

Mål:

Hvordan koble to komponister sammen gjennom to ulike verk, fra to ulike tider.

Beskrive hva som oppstår i skjæringspunktet mellom de ulike faktorene nevnt ovenfor.

Utfordre egne grenser for hva som er «lov»/tillatt/mulig.

Åpne for refleksjoner rundt framføringspraksis, bidra til diskursen fra et utoverperspektiv.

Hva:	Hvorfor:	Hvordan:
Rehnqvist: Så går en dag Strozzi: L'Eraclito Amoroso	Ved å kuratere et møte mellom Karin Rehnqvist og Barbara Strozzi ønsker jeg å utforske spenningsfeltet mellom to betydningsfulle komponister, mellom ulike tradisjoner og – ikke minst – mellom to verk skrevet med flere hundre års mellomrom.	Jobbe med stykkene hver for seg.
	På denne måten utforsker jeg stemmens klanglige kvaliteter og hvilke uttrykk som kan oppstå når ulike teknikker konfronteres med hverandre og hybridiseres.	Definere ulike elementer - tekst, melodi, klanglige særtrekk, intonasjon, vokale egenskaper - og anvende de på kryss av verkene. Koble sammen gjennom likhetstrekk. Koble sammen gjennom ulikheter.

Dette vil kunne bidra til diskursen i det utøvende feltet.

Metode:	«Differences, contingencies and entanglements that matter» «Apparatuses: the complex structure of a particular organisation or system». (Barad, 2007, s. 71-72)
Diffraksjon som analyseverktøy for å anse og respondere på effekten av ulikheter.	Hvordan forstår jeg diffraksjon?
Kartlegge hvor effekten av ulikhetene kommer til syne.	Direkte oversatt: ulikheter, uforutsett konsekvens og tilknytning som betyr noe.
Spesifikt repertoar som apparatus (Barad) for diffraksjon (i arbeid med diffraksjon?) for å belyse ulikheter og se hva som skjer når disse ulikheten begynner å snakke sammen.	En metafor for å beskrive den metodologiske tilnærmingen Barad bruker for å lese innsikter gjennom hverandre ved å delta og respondere på detaljer og spesifiserte ulike relasjoner og hvordan de spiller inn/påvirker hverandre. Diffraksjon viser mønster av ulikheter. Et diffraksjonsmønster kartlegger ikke hvor ulikheter oppstår men hvor effekten av ulikhetene oppstår.
Kilder:	Barad beskriver diffraksjon som en figurativ forskjell som belyser viktige utfordringer med tro på refleksjon som gjennomgripende tema for kunnskap/ viten like mye som relaterte vanskeligheter/utfordringer med den parallelle troen på refleksiviteten som metode eller teori, for å ta inn over seg effekten av en teori eller forskeren i en undersøkelse. Haraway sier at diffraksjonsmønsteret viser historiske løp for interaksjon, påvirkning, forsterkning og ulikheter (Haraway, 2016:?) (finn henvisning)) Diffraksjon som metafor for kritisk bevisstgjøring rundt forpliktelsen til å gjøre en forskjell og ikke gjenta det samme. Haraway beskriver også diffraksjon som en narrativ, grafisk, psykologisk, åndelig, politisk teknikk for å skape signifikant mening (Haraway, 2016:?) Refleksiviteten: kompetanse som innebærer å evne å se betydningen av sin egen rolle i samhandling med deltakerne, de empiriske dataene, de teoretiske perspektivene og den forforståelsen som forskeren bringer med seg inn i prosjektet (Barad, 2007, s. 71) Jeg anvender diffraksjon som et analyseverktøy for å anse og respondere på effekten av ulikheter. Belgrano om entanglement: Tanken som en hendelse, interaksjon med omgivelsene: notebildet, stemmen, rommet, publikum, medmusikere. I stedet for å tenke Rehnqvist eller Strozzi som to separerte hendelser, kan jeg anvende Rehnqvist og Strozzi, Strozzi og Rehnqvist, som én sammenflettet hendelse. Gjennom utøvelsen, demonstrere/vis fram bevisstheten fra utøveren til andre mennesker gjennom koder eller spor som er gjenkjennbar, på denne måten lar utøveren stemmer møtes på tvers av tid, sted, rom og antatte grenser. Fortiden er forbundet med nåtiden og fremtiden. (Belgrano, 2020, s. 173) Mine egne forventninger til hva stemmen kan romme som meningsbærer eller skapende kraft: stemmen blir apparaturen/filteret, et verktøy for å artikulere og strukturere bevegelsen/handlingen i å tenke, puste, handle.

Beskrivelsen:

Hva er grunnen til at jeg velger meg disse to komponistene? Hvorfor Rehnqvist og Strozzi?

Jeg møtte Karin først. I prosjektet Borderline (2015-2019) opplevde jeg gjennom arbeidet med Rehnqvists vokalverker at de oppfordret til en sammensmelting av instrumentaltimbre og sangstemme, dermed ble stemmen gitt en mer instrumental rolle. Jeg erfarte at i ytterpunktene for hva stemmen kan makte ligger uttrykksmuligheter som gir en ekstra estetisk dimensjon til stemmen som instrument. Ytterpunkt står sentralt i de av Rehnqvists komposisjoner jeg arbeidet med i Borderline. Komponisten gir plass til de store følelsene, de store kontrastene, og anvender både stemme og instrument for å forsterke disse. Grensen for utøveren tøyes ved at hun utfordrer konvensjonell stemmebruk i verk skrevet for klassisk skolerte sangere. Lytteren utfordres også gjennom bruken av svært store kontrakter, særlig ved bruk av tonehøyde og dynamikk. Utøverne presses mot grensen av hva som er fysisk mulig for å oppnå skjørhets og ubalanse og å komme vekk fra det polerte. Uttrykket framstår direkte og nærmest hudløst.

Etterpå har jeg innsett og erfart at Rehnqvist, og de komposisjonene jeg arbeidet med, ble en kilde til å utforske framføringspraksisen i egen stemme. Komponisten har vært imøtekommende og åpen for mine ideer, refleksjoner, framføringer og tolkninger av hennes verk. Denne åpenheten gjør at jeg tør å tenke grenseløst om musikken og tilnærmingen til den.

Barbara Strozzi. Et formidabelt forbilde, en sterk skikkelse som markerte seg i egen samtid og som satte spor etter seg. Også her opplevde jeg umiddelbart plass til de store følelsene og kontrastene. Og kanskje hadde jeg med meg tanken om å la stemmens mange fasetter og nyanser forsterke og underbygge det tekstlige fokuset jeg alltid har hatt med meg i mitt arbeid som utøver.

Og kan hende var det erfaringen fra arbeidet med Strozzi's passacaglia fra 2019 (Borderline - in concert, Elverhøy kirke, 29 oktober 2019) som åpnet for den samme friheten, mulighetene til å leke, utforske, la følelsene få fritt spillerom og la stemmen uttrykke og uttrykke tekst og følelser gjennom en uplanlagt, fri utfoldelse?

Forberedelsen:

Jeg synger stykkene gang på gang. Jobber med tekst. Memorerer melodi. Driller de teknisk krevende stedene. Vet at jeg kan de.

Rehnqvist: Så går en dag

Stort omfang.
Store sprang.
Rå bryststemme.
Hente tonen undenfra.
Flat tone, luftig lyd uten støtte.
Mikrotonalitet.
Forsiringer.
Kulning.

Strozzi: L'Eraclito Amoroso

Recitativ.
Jevn rytme.
Passacaglia.
Forsiringer.
Dissonanser.
Tonemaleriske tekstframstillinger.

Utforskningen.

L'Eraclito Amoroso: åpningen.
Kulne?
Oktavere?

Jeg prøver ut flere varianter: kulne første frase. Uten at jeg faller til ro. Noe stemmer ikke helt. Jeg prøver å repetere de første 17 taktene med variasjoner, en annen stil enn jeg vanligvis anvender på dette stedet. Hva gjør det med meg? Teksten kommer nærmere gjennom et annet lydbilde, en råskap, en nakenhet og en desperasjon jeg kjenner igjen fra utallige ganger jeg har kulnet og framført særlig «Rädda mig ur dyn»; det desperate ropet.

Freestyle.

I den følgende passacagliaen forsøker jeg å hente fraser direkte fra Karins stykke inn i Strozzi. Det fungerer overraskende fint. Passacagliaen rommer improvisasjon, variasjoner, gjentakelser. Noen ganger må linja tilpasses litt tonalt, men tekstlig fungerer dette møtet utmerket.

Kulning.

Videre, i takt 59, repeteres et parti fra åpningen. Dette utropet, «O Dio» - « å Gud», innbyr til kulning - synes jeg. Et element av en annen karakter, en annen stil enn jeg vanligvis anvender på dette stedet. Hva gjør det med meg? Teksten kommer nærmere gjennom et annet lydbilde, en råskap, en nakenhet og en desperasjon jeg kjenner igjen fra utallige ganger jeg har kulnet og framført særlig «Rädda mig ur dyn»; det desperate ropet. Neste passacaglia går som vanlig, men på slutten av partiet gjentar jeg samme handling som tidligere: jeg setter inn linjer fra Karins stykke. Tekstlig velger jeg meg nye fraser, som skal passe med stykkets dramaturgi. For begge komponistene er teksten sentral, for meg er det særdeles viktig at jeg underbygger dette fokuset. De variasjonene jeg tester ut og krysser stykkene med må være for å underbygge teksten. På konserten opplever jeg da også at det gjør dramaet enda større: «o lagrime» - «tårene» sammen med «jag lever och jag dör».

Frykten. Tvilen. Grenselandet.
To timer til konsert. Hva er jeg redd for?
1) Komponisten er til stede. Vil hun like det? Ville hun tillate dersom hun visste noe på forhånd? Eierskap til musikken - diskuter.
2) Freestyle. Gå på trynet? What´s at stake? At noe ikke passer tonalt. At hva jeg gjør vris ut av kontekst og jeg ikke greier å forklare hvorfor/hva. Premiss for improvisasjon - diskutér. Hvilke elementer er aktive i improvisasjon? Hvordan samhandler kropp og sinn? Øyne og ører? Stemme og følelse?
3) PKU. Uoriginalt. Ikke godt nok (hva betyr godt nok? hva er godt nok? hvem bestemmer det?) Nyttig for andre? Konstruert? Nødvendig?
Hva er intuisjon og hva er forskning?
Jeg kjenner på at «noen andre» skal vurdere meg. Jeg er stadig på jakt etter anerkjennelse. Selv om jeg står stødig i stykkene hver for seg krever denne blandingen/samhandlingen både <i>forklaring</i> og <i>forsvaring</i> .
Konsert. Grenselandet.
Hva er grenselandet? Vokalt: Starten på lille f. Dypt. Stemmen er ikke på plass. Jeg tror ikke jeg har lyd. Pust. Jeg må spenne av for å komme ned. Jeg må ha luft for å fullføre frasene. Omfang. Høyt. Jeg må opp på Bb2. Og synge F2 på n, i pp. Mentalt: Komponisten er til stede. Jeg må ville noe, jeg må formidle noe, jeg må vise noe. Publikum: Forventninger til PHD-arbeid.
Krysning av repertoar: Sterkt preget av hva som er «riktig» og «tillatt». Vanskeligheter med å definere hvem som skal bestemme dette. Stadig på jakt etter bekreftelse fra hvem som helst som hører på. Men kanskje særlig komponisten. Hvordan kan jeg frigjøre meg fra dette? Hvordan kan jeg la stemmen - den kunstneriske stemmen - få lov å uttrykke seg fritt? Konstruert? Eller fra hjertet?
Grenselandet opptrer både kroppslig og mentalt. De fysiske utfordringene ved å stå foran publikum, ved å ikke vite om stemmen holder, ved å være avhengig av pust. De mentale utfordringene ved at flere eksterne faktorer spiller inn. Blandt med hva jeg forholder meg til: to notebilder, full av informasjon, egne notater og skriblerier (bilde av notene), en sammenkobling av disse, hvordan få to verdener (tebilde, språk, tonespråk/tonemalerier) til å opptre sammen, som ett. Gjennom min utøvelse. Dette er ikke bare grenselandet. Det er også intra-aksjon i praksis. Ulike agenser foregår ikke, men oppstår gjennom en intra-aksjon dem imellom. (Barad, 2007, s. 33).