

## Grenseland – i stemmen<sup>1</sup>

Dette prosjektet er en kunstnerisk utforskning av stemmens klanglige egenskaper og av spenningsfeltet som oppstår mellom ulike teknikker og tradisjoner når disse konfronteres med hverandre og hybridiseres. For å redegjøre for måten disse elementene veves sammen i min utøvende praksis, utforsker jeg dynamikken mellom dem som *intra-aksjon* (Barad, 2007). Prosjektet tar utgangspunkt i mitt opprinnelige PhD-prosjekt *Borderline*<sup>2</sup> fra 2019. Noe av arbeidet jeg viser fram strekker seg tilbake til oppstarten i 2015, mens hovedvekten vil være arbeid og refleksjoner gjort etter komiteens bedømmelse i 2020.

## Grenseland

[...] vad är då en gräns? Gränsen är inte något i sig själv, oavsett hur fysiskt konkret den förefaller vara. Den är bara något i kraft av vad som befinner sig på båda sidorna. (Larsen, 1992, sitert i Lund (red.), 2002)

I ordboka (Språkrådet og UiB, 2022) finner jeg tre betydninger av ordet *grense*: «linje mellom geografiske områder», «tenkt linje mellom to tilstander» og «punkt som ikke kan eller bør overskrides». Uttrykk som å «flytte grenser», «gå over alle grenser», «sette grenser» og «sprengte grenser», kan bety å «endre eller få til å endre oppfatning», «bestemme hva som er akseptabelt», «bestemme hva som er mulig», «utvide sin innsikt» og «vinne nye erfaringer». Det er ut fra denne forståelsen av grensebegrepet at jeg skaper grenselandet som dette prosjektet handler om. Jeg stiller følgende spørsmål: **Hva er grenselandet i stemmen og hvordan kan det beskrives? Hva skjer når stemmen responderer på ulike teknikker og tradisjoner i grenselandet?**

Mine undersøkelser av grenselandet vil innebære å bevege meg inn og ut av ulike disipliner: klassisk sang, tidligmusikk, samtidsmusikk og folkesang. Hver av disse inneholder ulike momenter som klangfarge, timbre, dynamikk, vibrato etc. Jeg definerer de ulike disiplinene

---

<sup>1</sup> Stemmen må i denne sammenheng forstås som både den vokale stemmen – sangstemmen – og den kunstneriske stemmen.

<sup>2</sup> Prosjektet ble avsluttet høsten 2019 og komiteens bedømmelse ble tilsendt meg i januar 2020. Arbeidet ble underkjent og den foreliggende prosjektbeskrivelsen bygger på mitt tidligere arbeid.

og momentene som *fragmenter*<sup>3</sup> for å kunne behandle dem som likeverdige komponenter i min utforsking av diffraktive metoder. Når disse fragmentene møtes, settes opp mot hverandre, samhandler, påvirker og påvirkes, oppstår et spenningsfelt hvor de etablerte relasjonene utfordres og nye relasjoner kan oppstå.

Repertoaret for prosjektet er i hovedsak vokalverker av den svenske komponisten Karin Rehnqvist.<sup>4</sup> Videre vil jeg anvende repertoar fra ulike tidsepoker og sjangere, blant annet tidligmusikk, popmusikk og folkemusikk. Felles for disse sjangrene er at jeg opplever en særlig åpenhet for variasjon, improvisasjon og eksperimentering. I et grenseland hvor fortiden veves sammen med nåtiden og fremtiden, og hvor stemmer og fragmenter møtes på tvers av tid, sted og antatte grenser, vil jeg åpne min praksis for nye og mangfoldige påvirkningskilder.

### **Stemmen**

Jeg ser på meg selv som en konsertsanger med særlig kompetanse i tidligmusikk og som utøver av samtidsmusikk. Som profesjonell sanger blir jeg i hovedsak engasjert som solist sammen med orkester, kor eller mindre ensembler. Min erfaring er at det kreves stor grad av bevissthet for å beherske mengde og variasjon i repertoar, sjanger, besetning og musikalsk kontekst. Som solist og kammermusiker fikk jeg i tidlige år interesse for å utfordre meg selv i møte med musikere og forskjelligartet repertoar, og for eksperimentering med valg av kunstneriske verktøy. Jeg jaktet på større fleksibilitet, både klanglig og med hensyn til lydbildeplassering. I Karin Rehnqvists komposisjoner fant et repertoar som åpnet for nettopp dette. I arbeidet med *Borderline* (2015-2019) hadde jeg som mål å utfordre *yttergrensene* for hva jeg kunne gjøre med stemmen, både uttryksmessig, samspillmessig, romlig og

---

<sup>3</sup> I følge Store Norske Leksikon betyr fragment det samme som bruddstykke (Nilstun, 2018). I denne sammenhengen forstår jeg fragment – bruddstykker som *deler* jeg arbeider med i grenselandet.

<sup>4</sup> Karin Rehnqvist fikk sitt gjennombrudd som komponist i 1993 og har siden den gang gjort seg bemerket både i Sverige og internasjonalt for sine mange komposisjoner, både instrumental- og vokalverker i et bredt spekter av sjangere (Broman, 2018, s. 12, 34). Komponisten anvender en gammel sangteknikk, *kulning*, i sine komposisjoner og blander denne med et personlig og moderne tonespråk. Prosjektet *Borderline* innebar et nærstudium av Rehnqvists verker, samt utforskning av kulning som fenomen.

vokalteknisk. I det pågående prosjektet er målet å utforske selve *Grenselandet – i stemmen*, både vokalt og kunstnerisk.

Maja Ratkje skriver i sin bok *Eksperimentell kvinneglam* at det var «i møte med den helt nye musikken, moderne jazz og samtidsmusikk, at jeg for alvor forstod hvor omfattende musikk kan være. Først når musikken fanger selve livet, med *alle* dets nyanser, med *hele* dets register, kan den bli ett med vår tilværelse» (Ratkje, 2013, s. 12-13). De klanglige og lydlige aspektene i Ratkjes stemme blir, for meg, fragmenter som artikulerer hvordan stemmen kan være fri fra både egne og andres forventninger til hvordan den bør/skal klinge. I «Mysteries of the Macabre» krever komponisten György Ligeti (1923-2006) fullstendig kontroll på stemmebehandling av utøveren. Den kanadiske sangeren Barbara Hannigans framføring av stykket fra 2015<sup>5</sup> er et godt eksempel på hvordan stemmen opptrer i grenselandet – og grenselandet i stemmen.<sup>6</sup> De store dynamiske utsvingene, bruken av ulike klanglige nyanser, tonalt og rytmisk krevende sekvenser, og det store omfanget (enstrøken C# – trestrøken Eb), er eksempel på det jeg i prosjektet definerer som *fragmenter*. I mitt arbeid med Rehnqvists musikk er grenselandet fra Ligeti gjenkjennelig: hurtige skift mellom register med stor avstand forekommer blant annet i første takt av Rehnqvists «Så går en dag» (lille f – tostrøken Db).

Av andre utøvere jeg anser å befatte seg med de grenseland jeg vil undersøke i dette prosjektet, vil jeg nevne sangere som Silje Aker Johnsen (Johnsen, 2019)<sup>7</sup> og Tone Aase (Aase, 2012)<sup>8</sup> som begge har arbeidet med utforskning av stemmeuttrykk og utvidelse av tekniske ferdigheter innenfor sine fagfelt. Vokalensemblet Nordic Voices<sup>9</sup> er et annet eksempel på utøverskap hvor utforskning av klanglige egenskaper står i forgrunnen. Bruken

---

<sup>5</sup> Det følgende klippet er én av hennes framføringer av stykket, og mitt første møte med både utøver og framførelse av stykket: <https://www.youtube.com/watch?v=QttUckZ8NMU>

<sup>6</sup> Se mer om Barbara Hannigan her: [www.barbarahannigan.com](http://www.barbarahannigan.com)

<sup>7</sup> Silje Aker Johnsen disputerte med sitt doktorgradsprosjekt ved KHIO i 2019: <https://www.researchcatalogue.net/view/514354/514355>

<sup>8</sup> Tone Aase disputerte med sitt doktorgradsprosjekt ved NTNU i 2012: <http://www.toneaase.no/researchproject/4-new-roles-for-the-electronic-vocalist/4-1-the-singers-traditional-role/>

<sup>9</sup> Det følgende klippet er kun ett eksempel på uttrykk og komposisjoner ensemblet har gjort seg bemerket med: <https://www.lassethoresen.com/works.htm>

og tilgjengeliggjøringen av ulike teknikker og tradisjoner som strupesang og overtonesang – kombinert med et tradisjonelt, klassisk repertoar – er relevant for mitt prosjekt.

### **Diffraksjon i stemmen**

Diffraksjon<sup>10</sup> kan forstås som et verktøy for å observere og respondere på effekten av ulikheter (Barad, 2007). Forskeren Karen Barads teorier om diffraksjon og intra-aksjon er aktuell i stadig flere fagområder (Kontturi et al., 2018). Barad anvender filosofiske teorier fra kvantefysikk i en litterær sammenheng mens jeg leser disse teoriene i en kunstutøvende sammenheng og forståelse. Elisabeth Belgrano anvender diffraksjon i en kunstnerisk sammenheng når hun beskriver stemmen som filter/verktøy for å artikulere og strukturere bevegelsen i å tenke/puste/handle (syngende) i en diffraktisk forståelse (Belgrano, 2020, s. 174).

I dette prosjektet bruker jeg stemmen som filter for ulike teknikker og tradisjoner, tenkt som fragmenter. Diffraksjonen oppstår når disse «passerer gjennom» filteret, altså stemmen. Videre vil jeg observere hvordan de ulike fragmentene samhandler – intra-agerer – både seg imellom og med stemmen.

### **Intra-aksjon**

I den vestlige kunstmusikktradisjonen ligger det en rekke forventninger og musikalske konvensjoner knyttet til sangerrollen. Sangeren er ofte i front, både i lydbildet og visuelt, og en vakker, personlig stemme er høyt verdsatt både i klassisk musikk og i populærmusikksjangre. Tone Aase diskuterer stemmens posisjon i sitt prosjekt *The voice and the machine – and the voice in the machine*:

When considering the special position of the voice as a bearer of meaning and representing the “real world” in an instrumental setting (...) we are not only dealing with conventions developed through historical practices, but also with the intuitive human response to the voice as such. (Aase, 2013, kap. 4.1)

---

<sup>10</sup> «Diffraksjon er et fenomen som inntreffer når bølger treffer en hindring eller passerer en åpning». (Vistnes, A.I., 2022 (*diffraksjon* i *Store norske leksikon*))

På grunn av sangstemmens sterke posisjon som meningsbringer er også kraften i en annerledes stemmebruk sterk. For lytteren kan det oppleves som svært brutalt når sangeren bryter med forventninger om en nydelig, fyldig og personlig stemmeklang. Selv om mange klassiske sangere og komponister det siste århundret har eksperimentert med stemmens mange muligheter, er de tradisjonelle konvensjonene knyttet til sangeren fremdeles sterke. Stemmeopplæringen Oren Brown sier at størrelsen på stemmen er gitt ved fødselen, og sangerens oppgave er å lære å utvikle den voksende kvaliteten i stemmen (Brown, 1996, s. 51, 95, 98). I tradisjonen for vokalutdanningen ligger det å utnytte og ivareta instrumentet: «Det dreier sig altså om at udnytte resonansrummene bedst muligt for at forstærke og forskønne klangen» (Rørbech, 1994, s. 116). Mitt utgangspunkt er at en gjennom klassiske sangstudier utvikler en god teknikk, med særlig fokus på god klangkvalitet, for å beherske store mengder repertoar og til dels store stilskifter. Selv har jeg alltid vært tiltrukket av mulighetene som ligger innenfor klangbehandling og klangendringer.<sup>11</sup> Det er min oppfatning at vokalfeltet kan bli mer bevisst på eksperimentering med klangkvalitet som et aktivt kunstnerisk virkemiddel.

Innledning til Karen Barads artikkel «Diffraction: Cutting Together - Apart» beskriver hvordan «re-turning diffraction»<sup>12</sup> skaper rom for gjentatt intra-aksjon – ikke ved å gjenta, men gjennom å *vende tilbake til*, se på nytt, igjen og igjen. Forfatteren anser re-turning<sup>13</sup> som modus for å intra-agere med diffraksjonen (Barad, 2014, s. 168). Kontturi et al. (2018) skriver blant annet dette om intra-aksjon:

I stället tillåter intra-aktion att man undersöker hur olika former av materialitet är ett resultat av sina skiftande samspel med de diskurser som betecknar dem, och de historiska och kulturella processer som formar dem. Till yttermera visso gör detta begrepp det möjligt för en att bekräfta att materialiteterna själva består av aktiva processer, som i sin tur kan påverka, överraska och förändra diskurser och sociala praktiker, dock inom specifika nätverk av relationer.

---

<sup>11</sup> I dette legger jeg å oppdage og utforske og utfordre stemmens klanglige egenskaper.

<sup>12</sup> «re-turning as in turning it over and over again – iteratively intra-acting, re-diffracting, diffracting anew, in the making of new temporalities (...) new diffraction patterns» (Barad, 2014, s. 168).

<sup>13</sup> Jeg anvender ordet re-turning i mangel på en fullgod norsk oversettelse; det vesentlige er at begrepet rommer både å «vende på» og «vende tilbake til».

Å møte grenselandet gjennom diffraksjon – å anse minnet om materialet, musikken eller framføringen som et aktivt fragment – blir en metode for å reflektere over, og anvende, eksisterende materiale og erfaringer på nytt. Basert på min forståelse av Barad, velger jeg å kalle dette en «diffraktiv refleksjon», hvor eksempelvis min relasjon til et verk, til framføringen av det og til minnet om framføringen som konkret hendelse, blir intra-aktive fragmenter. Når fortiden veves sammen med nåtiden gjennom møter mellom musikkstykker fra ulike tidsepoker, beskriver den diffraktive refleksjonen en intra-aktiv samhandling mellom disse; refleksjonen påvirker minnet om grenselandet på lik linje med opplevelsen av grenselandet i øyeblikket. I *Grenselandet – i stemmen* anser jeg ulikt repertoar og sjangere som fragmenter som aktive faktorer i den diffraktive refleksjonen. Konsekvensen av denne tilnærmingen blir at jeg går inn i grenselandet; jeg blir en del av grenselandet når jeg tillater det uventede, det uavklarte.

### **Kulning**

Grenseland står sentralt i Rehnqvists komposisjoner. Hun gir plass til de store følelsene, de store kontrastene, og anvender både stemme og instrument for å forsterke disse. Grensen for sangeren tøyes ved at hun utfordrer konvensjonell stemmebruk i verk skrevet for klassisk skolerte sangere. Lytteren utfordres også gjennom bruken av svært store kontraster, særlig ved bruk av tonehøyde og dynamikk. Utøverne presses mot grensen av hva som er fysisk mulig for å oppnå skjørhet og ubalanse og å komme vekk fra det polerte. Uttrykket som oppstår preges av at musikken i større grad foregår nettopp i grenselandet enn i normalområdet eller komfortsonen. Komponisten innlemmer en gammel sangteknikk, kulning, i sine komposisjoner og blander denne med et personlig og moderne tonespråk. I forordet til stykket *Puksånger - Lockrop* sier Rehnqvist selv om kulning:

Kulning er ett ålderdomligt sångsätt eller rop, som förr användes av kvinnor utomhus på t ex fåbodar, för att locka på djur eller meddela sig med varandra över långa avstånd. Man sjunger/ropar i högt register på vokalen y (även e och u) med ansats på h eller d. Detta ger en stark och mycket intensiv ton utan vibrato.

Sångtekniskt är struphuvudet någon högt jämfört med t ex klassisk sång, och det krävs ett stort subglottiskt tryck, alltså ett tryck under själva glottis = stämbanden. Ljudet ska vara klart riktat framåt, som när man ropar på någon utomhus. (Rehmqvist, 1989)

I mitt arbeid med Rehmqvists verker for stemme har jeg studert kulning gjennom litteratur og instruksjoner/eksempler i Susanna Rosenbergs *Kulning – musiken och tekniken* (2007), gjennom å innstudere og framføre verker som inneholder kulning, og kanskje viktigst av alt, gjennom å samarbeide med sangeren Ulrika Bodén, som selv er utøver innenfor denne folketradisjonen.<sup>14</sup> Møtet med Bodén ble avgjørende for min tilnærming til kulning. I samtaler med henne ble jeg utfordret på min egen oppfatning av kulning som noe eksotisk, noe man må lære seg «riktig» for å kunne utføre (Bodén, personlig kommunikasjon, august 2019). Den viktigste åpenbaringen ble en bekreftelse på at jeg står støtt i mitt møte med kulning; det er en gammel teknikk som kan tegnes og læres gjennom øving og utforskning. I mitt møte med kulning ligger den klassiske tradisjonen til grunn i tillegg til den intuitive og umiddelbare tilnærmingen. Det finnes like mange uttrykk av kulning som det finnes mennesker som kulner (Bodén, personlig kommunikasjon, januar 2020).

## Fusjon

I kunstmusikken har klangestetikk vært utforsket og diskutert av en rekke komponister, blant annet med hensyn til hvordan endring av orkestrering og nye måter å spille på gir nye klangsamsetninger. Klangfargen (timbre) regnes som et musikalsk og estetisk element i seg selv, på lik linje med melodi, form og rytmikk. Pierre Boulez sier følgende:

In the period when the orchestra developed, from Beethoven to Mahler, forms increased in scale, based on transitions and multiplicity. In the same way, timbre took on a multiplicity of uses and instrumental characteristics (...) the instrument is exploited for something beyond its individual qualities: its potential for fusion, for being neutral, for losing its individual quality, the latter quality naturally impeding the phenomenon of fusion (Boulez, s. 209).

---

<sup>14</sup> Sammen med Rune Halvorsen (slagverk) framførte jeg og Ulrika Bodén *Puksånger – Lockrop* under Kammerfest Østfold (2019).

Jeg er særlig interessert i det Boulez kaller *fusjoneringspotensial*, og vil i Karin Rehnqvists vokalverker utforske det jeg oppfatter som komponistens oppfordring til en sammensmelting av instrumentaltimbre og sangstemme og dermed undersøke stemmen i en mer instrumental rolle: vokal- og instrumentalklang flettes sammen i grenselandet og den diffraktive refleksjonen åpner for nye erfaringer og innsikter.

## **Mål**

Målet for prosjektet er artikulering og utforsking av grenselandet i stemmen som et spenningsfelt hvor instrument, repertoar, teknikker og tradisjoner settes i forbindelse med hverandre som likeverdige elementer. Slik vil disse kunne kombineres og samhandle på nye og uventede måter, og dermed avstedkomme nyskapende framføringer.

Gjennom anvendelsen av konseptene diffraksjon og intra-aksjon vil jeg utvide begrepsapparatet som jeg bruker til å beskrive min egen praksis, for på denne måten å gjøre de samme konseptene tilgjengelige for flere.

## **Metode**

Prosjektet innebærer et nærstudium av utvalgte verker av Karin Rehnqvist, både som live-objekter som studeres ved å utøve dem, og som verktøy for å utforske stemmens klanglige egenskaper og grenseland. De ulike verkene blir åsted for min utforsking og bevegelse i det vokale grenselandet. Det konseptuelle rammeverket i prosjektet baserer seg på Karen Barads teorier om diffraksjon og intra-aksjon. Ved å anvende fragmenter fra Rehnqvists komposisjoner i kombinasjon med fragmenter av musikk fra andre tider og steder, åpner jeg for utforsking og bevegelse i det kunstneriske grenselandet gjennom *diffraktiv refleksjon*. Det kunstneriske arbeidet deles inn i tre hovedlinjer:

1. Gjennom innstudering og framføring av Rehnqvists komposisjoner vil jeg undersøke hvordan grenselandet i stemmen kommer til syne gjennom komponistens bruk av det jeg kaller fragmenter, eksempelvis luft, dynamikk, vibrato, intonasjon og plassering i lydbildet.



2. Sammen med *Contrafacta*<sup>15</sup> vil jeg undersøke grenselandene mellom ulike sjangere og tidsepoker, med særlig fokus på hvordan den diffraktive refleksjonen kan influere framførelsen av forskjelligartet repertoar.
3. I samarbeid med Solmund Nystabakk vil jeg utforske den musikalske samhandlingen som intra-aksjon, så vel mellom utøvere innbyrdes som mellom utøvere og materiale (fragmenter).

Det kunstneriske resultatet vil foreligge gjennom konserter og lyd/video-opptak. Den kunstneriske sluttpresentasjonen vil være et møte med, og en gestaltning av, live-framførelser, lyd/bilde-opptak og refleksjonsmateriale.

### **Dokumentasjon og refleksjon**

Det kunstneriske resultatet legges fram i form av konserter og lyd- og videoopptak av disse. Refleksjonen med tilhørende dokumentasjonsmateriale gjøres tilgjengelig via Research Catalogue.

---

<sup>15</sup> Contrafacta Ensemble består av Geir Davidsen (euphonium/serpent), Ingrid Eliassen (trompet/sinke/lur), Solmund Nystabakk (lutt/gitar) og meg selv.

## Kilder:

Aase, T. (2012). *The voice and the machine -and the voice in the machine – now you see me, now you don't* -. Artistic Research, NTNU Trondheim.

<http://www.toneaase.no/researchproject/4-new-roles-for-the-electronic-vocalist/4-1-the-singers-traditional-role/>

Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway - Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.

Barad, K. (2014). Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart. *Parallax*, 20(3), 168-187, DOI: <https://doi.org/10.1080/13534645.2014.927623>

Belgrano, E. (2020). Mapping the burden of vocality. I Christina Kapadocha (red.), *Somatic voices in performance, research and beyond* (s. 171 - 184). Routledge.

Broman, P.F. (2018). *Karin Rehnqvist*. Gidlunds förlag.

Boulez, P. (1987). Timbre and Composition – Timbre and Language. I Paul Mathews (red.), *Orchestration – An Anthology of Writings*. Routledge.

Brown, O. (2008). *Discover your voice*. Delmar Cengage Learning.

Johnsen, S. A. (2019). *En søken etter en utvidet fysisk tolkning av vokal samtidsmusikk og av opera*. Program for kunstnerisk utviklingsarbeid, Operahøgskolen, Kunsthøgskolen i Oslo.

<https://www.researchcatalogue.net/view/514354/514355>

Kontturi, K-K., Tiainen, M., Nauba, T. & Angerer, M-L., (2018). Practicing new materialisms in the arts. *Ruukkuu-journal* 9. <http://ruukku-journal.fi/sv/issues/9/editorial>

Larsen, S. E. (1992). *Grænser*. Stjernfeldt og Troelsen.

Lund, H. (red.) (2002). *Intermedialitet*. Studentlitteratur.

Nilstun, C. (2018). «Fragment» <https://snl.no/fragment> (hentet 2. mai 2022).

Ratkje, M. (2013). *Eksperimentell kvinneglam. Erfaringer fra avantgarde-musikken*. Aschehoug.

Rehmqvist, K. (1989). *Puksånger – Lockrop*. For to sangstemmer og slagverk. Edition Reimers.

Rosenberg, S. (2003). *Kulning – Musiken och tekniken*. Happy Book.

Rørbech, L. (1994). *Stemmebrugs lære*. C.A. Reitzels Forlag A/S

Språkrådet og Universitetet i Bergen (2022). «Grense»  
<https://ordbokene.no/bm/20861/grense> (hentet 29.04.2022).

Vistnes, A. I. (2022) «Diffraksjon» i *Store norske leksikon*. <https://snl.no/diffraksjon> (hentet 27. april 2022).