

Prosjektbeskrivelse til kunstnerisk stipendiatstilling

Open Form

En utvidet utøverrolle

Else Olsen S.
Fossveien 12
0551 Oslo
post@elseolsenS.net
www.elseolsenS.net

Innhold

Mål og problemstilling s. 3

Mål s. 3

Problemstilling s. 3

Bakgrunn for søknaden s. 3

Hva er *open form*? s. 3

Hvorfor verk med *open form*? s. 5

Manglende forskning s. 6

Tverrfaglig forskning og kunstnerisk utviklingsarbeid s. 6

Avgrensing og metode s. 6

Avgrensing s. 6

Metode s. 7

Resultat og dokumentasjon s. 9

Vedlegg

Vedlegg 1 Kort beskrivelse av noen verk med open form, s. 11

Vedlegg 2 Note: John Cage *Variations II*, s. 13

Vedlegg 3 Note: Christian Wolff *Edges*, s. 14

Vedlegg 4 Tidsplan, s. 15

Vedlegg 5 Ressursbehov, s. 18

Vedlegg 6 Litteratur, s. 20

Vedlegg 7 CD

Vedlegg 8 Repertoarliste, s. 23

Vedlegg 9 CV, dvd med innslag fra Dagsrevyen og Skavan 2005 ligger vedlagt, s. 27

Vedlegg 10 Symposiumstekst for Open Form kongress/festival s. 31

Vedlegg 11 Vitnemål eksamen NMH, s. 34

Vedlegg 12 Juryuttalelse fra eksamen 2004, s. 35

Vedlegg 13 Anbefaling fra NMH, s. 36

Mål og problemstilling

Mål

Verker med *open form* krever at utøveren selv må lage eller ferdigstille deler av verket for å kunne framføre det. Utøveren får dermed en utvidet rolle. Verk med *open form* blir lite spilt på grunn av at utøvere mangler kunnskap og erfaring for å kunne spille disse verkene. Det er gjort lite utviklingsarbeid av eller for utøvere for å stimulere mer til fremføring av slike verk. Med utgangspunkt i dette, er hovedmålet for prosjektet mitt følgende:

Hovedmål: Å utvikle hensiktsmessige metoder og teknikker for å kunne tolke, interpretere og framføre verk med *open form*.

Delmål:

- **Analytiske metoder:** For å kunne gripe an verk med *open form* som utøver, vil jeg utvikle ulike analytiske metoder som kan fungere som "oversettere" i det første møtet mellom verket og utøveren; et slags dekodingsystem.
- **Realiseringsteknikker:** Gjennom ulike erfaringer fra komposisjon og friimprovisasjon, vil jeg utvikle ulike realiseringsteknikker som gjør det mulig å konkretisere et innhold.¹
- **Utvikling av notasjonssystem:** Siden utøveren bringer nytt materiale inn i en realisering av et verk med *open form*, blir det ofte nødvendig å lage et eget spillepartitur, med et egnet notasjonssystem. Dette er et mål i seg selv, men noe mer underordnet enn de målene som er beskrevet ovenfor.

Problemstilling

Min målsetting dreier seg om oppføringspraktiske problemområder vedrørende notasjon og interpretasjon av verk med *open form*, hvor en Ikke-metode, noe jeg kommer tilbake til senere, har vært avgjørende for verkets tilblivelse. Problemstillingen lyder som følgende:

- *Hvordan kan verk med open form tolkes, interpreteres og fremføres? Hvordan kan jeg utvikle oppføringspraktiske metoder og løsninger for slike komposisjoner?*

Dette spørsmålet leder til flere delspørsmål:

- Hvilke kompositoriske teknikker kan jeg som utøver benytte meg av i tolkning og interpretasjon av *open form*?
- Hvilke improvisatoriske teknikker kan jeg som utøver benytte meg av i tolkning og interpretasjon av *open form*?
- Kan jeg kombinere kompositoriske og improvisatoriske teknikker? Hvordan kan jeg som utøver utvikle slike teknikker slik at de egner seg for en utøver i arbeidet med *open form*?
- Hvilke variasjonsmuligheter finnes i verk med *open form*? På hvor mange ulike måter går det an å tolke et slikt verk?
- Hvordan kan jeg ta i bruk ulike notasjonsteknikker for å lage et mest mulig egnet

¹ Komposisjons- og improvisasjonsfaget er to store og tunge fag med tyngde nok til å utfylle kun seg selv. Å bevege seg inn på disse territoriene som utøver, er å gi utøveren en svært farlig frihet; en dyktig utøver er ikke automatisk en like dyktig komponist eller improvisatør. Dette mener jeg bør understrekes og tydeliggjøres i så stor grad som mulig, både på grunn av de særdeles store kunstneriske krav som tilfaller utøver, men også på grunn av de uvanlige krav til utøveren om kunnskaper og erfaringer i disse to fagene i tillegg til de krav som vanligvis stilles til en utøver.

- spillepartitur?
- Hvilke problemer støter utøver på i selve fremføringen?

Bakgrunn for søknaden

Hva er *open form*?

Denne typen verk ble utviklet i perioden etter 2. verdenskrig, hvor komponistene var spesielt opptatt av å utvikle **nye musikkuttrykk**. **Frihet** ble et viktig samlingspunkt for kunstnerne fra alle områder; så vel billedkunst som musikk. Improvisasjon og alternativ formtenkning vokste frem. New York-skolen representerte de ulike kunstnerne; komponister, musikere, billedkunstnere, dansere og så videre. John Cage, Earle Brown, Morton Feldman og Christian Wolff er de fire komponistene som tradisjonelt regnes inn under dette begrepet, men jeg vil også inkludere utøver, og senere også komponist, David Tudor i denne gruppen. Det gjør jeg på grunn av hans særdeles viktige rolle som utøver og interpret, og kanskje aller mest nettopp på grunn av utøverens nye rolle i forhold til selve verket, som er det sentrale i mitt prosjekt. Flere verk av nevnte komponister er tilegnet Tudor, og ifølge Wolff var det nettopp Tudor som var inspirasjonen bak mange av disse verkene.²

Når et verk har såkalt *open form*, trekkes tilfeldighet inn som en del av prosessen frem mot et fremført verk. Tilfeldighet i et musikkverk kan forekomme på minst to måter. 1: Mellom verket og komponisten, og 2: Mellom verket og utøveren.³ I den første varianten har komponisten brukt tilfeldighetsoperasjoner som en komposisjonsmetode, hvor resultatet står som et endelig verk, gjerne nøyaktig notert. I den andre varianten dras formbegrepet i en helt ny retning, når tilfeldigheten forekommer mellom verket og utøveren. Komponisten har gjerne lagt en ramme for verket som utøveren skal forholde seg til, men lar avgjørende valg, som blant annet instrumentvalg og tonemateriale, være variabler som er opp til utøveren å definere. Verket er mer et verktøy enn det er et fullbyrdet produkt, og gjør at utøveren beveger seg i en **prosess** på en helt annen måte enn i et tradisjonelt notert verk. Rammen som komponisten gir fungerer mer som et stimulu for utøveren, som er med og skaper verket sammen med komponisten og, kanskje viktigst av alt, den enkelte publikummer, i sin tolkning av det klingende resultatet⁴. Notasjonen blir i dette tilfellet så åpen at hver fremførelse vil være som et eget, frittstående verk. Utøveren får en meget sentral rolle gjennom sin interpretasjon, og på denne måten nærmer komponistens rolle og utøverens rolle seg. Utøveren beveger seg nå inn på det som tradisjonelt sett er komponistens territorium, og inntar dermed en annerledes og mer utvidet rolle enn det som er vanlig i et tradisjonelt verk. Partituret blir på denne måten kun en del av prosessen. Dette er essensen i verk med *open form* og dermed essensen i mitt prosjekt.

Earle Brown beskriver dette fenomenet i et foredrag på sommerkurset i Darmstadt i 1965. Han forklarer hvordan han finner form, i tradisjonell betydning, som svært begrensende i komponeringen på grunn av alle kriteriene som må følges. Et av disse kriteriene er at verket kun inneholder ideene fra én person, og når det egentlig er mange flere involvert i en fremføring, så

² Olsen 2004, s.25

³ Tilfeldighet forekommer også mellom verket/fremføringen og den enkelte publikummer, i det verket blir til, eller fortolket, av tilhøreren. Det er for eksempel tilfeldig hvilke opplevelser eller erfaringer hver enkelt tilhører møter verket og fremføringen med, og dermed også tilfeldig hvordan hver enkelt før ulike opplevelser av musikken. Denne tilfeldigheten finner sted i enhver lyttesituasjon og er ikke særegen for verk med *open form*, og er derfor ikke et vektlagt tema i denne sammenhengen.

⁴ Se forøvrig fotnoten over.Christopher Small diskuterer forholdet mellom verket og publikum i begge sine bøker fra 1977 og 1998.

Brown på dette som en uheldig og unødvendig begrensning.⁵ Brown beskriver at det er to måter å oppnå form på i musikk som interesserer ham: gjennom *metode* og *ikke-metode*. Metodene bruker han hver for seg, men ofte er de kombinert i ett og samme verk.⁶

- Metode: "The generating of a rational distribution of units, aggregates, densities, and qualities of sound elements; the numerical manipulation of micro-elements or structures of musical materials to obtain a rational evolution and generation of a macro-Form as a quasi-organic "growth" process."
- Ikke-metode: Komposisjonen får form gjennom tilfeldighetsoperasjoner, grafiske noteringer og til slutt gjennom utøveren og fremførelsen, som musikk.

Mens *metoden* virker nært beslektet til den metoden serialistene tok i bruk, er *ikke-metoden* i en mye større grad avhengig av utøveren(-e). Dette gir et resultat som det ikke ville vært mulig å systematisere på forhånd, og som det også vil være vanskelig å systematisere etter en fremføring. På denne måten blir begrensningsproblemet, slik det er forklart ovenfor, unngått, og for hver fremføring skapes en helt ny og uforutsigbar komposisjon: **Interpretasjon** blir satt i høysetet.

Hvorfor verk med *open form*?

Gjennom mitt hovedfagsarbeid oppstod det en rekke spørsmål omkring New York-skolen som det i et hovedfagsprosjekt ikke var kapasitet til å gå inn på. I hovedfaget begrenset jeg arbeidet i stor grad til John Cage og hans musikk før 1950, men hele tiden jobbet jeg med en fot stående i New York-skolens arbeid etter 1950, inspirert av den **friheten og den aktive deltakelsen** jeg har funnet her. Tiden etter jeg var ferdig ved NMH, har jeg jobbet mye med *open form*, og har relatert det meste av alt jeg gjør til dette arbeidet. Jeg jobber med friimprovisasjon, og de siste årene også komposisjon, og jeg finner stor interesse i rammer hvor utøveren får utfolde seg på en helt annen måte enn i tradisjonelle komposisjoner. Gjennom arbeid med *open form* har jeg gjort meg noen viktige erfaringer, men fremdeles er det mye som gjenstår. (Se vedlegg 7 CD, og vedlegg 8 Repertoar.)

Verk med *open form* blir **sjelden fremført**, og noe av grunnen til dette er kanskje at det ikke er så mange utøvere som har tilstrekkelig kunnskap og erfaring til å kunne gjøre gode nok fremføringer. Verk med *open form* krever utøveren på en helt annen måte enn nøyaktig noterte verk, på en måte som nærmer seg komponistens rolle. I tillegg til de tekniske aspekter, som kan være omtrent de samme som i et notert verk, tar det lang tid å gå gjennom prosessen før selve innstuderingen kan begynne. Dette kan virke skremmende på utøvere, og verk med *open form* blir ofte sett på som utilgjengelige og umulige å spille. Mangelen på kunnskap og erfaring har gjort at disse verkene sjelden blir fremført, og at de fremførelsene som gjøres, kanskje er gjort med mangelfull kunnskap og erfaring.

Det er ikke så mange innspillinger på markedet, og de er av varierende kvalitet. De eventuelt gode innspillingene vil jeg studere og analysere. Av de få utøverne som har jobbet med *open form*, er David Tudor kanskje den mest interessante å trekke frem. Han jobbet også som komponist, en rolle han er meget undervurdert i. Gjennom hans innspilling av for eksempel John Cages *Variations II*, og ved en gjennomgåelse av hans notater, vil jeg prøve å gjøre meg nye

⁵ Brown 1966, s.61

⁶ Ibid., s.57

erfaringer med dette verket. Christian Wolff har også vært med på en fin realisering av sitt stykke, *Edges*, sammen med Sonic Youth. Det vil bli interessant å kunne ha direkte tilgang til komponisten, som også har erfaringer som utøver fra dette arbeidet. Ellers finnes det også andre innspillinger av disse verkene, men av kvalitetsmessige årsaker er det varierende hvor mye jeg får ut av disse. En ganske vanlig felle ved disse verkene er at utøverne tror at på grunn av den åpne noteringen, er det lov å gjøre hva som helst. Dette er bare delvis sant, og kan fort føre til at hele verket faller fra hverandre. Det er viktig at det i arbeidet med *open form*, blir gjort **godt og grundig forarbeid, slik at realiseringene kommer opp på et ønsket nivå**. Dette er et arbeid som tar tid, det er ikke noe som kan gjøres én gang, som et stunt.⁷ I tillegg til nitidig jobbing og iherdig øving, trengs det sjangerkunnskap, kompositorisk innsikt, og erfaring. Min erfaring er at ofte må **verket gjøres flere ganger** før utøveren kommer inn til verkets virkelige kjerne.

I mitt arbeid ønsker jeg å sette verk med *open form* på programmet, og gjennom utøving vise hvilke unike muligheter det finnes i disse komposisjonene dersom utøveren tar verket på alvor. Jeg vil vise at selv om verket krever utøveren på mange nye og krevende måter, så går det an å tilegne seg kunnskap og erfaring slik at verk med *open form* kan fremføres og presenteres til publikum på en verdig måte. Som interpret ønsker jeg å tilegne meg den kunnskap og erfaring som trengs for å kunne gå gjennom de nødvendige prosesser mot en fremføring av verk med *open form*.

Manglende forskning

- Under overskriften "manglende forskning" vil det være en fordel om du kan gi en litt fyldigere beskrivelse av de avhandlingene du refererer til, særlig med hensyn til hvilken nytte og verdi du mener de refererte avhandlingene kan gi, jf. dine formuleringer om "...men den kan likevel kanskje gi noen viktige impulser" og "...absolutt av verdi i forhold til mitt prosjekt." Av hensyn til lengden på prosjektbeskrivelsen må dette likevel ikke bli for omfattende.

Det er ikke gjort betydelig forskning på dette tidligere. Det som er gjort er **ikke gjort av utøvere, eller med utgangspunkt i det utøvende**, og det er også noe eldre datert. En mindre avhandling *Structural Pluralism*, skrevet av Thomas DeLio (US) i 1979, tar for seg deler av det jeg ønsker å undersøke. Han er komponist, og har derfor en annen måte å gripe an et åpent verk enn en utøver, og kan av den grunn være interessant. Avhandlingen er ikke så omfattende, men den kan likevel kanskje gi noen viktige impulser, spesielt i forhold til kompositorisk tenkning.

En annen avhandling av samme dimensjon er gjort av Pamela Layman Quist (US), som også er komponist. *Indeterminate Form in the Work of Earle Brown*, datert 1984, er muligens enda mer interessant for mitt prosjekt, fordi den er mer sentrert i én komponists verk, og dermed kanskje noe mer dyptgående. Hun undersøker *open form* historisk og analytisk, gjennom samtlige av Browns verker.

En tredje avhandling fra 1991, er det nyeste jeg har klart å oppdrive om emne, og er også en mindre avhandling, som de andre to. Zbigniew Granats (US) *Open Form and the "Work-Concept": Notions of the Musical Work after Serialism*, tar for seg fire bestemte verk, henholdsvis Boulez, Stockhausen, Brown og Lutoslawski. Heller ikke denne kilden går inn på problemområder vedrørende utøverens utfordringer, men diskuterer selve verket i forhold til fenomenet *open form*. Den er teoretisk, men absolutt av verdi i forhold til mitt prosjekt blant annet på grunn av at den analyserer fenomenet *open form* via både new York-skolen og

⁷ Noen av de innspillingene som er gjort, bærer tydelig preg av at utøverne har tatt det med i en innspilling eller et repertoar for å tilføre noe eklektisk til et ellers mer tradisjonelt repertoar. Dette er blant annet med på å nedvurdere både de enkelte verk, men også selve tradisjonen disse verkene stammer fra.

europiske komponister som Boulez og Stockhausen, mens min fordypning er mer sentrert i New York-skolens verk.

På samme måte er alle disse avhandlingene svært teoretiske, ingen av dem går dypere det jeg mener er det viktigste: nemlig utøverens prosess og det klingende resultat, noe som i mitt prosjekt vil spille en helt sentral rolle.

Tverrfaglig forskning og kunstnerisk utviklingsarbeid

Det er videre av stor interesse at en del andre stipendiater jobber med prosjekter nært knyttet til mitt prosjekt. Det nære samarbeidet vi har opprettet vil kunne utfylle og berike både mitt og deres arbeid. Vi jobber stadig for å etablere kontakt med flere norske kunstnere som vi vet jobber med relaterte emner, blant annet innen billedkunst.

Gruppen møtes regelmessig for å diskutere tekster og jobbe med ulike verk, og for å planlegge og gjennomføre fellesprosjekter. Det er avholdt fire fellessamlinger til nå, og gruppen har fått støtte flere plasser til videre aktivitet. Sammen planlegger vi et prosjekt som skal munne ut i en kongress/festival; *Open Form. A Paradigm of the Arts*. Vi har flere samarbeidspartnere, blant andre Ny musikk Oslo, Notam og den amerikanske ambassaden i Oslo. (Les mer om våre kongress/festivalplaner i vedlegg 4, Tidsplan og vedlegg 10 Symposiumstekst.)

Mia Göran (stip. UiO, musikkvitenskap), Guro Rønningsgrind (stip. NTNU, musikkvitenskap), Ella Ursin Steen (stip. Dans/Cunningham, Norges idrettshøgskole), Andreas Engström (stip. UiStockholm, musikkvitenskap) jobber i større grad teoretisk, mens andre utøvere som Kjell Tore Innervik (kvarttonemarimba, kunstnerisk stip. NMH), Tora Ferner Lange (fløyte, performance) og andre utøverstipendiater er med å balansere forholdet mellom teori og praksis.

Stipendiat (NMH) Peter Tornquist jobber også med relaterte emner, og gjennom kontakt med ham har jeg fått tro på at jeg vil kunne benytte meg av det arbeid han for tiden jobber med. Hans arbeid, som er plassert mellom komponist og utøver/improvisatør, vil kunne gi meg viktige verktøy og metoder som vil kunne heve mitt arbeid, og tempoet på mitt arbeid, ytterligere.

Dette tverrfaglige samarbeidet mellom utøvere og teoretikere vil kunne gi et tungt og fyldig utviklingsarbeid innen dette feltet, og **Norge kan etablere en tung posisjon på denne typen musikalsk forskningsmiljø.**

Avgrensing

New York-skolens komponister var med å utvikle denne komposisjonsformen, og det er derfor naturlig å legge en viss tyngde til denne gruppen. Også andre komponister, blant andre Stockhausen, Boulez, Busotti, jobbet med *open form*, og jeg vil også kunne ta for meg aktuelle verk utenfor New York-skolen.

Aktuelle verk:

Christian Wolff

Duo for Pianists II, 1958
For 1, 2 or 3 People, 1964
Edges, 1968
Prose Collection, 1968-69
Tilbury 1, 2 and 3, 1969

*I'm trying to see how little
I can indicate and yet come
up with a piece that's
clearly itself, one that still
has a life of its own.*
Wolff

John Cage

Winter Music, 1957
Variations I, 1958
Variations II, 1961
Variations III, 1962-63
Music for Amplified Toy Pianos, 1960

Earle Brown

Folio, 1952/53
4 Systems, 1954

Morton Feldman

Intermission nr. 6, 1953
Intersection 3, 1953

Cornelius Cardew

Treatise, 1963-67

Karlheinz Stockhausen

Klavierstücke XI, 1956

Metode

Arbeidet vil i all hovedsak foregå gjennom utøving. For å nå målet, vil jeg mer spesifikt arbeide gjennom datainnsamling, tolkning og bearbeidelser, spillepartitur, utøving, og gjøre flere konserter og innspillinger av de ulike tolkningene. Jeg vil gjøre konserter og innspillinger med ulike verk, men også gjøre konserter og innspillinger med ulike tolkninger av samme verk.⁸ Arbeidet kommer til å foregå både solistisk, og i ulike kammerbesetninger.

Jeg har fått støtte av U.S. Fulbright slik at jeg har mulighet til å gjennomføre et seks måneders langt opphold i USA for å kunne samle data og studere partiturer så nøye som mulig. Jeg kommer til å besøke bibliotekene i USA, blant annet Lincoln Center. I USA finnes Cages brevsamling, som vil kunne ha betydning for tolkningene jeg vil gjøre, og i NYC og Florida vil jeg kunne besøke John Cage Trust. Jeg har tidligere jobbet sammen med Christian Wolff (Hanover, USA), og det vil være nærliggende å også besøke ham igjen i denne prosessen siden en del av hans verk vil være aktuelle i mitt arbeid.⁹

Jeg vil bruke tid på å utvikle et egnet notasjonssystem til bruk gjennom et egnet spillepartitur, og videre til selve realiseringen. Av erfaring vet jeg at det tradisjonelle notesystemet kan være begrensende for den endelige utformingen. I det siste har jeg jobbet en del med komposisjon, og har gjort meg en del erfaringer med mer utradisjonelle notasjonsteknikker. Jeg har selv komponert med *open form*, og gjennom erfaringer med både komposisjon og utøving, tror jeg at jeg vil kunne utvikle nye og hensiktsmessige notasjonsteknikker, spesialdesignet for dette formålet. Notasjonen skal være et hensiktsmessig verktøy for utøveren, og skal kunne gjøre

⁸ Å ta seg tid og krefter til å jobbe med samme verk på ulike måter er kanskje noe av det viktigste utøveren kan gjøre for å nærme seg verkets indre kjerne. Bare gjennom å gjøre dette, vil en kunne få mulighet til å utvikle metoder og teknikker som i en bredere forstand vil kunne fungere slik at verket ikke vil lide i en realisering. Det er nødvendig å understreke viktigheten av dette tidkrevende arbeidet, fordi det er alt for lett å nøye seg med den første realiseringen uten å dvele over verkets virkelige potensiale.

⁹ Jeg har mottatt stipend fra U.S. Fulbright Norway, og oppholdet blir finansiert av disse midlene. Se forøvrig vedlegg 10 Tidsplan.

det mulig for utøveren å jobbe innenfor de bestemte rammene som selve verket gir, uten å gli ut slik at det ikke blir noe igjen av verket. Samtidig skal notasjonsteknikkene være så åpne at musikeren ikke blir låst.

Siden prosjektet i hovedsak dreier seg om utøverens interpretasjon, blir dette et hermeneutisk prosjekt. Prosjektet vil sannsynligvis også tre frem gjennom en fenomenologisk vinkling, fordi jeg skal ta for meg selve fenomenet *open form*. Jeg opplever disse to metodene som noe sammensveisede, og prosjektet vil muligens bli preget av dette gjennom både utøving og dokumentasjon.

Steinar Kvale beskriver en slik prosess i *Det kvalitative forskningsintervju*; samtidig som en beskriver, tilegner en seg stadig nye kunnskaper som gjør at interpretasjonen hele tiden er i utvikling. Dette gjør igjen at selve beskrivelsen av fenomenet også vil være under stadig utvikling:

beskrivelse ↔ kontinuum ↔ interpretasjon

Kvale beskriver også prosessen gjennom en intervjuundersøkelse. Jeg har tatt utgangspunkt i denne beskrivelsen for å illustrere hvordan jeg kan tenke meg å gå frem gjennom mitt prosjekt. Subjektet, ”intervjukandidaten”, i mitt prosjekt er selve verket.

Intervjuundersøkelsens sju stadier:¹⁰

1. *Tematisering*. Verk med *open form*, og interpretasjon av slike verk.
2. *Planlegging*.

a. Kartlegge de verk som skal være med i prosjektet. Planlegge analyser, historiske studier, musikk sosiologiske studier. Planlegge tolkninger alene, og sammen med andre. Valg i forhold til utformingen av stykkene; besetning, instrumentvalg, tonevalg etc. Skisser til spillepartitur. Eventuelt gå gjennom den samme prosessen ved slutten av prosjektet, for å understreke hvilke forandringer som eventuelt har skjedd, og hva som har påvirket at valgene i slutten av prosjektet eventuelt har forandret seg.

b. Kontakt med Christian Wolff. Gjennom mitt hovedfagsprosjekt, var jeg i USA og besøkte Christian Wolff, hvor jeg tilegnet meg en del kunnskap om både hans og hans kollegaers komposisjoner. Denne kunnskapen, samt den kontakten jeg fremdeles har med Wolff gjennom blant annet e-post, har vært og kan bli svært viktig for prosjektet, samtidig som et lengre opphold vil gi meg muligheten til komme enda tettere på verkene.¹¹

3. *Intervjuing (musikalsk)*. Analyser, tolkninger og interpretasjon. Utvikle spillepartitur.
4. *Transkribering*. Selve fremførelsen, konserter. Innspilling av ulike tolkninger, gjerne av samme stykket. Beskrive innspillingene.
5. *Analyse*. Analysere de ulike tolkningene/innspillingene. Finne variasjonsmulighetene, eventuelt begrensningene. I tillegg til analyser av fremføringer, vil jeg også analysere selve realiseringsprosessen og spillepartiturene, og hvordan jeg har gått frem for å realisere stykkene.
6. *Rapportering*. Konserter, spillepartitur og innspillinger, sammen med dokumentasjon

¹⁰ Kvale 1997, s. 47

¹¹ Kanskje spesielt på grunn av mangelen på litteratur om New York-skolen og mangel på utøvere med tilstrekkelig kunnskap og erfaring på emnet, er kontakten med Wolff i denne sammenheng av betydelig karakter. Å kunne få tilgang til hans skildringer av opplevelser fra den tiden New York-skolen var samlet, er kunnskap som er vanskelig å tilegne seg gjennom den spredte og begrensede litteraturen som finnes på emnet. Jeg mener at disse erfaringene i seg selv, som jeg har gjort og kanskje kommer til å gjøre med Wolff og New York-skolens musikk, er viktige å få brukt, da interessen og anerkjennelsen for denne musikken vokser og forhåpentligvis kommer til å bli viktigere i musikklivet både nasjonalt og internasjonalt.

(eventuell tekst vil bli gjort på engelsk).¹²

Resultat og dokumentasjon

Selve arbeidet og resultatene av arbeidet, vil jeg presentere gjennom følgende dokumentasjon:

- **Konsserter:** Konsertene er den viktigste dokumentasjonen av arbeidet. Det vil også bli gjort opptak av konsertene. Noen av konsertene vil bli arrangert som egne prosjekt, mens andre vil inngå i større prosjekt.¹³
- **Innspillinger:** Gjennom innspillinger blir det mulig å sammenligne ulike tolkninger av samme verk, samtidig som de fungerer som viktig dokumentasjon. Det kommer til å bli gjort innspillinger i både studio og av selve konsertene.
- **Spillepartitur:** Spillepartituret er i seg selv viktig dokumentasjon. Partiturene trenger en nøyaktig beskrivelse av de notasjonsteknikker som er brukt, hvor alle utradisjonelle symbol er forklart. Spillepartiturene, samt alle notater vil bli samlet oversiktlig i egnede mapper, som vedlegg til en skriftlig avhandling.
- **Nettside:** Grundige notater fra realiseringer og ulike innspillinger av realiseringene vil utgjøre et materiale som jeg underveis vil bruke til utforme en nettside. Nettsiden vil være bygd opp på en måte som vil gjøre det mulig for publikum å følge prosessen i et interpretasjonsarbeid av denne typen gjennom å kunne foreta ulike valg, og dermed vil kunne få et annet innblikk i et verk med *open form* er bygd opp, og hvordan det til slutt blir til musikk i mange ulike varianter.
- **Skriftlig avhandling:** En kortere avhandling på engelsk, vil kunne dokumentere ulike analytiske metoder, realiseringsteknikker og notasjonsmetoder som er blitt brukt og utviklet under arbeidet med *open form*. Jeg vil også jobbe for at deler av avhandlingen, gjennom artikler, vil kunne bli publisert, blant annet i Nutida Musik.

¹² I Kvaless modell inngår også *verifisering* som en del av prosessen, som nest siste punkt. Dette har ikke jeg tatt med i min modell, fordi jeg ikke synes det er relevant i forhold til tolkningen av kunst.

¹³ Med større prosjekt mener jeg for eksempel festivalen/kongressen *Open Form. A Paradigm of the Arts* jeg planlegger sammen med mine kollegaer. (Les mer om prosjektet i vedlegg 4 Tidsplan og i vedlegg 10 Symposiumstekst.)

Vedlegg 1: Kort beskrivelse av noen verk med *open form*

Nedenfor beskriver jeg noen av verkene litt mer detaljert, for å gi et klarere bilde av hvordan et verk med *open form* kan være.

John Cage, *Variations II* (Se vedlegg 2)

Variations II er kanskje det mest abstrakte verket Cage skrev, både i forhold til selve komposisjonen, og i forhold til notasjon. Beskrivelsen lyder således:

Six transparent sheets having single straight lines. Five having points. The sheets are to be superimposed partially or wholly separated on a single surface. Drop perpendiculars from the points to the lines (where necessary to extensions of the lines). Measure the perpendiculars by means of any rule, obtaining readings thereby for 1) frequency, 2) amplitude, 3) timbre, 4) duration, 5) point of occurrence in an established period of time, 6) structure of event (number of sounds making up an aggregate or constellation). A single use of all sheets yields thirty determinations. When, due to 6), more are necessary, change the position of the sheets with respect to one another before making them. Any number of readings may be used to provide a program of any length. If, to determine this number, a question arises or if questions arise regarding other matters or details (e.g. is one of the parts of a constellation, or aggregate), put the question in such a way that it can be answered by measurement of a dropped perpendicular.

Christian Wolff, *Edges, for any number of players, any number of instruments* (Se vedlegg 3)

I partituret finnes ingen henvisninger til eksakte tonehøyder, rytmer, eller noe harmonisk materiale. Noten består av 25 symboler, to ord ("slow" og "singing"), to dynamiske henvisninger ("ppp" og "ff"), og ett nummer ("3"). Alt dette er spredt rundt på én partiturside. Instruksjonen antyder at symbolene kan tolkes som holdepunkter på en reise, eller plasseres i rekkefølge etter utøverens eget ønske. Det legges vekt på at det ikke er nødvendig at det foregår noe hele tiden; rommet rundt symbolene skal også være inkludert.

Det er ikke angitt noen tempoangivelse. Det betyr at verket kan vare kanskje i ti sekund, eller kanskje i ti timer. Verket kan deles opp i hvor mange deler en vil, gjerne i satser. Lengden på verket kan enten bestemmes på forhånd, og la de andre parametrene styres av dette. Eller så kan lengden på verket bli bestemt av de andre parametrene.

Morton Feldman *Intermission nr.6*

Det som gjorde at Feldman fjernet seg fra den tradisjonelle formtenkningen og den tradisjonelle komposisjonsteknikken, var hans søken etter et uttrykk som tillot alle lyder å eksistere uten noen forbindelse til andre lyder. I stedet for å plassere tonene i en bevisst struktur, lar han formen tre frem som et resultat av at hver tone fungerer som en egen timbre, kun med utgangspunkt i seg selv. Slik kan en si at musikken former seg selv. Denne åpne formen, som er utgangspunktet for begrepet *open form*, kommer tydelig til uttrykk i hans *Intermission 6* (1953), for ett eller to piano. Det består av en side med 15 noterte og fritt utplasserte klanger, fra enslige toner til firestemmige akkorder. Dynamikken er hele tiden så svak som mulig. Pianisten begynner med en valgfri klang, holder den til den er knapt hørbar, går videre til en hvilken som helst annen klang, og beveger seg deretter fritt mellom de ulike klangene. I versjonen for to pianoer beskriver de to pianistene hver sin vei gjennom partitursiden. Det er verdt å merke at *Intermission nr. 6* ble skrevet hele tre år før Stockhausens *Klavierstück XI* (1956). *Klavierstück XI* er komponert på en liknende måte, og

har lenge blitt regnet som det første verket som var komponert i *open form*. Stockhausen hevdet også selv at han med dette verket presenterte en helt ny form.¹⁴

Også kjente bøker og lærebøker beskriver dette verket som representativt for denne nye formen, for eksempel i Wörners *Stockhausen – Life and work* (1973). Han sier misvisende at ”in 1957 [fremføringsår] this ‘openness’ in a work’s form led the first to the possibility of interchanging sections, in *Klavierstücke XI*. With this Stockhausen first brought into play the concept of chance, of the aleatory, of a polyvalent technique of composition for large forms”.¹⁵

¹⁴ Stockhausen 1964 s.69-70

¹⁵ Wörner 1973, s.220

Vedlegg 2 Note: John Cage *Variations II*

Vedlegg 3 Note: Christian Wolff: *Edges*

Vedlegg 4 Tidsplan

Jeg har som mål å gjøre to konsertprosjekter og to innspillinger hvert år. Jeg har kontakt med flere norske konsertarenaer som har vist interesse for konsertprosjektene, blant andre Henie Onstad kunstsenter, Parkteateret og Tou Scene. Ny musikk har også uttrykt interesse, og kan være en aktuell medarrangør for none av konsertprosjektene.

Å få dokumentert hvilke variasjonsmuligheter som finnes disse verkene, vil være en viktig del av arbeidet. For å gjøre det er det nødvendig med innspillinger. Konsertene vil bli tatt opp i sin helhet, men det vil også bli nødvendig med noen innspillinger i studio, uavhengig av konsertene. Det blir sannsynligvis behov for to innspillinger i året, til sammen seks innspillinger utenom konsertene.

I løpet av prosjektperioden vil jeg oppholde meg en periode i USA for å samle data som er tilgjengelige kun gjennom et slikt opphold. Oppholdet er finansiert av blant annet U.S. Fulbright.

1. år

Solistisk arbeid, og to kammermusikkprosjekt

Jeg vil jobbe mye solistisk det første året, men gjør likevel to kammermusikkprosjekt dette året.

- Solo: To ulike versjoner av Christian Wolffs *Edges* og Morton Feldmans *Intersection* nr. 3. Etter dette, kommer jeg til å legge disse verkene bort en stund, for å jobbe med nye verk; Earle Brown vil være aktuell. Også Stockhausens *Klavierstücke XI* vil være aktuell å jobbe med, som en kontrast til den amerikanske tradisjonen.
- Kammerprosjekt Adeaforon (www.elseolsenS.net/aderaforon.html): Fløyter, Tora Ferner Lange, cello, Sigrun Eng, og klaver/preparert klaver og leketøyspiano. Adeaforon vil jobbe med tre ulike tilnæringsmåter til Wolffs *Edges*.
- Tverrfaglig kammerprosjekt Rød Flux: Rød Flux er et nystartet ensemble bestående av Mari Bjørnsdatter Vinjar (dans), Ragni Reitan Haugum (dans) og meg selv (preparert piano/piano og komponering). I vårt første prosjekt jobber vi med en av mine komposisjoner; *Less* (2005), og vi tar i bruk billedkunst i scenografien og koreografien. Vi har kontakt med flere norske museer som er interessert i denne mobile forestillingen, og som vil inkludere deler av sine samlinger i forestillingen.¹⁶

Slik vil det første arbeidet foregå:

- Analysere komponistenes henvisninger som følger med de grafiske partiturene.
- Definere et avgrenset materiale til bruk i komposisjonen.
- Hvordan kan en jobbe med instrumentvalg og tonemateriale for at verket skal ha mest mulig potensiale, uten at verket blir "overoppbrukt"?
- Definere tilpassede regler tilpasset hver tolkning som skal utføres; et verktøyskrin med nøyte utvalgte redskaper for hver realisering.
- Definere hvilke begrensninger og muligheter det gir for mitt instrument.

¹⁶ Danserne, såvel som instrumentalist, har samme partitur som utgangspunkt for koreografien. At dansere tilnærmer seg et partitur som en instrumentalist, er ganske uvanlig, og gjør at danserne får mulighet til å frigjøre seg og arbeide kunstnerisk på en helt annen måte enn det som er tradisjonelt for dansere.

- Finne ut hvordan tonematerialet kommuniserer med partituret, og finne ut hvilke endringer som må eventuelt må gjøres.
- Kan en forholde seg 100 % til verkets allerede definerte regler?
- Kan en forholde seg 100 % til de regler utøveren selv må definere?
- Hvordan kan samarbeid med ulike utøvere berike prosessen mot en realisering?
- Hvordan kan samarbeid med utøvere fra andre kunstarter som ikke er vant med å jobbe med partitur, f.eks. dansere, berike en realisering?

Foreløpig konsertplan

Følgende konserter er foreløpig planlagt:

1. konsert: Adeaforon

Tre ulike versjoner av Wolffs *Edges*, 1968
Cage *Music for Amplified Toy Piano*, 1960

2. konsert: solo

To ulike versjoner av Wolffs *Edges*, 1968
To ulike versjoner av Feldmans *Intersection nr. 3*, 1953
Cage *Music for Amplified Toy Piano*, 1960

3. konsert: Rød Flux

Realisering av min komposisjon; *Less* (2005). Tverrfaglig mobil forestilling.

4. konsert: solo og kammermusikk

Brown *Folio*, 1952-53
Cage *Music for Amplified Toy Piano*, 1960
Cage *Winter Music*, 1957
Stockhausen *Klavierstücke XI*, 1956

Studietur til USA: Høst 2006 planlegger jeg en reise til USA og for å tilegne meg kunnskap som ikke er tilgjengelig på andre måter. I USA vil jeg ha muligheten til å jobbe fra bibliotekene hvor de har New York-skolens partiturer samlet. Disse samlingene er av så omfattende karakter at det vil bli umulig å gjøre dette på noen annen måte. Samtidig vil jeg ha mulighet til å gå gjennom Cages brevkorrespondanse, og jeg vil ha tilgang til The John Cage Trusts arkiver. I USA vil jeg også treffe Wolff, som jeg har jobbet sammen med før. Christian Wolff er den siste igjen av New York-skolekomponistene, og kontakten med ham er uvurderlig i forhold til mitt arbeid med *open form*.

Det er innvilget støtte til et seks måneders langt opphold som såkalt ”visiting researcher” av U.S. Fulbright, og det vil forhåpentligvis være mulig å søke støtte gjennom blant andre FFUK og Norges forskningsråd.

2. år:

Tverrfaglig samarbeid/symposium: Sammen med noen av mine kollegaer (beskrevet under Tverrfaglig forskning og kunstnerisk utviklingsarbeid s. 6), jobber vi i en forskningsgruppe som møtes jevnlig og utveksler kunnskap og jobber med tverrfaglige problemstillinger ut i fra

felles interesse. Vi planlegger stadig nye samlinger og diskusjonsfora som er svært nyttige for våre prosjekt, både som utøvere og teoretikere. Vi er nå midt planleggingsfasen for en kongress/festival hvor vinklingen skal være knyttet til amerikansk eksperimentell kunstmusikk, gjennom New York-skolen. Se vedlegg 10 Symposiumstekst.

Kammermusikkprosjekt

5. konsert: Klaverduo med Ellen Ugelvik

Wolff *Tilbury 1*, 1969
Wolff *For 1, 2 or 3 People*, 1964
Wolff *Duo for pianists II*, 1958

6. konsert: Klaver/slagverkduo med KjellTore Innervik

Henrik Hellstenius *Uten tittel* (skal skrives 2006)
Wolff *Tilbury 2*, 1969
Brown *4 Systems*, 1954
Cage *Variations I*, 1958
Wolff *Prose Collection*, 1968-69

Festival/kongress: *Open Form. A Paradigm of the Arts.*

Ved festivalen, hvor kanskje Wolff vil være gjest, kommer jeg til å jobbe med de konsertprosjektene som er beskrevet ovenfor til festivalen, samt være involvert som musiker i et prosjekt som danserne ved KHiO muligens skal bidra med.

3. år:

Solistisk arbeid og kammermusikkprosjekt

7. konsert: Adeaforon

Cage *Variations II*, 1961
Wolff *Edges*, 1968-69

8. konsert: Kontrabass/klaverduo med Øyvind Storesund

Wolff *Tilbury 3*, 1969
Wolff *Prose Collection*, 1968-69
Wolff *Edges*, 1968-69

9. konsert: Avslutningskonsert

I forkant av denne konserten vil jeg ha et foredrag om arbeidet jeg har gjort. Konserten kommer til å oppsummere noe av arbeidet mitt, og jeg vil presentere nye tolkninger av verkene, og kanskje noen "gamle", i den grad det lar seg gjøre.

Cage *Variations II*, 1961
Brown *Folio*, 1952-53
Cage *Music for Amplified Toy Piano*
Wolff *Edges*, 1968-69

Vedlegg 5 Ressursbehov

Arbeidsrom og –utstyr

Jeg vil ha behov for et arbeidsrom med tilgang til flygel. Videre vil det være behov for datamaskin (Mac) med programvare som gjør det mulig med digitalt lydarbeid. Program jeg vil ha direkte bruk for i arbeidet er MAX og ProTools, eventuelt også Open Music.

Veiledning

I en veiledningssituasjon, har jeg et ønske om professor Einar Henning Smebye (utøvende), professor Elef Nesheim, og en komposisjonsveileder; professor Ivar Frounberg (hovedveileder), og Mats Persson (S) og Christian Wolff, dersom disse er interessert i å gjøre dette.

Opphold i USA

Varighet: 6 måneder

Reisemål: New York og Hanover

Utgifter:

Flyreise New York tur-retur: 4500,-

Innenlandsreise NY - Boston tur-retur: 2500,-

Buss Hanover tur-retur: 600,-

Kost/losji Hanover: 7000,-

Kost/losji NYC: 100 000,-

Materialkostnader: 25 000,-

Totale utgifter: 139 600,- kr.

Finansieringsplan:

Innvilget støtte fra U.S. Fulbright: 125 000,-

Annen støtte: 14 600,-

Totale inntekter: 139 600,-

Totalt ufinansiert beløp: **14 600,-**

Musikere

Det er planlagt bruk av sju musikere, hvorav seks av disse ikke har tilknytning til NMH, og derfor må bli innleid.

Det vil bli behov for honorar til innleide musikere.

Jeg kommer også til å søke støtte ved andre instanser for disse prosjektene (FFUK, FFLB og lignende), for å kunne ha muligheten til kanskje å holde samme konserten flere ganger .

Konserthonorar: 4000,- pr. konsert

1. konsert er soloprojekt og har ingen utgifter utover det.

2. konsert, med Adeaforon, to innleide musikere; til sammen 8000,- kr.

- 3. konsert, med KjellTore Innervik (perkusjon), stipendiat.
- 4. konsert, med Adeaforon, og Øyvind Storesund (bass), tre innleide musikere; til sammen 12 000,-
- 5. konsert soloprojekt.
- 6. konsert vil inneholde både solistisk arbeid og ulike kammerprosjekter, til sammen fire innleide musikere. Det er på denne konserten planlagt små kammermusikkprosjekt. Det vil si at de innleide musikernes rolle er mye mindre på denne konserten. Honoraret minskes derfor til 2500,- kr. for denne konserten; til sammen 10 000,- kr.

Totale utgifter: **30 000,- kr.**

Innspillinger

Det er planlagt seks innspillinger i studio, hvor NMHs studio vil være velegnet. Det vil også bli opptak av forhåpentligvis seks konserter. Disse opptakene vil bli en viktig dokumentasjon av arbeidet.

Lydmann konsertopptak: 6X 3000,-

Etterarbeid konsertopptak: 6000,-

PA: tilgang til PA fra NMH – ingen utgifter

Totale utgifter: **24 000,- kr.**

Redigeringshjelp til dokumentasjon

For å kunne utforme en mest mulig hensiktsmessig måte å presentere arbeidet, vil jeg trenge noe hjelp til å redigere tekst-, lyd- og bildefiler i et passende program og på en mest mulig beskrivende måte. Dette gjelder både for en ”trykkbar” avhandling, og i forhold til en eventuell cd-romutgave og nettutgave.

Totale utgifter: **5000,- kr.**

Vedlegg 6 Litteratur

Bernstein, David W. og Christopher Hatch (ed.). 2001. *Writings through John Cage's music, poetry, and art*. Chicago: The University of Chicago Press.

Brown, Earle. 1966. "Form in new music". I: *Darmstadter Beitrage zur Neuen Musik: FORM*. Mainz: Schott.

Cage, John. 1980. *Empty words*. London: Marion Boyars Publishers.

Cage, John. 1981. *For the Birds*. Salem, New Hampshire: Marion Boyars Press.

Cage, John. 1987. *Silence. Lectures and writings*. Hanover: Wesleyan University Press.

Feldman, Morton. 1985. "Autobiography: "Morton Feldman "(1985). I: *Morton Feldman Essays*. Walter Zimmermann (red.) Köln: Beginner Press.

Flint, R. W.. 1972. *Marinetti. Selected writings*. London: Secker & Warburg.

Ford, Andrew. 1993. *Composer to composer: conversations about contemporary music*. Sydney: Hale and Iremonger.

Goldberg, RoseLee. 1988. *Performance Art. From Futurism to the Present*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

Göran, Mia. 2002. *Mening og tilfeldighet - En studie av John Cages Europeras 3 & 4*. Oslo: Avdeling for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo

Hagen, Erik Bjerck: 2003. *Hva er litteraturvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.

Johansson, Ingemar. 1987. *Dada. En antologi*. Ingemar Johansson (red.). Lund: Bakhåll.

Josek, Suzanne. 1998. *The New York School - Earle Brown, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff*. Saarbrücken: Pfau.

Kolberg, Kåre. 1984. "Det er for mye der der, og ikke nok av ingenting. I: *Ballade, Tidsskrift for ny musikk*, Nr.1 1984. Oslo.

Kostelanetz, Richard. 1996. *John Cage (ex)plain(ed)*. New York: Schirmer Books.

Kostelanetz, Richard (red.) 1993. *Writings about John Cage*. Michigan: The University of Michigan Press.

Kostelanetz, Richard. 2003. *Conversing with Cage*. New York: Routledge.

Kvale, Steinar. 1997. *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Ad Notam Gyldendal AS

- Motherwell, Robert. 1989. *Dada Painters and Poets. An anthology*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Nicholls, David. 1991. *American Experimental Music, 1890 - 1940*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nicholls, David (ed.). 2002. *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nyman, Michael. 1981. *Experimental music. Cage and beyond*. New York: Schirmer Books.
- Olsen, Else. 2004. *Det preparerte piano – Et klanglig kaleidoskop. Innstudering og interpretasjon av musikk for preparert piano med utgangspunkt i John Cage*. Norges musikkhøgskole.
- Olsson, Sture. 1985. *Kroumata*. Falköping: Gummesons Tryckeri AB.
- Patterson, David. 1994. "Cage and Beyond: An annotated intervju with Christian Wolff". I: *Perspectives of new music*. Vol. 32, no.2, Summer 1994.
- Patterson, David (red.). 2002. *John Cage. Music, philosophy, and intention, 1933-1950*. New York og London: Routledge.
- Persson, Mats. 2002. *Att vara i tystnaden. Om Morton Feldman och måleriet*. Tekstbok i CD: *Morton Feldman. Complete works for two pianists*. Stockholm: Alice Musik Produktion.
- Potter, Keith. 2000. *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Reily, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pritchett, James. 1996. *The Music of John Cage*. Cambridge: University Press.
- Quist, Pamela Layman. 1984. *Indeterminate form in the work of Earle Brown*. Ann Arbor: Peabody Institute of the Johns Hopkins University, Peabody Conservatory of Music.
- Revill, David. 1992. *The Roaring Silence: John Cage: A Life*. New York: Arcade Publishing.
- Rich, Alan. 1995. *American Pioneers*. London: Phaidon
- Russcol, Herbert. 1972. *The Liberation of Sound: An Introduction to Electronic Music*. USA: Prentice-Hall.
- Schnebel, Dieter. 1984. *Om John Cage og hans musikk*. I: *Ballade, Tidsskrift for ny musikk* Nr.1. Oslo.
- Schwanauer, Stephan M. og David A. Levitt (ed.). 1993. *Machine Models of Music*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology

Seeger, Charles. 1940. "Henry Cowell". I: *Magazine of Art*, Vol.33, may 1940, New York.

Small, Christopher. 1977. *Music – society – education: a radical examination of the prophetic function of music in Western, Eastern and African cultures with its impact on society and its use in education*. London: Calder.

Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover: Wesleyan University Press, cop..

Stockhausen, Karlheinz. 1964. *Texte, Band 2*. Köln: Verlag M. DuMont.

Templier, Pierre-Daniel. 1969. *Erik Satie*. Cambridge: The MIT Press.

Wikshåland, Ståle. 1984. "Jeg har ikke holdt på noen hemmeligheter". I: *Ballade, Tidsskrift for ny musikk*, Nr.1. Oslo.

Wolff, Christian. 1957. "On form". I: *Die Reihe nr.3: Musical craftsmanship*. Bryn Mawr: Presser.

Wolff, Christian, Gisela Gronemeyer og Reinhard Oehlschlägel. 1998. *Cues: Writings & Conversations = Hinweise: Schriften und Gespräche*. Köln: MusikTexte,

Wörner, Karl H.. 1973. *Stockhausen - Life and work*. London: Faber & Faber.

Vedlegg 8 Repertoarliste

Offentlig fremført repertoar fra 1997-2006

John Cage

Music for Amplified Toy Piano, leketøyspiano
Suite for Toy Piano, leketøyspiano
The Perilous Night, preparert klaver
Variations I, for any instrument
Sonatas and Interludes, preparert piano
Concerto for Prepared Piano and chamber orchestra
Carillon I, for slagverkensemble
Carillon II, for slagverkensemble
Carillon III, for slagverkensemble

Christian Wolff

Edges, versjon 1, m/Adeaforon
Edges, versjon 2, m/Adeaforon
Edges, versjon 3, m/Adeaforon
Edges, versjon 4, for preparert piano og tape

Morton Feldman

Intermission nr. 6

Edgar Varèse

Ionisation, for slagverkorkester

Adeaforon

Spor, preparert piano, fløyte og cello
Dobbel engel, preparert piano, leketøyspiano, fløyte og cello

Else Olsen S.

Less, versjon I, for piano og bedehusgaffer
Hymne til parkteateret, preparert piano og tape

Karlheinz Stockhausen

Utdrag fra *Für Kommende Zeiten*, opus 33, med friimprovisasjonstrioen Adeaforon. 17 texts for intuitive music (individually performable):

1. *Übereinstimmung*, for ensemble
2. *Verklangerung*
3. *Verkürzung*
4. *Über die Grenze*, for small ensemble
5. *Kommunikation*, for small ensemble
7. *Ausserhalb*, for small ensemble
8. *Innerhalb*, for small ensemble

9. *Anhalt*, for small ensemble
10. *Schwingung*, for ensemble
11. *Spektern*, for small ensemble
12. *Wellen*, for ensemble
13. *Zugvogel*, for ensemble
15. *Japan*, for ensemble
16. *Wach*, for ensemble
17. *Ceylon*, for small ensemble

Utdrag fra *Aus den Sieben Tagen*, opus 26, med friimprovisasjonstrioen Adeaforon. 15 text compositions for intuitive music (individually performable):

1. *Richtigedauern*, for ca. 4 players
2. *Ubegrenzt*, for ensemble
3. *Verbindung*, for ensemble
4. *Treffpunkt*, for ensemble
5. *Nachtmusik*, for ensemble
6. *Abwärts*, for ensemble
7. *Aufwärts*, for ensemble
9. *Intensität*, for ensemble
10. *Setz die Segel zur Sonne*, for ensemble
11. *Kommunion*, for ensemble
13. *Es*, for ensemble
14. *Goldstaub*, for ensemble

Arnold Schönberg

Tre klaverstykker, op.11

Fartein Valen

Preludium og fuge, op.28

Oliver Messiaen

Ile de feu I, piano

Le merle noir, fløyte og klaver

Antonio Bibalo

Trois Hommages, piano

Geirr Tveitt

Fra 50 hardingtonar for piano:

Velkomne med æra

Langeleiklåt

Upskoka

Uventa brudlaupssjau

Hardingøl

Edvard Grieg

Haugelåt, fra *Slåtter* op.72, piano

Liden Kirsten, sang og piano

Sergeij Rachmaninov

Preludium, giss-moll, op.32, nr.12

Preludium, ciss-moll, op.3 nr.2, for to klaver (arr. Rachmaninov)

Jules Mouquet

"Pan et les oiseaux", fløyte og piano

Camille Saint-Säens

Dyrenes karneval, for to klaver og kammerorkester

Sergeij Prokofiev

Sonate nr.5, op.38, c-dur

Darius Milhaud

Scaramouche, for to klaver

Claude Debussy

Preludie nr.6 "Des pas sur la neige", bind I

Preludie nr.11 "La dance de puck", bind I

Preludie nr.12 "Minstrels", bind I

Franz Schubert

Impromptu i ess-dur, op-90 nr.2

Richard Shumann

Du bist wie eine Blume, sang og klaver

Mein schöner Stern, sang og klaver

Träumerei, fløyte og klaver

Frederic Chopin

Etyde i f-moll, op.10 nr.3

Etyde i e-dur, op.10 nr.3

Impromptu nr.2, fiss-dur, op.36

Variasjoner over Rossinitema, fløyte og klaver

Eyvind Alnæs

Pinselilje, sang og klaver

Hugo Wolf

Nixe Binsefuss, sang og klaver

Der Knabe und das Immelein, sang og klaver

Xavier Montsalvatge

Cancion de cuna para, sang og klaver

Johannes Brahms

Capriccio, op.116 nr.3

Walzer op.39, for fire hender

Josef Haydn

Sonate nr.59, ess-dur

Sonate nr.55, g-dur

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonate i b-dur, KV.333

Ludvig van Beethoven

Sonate nr.15, d-dur, op.28

Sonate nr.17, d-moll, op.31 nr.2

Variasjoner i f-dur, op-34

Johan Sebastian Bach

Fransk suite nr. 5, g-dur

Preludium og fuge i e-moll fra Das Wohltemperierte Klavier, bind 1

Preludium og fuge i ciss-dur fra Das Wohltemperierte Klavier, bind 2

Preludium og fuge i c-dur fra Das Wohltemperierte Klavier, bind 2

Konsert for tre klaver og strykeorkester i d-moll, BW 1063

Georg Frideric Händel

Lascia ch'io pianga, sang og klaver

Antonio Vivaldi

Konsert for obo, f-dur, RV 456, obo og klaver

Piccolokonsert, c-dur, piccolofløyte og klaver

Vedlegg 9 CV

Se også vedlagt dvdopptak. Inneholder innslag i dagsrevyen og fra Skavlan 2005.

Else Olsen S. spiller piano, preparert piano og leketøyspiano, samt hardingfele som biinstrument. Hun jobber med **nyere musikk**, og har spesialisert seg på preparert piano. Else Olsen S. spesialiserer for tiden på amerikansk musikk, da spesielt New York-skolens musikk. Det er John Cage, Morton Feldman, Earle Brown og Christian Wolff som regnes for **New York-skolen**. Den amerikanske musikktradisjonen har lenge blitt undervurdert og lite spilt. Det er delvis på grunn av manglende anerkjennelse av denne relativt unge tradisjonen, og delvis på grunn av at denne musikken krever utøveren på en helt annen måte enn tradisjonelle verk og dermed kan virke skremmende på utøvere. Det er spesielt verk med såkalt **open form** (grafisk notasjon) som interesserer Else Olsen S.

Ultima 2005 Open Form

Under sin Ultima Ung-konsert spilte Else Olsen S. både preparert piano, vanlig piano, og leketøyspiano. Hun spilte et utvalg av amerikanske komponister; Cage, Wolff og Feldman, i tillegg til at hun hadde en urfremføring av sitt eget verk *Less* (2005), for piano og bedehusgafler. Også Adeaforon, trio med friimprovisasjon som arbeidsfelt, var med i programmet.

Konserten ble svært godt mottatt av pressen både før og etter konserten. Både tv, radio og dagspresse viste interesse for Else Olsen S.' arbeid, og også publikum møtte godt opp til Ultimakonserten; nesten halvparten fikk ikke sitteplasser. Håp for ny musikk!

Oppmerksomhet i media

Else Olsen S.s arbeid har fått oppmerksomhet i både dagspresse, tv og radio, i blant annet Aftenposten, Stavanger Aftenblad og Rogalands avis. Ballade gjorde intervju med henne før denne hennes solokonsert ved Ulitma 2005 (det kan leses på www.ballade.no : 12.10.05 "Else Olsen S. – Jeg eier ikke skam" av Magnus Anderson). Hun har gjestet både Dagsrevyen (NRK), Kulturnytt (NRK) og Først og Sist (NRK), såvel som dagspressen, som har vist tydelig interesse for hennes arbeid.

Nrk radio sendte tidligere en lang reportasje om hennes arbeid med det preparerte piano og den amerikanske musikktradisjonen på både P1, P2, P3, noe som er ganske uvanlig dekning for et så smalt felt. Adeaforon (se nedenfor) fikk også en fin reportasje i Midt i musikken før deres første offentlige konsert (innslaget kan høres på <http://www.elseolsens.net/adeaforon.html>).

Samarbeid med norske komponister

Else Olsen S. har alltid hatt et nært forhold til norsk musikk; først gjennom salmer og folketoner på bedehuset, deretter gjennom et nært forhold til folkemusikken gjennom hardingfela. På pianoet er det Geirr Tveitt og Fartein Valen som har stått på programmet. For tiden jobber hun med **norske samtidskomponister**. Hun har jobbet for å utvide repertoaret for det preparerte pianoet gjennom norske komponister, og mange av dem har fått "ørene opp" for instrumentet. Flere er i gang med eller er ferdig med komposisjoner for preparert piano, tilegnet Else Olsen S.. For tiden jobber hun med bestillingsverk for preparert piano fra blant annet Bjørn Kruse, Kjell Samkopf og Ivar Frounberg (dk). Andre komponister jobber med komposisjoner til henne; blant andre Henrik Hellstenius (stykke for preparert piano og kvarttonevibrafon) og Erik Dæhlin Schwendsen. Hun har også selv skrevet et stykke for preparert piano; *Less* (2005), for piano og bedehusgafler.

Forsterke publikums konsertopplevelse

Else Olsen S. har alltid vært opptatt av **publikums opplevelse** av musikken, og har et stort engasjement for den helhetlige opplevelsen av konsertene. Dette uttrykker hun gjennom å tenke nøye gjennom alle mulige kanaler som publikum kan få en opplevelse gjennom. Blant annet så bruker hun noe **utradisjonelle antrekk** på konsertene sine, noe som skal fremheve opplevelsen av selve musikken. Hun har blant annet et pågående **samarbeid med Stavangerkunstneren Randy Naylor**, som har designet kjolen hun opptrådte i under sin solokonsert ved Ultima 2005, hvor amerikanske komponister stod på programmet. Kjolen er laget av slips; kun slips, og den har klare referanser til Cage, men har også et politisk aspekt:

1. Aspektet med gjenbruk og tilfeldig valgte objekter som tilfeldigvis blir vakre sammen, har en nær tilknytning til prepareringene Else Olsen S. bruker i pianoet. De er også objekter som tilfeldigvis er vakre sammen, men som var ment til et helt annet formål.
2. En av Nam June Paiks mest kjente happenings, dreier seg om Cages slips. Paik helte først sjampo i håret til Cage, og så klippet han Cages slips tvert over. Og Cage var livredd hele tiden. Etter mye bråking med lyder ved siden av slipsklipping, forsvant Paik. En trykket stillhet senket seg over rommet. En telefon ringte. Det var Paik som meddelte at happeningen var slutt.
3. Slipsets historie stammer fra slavetiden. Slavedriverne brukte rep rundt halsen på slavene når de ble forflyttet, og disse repene ble til det vi i dag kjenne som slips. Det har siden vært en viktig symbol på makt, og har vært et selvfølgelig plagg for menn. Å forflytte dette maktsymbolet over på en kvinnelig utøver i et sterkt mannsdominert yrke, er ikke helt uten klangbunn.

På denne måten utfordrer Else Olsen S. mange av konsertens tradisjonelle rammer, og ønsker å gi en ekstra dimensjon til publikum.

Innspilling av John Cages *Sonatas and Interludes*

Når Else Olsen S. nå jobber med innspilling av dette verket, er det etter flere år med spesialisering på både instrumentet og verket. Det har vært viktig for henne å definere det preparerte pianoet som et eget instrument og å la det få sin egen verdi som det. Hun har undersøkt hvilke muligheter som finnes i det preparerte pianoet, og gjennom Cage og hans *Sonatas and Interludes* for preparert piano har hun prøvd å påvise hvordan hun opplever dette instrumentet som et instrument verdig sine karakteristisk; det er et instrument med sterkt særpreg, fjernt fra klaverets opprinnelige klang, og med usedvanlig omfangsrike klang- og variasjonsmuligheter. Til en viss grad kan en sammenligne dette instrumentets variasjonsmuligheter med en slagverkers hverdag. En henvisning til for eksempel en cymbal eller en blikkboks, som Cage har brukt mye i sin slagverkmusikk, kan ha tusen ulike utfall; akkurat som en bolt eller et viskelær. Innspillingen Else Olsen S. er i ferd med å gjøre, vil omfatte to ulike versjoner av dette verket, og vil derfor bli en dobbel CD. Verket i sin helhet varer 70 minutt. Else Olsen S.s mål er å gi lytteren dobbel opplevelse av samme verket, og gi lytteren mulighet til å oppleve instrumentets muligheter. CDen vil også inneholde et mer utfyllende hefte, med utgangspunkt i hennes avhandling om det preparerte piano, hvor hun gjør rede for ulike aspekter ved både instrumentet og verket som kan være av interesse for lytteren.

Turné med Cages *Sonatas and Interludes* 2005

Sist høst turnerte Else Olsen S. med Cages *Sonatas and Interludes* for preparert piano i Norge, med gode mottakelser. Å reise på turné med dette store 70 minutters lange konsertverket er ikke uten motstand. I tillegg til å gjøre hele verket utenat, har Else Olsen S. for hver konsert gjort hele prepareringen på ny for hvert nye instrument. Dette er et svært tidkrevende arbeid, både fordi hvert instrument krever sin egen preparering, og fordi alltid er vanskelig å finne et utvalg av kvalitetsprepareringer som fungerer på det høyeste mulig nivå. Konserten har vært holdt på Henie Onstad kultursenter, Hamar, Kristiansand, Tysvær, Stavanger, Bergen, Sortland, Mosjøen og Tromsø. Hun har også holdt foredrag på flere av disse plassene, ved flere videregående skoler, og konservatoriet i Tromsø.

Komposisjon

Den siste tiden har hun selv også jobbet med komponering, da spesielt for preparert piano. Hun har fått veiledning av blant andre Ivar Frounberg og Ragnhild Berstad. Hun har utforsket nye måter å preparere pianoet på, og jobber også selv med komposisjoner som har noe åpent i seg, som for eksempel *Less* (2005), som hun fremførte under Ultima 2005, for piano og bedehusgaffer.

Adeaforon – Friimprovisasjon

I friimprovisasjonstrioen *Adeaforon* spiller hun piano, preparert piano og leketøyspiano, sammen med Tora Ferner Lange på fløyter, og Sigrun Eng på cello. De er alle klassisk skolerte og har blant annet derfor et noe annerledes uttrykk enn tradisjonell støy-friimprovisasjon. I tillegg til sin klassiske skolerung, har Eng har også bakgrunn fra jazz og tradisjonell jazzimprovisasjon, mens Ferner Lange har bakgrunn fra performance og musikkteater fra blant annet Ning-ensemblet. Sammen med det preparerte pianoet og leketøyspianoet bidrar de tre utøverne til et spennende og variert uttrykk i friimprovisasjonsverdenen.

De har hatt flere konserter, siste på Henie Onstad kultursenter under Ny musikk festival Amerikanske tilstander, hvor Adeaforon i tillegg til friimprovisasjon spilte tre ulike tolkninger av Wolffs *Edges*. Konserten, som hadde innslag av både humor og innadventde amerikanske stemninger, ble svært godt mottatt av publikum.

Adeaforon jobber nå med sin første innspilling, og reiser deretter på lanseringsturné.

Forskningsgruppe. Open Form. A Paradigm of the Arts.

I tillegg til å være medlem i Norsk musikkforskerlag, er Else Olsen S. som utøver deltaker i en forskningsgruppe som jobber med Cagerelaterte problemstillinger. De diskuterer tekster, jobber med ulike verk, diskuterer og kritiserer. De planlegger nå en kongress/festival hvor temaet er *Open Form*. Selveste Christian Wolff er aktuell som festivalkomponist, og de har flere samarbeidspartnere som støtter dem, blant andre Notam, Ny musikk, Universitetet i Oslo og Universitetet i Stockholm. I etterkant vil gruppen gi ut en publikasjon som et resultat av dette samarbeidet. Gruppen har stor overvekt av teoretikere, og Else Olsen S. utgjør som utøver en svært viktig del av denne gruppen. Denne kombinasjonen av utøvere og teoretikere vil kunne gi et tungt og fyldig utviklingsarbeid innen dette feltet, og Norge kan etablere en tung posisjon på denne typen musikalsk forskningsmiljø.

Rød Flux – danseensemble

Rød Flux er et nystartet dansesensemble, hvor Else Olsen S. står for musikken gjennom utøving og komponering. Deres første prosjekt er en mobil forestilling hvor samtidsdans og -musikk møter billedkunst. Ensemblet jobber utelukkende med *Open Form*. Dette er et samarbeid gjennom de norske museene. Deres første prosjekt er en mobil forestilling hvor samtidsdans og -musikk

møter billedkunst. Det er et samarbeid gjennom de norske museene. I dette prosjektet jobber de tre utøverne med et av Else Olsen S.' egne komposisjoner *Less* (2005). Alle tre utøverne jobber gjennom et felles partitur, et ganske uvanlig utgangspunkt for dansere.

For mer informasjon: www.elseolsenS.net

Utdanning

2006	Kurs komposisjon og digitalt lydarbeid v/Notam
2005-2006	Privatundervisning i komposisjon ved Ivar Frounberg
1997-2006	Opplæring på hardingfele ved lærere som Ingeleiv Kjerland Kvammen, Bjarne Mæland og Leif Rygg, blant annet gjennom Ole Bull Akademiet.
2004-2005	Videreutdanning i komposisjon, NMH
2002-2004	Hovedfag i utøving med fordypningsemne, NMH
2000-2002	Videreutdanning klaver, 20 vekttall ved Høgskolen i Stavanger, avd. for kunstfag.
2000-2001	Kunst og håndverk tekstil, 20 vekttall ved Høgskolen i Oslo, avd. for kunstfag.
1997-2000	3-årig grunnutdanning, klaver, ved Høgskolen i Stavanger, avd. for kunstfag.

Musikalsk virksomhet

Repertoarliste (vedlegg 9)

Vedlegg 10 Symposiumstekst for John Cage-symposium

Symposium/Festival Open Form, a Paradigm for the Arts är ett nordiskt samarbete mellan forskare och musiker vid universiteten i Oslo, Trondheim, Stockholm och Köpenhamn samt Norges Musikkhøgskole. Projektet kommer att mynna ut i ett två dagar långt symposium om John Cage och New York-skolan samt idéerna kring "öppen form" i Oslo våren 2007.

Bakgrund och syfte

Ingen annan avantgardekompositör utövar ett så omfattande inflytande på dagens konstmusikscen som den amerikanske kompositören och tillika filosofen John Cage (1912-1992). Genom att han i sina musikverk bl.a. låter slumpen determinera kompositioners utfall, blev han en pionjär för konst baserad på öppen form. Flera av de viktigaste konstytringar från 60-talet och framåt som riktningar inom performancekonst, ny musikteater och multimedia står i direkt relation till Cages idéer. Cage var inte ensam om detta utan liknande tendenser går att finna bland andra amerikanska tonsättare, som till exempel de tillhörande hans närmsta krets Christian Wolff, Morton Feldman och Earle Brown, samt bland andra samtida europeiska tonsättare.

Symposiet har två huvudsyften. Dels att presentera forskning kring John Cage och hans kollegor Christian Wolff, Morton Feldman och Earle Browns förhållande till och användning av "Öppen form", och dels att föra en diskussion kring vilken betydelse detta hade för samtiden och har för den dagsaktuella konsten och musiken. Detta är ett samband som ofta nämns och tas för givet när man diskuterar samtida konstuttryck så som multimedia, interaktivitet och digital konst men som sällan underbyggs av djupare resonemang. Till exempel var New York-skolans inflytande på den nordiska scenen betydande under 60-talet. Dock har det inte förts en systematisk diskussion kring detta, något som är ett av målen med symposiet. Ett annat gäller förhållandet mellan den samtida konsten och New York-skolan och för detta kommer symposiet huvudsakligen att kretsa kring ny nordisk konst.

Projektet i sin helhet kan beskrivas i tre delar

1. Inför det stora symposiet/festivalen kommer som upptakt ett par mindre evenemang att äga rum/har ägt rum.

Den 6 maj 2005 höll arbetsgruppen ett seminarium om John Cage och det öppna formbegreppet. Detta skedde i Stockholm på Musikvetenskapen vid Institutionen för Musik- och Teatervetenskap. Föredragshållare var Mia Gøran och seminariet leddes av Andreas Engström. Seminariet riktade sig till forskare inom humaniora samt musiker och tonsättare; samtliga kategorier var väl företrädda under seminariet.

Under **våren 2006** kommer John Cages Musicircus att framföras i Trondheim och i samband med detta kommer också ett seminarium att äga rum. Projektet arrangeras av Guro Rønningsgrind och inbjuden till evenemanget är **Stephen Montague från London** som tackat ja till att medverka. Projektet är finansierat genom xxxxx.

2. Symposium/Festival John Cage – Open Form, a Paradigm for the Arts

Våren 2007 kommer ett två dagar långt symposium och festival att äga rum. Platsen är Oslo och lokaler är fastställda. Under dessa dagar kommer

a) det gå ut ett "call for papers" där forskare uppmanas att skicka in abstract för att lägga fram vetenskapliga papers. Arbetsgruppen kommer också att bjuda in för symposiet/festivalen särskilt relevanta forskare.

b) ett par "keynote speakers" att inbjudas. En av dessa är Christian Wolff, som hörde till Cages närmsta krets och som är en av pionjärerna bakom det öppna formbegreppet. Wolff har tackat ja till att medverka.

c) musik att framföras. Denna kommer att vara ämne för analys och diskussion under dagarna. Det är alltså inte frågan om en traditionell vetenskaplig konferens *plus* en festival, snarare är den levande musiken ett vitalt inslag för det vetenskapliga samtalet. Musikprojektet leds av Else Olsen Storesund.

d) en utställning med verk (partitur, film, musikinspelningar) med mera som på olika sätt illustrerar och diskuterar det öppna formbegreppet och som även pekar på dess spridning och reölevans för de nordiska länderna.

Lokalerna är följande.

Henie Onstad kunstsenter ställer upp med lokaler till konserter. Karin Hellandsjø har även sagt att man är intresserad av att arrangera utställningsdelen.

Musikvittenskapen vid Oslo universitet ställer upp med lokaler för seminarium.

Norges Musikkhøgskole ställer upp med lokaler till seminarier. Kompositionsprofessor Ivar Frounberg har också önskat att göra den musikprogrammet vid "Open form" till den årliga festivalen Viderlydsfestivalen.

Ny Musikk har sökt medel för att kunna producera konserter.

Det som återstår att göra för att spika projektet är att söka medel för att kunna genomföra arrangemanget ekonomiskt.

3. Publikationer

Ett urval av föredragen kommer att publiceras i redigerad och utvidgad form i Stockholm Studies in Musicology, en skriftserie från Musikvetenskapen vid Institutionen för Musik- och Teatervetenskap vid Stockholms universitet. Redaktör för skriftserien är fil. Dr. universitetslektor Joakim Tillman vid Musikvetenskapen i Stockholm som gör arbetet i tjänsten. De olika bidragen kommer att granskas i enlighet med vetenskaplig praxis avoberoende sakkunniga. Finansiering sker genom ansökan av tryckbidrag från Vetenskapsrådet. Musikvetenskapen, företrädd av fil. Dr. forskarassistent Jacob Derkert, har sagt sig vara villiga att eventuellt kunna hjälpa till med finansiering om detta skulle behövas.

I anslutning till symposiet/festivalen kommer tidskriften Nutida Musik att publicera ett temanummer om det öppna formbegreppet. Projektet är finansierat. Redaktör för Nutida Musik är Andreas Engström

Projektgruppen kring John Cage – Open Form, a Paradigm for the Arts är:

Magnus Andersson, Oslo, undervisar i musikhistoria på Høgskolen i Staffeldtsgate, är kritiker samt kulturskribent. För närvarande arbetar han på en bok om Cage.

Andreas Engström, forskare och föreläsare i musikvetenskap, Stockholms universitet, kulturskribent och redaktör för tidskriften Nutida Musik

Tora Ferner Lange, flöjtist, performanceartist, Norges Musikkhøgskole

Mia Gøran, forskare, musikvetenskap Universitet i Oslo

Else Olsen S., piano/preparerat piano, Norges Musikkhøgskole

Guro Rønningsgrind, forskare, musikvetenskap Trondheims universitet

Ella Ursin Steen, dans, Norges idrettshøgskole

Kontakt har tagits med docent Søren Møller Sørensen vid Musikvetenskapen vid Köpenhamns universitet. Denne skulle vara projektgruppens danske kontakt för den nordiska delen inom projektet.

Vedlegg 11 Vitnemål eksamen NMH

Vedlegg 12 Juryuttalelse fra eksamen 2004

I juryen: Kristine Scholz, Einar Henning Smebye, Hallgjerd Aksnes og Elef Nesheim

Konsert

I framføringen av John Cages Sonatas and Interludes viste Else Olsen Storesund et meget dyptgående arbeide og stor forståelse for det preparerte pianoets utfordringer og muligheter. Hennes evne til å differensiere klang og dynamikk, hennes lydhøhet og konsentrasjon, sammen med en teknisk sikkerhet, førte til en musikalsk meget overbevisende og personlig tolkning av verket.

Samlet sett viste Else Olsen Storesunds konsert og de innspillinger av hovedfagskonserter som er lagt fram for juryen en meget imponerende prestasjon.

Hovedfagsoppgave

Else Olsen Storesund har levert en meget solid hovedoppgave som ledd i hennes hovedfag i utøving med fordypningsemne ved Norges musikkhøgskole, og oppgaven er av et omfang og en kvalitet som gjør at den også kunne stå på egne ben som en rent teoretisk hovedoppgave i musikkvitenskap. Hun har gått meget grundig til verks i sin utforskning av det preparerte piano og dets klanglige muligheter, og hun har oppsøkt flere av de mest sentrale utøvere på preparert piano både i Norge og i utlandet: bl.a. har hun reist til det avsidesliggende Hanover, NH, for å kunne lære av Christian Wolff.

Hun har eksperimentert med en rekke ulike materialer, deres form og størrelse, samt med ulike instrumenter og plassering i disse, og påvist hvordan selv små endringer av et objekts overflate, form, størrelse, vekt og/eller plassering, kan gi store klanglige utslag. Dette blir belyst på en interessant måte gjennom den vedlagte CD-innspillingen av to ulike prepareringer av Cages "First Interlude" fra, som klinger svært forskjellig, til tross for at begge prepareringene er i overensstemmelse med Cages anvisninger i partituret. Hovedoppgaven er tett integrert med hennes arbeid som utøver, samtidig som den er teoretisk grundig og diskuterer en rekke relevante kilder på en interessant måte. I den deskriptive analysen av "First Interlude" gjør hun en rekke interessante observasjoner. Imidlertid kunne hun også gjerne ha gått nærmere inn på de utpreget fysiske melodiske gestene, som fremtrer med større tydelighet i dette stykket enn i tradisjonelle klaververker, fordi melodikkens tradisjonelt dominerende tonehøydeparameter tildels er fraværende. Den komparative analysen lykkes godt godt i å belyse likheter og ulikheter i to forskjellig prepareringer av det samme stykket, og kandidatens arbeid med å utvikle begrepsapparat for å beskrive de preparerte pianoklangenes mange ulike dimensjoner og kvaliteter, er godt egnet til videreutvikling, der fokuset også kan dreies fra et subjektivt til et intersubjektivt nivå.

Samlet karakter: A

Vedlegg 13 Anbefaling fra NMH