med sand over eit bord og plasserer nye objekt i vegen for sanden slik at lyden forandrar seg, medan ein



**Bilete 3:** Bernt Bleffert - *Sandstrahlen - Ritual für einen Tisch, Sand und eine Sängerin*<sup>18</sup>

solist syng, i dette tilfellet sopranen Irene Kurka. Som tilskodar opplever ein ei stillheit i det visuelle. Vi ser noko samtidig som vi lyttar, og dette leiar oss i ei viss retning.

I «Némajáték (Veszekedés 2)» for piano, frå «Bok 1» i *Játékok*-serien av Kurtág, set han ord på kor essensiell den fysiske gesten til utøveren er for musikken:

The piano's keys should be touched only very lightly, "without moving any of them." "The gesture is very important, just beyond the sound (a gesture for the crescendo, another one for the accelerando...)," Kurtág has said of this piece. [iv] This is an extension of the idea that every performance act takes place within the context of the surrounding silence, with which it partners in creating an artistic sound

(Rutherford-Johnson 2012)

Kurtág sitt stykke er både eit eksempel på ei framheving av stillheit gjennom ein performativ gest. Det er også eit eksempel på det korleis kunstnarar har teke i bruk strategiar for å styre publikum mot visse responsar, som Fischer-Lichte viser til – på eit tidspunkt i historia skulle reaksjonssløyfa organiserast og kontrollerast (jfr. Fischer-Lichte 2008: s. 39). Ho siterer teater-regissøren Sergei M. Eisenstein som i sitt essay *Montage of Attractions* (1923) skreiv: «'the basic materials of the theatre' are the spectators; he also defined the role of the performance as «guiding...the spectator in a desired direction (or a desired mood)» (Fischer-Lichte 2008: s. 39). I ein Wandelweiser-performance er kanskje denne bestemt stemninga(*mood*); Stille. Spørsmålet om kor vidt dette er ein bevisst strategi frå Wandelweiser-komponistane har ikkje eit einseitig svar. Men at lyttaren blir styrt mot ei stille

<sup>18</sup> <https://vimeo.com/102684293>



stemning eller stille kjensle kan vere ein konsekvens av måten stillheita framstår i

Wandelweiser – uavhengig av intensjonen til utøvar eller komponist.

The staging strategies or game instructions devised for such experiments consistently play with three closely related processes: first, *the role reversal* of actors and spectators; second, the *creation of a community* between them; and third, the creation of various modes of mutual, physical *contact* that help explore the interplay between proximity and distance, public and private, or visual and tactile contact.

(Fischer-Lichte 2008: s. 40)

Fischer-lichte sin teori om *community* i performance er ein openbar faktor i Wandelweiser. Den sjølvskapande reaksjonssløyfa skaper ei eining av utøvar og tilskodar og ei kjensle av fellesskap (*community*). For å kome tilbake til det eksempelet frå Wandelweiser som eg starta dette kapitlet med er *A Place to listen* nettopp ein stad der «The aesthetic and the socio-political coincide.» (Fischer-Lichte 2008: s. 51). Wandelweiser kan plasserast midt i dette samanfallet mellom estetikk og det sosio-politiske.

## Kapittel 5.

# Stillheit som idé på tvers av filosofi, kunstuttrykk og i den visuelle estetikken til Wandelweiser

Vi har i dei føregåande kapitla sett på kva typar stillheit vi finn i Wandelweisermusikken, på kva måtar stillheit kan uttrykkast gjennom musikk og kva rolle stillheit spelar i fellesskapet. Desse perspektiva på stillheit har vist oss kor komplekst omgrepet er og at Wandelweiser stiller nye spørsmål til kva stillheit er eller kan vere. Stillheit kan også vere ein faktor i musikken som kan bidra til å opne opp for refleksjon og innsikt også på andre områder. Stillheit har vorte knytt til forståing av vår eksistens frå filosofi og religion. På spørsmål om ho kunne sjå for seg ei tru (*faith*) utan musikk, svarte den anglikanske presten Lucy Winkett:

I believe that the home of all music is in silence [...] music after silence sounds different from music after words, and music then falls a way in to silence. So, in some ways I can imagine the practice of faith without music – if silence replaces it.

(Winkett i Service 2018)

For Winkett er musikken ein viktig del av hennar religiøse praksis, men om noko skulle erstatte det, måtte det vere stillheit. Dette fortel noko om korleis stillheit og musikk i religiøs samanheng har hatt mykje av den same funksjonen. Musikken representerer ein stille meditasjon, ei kontakt med Gud gjennom stillheit – eller musikk. For st. Augustin førte denne kontakta med Gud gjennom musikk til eit moralsk dilemma – musikken måtte ikkje bli så vakker å høyre på at ein gløynde Ordet. Musikken måtte ikkje kome i konflikt eller stå i vegen for Ordet (jfr. Service 2018).

Ei mystisk stillheit som igjen fører oss nærare noko større enn oss og uforståeleg er relevant også når vi skal forstå Wandelweiser. John Cage sin zen-buddhistiske praksis står i sterk samanheng med hans kunstnariske praksis. Som vi såg i *kapittel 3* representerer ei lytting til stillheit ei nærare kontakt med naturen for Schafer i *the soundscape* og Oliveros i *deep listening*. I Wandelweiser er mellom anna Brandes sitt syn på stillheit og *a place to listen* sin posisjon i vår kultur prega av overstimulering eit eksempel på korleis den stille musikken kan ha ein politisk budskap.

Når vi ser på stillheit som ein idé er det naturleg å tenkje seg at stillheit har samband med andre uttrykk enn lyduttrykk også. Ideen om stillheit opp igjennom historia blitt utforska og tolka gjennom tekst, biletkunst, skulptur og design. Også Wandelweiser er interessert i ideen stillheit på tvers av desse uttrykka og er ein del av forståinga av stillheita i Wandelweiser. Visuell støy er eit omgrep som blir stadig meir aktualisert i dag. Somme opplever at sansane blir overlessa av visuelle inntrykk i ei stadig meir skjermorientert verd. Då kan vi spørje oss; fins visuell stillheit? I dette kapitlet skal vi sjå på korleis dei visuelle uttrykka, i og utanfor Wandelweiser, kan fortelje oss noko meir om ideen stillheit og følgande korleis denne innsikta kan gi oss ny innsikt i musikalsk stillheit.

### **Ideen stillheit**

Først skal vi sjå på nokre korleis stillheit som idé har hatt ein posisjon i filosofien og estetikken. Filosofen Ludwig Wittgenstein såg språket si avgrensing som verktøy for å forstå eksistensielle spørsmål. Han avslutta si *Tractatus logico-philosophicus*, ei einaste long argumentasjonsrekke, med «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen» (Wittgenstein 2002: s.188)– *stillheit* var konklusjonen for Wittgenstein. At Wittgenstein si avhandling tok for seg språket si avgrensing for å forstå vår eksistens, vil ikkje nødvendigvis bevise at tanken har den same avgrensinga. Det blir eit spørsmål om ein ser på tanken som språk og om vi i det heile tatt tenkjer gjennom språk. Utan å skulle gå for djupt inn i den materien i denne oppgåva, kan det vere eit interessant utgangspunkt for å studere den stille musikken som veg mot innsikt. Wittgenstein sin konklusjon kan kanskje virke litt nihilistisk – ein kan tolke den wittgensteinske stillheita som eit kvitt flagg – å gi opp. Men som Biguenet seier: «...silence is much more than the homage we offer ignorance, the abashed confession we sigh out of shame, the prayer we address to the ineffable» (Bigenet 2015: s. 9). Ein kan likevel tenkje seg at det er her musikken kjem inn, og at stillheita byr på nye rom for utforsking og erkjenning der språket ikkje strekk til.

Dette synet på musikk som eit slikt verkty, er ikkje så fjernt frå Schopenhauer sitt tankegods. For Schopenhauer var nemleg musikk den aller høgste form for kunst og eit direkte uttrykk for viljen – ei øving i metafysikk:

Schopenhauer could paraphrase the famous dictum of Gottfried Wilhelm Leibniz in the following way: music is an unconscious exercise in metaphysics in which the mind does not know it is philosophizing' [...] music was conceived as a more powerful philosophical instrument than verbal language, as an insurmountable gap was perceived between words and transcendental reality.

(Christiaens i Doctor & Losseff 2007: s. 54)

Musikk er ei umedvite øving i metafysikk der sinnet ikkje veit det filosoferer – mogleg eit litt poetisk og utsvevande utsegn, men det går like fullt rett i kjernen på både Schopenhauer, Hegel og andre filosofar si forståing av musikk og kunst som uttrykk for ideen. Ulike aspekt ved denne *ideen* stillheit har blitt uttrykt på tvers av kunstuttrykk.

Schlothauer seier at harmoni, rytme og melodi spelar ei lita eller inga rolle i musikken til Wandelweiser.<sup>19</sup> Kanskje kan ein påstå at rolla ideen stillheit er den viktigaste i Wandelweiser? Musikk har som sagt for mange filosofar, som Hegel og Schopenhauer, vore det einaste kunstuttrykket som har ein evne til å uttrykke det immaterielle. At musikk kan uttrykkje ideen, handlar ikkje naudsynleg om at musikk treng å vere noko meir enn musikken, noko utanom-musikalsk, men musikken kan representere, framkalle eller understreke idear og slik opne opp for ny innsikt. Stillheit er nemleg ikkje berre ein metafor, men ein idé som har ein del dimensjonar, som denne oppgåva viser. Desse dimensjonane let seg ikkje naudsynleg romme gjennom ord. I musikken til Wandelweiser viser dette seg for eksempel på måten komponistane stadig tyr til metaforar frå visuelle uttrykk for å skildre kvalitetar ved stillheita i deira musikk.

Susan Sontag sitt essay frå 1967, *The Aesthetics of Silence* (Sontag 1969) tek for seg rolla stillheit har i den modernistiske/post-modernistiske estetiske debatten. Sontag såg på kunsten metafor for det åndelege eller medvettet i moderniteten. For Messiaen var musikken ein måte å uttrykke religiøse kjensler og idear, i hans musikk er stillheit og kontemplasjon viktige virkemiddel. Litt på same måte filosoferer Wandelweiserkomponistane gjennom musikken. John Croft skriv om musikk og mimesis og rolla stillheit spelar i Sciarrino sin musikk:

Silence is at once a breaking-off of mimesis and a bridge between mimesis and extra-musical experience. Silence forces a relation between these mimetic characteristics and our own life. As Stäbler puts it, 'ears, even the head, begin to burn because the individual is left alone and is forced to cope with its own personality'

(Croft i Heile 2009: s. 35)

---

<sup>19</sup> Sjå s. 21

Stillheit er i følge Croft eit brot med mimesis og ei bru mellom mimesis og den utanom-musikalske opplevinga. Wandelweiser si stillheit synleggjer dette på fleire måtar; gjennom konsertsituasjonane og det sosiale rommet som vi såg på i *kapittel 4*, og gjennom koplingar til andre kunstuttrykk. Vi skal no sjå på stillheit på tvers av desse modernistiske kunstuttrykka som ytterlegare synleggjer desse dimensjonane ved stillheit.

### Stillheit på tvers kunstuttrykk

Samuel Beckett er kjend for å inkludere mykje stillheit og pauser i sine verk. I hans radio-høyrespel *Words and music* spelar ord og musikk kvar sine roller. Men stillheita får også ei rolle:

As the play goes on, the moments grow more prominent, reaching an unsettling climax for the title characters when the sounds of the departing Croak trail off into nothingness. What disturbs them is a new and persistent “sound,” one that is neither speech nor tone. Silence interrupts their private dialogue, demanding their attention and ours.

(Metzer 2009: s. 64)

Det er interessant å sjå korleis Beckett her skil stillheita vekk frå ord og musikk – stillheita kjem inn som ein tredje karakter. På same måte som stillheita har ei rolle som krev vår merksemd i *Words and music*, ville modernistiske kunstuttrykk gjennom eit nullplan på forskjellige måtar tvinge fram eit møte med oss sjølve. Som Gerhard Stäbler seier, sitert i Croft: «is forced to cope with its own personality» (Croft i Heile 2009: s. 35). Stillheit fekk ein sentral posisjon på tvers av desse uttrykka i modernismen: I biletkunsten gjennom eit tomt lerret, i skulpturen eit tomrom eller ein spegel, i dansen stillstand, i litteraturen stillestående handling og i musikken stillheit. Å sjå på korleis stillheit har vorte tematisert gjennom andre kunstuttrykk, kan hjelpe oss å lytte til, og forstå, stillheit i musikken på andre måtar. Eller for å seie det med språk frå det visuelle – å lytte til stillheit frå andre vinklar.

I *Box with the Sound of its Own Making* (Morris 1961) har Robert Morris plassert ei treboks på eit bord. Treboksen er akkompagnert av lydopptak av prosessen då boksa vart til. Denne treboksen er i utgangspunktet eit stille objekt. Eit objekt som ikkje lagar lyd. Men boksa har likevel ei historie av lyd. I bygginga av boksa høyrdest lydar. Vi ser på eit stille objekt, men høyrer for oss lydar, imaginære lydar. Dette understrekar Morris ved å spele av lydopptaket.

Eit anna kunstverk av Morris som kan sette stillheit i nytt lys er «*untitled*» (Morris

1965). Skulpturen består av fire spegelboksar. Boksane har ein spegel på kvar side. I møte med denne skulpturen møter vi oss sjølve. På same måte møter vi oss sjølve i stillheita i musikken til Wandelweiser. Ein annan dimensjon er at når du nærmar deg spegelboksane til Morris, er du ein aktiv deltakar i den estetiske opplevinga – du beveger deg rundt i rommet, ser på boksane, og på rommet – frå nye vinklar. Det same gjer du i lyttinga til Wandelweiser. Du lyttar «frå nye vinklar».



Philip Morris: *Untitled* (1965)<sup>20</sup>

*A mist is a collection of points* (2014) er tittelen på Pisaro sitt timeslange stykke for piano, perkusjon og sinustonar. Om dette stykket skriv Pisaro:

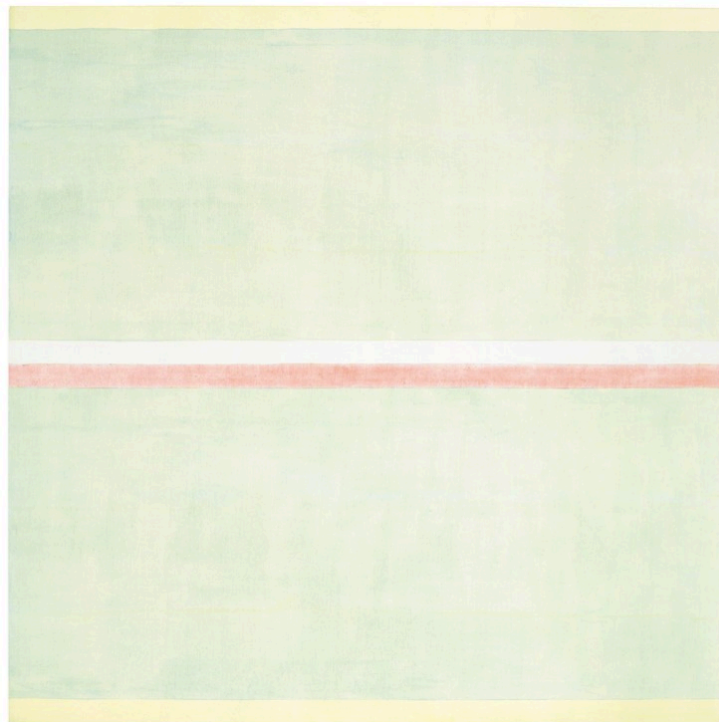
A mist is a collection of points – but every mist has a context. There are the individual droplets, but then there are the forces that hold them in suspension and with enough proximity that we recognize coherence. Inside the mist there might be places where it seems to disappear altogether, where it becomes atomized and separate, even though, from a distance away one is still in the midst (of the mist). There might also be places where the mist becomes so dense that is more like a wall. We live in a kind of mist as well, in a world where there is neither absolute clarity nor absolute opacity. There are only degrees or intensities of these.

(Pisaro 2015)

Vi kan oppfatte tåke som ei kvit, tom flate, eller noko uhandgripeleg. Tåka er på ein måte usynleg, men vi ser ho like fullt. Tåka representerer luft som vi assosierer som tomrom. Men

<sup>20</sup> Bilete henta frå: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-untitled-t01532> [hentedato:23.03.18]

tåka er likevel på eit nivå ei samling punkt – små partiklar eller regndråpar. Slik kan også stillheita vere. På same måte som vårt inntrykk av det kvite papiret er tomt, er vårt inntrykk av Pisaro sitt stykke stillheit. Det kvite papiret er likevel veldig konkret, det er fullt av detaljar når du ser nærare på det. I dette musikkstykket er stillheita ei samling med punkt av lyd – vi kan kanskje kalle det lydpunkt. Det er interessant å sjå av dette sitatet korleis Pisaro nyttar metaforar frå noko vi har eit forhold til visuelt for å skildre musikken. Gjennom å visualisere dimensjonar ved stillheit i musikken gir dette eit nytt syn, eller øyre, til stillheita.



Agnes Martin: *Gratitude* (2001)<sup>21</sup>

Den Canadiske kunstnaren Agnes Martin (1912-2004) hadde stillheit som tema i mykje av sitt kunstnariske virke. Houben skildra den stille musikken slik: «Music may exist ‘between’; between appearance and disappearance, between sound and silence, as something nearly nothing» (Houben sitert i Ross 2016). Noko nær ingenting – dette kunne like gjerne vore ei skildring av bileta til Martin. Hennar minimalistiske bilete har lite informasjon når du observerer dei på avstand. Men går du nærare, ser du at det er fylt med detaljar. Det er også det totale inntrykket av reine linjer og klarheit i bileta til Martin som utgjer stillheita – det symboliserer på eit vis stillheit, slik lyd kan symbolisere stillheit. Frey skriv i omslaget på

---

<sup>21</sup> Bilete henta frå: <https://www.artsy.net/artwork/agnes-martin-gratitude-2> [hentdato: 25.03.18]

innspelinga av String Quartet (1988) om møte med Martin og korleis hennar visuelle uttrykk finn sitt motstykke i hans auditive uttrykk:

When I was working on the String Quartet (1988), I encountered the painting of Agnes Martin. I saw clear-cut forms, not overgrown with rhetoric and figuration. Instead, sensuality, radiance and intensity gripped the entire space. There was a kind of visibility to her art, which I felt corresponded to the audibility in my music. Audibility: the moment when sound waves move in space and the air touches the body. The eardrum is the sensory connection between the outside and the inside world: we hear the sound and the composition.

(Frey 2004)

Klare, distinkte former som ikkje er overfylt av retorikk – dette kunne like godt vore ei skildring av nettopp Frey sine strykekvartettar. Slike koplingar mellom det visuelle og det auditive er ikkje Frey aleine om. I skildringar av musikk tyr ein ofte til slike visuelle metaforar. Vi finn fleire eksempel på det, også i denne oppgåva: «set musikken i nytt lys» eller «sjå på stillheita frå nye vinklar». Det er ein del problem knytt til samanlikning mellom visuell kunst og lyduttrykk og bruken av slike metaforar. I seinare tid har fleire problematisert det at vi nyttar ord og omgrep knytt til den visuelle kulturen for å skildre lyduttrykk. I doktoravhandlinga *Musikalitet i teorien – om relasjonar mellom musikk og språk*, skriv Vibeke Andrea Tellmann om den visuelle kulturen sin forrang i forhold til den auditive:

En begrensning ligger i at vi i vår vestlige kultur har utviklet et vokabular som er sterkt preget av visuelle inntrykk. Begreper som perspektiv, harmoni og balanse er i stor grad basert på det vi ser.

(Tellmann i Flydal 2017)

David Metzger viser til Schönberg sitt omgrep «klangfarbenmelodie». Klangfarge er eit eksempel på eit slikt låneord frå det visuelle. Metzger skriv at når modernistane i andre uttrykk bevega seg nærare og nærare det blanke lerretet, var det kanskje uunngåeleg at komponistane nærma seg stillheit – lydens ikkje-farge (jfr. Metzger 2009: s. 68).

Men om det blanke lerretet er lydens ikkje-farge er stillheita då musikkens blanke lerret? Eit slikt spørsmål kan ha fleire dimensjonar som er interessante med tanke på denne oppgåva. Det eine er korleis dette spørsmålet og denne leiken med ord kan hjelpe oss å sjå på stillheit eller eit blankt lerret på nye måtar? Det er som vi har sett nokre dimensjonar ved stillheit som er lettare å setje ord på når det er snakk om visuelle uttrykk enn auditive uttrykk.



Om vi berre er opptekne av lyd går vi glipp av mange aspekt ved stillheit i Wandelweiser, noko denne oppgåva forhåpentleg har vist.

Det andre er om dette berre er ei retorisk felle der vi eigentleg endar opp med å snakke om andre ting enn det vi eigentleg lurar på? Når du skal forstå det blanke lerretet, må du forstå det blanke lerretet. Når du skal forstå stillheit, må du forstå stillheit. Men vi kan også velje å sjå på dette spørsmålet på ein tredje måte: Spørsmålet om stillheit i Wandelweiser er ikkje eit spørsmål om omgrepet, men omgrepet stillheit kan hjelpe oss å få ei innsikt i dimensjonar ved musikken vi vanskeleg kunne fått utan dette omgrepet. «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen» (Wittgenstein 2002: s. 188). Kanskje var det dette Wittgenstein sikta til i sin konklusjon?

### Å selje stillheit – Wandelweiser og marknaden

Er stillheit eit merke? Eit emblem? Kva posisjon har stillheita til Wandelweiser i den kapitalistiske markedsplassen?



Ein kan påstå at stillheit har vorte ein luksus – kanskje til og med ei luksusvare. John Biguenet viser i si bok korleis stillheit sel med eksempel frå klokkeindustrien og Rolex som har laga verdas stillaste urverk eller hifi-producentar som produserer støyreducerande hovudtelefonar til høge prisar. Flyselskap verda over marknadsfører

#### **Bilete 4:** Jurg Frey – *Ephemeral constructions*<sup>22</sup>

diverse bonusprogram der førsteklasse-passasjerar får tilgang til stille soner og understreker slik eit økonomisk klasseskilje der tilgang på stillheit er ein betydeleg faktor (jfr. Biguenet 2015: s. 11 og 12). Også gjennom sjølvhjelpsindustrien og alternativrørsla blir stillheit marknadsført – å oppsøke sokalla *silent retreats* der du gjennom meditasjon er ei trend i vekst, spesielt i miljøa rundt teknologigigantane i Silicon Valley<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Bilete er teke av Nathan Thomas og henta frå hans nettside: <https://www.fluid-radio.co.uk/2017/06/jurg-frey-ephemeral-constructions/> [hentedato: 20.03.18]

<sup>23</sup> Sjå for eksempel: *Where Silicon Valley Is Going to Get in Touch With Its Soul* av Nellie Bowles, New York Times: <https://www.nytimes.com/2017/12/04/technology/silicon-valley-esalen-institute.html> [hentedato: 18.04.18]

Det er interessant å sjå på Wandelweiser også i denne samanhengen. Som vi har sett tidlegare i denne oppgåva er meditasjon og lytting til ditt indre ein del av den grunnleggjande filosofien til mange i Wandelweiser. I eit vidare perspektiv er dette ein del av innpakninga til Wandelweiser – eit stille, minimalistisk, audmjukt uttrykk.

På 60-talet lånte Andy Warhol og popkunsten frå kommersielle produkt og brukte dei i sin kunst – det mest kjente eksempelet her er kanskje Andy Warhols *Campbell's soup cans* (1962). Men koplinga mellom kunst og kommersialisme gjekk begge vegar denne tida, og den minimalistiske kunsten vart inspirasjon (i nokre eksempel kan ein kanskje bruke ordet *appropriert*) for fleire kommersielle produkt. Denne symbiosen er like levande i dag og ein skal ikkje leite lenge for å finne eksempel på minimalistisk design i dag. Apple sine mobiltelefonar og PC-ar for eksempel, med sine enkle, strenge linjer – berre med *the bare necessities*.

Plateselskapet Edition Wandelweiser har ein tilsynelatande gjennomtenkt marknadsføringsstrategi. Eg meiner ikkje å insinuere at dei er utspekulerte, men ein ser likevel at det samla visuelle uttrykket og medieringa av Wandelweiser har eit minimalistisk uttrykk som vi også kan kople til dimensjonen stillheit. Rutherford-Johnson set dette i samband med korleis CD-formatet fordra nye måtar å selje klassisk musikk på. «Wandelweiser music has been conceived and composed within the era of ubiquitous recordings and is written (just as it is presented and distributed) in full awareness of the nature of mediation that comes from the CD» (Rutherford-Johnson 2017: s. 48) Etter cd-formatet kom, såg ein eit skifte i korleis klassisk musikk vart marknadsført, påpeikar han. Representantar for spirituell minimalisme<sup>24</sup>; John Tavener, Arvo Pärt og Gorecki gav ut verk på denne tida som urpremierar på CD. Pärt gav i 1984 ut innspelinga «Tabula Rasa» på ECM, Tavener «The protecting veil» på Virgin i 1992 og Gorecki sin tredje symfoni på Nonesuch Elektra same året. Tidlegare hadde det vore livepremieren – framføringa – av verket som låg føre for vurdering. No vart denne musikken først teke i mot av verda som innspelt materiale på ein CD. Spørsmålet om innpakning, eller mediering, blir meir sentralt.

Wandelweiser sine cd-utgjevingar står i denne samanhengen når dei startar i 1996, og sidan 2003 har dei hatt eit standardisert minimalistisk design som styrkjar dei visuelle aspekta ved estetikken til Wandelweiser og gir dei image og identitet (jfr. Rutherford-Johnson 2017: s. 46) Det er for eksempel interessant å merke seg at sjef og grunnleggjar Antoine Beuger

---

<sup>24</sup> Eit omgrep Rutherford-Johnson påpeikar er eit omgrep oppfunne av kritikarar og ikkje av komponistane sjølve.

aldri nyttar stor bokstav, han skriv til og med under e-postar med «antoine beuger». Som du ser av bileteksempel 4 er også cd-covera fri for store bokstavar. Det er nøkternt, nedstrippa og audmjukt og det understrekar den flate strukturen ytterlegare – ingen bokstavar er meir verdt enn andre, kan ein kanskje driste seg til å tenke. Når CAPS LOCK blir tatt i bruk for å skrive UTROP, høyrer gjerne lesaren dette som roping inne i seg. På same måte kan ein kanskje tenkje seg at når ein nyttar små bokstavar, så les du dei stille inne i deg.

Denne minimalistiske innpakninga har dei til felles med plateselskapet ECM, som også er ein viktig utgjevar av samtidsmusikk og viktig i CD-alderen. Gjennomgåande også for ECM er det minimalistiske, stille uttrykket:

with photographs – almost invariably black and white – or abstract paintings and drawings that formed a kind of poetic allusion to the atmosphere of the music, with the bare details – artist, title, sidemen, label and catalogue number – given in a sans serif type so plain as to be virtually anonymous [...] The impression, as with the music, was of something carefully distilled, the product of a refined sensibility. The sound of the records, too, reinforced the impression of emotional containment.

(Williams 2009: s. 264)

På same måte som ei stillheit før musikken skaper eit inntrykk av noko destillert, er innpakninga ein rettleiar til å lytte på denne musikken.

Den visuelle estetikken, medieringa og innpakninga til Wandelweiser er komplimenterande og høyrer uskiljeleg i hop (jfr. Rutherford-Johnson 2017: s. 50). Saman med dei aspekta vi har sett på tidlegare, det performative, det kollektive og sosiale og måten stillheita tek inn omverda, kan ein påstå at Wandelweiser viskar vekk skiljet mellom den musikalske og den ikkje-musikalske verda: «Wandelweiser music can often eliminate the question of mediation altogether.» (Rutherford-Johnson 2017: s. 50)

### **Wandelweiser = Forvandle vist**

Skal ein omsetje ordet Wandelweiser direkte til norsk blir det noko slikt som «endre visarar». I nærare etymologisk slekt med wandel er nok det norske ordet *forvandle* og *weiser* med *vis* (som i klok). Pisaro prøvde seg på ein slik variant:

...perhaps more literally, “change wisely”– (or, if one understands the second part as Weise: wise man of change?) Whatever it means, I was never completely comfortable with the name, but have always understood it somewhat humorously – as something that just popped out of Burkhard’s linguistically inventive mind, rather than as a

description of any kind of aesthetic program. (I'm pretty sure he was not trying to indicate that we were especially wise.)

(Pisaro 2009)

Sjølv om Wandelweiser ikkje sjølv vil indikere direkte at dei er spesielt vise, så er ikkje denne assosiasjonen mellom stillheit og klokskap heilt framand. Historia er full av eksempel på menneske som hevdar at du gjennom stillheita oppnår ei større forståing og innsikt. Frå Buddha som reiste til toppen av fjellet, oppheldt seg der ei tid i stillheit og fekk ei oppvakning til Meister Eckhart som meinte at einaste vegen til Gud er gjennom stillheit. Nemnte Wittgenstein som konkluderte si avhandling med å teie, trekte seg tilbake, ville ikkje publisere fleire tekstar og jobba som lærar ved ein vidaregåande skule.

Kan dette vere noko av grunnen til posisjonen stillheita har fått i kunsten også? Slik har også kunstnaren som trekk seg tilbake i stillheit heva sin status i kunstverda. Det mest kjende dømet er kanskje Marcel Duchamp som trekte seg tilbake frå kunstverda for å spele sjakk. Sette han med si stillheit seg «over» resten av kunstverda? Sontag ser på dette i sin artikkel *Aesthetics of silence*, korleis forfattarar nyttar stillheit som meditasjon, der dei tvilar på verdien av å snakke, difor teier, for så å snakke igjen. Ho viser til kunstnarar, forfattarar og filosofar som slutta å produsere, trekte seg tilbake i stillheit, og korleis dette på mange måtar heva deira status. Stillheit er ei høgst sosial gest, meiner ho. «Silence is the artist's ultimate other-worldly gesture; by silence, he frees himself from servile bondage to the world, which appears as patron, client, audience, antagonist, arbiter, and distorter of his work» (Sontag 1969: s. 11). Vi kan spinne vidare til Cage si «oppvakning» i det anekkoiske kammeret: stillheit fins ikkje. Cage har kanskje på mange måtar vorte ein Buddha med disiplar som for eksempel Wandelweiser.

Er stillheit blitt eit emblem for seriøsitet? Kunsthistoria er prega av ei patosfylt bruk av stillheit. Ein kan hevde at kunst der stillheit og tomheit er sentralt ofte blir sett på som den mest seriøse kunsten –at den djupaste budskapet er formidla gjennom eit tomt lerret, ein tom skulptur eller 4 minutt og 33 sekund med stillheit. Stillheit kan tolkast å ha ein budskap som er sterk kritisk til vår materielle verd og ein måte å distansere seg frå den materielle verda – og slik sett sette seg over ho – nesten ei nedlatande haldning til «dei andre».

På den andre sida kan ein hevde at kunstnaren gjennom stillheit stiller fleire spørsmål enn svar. At kunsten gjennom stillheit opnar opp for eigne refleksjonar og at kunstnaren

inviterer tilskodaren eller lyttaren til å sjølv leite etter svar – det motsette av nedlatande.

Musikkritikar Paul Kilbey seier nettopp dette om Wandelweiser:

But to describe any of the Wandelweiser repertoire as boring would be – to push Cage a little further – unimaginative. There are very conspicuously more questions than answers in all of this music, but I struggle to see what's wrong with that.  
*Wandelweiser are radically unpatronizing to their audience.* (mi kursivering)

(Kilbey 2011)

I slutten av *The aesthetics of silence* kjem Sontag med ei oppmoding om å sjå stillheita i kunsten med stor grad av ironi: «Indeed, it could be argued that silence is likely to remain a viable notion for modern art and consciousness only so far as it's deployed with a considerable, near systematic irony.» Ingen eksempel på ei slik tilnærming er vel betre enn Joseph Beuys performance med tittelen: *The silence of Duchamp is overrated* – ein kritikk av Duchamp si stillheit frå ein av hans tidlegare tilhengjarar. Eit inn i mellom ironisk forhold til stillheit kan ein også lese i Wandelweiser. I Pisaro-sitatet ovanfor avsluttar han med å seie: «(I'm pretty sure he was not trying to indicate that we were especially wise)» (Pisaro 2009) – ein kan godt høyre ein ironisk undertone i denne formuleringa, i det minste eit bevisst forhold til dimensjonen stillheit som seriøst emblem.

Kor vidt ein vel å tolke Wandelweiser si stillheit som nedlatande eller inviterande handlar nok i bunn og grunn mest om kvar enkelt person og ikkje om Wandelweiser. Men som eg har vist er begge deler absolutt ei haldning det er mogleg å ha.

## Kapittel 6.

### Konklusjon og moglege vegar vidare

There's no reason to love this music. One just does (or one doesn't). Aesthetics and history come after the fact. Essays (like this one) will not make you like it better and will not ultimately defend its continued existence. The last thing I would want to do is to normalize something I continue to find strange

(Pisaro 2009)

Det siste Pisaro vil gjere er å normalisere noko han undrar seg over. Forhåpentlegvis har mi tekst tvert i mot opna opp for vidare undring. Musikken til Wandelweiser er først og fremst ei undring over paradokset stillheit presenterer: På den eine sida er stillheit noko umogleg og akkurat slik 0 er eit symbol for ingenting er stillheit er eit ord for fråver av lyd. Og om vi prøvar å lage eit rom som er så fritt for lyd som mogleg, høyrer vi likevel lydar frå kroppen vår – vi høyrer blodet som strøymer og pulsen som slår. Grunnen til dette er at hørselen vår er relativ og justerer seg etter lydnivået. I tillegg kan vi høyre imaginære lydar og lydar vi er usikre på om er utanfor eller inni oss. Dette fortel oss at stillheit er noko vi opplever trass i at det fysisk sett ikkje er mogleg. Vi har eit forhold til omgrepet stillheit – somme har behov for stillheit for å roe ned, medan andre kan oppleve stillheit om ubehageleg. Stillheit er til og med ein ressurs myndighetene er opptekne av å bevare i eit miljøvernsperspektiv, stillheit var svaret i Wittgensteins filosofiske avhandling og stillheit er knytt til religion og religiøse kjensler.

Få stader er dette paradokset så tydeleg som i musikken til Wandelweiser. Dette paradokset blir eit kreativt utgangspunkt for Wandelweiser – musikken mellom lyd og stillheit. Wandelweiser skaper musikalske rom der stillheita tek ulike former. Arbeidet med denne oppgåva har synleggjort at stillheit ikkje opererer aleine, men står i ein samanheng og er ein del av ein organisk prosess der den kognitive prosesseringa av lyd på individuelt plan, vår oppleving av rommet og menneska rundt oss og vår oppleving av tid er medverkande faktorar.

I *Kapittel 3* studerte vi korleis stillheit framstår i Wandelweiser både som lyd og fråver av lyd. Vi tok først føre oss nokre typar stillheit og karakteristikkar av stillheita i musikken til Wandelweiser slik komponistane skildra ho. Frey meinte at det i hans musikk var gjennom lyd at vi oppfatta at stillheita var til stades. Beuger meinte på si side at stillheita ikkje nødvendigvis treng å ha noko med ro å gjere, men tvert i mot vere ubehageleg og skremmande. Schlothauer meinte at stillheita er nødvendig for å sette lydane i ein kontekst og gi dei meining. Pisaro peika på korleis stillheita kan vere fylt med meining, medan lyd tilsvarande kan bli meningslaus og Houben meinte at lydane er stille i seg sjølv og skaper stille rom. Saman med skildringar av tre ulike lytteeksempel frå Wandelweiserkatalogen (Frey – *string quartet no. 3*, Pisaro – *sometimes* og Houben – *Breath for Organ*) la desse utsegna frå komponistane grunnlaget for dei tema eg tok for meg vidare i kapitlet.

Opplevinga av stillheit i musikken i Wandelweiser kan framstå gjennom lyd som nærmar seg stillheit – når stillheita som Metzger seier: «[...] becomes sonic destiny» (Metzger 2009: s. 66) – sonisk skjebne. Eg viste vidare korleis vår oppleving av stillheit heng saman med den soniske atmosfæren som omgir musikken: romklang, stillheit før og etter musikken og klangkvaliteten lydane blir uttrykt med gjennom for eksempel bruk av effektar kan styre lyttaren mot ei opplevd stillheit. Denne stille atmosfæren set oss i ei stemning og stiller oss inn på ei lytting til stillheita i og utanfor musikken. Vidare studerte vi korleis vår oppleving av stillheit heng saman med korleis vi lyttar. Gjennom omgrep som Schafer sitt *soundscape* og Oliveros sitt konsept *deep listening* såg vi korleis lytting er sentralt for den stille musikken til Wandelweiser. Gjennom lytting til stillheit lyttar vi på den eine sida til vårt indre. På den andre sida opnar stillheita opp for eit fokus utover i rommet og ei merksemd til omgjevnadane og lydlandskapet. I den stille musikken vekslar vi mellom desse i utgangspunktet motsette effektane. Vidare såg vi korleis vår oppleving av stillheit heng saman med vår oppleving av tid. Repetisjonen av klangar, det ulogiske talet på repetisjonar og den ofte ikkje-lineære formstrukturen får oss til å miste kjensla av tid og soleis ei kjensle av stillstand eller stillheit.

Å skulle fortelje noko om kva stillheit er i Wandelweiser, inneber naudsynleg å studere kva stillheita gjer med oss i møte med oss og korleis stillheit fungerer som faktor i det kollektive rommet. Rom, sinnsstemning og visuelle inntrykk, som korleis dei som framfører musikken ter seg, påverkar vår lytting til stillheit. Ved å mellom anna bruke Fischer-Lichte sitt omgrep *the auto-poietic feedback loop* – eller den sjølvskapande reaksjonssløyfa (mi omsetjing), studerte vi i *Kapittel 4* funksjonen stillheit har i det tilsynelatande hierarkibrytande idealet til Wandelweiser. Stillheit kan vere både eit inkluderande og ekskluderande element: Det er

inkluderande på den måten at oppleving av stillheit på ein måte er eit felles prosjekt mellom utøvar og lyttar. Lytting er ein kognitiv prosess og som lyttarar fyller vi stillheita med meining, vi set ho i ein kontekst. På same måte får stillheita oss til å lytte til lydar på ein annan måte – stillheita etablerer eit felles rom fri frå hierarkiet utøvar, komponist og publikum. Samtidig kan stillheita vere ekskluderande i det sårbare, stille uttrykket til Wandelweiser. Rommet der denne stille musikken blir framført kan vere styrt av kulturelle kodar om korleis ein skal oppføre seg og å ikkje øydeleggje det skjøre lydbiletet som blir uttrykt av musikarane. På ein måte set kunstnaren seg i ein posisjon ovanfor lyttaren som kan virke belærande og til og med undertrykkande. Slik kan stillheita ha ein innverknad på forholdet utøvar og publikum som er stikk i strid med det fellesskapsidealet Wandelweiser tilsynelatande ynskjer å framheve.

For Cage presenterte spørsmålet om stillheit eit spørsmål om intensjon og tilfeldigheter. Umiddelbart kan ein tenkje at stillheita gir rom til at alle aktørar i rommet blir likeverdige deltakarar i musikken, og at kunstnaren gjennom bruken av stillheit frigjer seg frå spørsmål om intensjon og eigarskap til musikken. Samtidig så er det nokon som har intendert den situasjonen der stillheita blir framført i intendert av nokon. Wandelweiser si utforsking av stillheit femnar på mange måtar femner breiare enn Cage. Cage si forståing av stillheit inneber på ein måte ei krise i musikkforståinga fordi han prøvar å fjerne skiljet mellom stillheit og lyd, musikk og ikkje-musikk i det heile tatt. Men stillheit gir ikkje berre rom til tilfeldighet. Stillheit kan vere ein høgst aktiv musikalsk gest og ein sjølvstendig del av musikken. Wandelweiser sitt tilsynelatande regelfrie, ideologifrie standpunkt gjer at deira stillheit får lov å vise seg i fleire former. Gjennom direkte involvering av menneskeleg samhandling og bruk av musikalske konvensjonar og tradisjonar løftar Wandelweiser fram dimensjonar ved stillheita som kanskje er meir tydelege i musikken enn i eit tidsramme der rommet utgjer stillheita aleine. Wandelweiser overlèt ikkje stillheita til seg sjølv, men utforskar grenselandet mellom lyd og stillheit meir aktivt og understrekar slik *samsvaret* mellom lyd og stillheit. Denne kollektive skapinga er eit vesentlig element i uttrykket til Wandelweiser og om stillheita kan ha ulike konsekvensar i det sosiale rommet, er i alle fall er stillheit eit sterkt virkemiddel i den sjølvskapande reaksjonssløyfa mellom utøvar og publikum.

I *Kapittel 5* studerte vi korleis stillheit opp igjennom historia har hat ein posisjon i religion, filosofi og kunst på tvers av kunstuttrykk. Å sjå på posisjonen til stillheit oppigjennom historia er med på å fortelle oss noko om kva stillheit er i dag. Stillheita i musikken kan vere



eit møte med oss sjølve – på same måte som eit kvitt lerret, ein hol skulptur eller som i spegelskulpturane til Morris. Den stille musikken kan skape eit inntrykk av klare, reine linjer som i måleria til Martin. Slike koplingar til visuelle uttrykk er også noko fleire Wandelweiserkomponistar har latt seg inspirere av. Vi såg mellom anna på Pisaro sitt *a mist is a collection of points* og korleis det stykket er eit døme på å nytte seg av ei visuell skildring for å framheve kvalitetar ved stillheita i musikken. Denne koplinga til dei visuelle uttrykka kan på den eine sida opne opp for nye forståingar av musikken, men på den andre sida vere ei retorisk felle der vi eigentleg endar opp med å snakke om noko anna enn musikken. I arbeidet med denne oppgåva har det vist seg å vere påfallande kor mykje av litteraturen om stillheit som nyttar eit språk som i stor grad er henta frå visuelle kunstuttrykk. Biletkunsten ser tilsynelatande ut til å ha eit språk for mange fleire dimensjonar ved stillheit og tomheit enn musikken har, som gjer at når ein skal skildre musikken og stillheita til Wandelweiser ofte går til språklege bilete frå visuelle, og ikkje auditive, uttrykk. Denne oppgåva har også avslørt eit behov for eit språk for desse dimensjonane ved stillheit i musikken.

Stillheita til Wandelweiser er også ein del av det visuelle uttrykket som omgir Wandelweiser i marknaden. Gjennom for eksempel minimalistiske plateomslag og audmjuke tekstar utan store bokstavar uttrykkjer dei mykje av dei same kvalitetane som stillheita i musikken rommar. Dette heilskaplege estetiske uttrykket prega av stillheit, kopla eg til sist i kapitlet til Sontag sitt syn på stillheit og korleis stillheit ofte blir sett på som eit emblem for seriøsitet i kunsten.

Denne oppgåva har studert stillheita til Wandelweiser frå ulike perspektiv, og gjennom det vore eit bidrag til å «[...] reimagine music as a critically engaged art form in dialogue with contemporary art, continental philosophy and global politics» (Barrett 2016: s. 1). Ved å sette musikken i dialog på tvers av desse perspektiva, opnar ein for andre diskusjonar enn om ein berre tek utgangspunkt i eit felt. Som denne oppgåva har vist krev forståinga av Wandelweiser, og stillheita til Wandelweiser, nettopp dette heilskaplege perspektivet.

I løpet av arbeidet med ei slik oppgåve oppdagar ein at ein får fleire spørsmål enn svar. Det var gjennom arbeidet med min eigen musikk at spørsmålet om kva stillheit er fanga mi interesse. Men forhåpentlegvis vil denne oppgåva auke ei bevisstheit rundt kva stillheit er og presentere nye spørsmål for lesaren også. Denne oppgåva har teke for seg stillheita til Wandelweiser. Vidare kunne det vore interessant å sjå kva slags konsekvensar denne

forståinga av stillheit i Wandelweiser kan overførast og ha verdi også hjå andre musikalske uttrykk og sjangrar. Eg har gjennom oppgåva nytta eksempel også utanfor Wandelweiser nettopp for å synleggjere det universelle ved denne forståinga av stillheit. Wandelweiser har vore eit interessant utgangspunkt fordi dei så eksplisitt er interessert i utforskinga av desse dimensjonane ved stillheit, men eg trur at ein kan finne att desse dimensjonane på tvers av alle former for musikalske uttrykk. Det er nokre tema som har ligge latent gjennom heile oppgåva: Lytting, improvisasjon, intensjon, skaping er dømer på det – det kunne vore interessant å sjå nærare på paradokset stillheit og lyd samband med forskning på desse tema og i andre musikkjangrar.

Spelet med det paradoksale fenomenet stillheit i Wandelweiser opnar opp for nye måtar å lytte til musikk på. Det opnar opp for nye spørsmål til kva musikk i det heile tatt er. I tillegg trur eg at dimensjonane ved stillheit som syner seg i Wandelweiser og anna musikk kan opne for ei betre forståing av kva stillheit er også i naturen, slik Miljødirektoratet etterspør, som nemnt i innleiinga. Oppleving av stillheit, lytting og dei sosiale aspekta er like relevante perspektiv uavhengig av om ein tenkjer på musikk eller natur.

Denne oppgåva opna med to sitat: Cage sitt dikt viser til det umoglege ved stillheit og at stillheit ikkje eksisterer. Det andre sitatet er henta frå Schönberg sitt forord til Webern sin *Sechs Bagatellen für Streichquartett* – la denne stillheita klinge for dei, kan vi omsetje det til (jfr. Metzger 2009: s. 68). Stillheit er eit tvitydig omgrep og kunstens privilegium er nettopp det å vere tvitydig. Mi oppgåve har vist korleis Wandelweiser let denne tvitydige stillheita klinge, og korleis Wandelweiser krev at vi tek eit nytt blick på kva stillheit er eller kan vere.

Torkjell Hovland

## Litteratur

- Baker, Alan.** (2003). «An interview with Pauline Oliveros». Henta frå:  
[http://musicmavericks.publicradio.org/features/interview\\_oliveros.html](http://musicmavericks.publicradio.org/features/interview_oliveros.html)  
 [hentedato: 23.03.18]
- Barenboim, Daniel, & Cheah, Elena.** (2009). *Music Quickens Time* (Pbk. utg.). London ;  
 New York: Verso,.
- Barrett, G. D.** (2011). «The Silent Network-The Music of Wandelweiser». *Contemporary Music Review*, 30(6), s. 449-470.
- Barrett, G. Douglas.** (2016). *After Sound : Toward a Critical Music*. New York: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing Inc.
- Beuger, Antoine.** (1997). «Calme Etendue (Spinoza)» [CD-bilag]. Haan, Tyskland:  
 Wandelweiser. Henta frå: <https://ds64zzqcnu4aw.cloudfront.net/dram-assets/js/pdf/viewer.html?file=/content/notes/ewr/ewr0107.pdf>  
 [Hentedato: 12.02.18]
- Biguenet, J.** (2015). *Silence*. London/New York: Bloomsbury Publishing.
- Brandes, Daniel.** (2012). «About A Place to Listen». Henta frå: <https://aplacetolisten.ca>  
 [hentedato 17.12.17]
- Butt, J.** (2010). «Do Musical Works Contain an Implied Listener? Towards a Theory of Musical Listening». *Journal of the Royal Musical Association*, 135, s. 4-18.
- Bø-Rygg, Arnfinn, & Bale, Kjersti.** (2008). *Estetisk teori : En Antologi*. Oslo:  
 Universitetsforlaget
- Cage, John.** (1961). *Silence : Lectures and Writings* (Vol. 628). Middletown, Conn:  
 Wesleyan University Press.
- Cage, John.** (1983). *X : Writings '79-'82* (1st utg.). Middletown, Conn. Scranton, Pa.:  
 Wesleyan University Press; distribuert av Harper & Row.
- Cage, John, & Gann, Kyle.** (2011). *Silence : Lectures and Writings (50th anniversary utg.)*.  
 Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Clark, Philip.** (2010). «Decentric Orbits – Michael Pisaro» [Platemelding]. *The Wire*  
 [magasin] nr 317, s. 16.
- Doctor, Jennifer R., & Losseff, Nicky.** (2007). *Silence, Music, Silent Music*. Aldershot:  
 Ashgate.
- Fischer-Lichte, Erika.** (2008). *The Transformative Power of Performance: a new aesthetics*.

New York: Routledge.

- Flydal, Lars O.** (2017). «Ordene treffer ikke alltid tonen» [avisartikkel], *Vårt Land* 06.12.17, s. 26.
- Frey, Jürg.** (1998). «The Architecture of Silence» [bloggpost]. Henta frå: [http://www.wandelweiser.de/\\_juerg-frey/texts-e.html](http://www.wandelweiser.de/_juerg-frey/texts-e.html) [hentedato: 08.02.18]
- Frey, Jürg.** (2004). *String Quartets* [CD-bilag]. Haan, Tyskland: Edition Wandelweiser.
- Frey, Jürg.** (2015). «string quartet no. 3» [spor på CD spelt inn av Quator Bozzini, Lee Ferguson, Christian Smith]. På *string quartet no. 3 - unhörbare zeit*. Haan: Edition Wandelweiser GMBH.
- Frey, Jürg.** (1984). *Sam Lazaro Bros* [notar]. Haan, Tyskland: Edition Wandelweiser
- Gottschalk, Jennie.** (2016). *Experimental Music since 1970*. New York/London: Bloomsbury Academic.
- Guldbrandsen, Erling E.** (1997). *Tradisjon og tradisjonsbrudd – En studie i Pierre Boulez: Pli selon pli – portrait de Mallarmé*. (Doktoravhandling). Universitetet i Oslo: Oslo.
- Göran, Mia.** (2009). *Sansningens poetikk : John Cages estetiske praksis - "a non-knowledge of something that had not yet happened"*. Det humanistiske fakultet, Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo: Oslo.
- Heile, Björn.** (2009). *The Modernist Legacy : Essays on New Music*. Farnham, England/Burlington, VT: Ashgate.
- Houben, Eva-Maria** (2018). *Breath for Organ* [Musikkutgjeving]. Second Editions
- Houben, Eva-Maria.** (2018). «Presence - Silence – Disappearance». Henta frå: [http://www.wandelweiser.de/\\_eva-maria-houben/texts-e.html](http://www.wandelweiser.de/_eva-maria-houben/texts-e.html) [hentedato: 24.04.18]
- Kahn, D.** (1997). «John Cage: Silence and Silencing». *Musical Quarterly*, 81(4), s. 556-598.
- Kilbey, Paul.** (2011). «The Potentials of Silence» [bloggpost, 10.11.11]. Henta frå: [http://www.culturewars.org.uk/index.php/site/article/the\\_potentials\\_of\\_silence/](http://www.culturewars.org.uk/index.php/site/article/the_potentials_of_silence/) [hentedato: 02.02.18]
- Melia, N., & Saunders, J.** (2011). «Introduction: What is Wandelweiser?». *Contemporary Music Review*, 30(6), s. 445-448.
- Metzer, David.** (2006). «Modern Silence». *The Journal of Musicology*, 23(3), s. 331-374.
- Metzer, David.** (2009). *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-first Century*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Miljødirektoratet.** (Ingen forfattar oppgitt) (2009). «Verdsetter stillhet i naturen». Henta frå: <http://www.miljodirektoratet.no/no/Nyheter/Nyheter/Nyhetsarkiv/2009/4/Verdsetter-stillhet-i-naturen/> [hentedato: 20.01.18]

- Miljødirektoratet.** (Ingen forfatter oppgitt) (2016). «Stillheit i naturen». Henta frå:  
<http://www.miljostatus.no/tema/stoy/stillheit-i-naturen/> [hentedato: 20.01.18]
- Miljødirektoratet.** (Ingen forfatter oppgitt) (2017). «Støy». Henta frå:  
<http://www.miljostatus.no/tema/stoy/> [hentedato: 20.01.18]
- Montgomery, Will.** (2009). «Silence is part of a strategy of confrontation in the eclectic compositions of the Wandelweiser group». [magasinartikkel] *The Wire* nr. 309, s. 61.
- Oliveros, Pauline.** (1974). *Sonic Meditations*. Alberta, Canada: Smith Publications.
- Ortega y Gasset, José.** (1961). *Meditations on Quixote* (1st amerikanske utg.).  
 New York: Norton.
- Pepper, I.** (1997). «From the 'aesthetics-of-indifference' to 'negative-aesthetics': John Cage and Germany 1958-1972». *October* (nr. 82), 30-48.
- Pisaro, Michael.** (2009). «Wandelweiser». Henta frå:  
<http://erstwords.blogspot.no/2009/09/wandelweiser.html> [hentedato: 08.07.17]
- Pisaro, Michael.** (2015, 21.12.17). «Forthcoming, 2015/16 (Pisaro projects including releases from other labels)». Henta frå: <http://michaelpisaro.blogspot.no> [henta frå
- Pisaro, Michael.** (2017). «Sometimes (Harmony Series No. 1) – 1» [spor på musikkutgjeving]. Framført av Collectivo maDam på plata *Michael Pisaro: Sometimes*. Haan: Edition Wandelweiser
- Rasten, Fredrik.** (2017). Intervju med Fredrik Rasten av Torkjell Hovland
- Robin, William.** (2015). «Christian Alvear/Manfred Werder: Stück 1998» [liner notes].  
 Henta frå: [https://irritablehedgehog.bandcamp.com/album/manfred-werder-st-ck1998?fan\\_action\\_pane=login&fan\\_action=follow](https://irritablehedgehog.bandcamp.com/album/manfred-werder-st-ck1998?fan_action_pane=login&fan_action=follow) [hentedato: 24.03.18]
- Ross, Alex.** (2016). «The Composers of Quiet». [nettartikkel] Henta frå:  
<https://www.newyorker.com/magazine/2016/09/05/silence-overtakes-sound-for-the-wandelweiser-collective> [hentedato: 20.01.17]
- Rutherford-Johnson, Tim.** (2012). «Some Recent Silences». Henta frå:  
<https://nmbx.newmusicusa.org/some-recent-silences/> [hentedato: 23.03.18]
- Rutherford-Johnson, Tim.** (2017). *Music After the Fall : Modern Composition and Culture Since 1989*. Oakland, California: University of California Press.
- Ruud, Even.** (2016). *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Sama, Yuko.** (2010). «Silence, Environment, Performer». [blogginnlegg]. Henta frå:  
<http://surround.noquam.com/silence-environment-performer/> [hentedato 20.03.18]
- Schafer, R. Murray.** (1994). *The Soundscape : Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vt: Destiny Books.

- Service, Tom.** (2018). *The Listening Service* [podkast] «Searching for Paradise» [podkastepisode]. London:BBC. Henta frå: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b09vzjk0> [hentedato: 03.04.18]
- Soanes, Catherine og Stevenson, Angus (red. 2.utg.).** (2005) *Oxford Dictionary of English*. Oxford: Oxford University Press.
- Sontag, Susan.** (1969). *Styles of radical will*. New York,: Farrar.
- Stricker, Jan Høgh og Christensen, Rasmus Cleve.** (2018). *Lyt Dybt* [podkast] «Forestillet lyd - intervju med Niels Lyhne Løkkegaard». København, Danmark: The Lake Radio/Seismograf. Henta frå: <https://soundcloud.com/thelakeradio/lyt-dybt-forestillet-lyd> [hentedato: 22.04.18]
- Takemitsu, Tōru, Kakudo, Yoshiko, & Glasow, Glenn.** (1995). *Confronting silence : selected writings*. Berkeley, Calif.: Fallen Leaf Press.
- Toop, David.** (2010). *Sinister resonance : the mediumship of the listener*. New York: Continuum.
- Toop, David.** (2016). *Into the Maelstrom : Music, Improvisation and the dream of freedom*. New York, NY: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing Inc.
- Wandelweiser.** (Forfattar ikkje spesifisert) (2018). «Composers meet composers». Henta frå: [http://www.wandelweiser.de/composers\\_meet\\_composers/](http://www.wandelweiser.de/composers_meet_composers/) [hentedato: 18.04.18]
- Warburton, Dan.** (2006). «The Sound of Silence - The music and aesthetics of the Wandelweiser Group». Hentet frå: [http://www.paristransatlantic.com/magazine/monthly2006/07jul\\_text.html](http://www.paristransatlantic.com/magazine/monthly2006/07jul_text.html) [hentedato: 18.02.18]
- Werder, Manfred.** (2015). «Stück 1998 (seiten 676 bis 683)». På *Stück 1998* [Digital musikkutgjeving]. Bandcamp: Irritable Hedgehog. Henta frå: [https://irritablehedgehog.bandcamp.com/album/manfred-werder-st-ck-1998?fan\\_action\\_pane=login&fan\\_action=follow](https://irritablehedgehog.bandcamp.com/album/manfred-werder-st-ck-1998?fan_action_pane=login&fan_action=follow) [hentedato: 06.03.18]
- Williams, Richard.** (2009). *The Blue Moment : Miles Davis's Kind of Blue and the Remaking of Modern Music*. London: Faber and Faber.
- Wittgenstein, Ludwig.** (2002). *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge