

**ELSE OLSEN S.**

**ÅPEN FORM –  
EN UTVIDET UTØVERROLLE.**

**EN HÅNDBOK.**



© Copyright Else Olsen Storesund

Materialet i denne publikasjonen er omfattet av åndsverkslovens bestemmelser.

År: 2015

Tittel: Åpen form – en utvidet utøverrolle. En håndbok.

Forfatter: Else Olsen Storesund

Trykk: Universitetet i Bergen, Griegakademiet – Institutt for musikk

#### Errata

Det er rettet opp skrivefeil og mindre detaljer i denne teksten, fra den opprinnelige utgaven. Dette har ikke påvirket innholdet i teksten på noen måte.

## Fagmiljø

De to første årene av stipendiatprosjektet ble gjennomført ved Norges musikkhøgskole, mens det siste året blir gjennomført ved Universitetet i Bergen, Griegakademiet – Institutt for musikk.

En rekke andre institusjoner har også vært viktige som en del av fagmiljøet:

The Earle Brown Music Foundation

The John Cage Trust

John Cage Music Manuscript Collection ved New York Public Library for the Performing Arts, Lincoln Center

NOTAM (Norsk senter for teknologi i musikk og kunst)

Mange utøvere og komponister, som mange har vært del i mine offentlige konserter, har etter hvert blitt en del av mitt fagmiljø omkring Åpen form. Gjennom å lede Open Form Festival har jeg vært med på å skape en arena for fremføringer, workshops og seminarer tilknyttet Åpen form. Gjennom disse festivalene har fagmiljøet vokst, sammen med økt kunnskap og erfaring blant både utøvere og akademikere. Christian Wolff og Pauline Oliveros har i særlig stor grad vært knyttet til fagmiljøet, som del av selve opphavet til Åpen form. Veileder Kjell Samkopf, utøver og komponist, har bidratt med blant annet uvurderlig førstehåndsinformasjon fra sin erfaring fra interpretasjon sammen med John Cage.



## Tusen takk

Programmet for kunstnerisk utviklingsarbeid, hvor jeg ble tatt opp som stipendiat i 2006, har gitt meg rammene som jeg har trengt for å gjøre alle mine eksperiment med den dybden og omfanget det har fått. Tusen takk også til Norges musikkhøgskole, hvor jeg gjennomførte de to første årene i stipendiatet, og Universitetet i Bergen – Griegakademiet, som har fulgt meg til avslutningen gjennom det siste året.

Tusen takk til hver og en av komponistene representert i dette prosjektet, for gåtefulle og kryptiske instruksjoner, for motstand og gleden ved å oppdage hvert verk sin verden. Spesielt har det vært verdifullt å få å jobbe tett med Wolff og Oliveros, både i spill og i veiledning. Deres veiledning har gitt meg en erfaring som jeg tar med meg i min utøving og generelle forståelse av Åpen form. Tusen takk til Oliveros og Wolff for muligheten til å oppleve fortid og nåtid gjennom interpretasjon og samtaler, festivaler og mangfoldige e-poster.

Tusen hjertelig takk til alle utøverne i Åpen form-orkesteret med sin sirkulerende besetning, som har fulgt meg og alle de spesielle verkene med sin kløkt og iver: Lisa Dillan, Sigyn Fossnes, Mia Göran, Maja Ratkje, Victoria Johnson, Guro Moe, Michael Duch, Håkon Thelin, Rolf-Erik Nystrøm, Alexander Refsum Jensenius, Kristian Skårbrevik, Kjell Samkopf, Lene Grenager, Frode Haltli, Kjell Tore Innervik, Liv Runesdatter, Øyvind Storesund, André Castro, Martin Aaserud, Pauline Oliveros og Christian Wolff.

Ivar Frounberg og Kjell Samkopf har på ulike tidspunkt fulgt meg som hovedveiledere i stipendiatprosjektet som har resultert i denne håndboken. Frounberg med sin brede og mangfoldige kunnskap har tålmodig ventet gjennom ikke-musikalske avbrekk med fødsler og permisjoner og har fulgt meg gjennom prosessen frem mot målet. En stor takk til Kurt Johannessen for performative perspektiv til mine ellers lydige fremførelser. En siste takk og hilsen til Morten Eide Pedersen, som med sin inkluderende varme ønsket meg velkommen til Bergen og Greigakademiet, før hans bortgang i oktober 2015. Hans klokskap og skarpsindighet var svært verdifull for meg den tiden han fulgte meg som min biveileder.



Samkopf, som også har vært min mentor mens jeg var student ved Norges musikkhøgskole, har nå veiledet meg i dette prosjektet på en forbilledlig måte. Hans erfaring og kunnskap i faget som både utøver og komponist, med direkte erfaring fra blant andre John Cage, er bare noe av det jeg har kunnet dra nytte av. Min takknemlighet er stor for hans innlevelse og omsorg for prosjektet. Tusen hjertelig takk, Kjell.

Mangfoldige takk til mine innsiktsfulle og uvurderlige veiledere

Christian Wolff

Pauline Oliveros

Ivar Frounberg

Kjell Samkopf

Morten Eide Pedersen

Kurt Johannessen

Driftige og tålmodige frivillige har gjort en stor jobb med å hjelpe til med organiseringen av alle konsertene og Åpen form-festivalene, som har vært noe av grunnlaget for denne håndboken: Alma Nedrelid, Line Juul og Pernille Mogensen. For siste innsjutt takker jeg Monica Santos Herberg og Lillian Santos Herberg som har hjulpet med alt fra organisering av konserter til organisering av dokumentasjonsmateriale: Smarte organisatorer som evner å se både det store bildet og hvor viktige noen detaljer kan være.

Tusen takk også til Garbiela Hovland og Ana Jorge for arbeidet med mengder med dokumentasjons- og publiseringsarbeid.

Tusen takk til Judit og Vigdis, som har vært konsertvertinner og ettertenksomme tekstlesere.

Tusen takk jenter!

Tusen hjertelig takk til viktige støttespillere:

Programmet for kunstnerisk utviklingsarbeid

Norges musikkhøgskole

Griegakademiet – Institutt for musikk.

Norsk kulturråd

Fond for utøvende kunstnere

Fond for lyd og bilde

Rikskonsertene

Oslo Kommune

NOTAM

The Earle Brown Music Foundation

The John Cage Trust

John Cage Music Manuscript Collection ved New York Public Library for the Performing Arts, Lincoln Center

The Fulbright Foundation

The American Embassy

The Deep Listening Institute

Familieproduksjon underveis i prosjektet har tatt tid og gjort noe med hvordan jeg oppfatter både verden og arbeidet mitt med Åpen form. Tid er ikke å forakte i et tidkrevende prosjekt, og tiden har vært med på å gi rom for refleksjoner og valg som har vært med på å forme prosjektet og denne håndboken. Tusen takk Marit (7), Åsmund (3) og Øyvind (41) for tålmodighet og forståelse. Tusen takk til dere alle tre også for musikalske erfaringer, nye Åpen form-komposisjoner og improvisasjon tidlige morgener; et bidrag til refleksjoner omkring neste generasjons utøvere.



Marit, 5 år

## Forord

Selv om Åpen form er basert på en frihetsideologi trenger du som utøver likevel innsikt og kunnskap for å formidle den. Denne håndboken er for utøvere og er ment å være en guide i arbeidet med Åpen form, spesielt for dem som møter et Åpen form-verk for første gang. Det er med andre ord ikke en bok for teoretikere. Det er aspekter som vedrører deg som utøver i dine eksperiment med et Åpen form-verk som omtales i denne håndboken.

Grunnen til at jeg ønsket å lage denne håndboken var min egen søken etter kunnskap og erfaring for å kunne fremføre disse verkene. Noe fagmiljø for Åpen form fantes ikke i institusjonsmiljøet og det var ikke mange som kunne hjelpe meg med dette. Det som fantes av litteratur på emnet var enten skrevet av akademikere eller komponister. Dette er selvsagt verdifulle kilder til kunnskap, men det er ikke nødvendigvis praktisk kunnskap for en utøver. I 2003 tok jeg kontakt med Christian Wolff, og senere også Pauline Oliveros, som begge har vært mine mentorer og veiledere i mitt Åpen Form-arbeid.

Denne håndboken gir en kort innføring i Åpen form; den må ikke leses som en fasit. Den er et kart som viser hvor fjellet ligger, klart til å bestiges. Jeg ønsker å gjøre praktisk kunnskap tilgjengelig og anvendbar for utøvere. Jeg håper også at lærere ved ulike musikkutdanningsinstitusjoner vil finne nytte og inspirasjon i håndboken. Det er mitt ønske at kunnskapsnivået om Åpen form ved utdanningsinstitusjonene heves, og dermed bidrar til å inspirere studenter til utøving og eksperimentering med Åpen form-verk. På denne måten kan tradisjonen og sjangeren ikke bare konserveres, men også holdes levende, slik naturen i Åpen form er.

Denne håndboken har blitt til samtidig som jeg har jobbet utøvende med en rekke verk, i ulike besetninger. I over 10 år har jeg jobbet utelukkende med Åpen form og fremført mange verk, mange av dem gjentatte ganger, i mine eksperiment – hvert verk i sin egen verden. I forlengelse av det som har vært mitt stipendiatprosjektet vil dette manuskriptet bli oversatt til engelsk, og publisert vinteren 2015.

## Abstract

This is a handbook in how to interpret Open form works. It's written from one performer to other performers.

The handbook is not to be read as a blueprint. What I propose are suggestions that may be used as a basis for interpreting Open form works, mainly for performers that not yet know these works by their own experiments. I'm not suggesting a version of the work represented, but rather a way of rehearsing and how to get to the point of rehearsing in the first place.

From the beginning of the 19th century, music and art has saturated every community and background, so much so that it is changing our perception of what those terms mean. Through composers and artists like Pauline Oliveros (1932), Christian Wolff (1932), John Cage (1912-1992), Cornelius Cardew (1936-1981), Earle Brown (1926-2002), Morton Feldman (1926-1987) and David Tudor (1926-1996), the performer's role has changed as well. Interpreting Open form works, the performer needs other techniques than what's usually offered in a conventional training program for musicians. In an Open form work the performer might have to improvise and make use of compositional techniques to interpret the work.

In Open form, the roles of the composer and the performer are approaching each other. The performer is moving into what traditionally has been the composer's territory, and is therefore in a different and more expanded role than a conventionally notated composition would allow. The role of the performer has expanded from a conventional role where the performer gets a score with as exact notation as possible, to a role where the performer's interpretation can give the work both form and content within its framework. In some of the compositions, the notation is open in such a way that two different performances might sound like two different compositions for the audience. The diversity in realizations illustrates how important the role of the performer is.

This is the essence in Open form compositions.

Metaphorically the performer gets in a conventional composition as the task of bringing a rose into being, like the performer has gotten it from the composer. In an Open form composition, the performer only gets a seed from the composer and does not know what kind of plant will grow from it.

The handbook has been created while I've been working with executive works in different constellations. *Open form - an Expanded Performer's Role* was started in 2006. I have worked exclusively with Open form since then, in-between family production, and have had several concerts and performed several works repeatedly in my experiments - each work in its world.

Christian Wolff and Pauline Oliveros have been my mentors during this period and have given me first-hand knowledge and experience in my practice of Open form. Performing with them and having the opportunity to reflect with them has been particularly important to the project.

Also presented in the handbook are two Norwegian composers: Bjørn Thomas Melhus (1976) and myself.

---

The text is in Norwegian in this format but is being translated into English to be published fall 2015. The published version will be a more user-friendly and practical document for performers and teachers in music institutions.

## **Open form – an Expanded Interpreter’s Role. A Handbook.**

### CONTENTS:

#### PART 1

##### 1. How perform an Open form work?

Classification

A Recipe

1. Analyzing the score
2. Making a Bank of Ideas
3. Testing ideas and rehearse performance
4. Performance

##### 2. Showcase studies

Showcase 1 Earle Brown, excerpts from *Folio* (1952/53); *December 1952*

Showcase 2 Morton Feldman, *Intermission no. 6* (1953)

Showcase 3 Christian Wolff, *Edges* (1967)

Showcase 4 Cornelius Cardew, *Schooltime Compositions* (1967)

Showcase 5 Pauline Oliveros, *Horse Sings from Cloud* (1979)

Showcase 6 John Cage, *Four<sup>b</sup>* (1992)

Showcase 7 Bjørn Thomas Melhus, *U – The Play. A Story of Three Movements.* (2007)

Showcase 8 Else Olsen S., *Lotto* (2010)

Showcase 9 Christian Wolff, *Brooklyn* (2015)

#### PART 2

##### 1. Authentic performance, or not?

##### 2. Is there a need for a methodical approach to Open form?

##### 3. What is Open form?

The roles of the composer and the performer approaching each other

How open is Open?

Is an Open form work recognizable?

Chance, or something like that

The term Open form and its use in the milieu

Form and Open form

A brief history of context

Other terminology

##### 4. Delimitation

##### 5. Where does the road go from here?

# Innhold

<b>Innledning .....</b>	<b>12</b>
<b>DEL 1 .....</b>	<b>14</b>
<b>1. Hvordan fremføre Åpen form-verk? .....</b>	<b>15</b>
Klassifisering .....	15
En oppskrift .....	20
1. Analysere partituret	
2. Lage en idébank	
3. Teste ut idéene og øve på fremførelse	
4. Fremføring	
<b>2. Eksempelverk .....</b>	<b>33</b>
Eksempelverk 1 Earle Brown, utdrag fra <i>Folio</i> (1952/53), <i>December 1952</i> .....	34
Eksempelverk 2 Morton Feldman, <i>Intermission no. 6</i> (1953) .....	46
Eksempelverk 3 Christian Wolff, <i>Edges</i> (1967) .....	54
Eksempelverk 4 Cornelius Cardew, <i>School time compositions</i> (1967) .....	66
Eksempelverk 5 Pauline Oliveros, <i>Horse Sings from Cloud</i> (1979) .....	75
Eksempelverk 6 John Cage, <i>Four</i> <sup>6</sup> (1992) .....	83
Eksempelverk 7 Bjørn Thomas Melhus, <i>U – The Play</i> . (2007) .....	99
Eksempelverk 8 Else Olsen S., <i>Lotto</i> (2010) .....	106
Eksempelverk 9 Christian Wolff, <i>Brooklyn</i> (2015) .....	111
<b>DEL 2 .....</b>	<b>127</b>
<b>1. Tidsriktig interpretasjon, eller ikke? .....</b>	<b>129</b>
Interaksjon; hvordan forholde seg til sine medspillere? .....	133
Publikums møte med Åpen form .....	162
<b>2. Er det behov for en metodisk tilnærming til Åpen form? .....</b>	<b>137</b>
<b>3. Hva er Åpen form? .....</b>	<b>139</b>
Verk- og sjangerforståelse .....	139

Roller som nærmer seg .....	139
Hvor åpent er Åpen? .....	139
Gjenkjennbart? .....	141
Tilfeldighet, eller noe sånt. ....	142
Begrepet Åpen form og bruk i fagmiljøet .....	145
Form og Åpen form .....	148
Kort historisk bakgrunn.....	148
Øvrig begrepsavklaring (Intuitiv, Spontan, Improvisasjon, Dechiffreere, Heterofoni, Sound) .....	153
<b>4. Avgrensning.....</b>	<b>157</b>
Christian Wolff (f. 1934)	
John Cage (1912-1992)	
Pauline Oliveros (f. 1932)	
Cornelius Cardew (1936-1981)	
Earle Brown (1926-2002)	
Morton Feldman (1926-1987)	
<b>5. Hvor går veien videre?.....</b>	<b>159</b>
<b>Vedlegg.....</b>	<b>164</b>
Vedlegg 1 En oppskrift til utskrift .....	164
Vedlegg 2 John Cage, utdrag fra <i>Four</i> <sup>6</sup> (1992), "Player one" .....	166
Vedlegg 3 Bjørn Thomas Melhus, <i>U – The play</i> (2007) .....	172
Vedlegg 4 Else Olsen S., <i>Lotto</i> (2010) .....	179
Vedlegg 5 Christian Wolff, <i>Brooklyn</i> (2015) .....	186
Vedlegg 6 Øvrig refleksjon .....	203
<b>Litteratur.....</b>	<b>239</b>

## Innledning

Dersom du aldri før har jobbet med Åpen form kan du bli både skremt og inspirert i ditt første møte med et Åpen form-verk. Er du en klassisk utøver som er vant til tradisjonelt noterte verk, kan du synes at det er alt for store rammer å forholde seg til, og er du en utøver som til vanlig gjør improvisasjon, vil du kanskje føle deg sterkt begrenset. Et Åpen form-verk har begge deler; åpne, men klare rammer. Et Åpen form-verk rommer mange muligheter.

En utfordring ved Åpen form-verkene er at mange utøvere, på grunn av den ukonvensjonelle og åpne noteringen, tror det er lov å gjøre hva som helst. Dette er ikke tilfellet, og kan fort føre til at verket blir til noe annet enn det notasjonen gir deg instruksjoner om, eller noe helt annet enn det komponisten hadde tenkt seg.

Karlheinz Stockhausen (1928-2007) forbindes hovedsakelig med "closed" form, men også Åpen form er del av hans mangfoldige produksjon, med blant annet komposisjonene *Aus den sieben Tagen* (1968) og *Für kommende Zeiten* (1968-70). Som student ble jeg forespeilet at dette var Stockhausens "hippie-komposisjoner", en måte å komponere på som han forlot til fordel for noe bedre. Da jeg spurte Stockhausen om disse komposisjonene, var hans umiddelbare reaksjon øyerulling og risting på hodet. Min første tanke var, skuffet, at dette var bekræftelsen på hippie-teorien. Hvorfor ble han opprørt over at jeg spurte om nettopp disse komposisjonene? Jeg kunne godt forstå hans frustrasjon da han med egne ord fortalte om disse komposisjonene: *The performers do not practice enough on these pieces, but in fact these pieces need more practice than any other pieces.*<sup>1</sup> Han snakket også om sine opplevelser av dårlige fremføringer og hvor lei han var av at utøvere gjerne tok en av disse komposisjonene med i et konsertprogram for å tilføre programmet noe eklektisk, men uten å ta det på alvor og gjøre de nødvendige forberedelsene. Stockhausens formidlet et alvor og stor omsorg for prosessen med fremføringen av disse verkene, og dette illustrerer essensen av det som jeg prøver å formidle i denne håndboka.

---

<sup>1</sup> I samtale med Stockhausen 27.08.2005



I møtet med Åpen form trenger du andre metoder og teknikker enn det som i dag tilbys i den tradisjonelle instrumentalutdanningen. Du står dermed overfor en rekke nye utfordringer i tillegg til de utfordringer tradisjonelle verk krever. Til tross for mange krav går det likevel an å tilegne seg kunnskap og erfaring slik at verk med Åpen form kan fremføres og presenteres for publikum på en respektfull måte.

Eksemplene som er brukt i håndboken er direkte hentet fra egne erfaringer. Dette gjelder både eksemplene på etyder, og andre eksempler tilhørende eksempelverkene.

# DEL 1

# 1. Hvordan fremføre Åpen form-verk?

## Klassifisering

Åpen form verk kan klassifiseres i fire hovedkategorier. Disse er:

1. Tekstnotasjon
2. Grafisk notasjon
3. Nummernotasjon
4. Utvidet konvensjonell notasjon

Ofte består et Åpen form-verk av en kombinasjon av disse fire kategoriene. Nedenfor viser jeg utdrag fra enkelte verk for å illustrere de ulike kategoriene.

### 1. Tekstnotasjon.

Eksempel: Pauline Oliveros, *Dissolving your earplugs* (2006).

#### **Dissolving your earplugs: For classically trained musicians and anyone else interested.**

1) Take some time - no matter where you are - sit down and close your eyes for a while and just listen - When you open your eyes consider what you heard as the "music". Later try to remember what you heard and express it with your instrument.

Do this practice often until you begin to hear the world as music.

2) Another time - sit down with your instrument and just listen with your eyes closed. As you realize that whatever you are hearing IS "music" allow your instrument to enter this musical stream. Stop when the music is over. This is supported improvisation.

3) Listen to a favorite machine and play along with it.

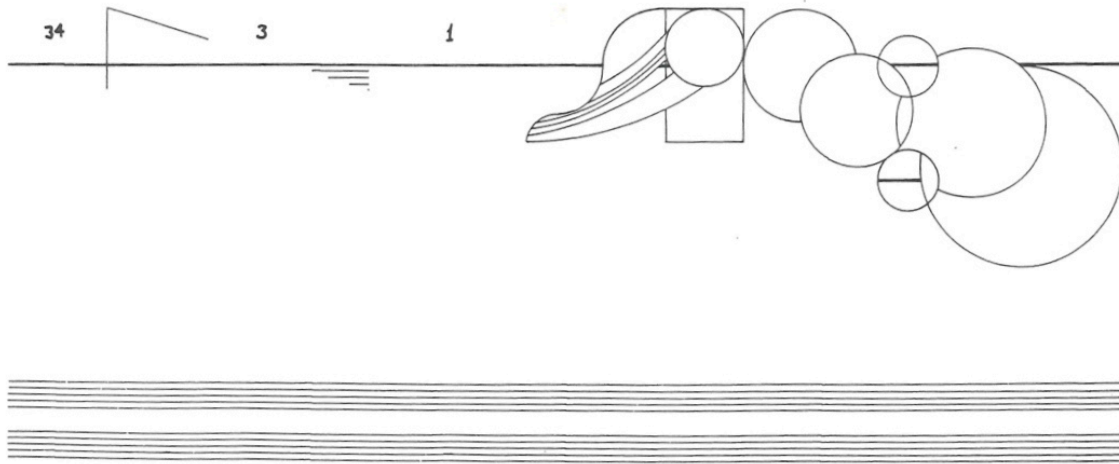
4) Listen to a favorite natural soundscape and play along with it.

© Copyright Deep Listening Publications 2006  
Pauline Oliveros

Trykket med tillatelse fra Pauline Oliveros. Utdrag fra *Anthology of Text Scores*, Pauline Oliveros, Deep Listening Publications 2013.

## 2. Grafisk notasjon.

Eksempel: Cornelius Cardew, utdrag fra *Treatise* (1963-67).



© 1967 by Gallery Upstairs Press, USA  
© 1970 assigned to Hinrichsen Edition, Peters Edition Limited, London

1

Gjengitt med tillatelse fra C. F. Peters Corporation.

3. Nummernotasjon.

Eksempel: Christian Wolff, *Sonata for Three Pianos* (1957). Verket er notert med *time brackets*.

PREPARED

8-7 [A] 15-7 [C] 15-7 [D]

PIANO I

4" 5" 6" 16" 20" 24" 30" 34" 34 1/2" 31 1/2" 34" 35" 36"

4:3A	1:0	1:5D	10:2PR	4:17A	4:0	6:3D 4C	1:0	1/4:2A 1/4:1PR	1/4:0	2 1/2:3D	1:2D 3C	1:0
------	-----	------	--------	-------	-----	------------	-----	-------------------	-------	----------	------------	-----

26" 37 1/2" 38 1/2" 38 3/4" 39" 41 1/2" 42 1/2" 43 1/2" 45" 55" 57 1/2" 60" (1')

1 1/2:3PR 1/2:1D	1:1C	1/4:0	1/4:1A	2 1/2:1A	1:2C 1:1PR	1:0	1 1/2:3PR 1/2:1D	10:2PR	2 1/2:3D	2 1/2:0	25:4A 1C	OF WHICH 4 AS LOUD ASP.
---------------------	------	-------	--------	----------	---------------	-----	---------------------	--------	----------	---------	-------------	----------------------------

1'25" 1'35" 1'45" 2' 2'4" 2'5" 2'20" 2'24"

10:7C 1PR	10:0	15:17D 5A	4:7PR 2A	1:2D 3C	15:0	4:2C 1D
--------------	------	--------------	-------------	------------	------	------------

2'24" 2'35" 2'36" 2'46" 2'50" 2'54" 3' 3'6" 3'9"

11:0	1:5C 2A	10:1PR	4:3PR	4:0	6:2C	6:2C 5D	3:0	→
------	------------	--------	-------	-----	------	------------	-----	---

3'9" 3'24" 3'30" 3'36" 3'45"

15:4A	6:4A	6:0	9:6D 2C 3A	AS SOFT AS POSSIBLE	1957
-------	------	-----	------------------	------------------------	------

SONATA

Edition No. 68156

Copyright © 2007 C. F. Peters Corporation  
International Copyright Secured. All rights reserved.  
Alle brechte vorbehalten.

Gjengitt med tillatelse fra C. F. Peters Corporation.

4. Utvidet konvensjonell notasjon.

Eksempel: Christian Wolff, utdrag fra *Burdocks* (1970-71)

V

one only by one player (as several in 1st part (unish)) whenever finger at first (or nail)

3t

$P \sim mp$

$f > t$

20

PPP > P

mp

1, 3, 7

5

12

10

3

ff

1, 7

15

5

40

2, 3, 5

glass

wood

d

sound of one material passing through another

or (many slow gliss) (2)

t

as many simultaneous d's as p., or as many d's as p. in rapid succession, in 1 sec.

5

10

7

3

7

40

drop J after rapid figure (fff etc.) above played (if it is), and consider

sound(s) (os) with various material

(t)

3

5

pluck so that about 5 sounds result  $f > p$ ,  $mp$

1

10

30

shake

knock

3t

(slow gliss)

t

t = change of timbre  
 $\{t^1, t^2, t^3 = 3 \text{ different timbres}$   
 $\} \text{st}$

Gjengitt med tillatelse fra C. F. Peters Corporation.

En begrepsavklaring:

- Partitur og spillepartitur

I tillegg til selve spillepartituret, som for eksempel kan være et grafisk bilde, har et Åpen form verk ofte en instruksjonstekst, samt eventuelle symbolforklaringer og spilleanvisninger. I denne håndboken bruker jeg betegnelsen "spillepartitur" på den noten utøveren tar med seg på scenen. Med "partitur" mener jeg hele verket (spillepartitur, instruksjonstekst, symbolforklaringer og annet).

Nedenfor beskriver jeg i korte trekk hvordan jeg synes én hensiktsmessig fremgangsmåte for innstudering og interpretasjon av et Åpen form-verk kan være. Noen punkt er irrelevante for noen verk, og andre verk trenger flere punkter eller andre måter å belyses på. Som sagt, er det viktig alltid å ha i mente at hvert Åpen form-verk trenger egne tilpasninger – noen små, noen store. Dette avhenger ikke bare av verket, men også av deg som utøver.

Jeg foreslår å starte med denne oppskriften som et utgangspunkt for egne eksperiment med hvert enkelt verk. Oppskriften minner deg kanskje om hvordan du går gjennom et tradisjonelt notert verk. Denne likheten forteller oss at det finnes noe intersubjektivt, eller felles, i hvordan vi forholder oss til interpretasjon av Åpen form-verk og verk med "closed form", som Earle Brown beskriver som motsatsen til Open form.<sup>2</sup>

Hensikten bak denne fremgangsmåten er å være så tro som mulig mot verkets identitet, samtidig som din interaksjon med verket i best mulig grad ivaretas.

---

<sup>2</sup> Brown, 1987, s. 57.

## En oppskrift

Fremgangsmåten jeg beskriver nedenfor tar for seg fire hovedpunkter:

1. ANALYSERE PARTITURET
2. LAGE EN IDÉBANK
3. TESTE UT IDÉENE OG ØVE PÅ FREMFØRELSE
4. FREMFØRING

### 1. ANALYSERE PARTITURET

- HVORDAN KAN PARTITURET KATEGORISERES?

Å kategorisere verket i denne sammenhengen betyr å gjøre en første observasjon av verket og få et overblikk over hvilke teknikker som er brukt til å notere med. I tillegg til de fire hovedkategoriene et Åpen form-verk kan bestå av, legger jeg til en femte her siden den også gjerne kan være en del av et Åpen form-partitur som helhet:

1. Tekstnotasjon
2. Grafisk notasjon
3. Nummernotasjon
4. Utvidet konvensjonell notasjon
5. Konvensjonell notasjon

- HVA SIER PARTITURET OM HVILKE OPPGAVER DU MÅ GJØRE OG HVILKET ANSVAR DU HAR?

Dette er litt som en barnelek. Reglene eller instruksjonene må bli fulgt av alle som er involvert for å opprettholde leken, ellers faller leken fra hverandre og kollapser.

- HAR VERKET EN INSTRUKSJONSTEKST? HVIS JA: HVA SIER INSTRUKSJONSTEKSTEN?
  - ER INSTRUKSJONEN TYDELIG OG KLAR? ER DET BEHOV FOR INTERPRETASJON AV SELVE INSTRUKSJONSTEKSTEN?
  - FINNES DET ASPEKTER VED PARTITURET SOM INSTRUKSJONSTEKSTEN IKKE SIER NOE OM?



Dette kan være aspekter som komponisten enten har utelatt for bevisst å gi ansvaret for noe spesifikt til deg som utøver, eller det kan hende at det er aspekter eller muligheter ved verket som komponisten ikke har tenkt over. Det finnes eksempler på begge deler i flere Åpen form-verk.

Cornelius Cardew hadde opprinnelig en håndbok tilhørende sitt magnumverk *Treatise* (1963-67). Her omtaler han nettopp det paradokset at en utøver faktisk må tolke instruksjonsteksten fra komponisten.

[...] in the work of many composers (including Feldman, Wolff, Cage, myself, Rzewski, LaMonte Young and even Stockhausen if he himself happens to be absent) the interpretation of the *instructions* for a piece has a decisive influence on the performance. We have seen that to say that the instructions govern the performer's interpretation of the notations does not cover the case. Very often a performer's intuitive response to the notation influences to a large extent his interpretation of the instructions.<sup>3</sup>

Kanskje var det også derfor han trakk håndboken tilbake. Utøverens interpretasjon har sin egen verdi, uten komponistens interpretasjon som mellomledd. Alternativet å skrive verket på en konvensjonell måte (som det faktisk er to eksempler på i *Treatise Handbook*) i stedet for med åpne notasjonsteknikker.

- **DESKRIPTIV ANALYSE AV SPILLEPARTITURET.**
  - **SIER PARTITURET NOE OM**
    - **BESETNING**

Instrumenteringen er i mange Åpen form-verk åpen. Det kan hende du allerede har et ensemble som er etablert og klart for å spille, men hvis ikke, må du bestemme en passende besetning.

Instrumenteringen kan like gjerne være steiner, bokser og ting, eller "circuit bending"-instrumenter så vel som konvensjonelle instrumenter. Like viktig som selve instrumenteringen er det at utøverne har et godt utgangspunkt for samspill med hverandre.

- **LENGDE**
- **UTVIKLING**

---

<sup>3</sup> Cardew 1971, s. xv

▪ SIER PARTITURET NOE OM UTFORMING AV MATERIALE PÅ MIKRONIVÅ? ET MIKRONIVÅ ER TILKNYTTET TONENS ELLER TONENES<sup>4</sup>

- KLANGFARGE
- TEKSTUR
- VARIGHET
- DYNAMIKK
- INTONASJON/REGISTER
- SPACING/KOMPLEKSITET<sup>5</sup>

Å styre kompleksiteten, eller tettheten, er ofte lettere i et lite ensemble enn i et stort. Selv med en kvartett kan utøverne komme i veien for hverandre eller gjøre mellomrommet mellom de musikalske hendelsene svært tett. Jo større ensemble, desto viktigere er det å la det være plass for de andre utøverne. "Spacing" krever god disiplin og dyp lytting.

- RYTMIKK
- UTVIKLING/STRUKTUR

Et materiale trenger ikke nødvendigvis være lydlig. Det kan også være kinestetisk (for eksempel performance eller dans). En lydlig tolkning betyr at du lager lyd. En kinestetisk tolkning betyr at du gjør en ikke-lydlig handling, og er dermed over i visuell kunst, med nedslagskraft i performancefeltet<sup>6</sup>. Muligheten for kinestetisk tolkning gjelder for noen verk, ikke alle. Eksempelene i denne håndboken er hovedsakelig med utgangspunkt i lydlig tolkning. En kinestetisk tolkning vil kunne forholde seg ganske likt til de samme elementene, men kan naturligvis trenge tilpasning av de begreper som klangfarge, tekstur og rytmikk.

Eksempel:

John Cage, *Variations III* (1963) er et typisk eksempel på et Åpen form-verk hvor det ikke er en selvfølge at du skal lage lyder. I instruksjonsteksten blir du bedt om å utføre en handling: *Make an action or actions* [...]. Dette står i motsetning til for eksempel *Four*<sup>6</sup> (1992) hvor du blir bedt om å finne lyder: *Choose twelve different*

<sup>4</sup> Begrepet tone er i denne sammenhengen alt som omfatter lydmateriale. Det kan like gjerne være hvit støy som en enstrøken d.

<sup>5</sup> Spacing og kompleksitet sier noe om mellomrommet mellom tonene.

<sup>6</sup> Det er ikke alle Åpen form-verk som gir muligheter for ikke-lydlig tolkning. Eksempler på noen verk som gir mulighet for dette er John Cages *Variations III* (1963), Wolff's *Edges*, og Earle Browns *December 1952 fra Foilo*.

---

*sounds* [...]. I Cages egne fremføringsnotater, som er bevart ved New York Public Library for the Performing Arts, har han laget en liste som heter *Things I can do*. Listen inneholder mange ulike lydige og ikke-lydlige handlinger. Her er et lite utdrag fra Cage sin liste for *Variations III*:<sup>7</sup>

[...]

*Smoke*

*Write*

*Think*

*Put on or take off my glasses*

*Drink water*

*Leave the room*

[...]

Gjengitt med tillatelse fra C. F. Peters Corporation.

Et annet eksempel på at et verk kan gjøres kinestetisk er nr. 10 i Wolffs orkesterverk *Burdocks* (1970-71). Nr. X: *Flying, or possibly crawling or sitting still*.



Wolff flyr. Fremføring av "Nr. X" fra Wolffs *Burdocks* (1970-71), fremført ved Open form Festival, Oslo, 2007, under ledelse av Else Olsen S.. Privat foto.

---

<sup>7</sup> Fra John Cage Music Manuscript Collection ved New York Public Library for the Performing Arts, JPB 95-3, Folder 333.

○ KAN JEG FORHOLDE MEG 100% TIL PARTITURET SOM HELHET?

Noen ganger kan det være vanskelig å forholde seg 100% til partituret som helhet. Noen ganger kan partituret gi en instruksjon som er vanskelig å gjennomføre eller til og med umulig.

Eksempel 1:

Bjørn Thomas Melhus (NO) gir i sitt verk *U – The Play* (2007), instruksjoner om følgende til instrument I (klaver):

Instrument I (klaver):

Tilgjengelige toner: D - E - F - A - H i alle oktaver

Maks antall samtidige toner: 10

Antall toner totalt i satsen: 50

20 av tonene kan klimpres med fingerene oppe i klaverkassen, 5 av disse skal være i hovedsak perkusive. De resterende skal spilles på klaviaturet.

Fra første sats av *U – The Play, Utopi*.

Her er instruksjonene svært åpne, men detaljerte. Klaveret blir gitt et omfattende antall toner å holde rede på i hodet og hender, samtidig som det er anvisninger for et rammeverk for hvordan disse skal forholde seg til gitte tonehøyder, antall toner samtidig, hvordan noen av dem skal spilles. I tillegg skal pianisten forholde seg til og reagere på de andre utøvernes spill. Det er svært vanskelig å holde seg til denne instruksjonen 100%, og utøveren må gjøre kompromiss mellom seg selv og verket. Ett alternativ kunne vært å forberede et forhåndsbestemt materiale, og skrive et nøyaktig spillepartitur av dette. Dette lar seg ikke gjøre på grunn av "stjelingen" som skal foregå. Utøveren må hele tiden ha oppmerksomhet på hva som går an å stjele og tilpasse spillet sitt til dette.

Eksempel 2: Cages *Sonatas & Interludes* (1946-48), og hans musikk for preparert piano generelt. Prepareringsinstruksjonene er svært detaljerte og nøyaktige, med petimetermål for hvor hver preparering skal stå. Cage sine instruksjoner passer perfekt til det flygelet han komponerte på i sin leilighet men mister mye av sin verdi på et annet flygel. Cage kommenterte også dette selv. Wolff mener at disse tabellene i stor grad var Cages notater mer enn det var ment som en instruksjon til utøveren. (For å se en prepareringstabell, se *Table of Preparations* i *Eksempelverk 6 John Cage, Four*<sup>6</sup> (1992) s. 92).

---

Gjennom eksempelverkene får du også se hvordan rammene i noen Åpen form-verk både må tøyes eller strammes opp noen ganger for å gjøre en fremføring på best mulig måte.

Dersom du tar disse aspektene i betraktning, kan du ikke alltid forholde deg 100% til partituret. Justeringer og vurderinger må gjøres for hvert verk, basert på kunnskap om komponist, verket og tiden det ble skrevet i.

Les mer om dette i Del 2, *1. Tidsriktig interpretasjon, eller ikke?* s. 129.

## **2. LAGE EN IDÉBANK**

Med begrepet "idébank" mener jeg en samling med utvalgt materiale, på enten makro- eller mikronivå. Det kan være rammer for instrumentering, form, dynamikk, klangfarge, tonemateriale og så videre.

- **HVILKE MULIGHETER OG BEGRENSNINGER GIR PARTIURET FOR FREMFØRELSE?**
- **TRENGER JEG Å DEFINERE SÆRSKILTE REGLER MED MULIGHETER OG BEGRENSNINGER FOR MIN FREMFØRING?**
  - **ØVING MED ETYDER.**

I mange verk er det hensiktsmessig å lage små etyder for å øve på verket eller kun deler av verket. En etyde i denne sammenhengen er en øvelse du lager selv, og som tar utgangspunkt i noe fra verket som skal eksperimenteres med og øves på. Gjennom begrensninger for hva som er lov å gjøre i hver etyde kan du finne muligheter og begrensninger i verket og på denne måten komme nærmere verkets identitet, men også nærmere muligheter og begrensninger for akkurat denne fremføringen. Min erfaring er at slike etyder utløser mange uante muligheter hos utøverne. En etyde kan også i seg selv være utgangspunkt for en fremførelse.

Varigheten av hver etyde kan varieres for hver gang etyden blir spilt, avhengig av hva som oppleves som en god lengde for deg og de andre utøverne. Etyden kan og bør endres underveis i øvingen både for å eksperimentere med verket, men også for å finne ut hva som fungerer best i møtet mellom verket og utøverne.

Det er greit å ha noen parametere som er åpne i en etyde. For mange bestemte parametere kan gjøre at du får for mange elementer å forholde deg til. Dette er

---

selvsagt også en øvingssak, og underveis i øvingen vil det bli lettere å forholde seg til mange bestemte faktorer og samtidig lytte og være en del av verket.

På samme måten som på makronivå, er det også fornuftig å lage etyder på mikronivå. Å lage en etyde på mikronivå utgjør omtrent samme prosessen som på makronivå, forklart ovenfor, men kun med ett symbol eller én *event*.

De musikalske svarene som kommer ut fra disse etydene inngår i utøverens idébank, og deler av denne blir til slutt en del av din palett i fremføringen av verket.

Eksempel på en etyde: Kan jeg finne 10 ulike måter å spille et tegn på?

- **KAN JEG FORHOLDE MEG 100 % TIL MINE EGNE FORHÅNDSBESTEMTE RAMMER?**

Underveis i øvingen vil noe vise seg å være interessant, mens andre ting faller fra hverandre nesten før det er blitt testet ut.

Eksempel: Noen ganger kan en etyde eller en forhåndsbestemmelse virke spennende i det du planlegger den, mens det i virkeligheten fungerer dårlig når du prøver det ut i praksis. Dette kommer an på flere faktorer, blant annet utøverne og deres samspill, og hvor mye erfaring utøverne har med Åpen form. Dette vil være helt unikt for hvert ensemble. En etyde som ikke fungerte i ett ensemble, kan vise seg å fungere helt topp i et annet.

Jeg har selv aldri opplevd at jeg kan forholde meg 100 % til mine egne rammer eller avgjørelser, spesielt ikke i en samspillsituasjon. Lyttingen er viktig. Verket må være godt nok forberedt slik at du ikke må tenke på den praktiske utførelsen. Du må i stedet kunne konsentrere deg om å lytte, interagere spontant med de andre utøverne, og raskt avgjøre hvordan verkets ulike elementer skal plasseres og samtidig følge den intuisjonen som verket innbyr til. Dette er viktig, til tross for at verket ikke nødvendigvis skal ha noe intensjonelt samspill (Se også *Interaksjon* nedenfor, *Tidsriktig interpretasjon, eller ikke?* s. 129). Det er gjerne små justeringer som gjør at en tone får akkurat nok plass, eller en justering av spillet slik at en ikke-intensjonell tone likevel gir mening, plassert blant andre tilsynelatende ikke-intensjonelle toner.

- **KREVER VERKET AT JEG INVOLVERER PUBLIKUM PÅ NOEN MÅTE UTOVER DET SOM ER NORMALT I EN TRADISJONELL KONSERTOPPTREDEN?**

Noen verk krever dette. Mens publikum som oftest sitter på stoler på rekker i en tradisjonell konsertsituasjon, kan det hende at et Åpen form-verk blir bedre presentert ved å plassere publikum på en annen måte.

Cages *Musicircus* (1967) er en manifestasjon av å involvere publikum uten de tradisjonelle konsertstolene. *Musicircus* er et verk som inviterer utøvere, gjerne også fra publikum, til å opptre med det de selv ønsker. Utøverne, eller ensemblene, spiller på samme plass til samme tid, men ikke sammen. Dette verket egner seg godt til fremføring på store plasser gjerne med mange rom og etasjer, avhengig av antall utøvere. De som ikke er med på fremføringen kan bevege seg fritt mellom de ulike sirkuseventene, mellom ulike rom eller etasjer, uavhengig av hva som skjer de ulike plassene.

Det er alltid et etisk aspekt tilstede ved å involvere publikum i kunst. Dersom du velger å gjøre en kinestetisk, eller performativ, interpretasjon av et verk, hvor du også vil inkludere publikum i din interpretasjon, må dette gjøres svært forsiktig. Det finnes ingen skrevne regler for hvordan du skal forholde seg til dette, men en generell holdning bør inkludere at du ikke skal berøre publikum. Også uten berøring finnes det grenser for hvordan du kan involvere publikum. Eksempel: Dersom du filmer tilfeldig forbipasserende og lar det bli spilt av et annet sted, som del av et kunstverk, har ikke aktørene i kunstverket fått muligheten til verken å velge å være publikum eller å være en del av kunsten. Ikke alle ønsker å være del av et kunstverk, og det skal tas hensyn til.

### 3. TESTE UT IDÉENE OG ØVE PÅ FREMFØRELSE

- ØVING; TESTE UT HVILKE IDÉER FRA IDÉBANKEN SOM FUNGERER I REALISERINGEN.

Å teste ut og øve på idéer som du gjør når du lager en idébank, er ett aspekt ved øvingen. Et annet aspekt er den fasen som kommer etter etydeøvingen; det å øve på verket frem mot en fremførelse. Denne fasen står i kontrast til arbeidet med idébanken, hvor nye idéer er velkomne. Det er øvingen på den opparbeidede idébanken som foregår her. Med dette mener jeg ikke at du skal øve på en bestemt versjon av verket, slik vi gjerne gjør i større grad i et konvensjonelt notert verk. I forberedelsene og øvingen til et Åpen form-verk kommer du inn i verkets kjerne og nærmere det å forstå hvordan verket fungerer. Brown uttrykker dette på følgende måte, i sin skildring av sine forberedelser til fremføring av *December 1952*, som også er det første eksempelverket i denne håndboken:

*We rehearsed a way of performing, not a performance itself.*<sup>8</sup>

Han snakker også om hvor ulike to fremføringer kan være og at hans opptak fra øvelsen rett før konserten og selve konsertopptaket var to svært ulike versjoner auditivt.

- SELEKSJON.

Når øvingen på innholdet i idébanken er godt i gang er det på tide å stoppe opp og gjøre de nødvendige begrensningene for akkurat den fremføringen du skal gjøre. Dette innebærer også "killing your darlings", i hvert fall noen av dem. Det innebærer også det motsatte, nettopp å ikke komme med helt nye idéer. I denne fasen handler det om å begrense paletten som har fått utvikle seg under forberedelsene. Med andre ord er det du som tar avgjørelser, velger ut og velger bort.

Noen utøvere kaller denne fasen for *Rød fase*. Uttrykket illustrerer godt behovet for å begrense og stoppe opp den forrige fasen, som har vært oppfinnsom og blomstrende.

---

<sup>8</sup> Earle Brown, 1970. Lydopptak.



I Rød fase stilles nye spørsmål, for eksempel:

- Har noen av etydene vært eksepsjonelt velfungerende?
- Er det deler av idébanken som bør tas bort, eller tas vare på til en annen fremførelse?
- Lager dine erfaringer fra øvingen en god ramme for din interpretasjon? Er verkets identitet godt tatt vare på?
- Er der noen spesielle hensyn å ta i møtet mellom deg og verket på scenen? En ting som må tas hensyn til er om du skal ha partituret med deg under fremføringen eller ikke. Å ha med deg partituret kan være en slags garanti for kommunikasjonen mellom deg og verket.

Rød fase blir ofte undervurdert i planleggingen av et prosjekt. Noen kunstnere vil kjenne seg igjen i situasjonen som ofte oppstår tett opp til en fremføring: Behovet for Rød fase skriker imot deg, og alt kan bli svært hektisk som resultatet av at det ikke er satt av tid til denne fasen. Det er naturlig i en kunstnerisk prosess frem mot en fremføring at det blir hektisk, til og med dersom du har satt av tid til Rød fase. Det er likevel viktig å være klar over denne fasen og å ta ansvar for å planlegge den noe.

- **INTERAKSJON; HVORDAN FORHOLDE SEG TIL MEDSPILLERE.**

Et Åpen form-verk kan kreve at du forholder deg til de andre utøverne på måter som du ikke er vant til. I konvensjonelle verk, som for eksempel Haydn, er ikke dette noe vi tenker på når vi spiller sammen. Vi spiller sammen i så stor grad som mulig, og prøver å være på samme plass i partituret under hele fremføringen. I et Åpen form-verk kan utøverne like gjerne få instruksjoner av komponisten om å ikke spille sammen, eller at de kan velge hva de vil spille i spillepartituret uavhengig av hva de andre utøverne velger. I Wolffs *Edges* (1967) er en del av instruksjonen til deg at du kan velge å bruke en medspillers musikk som cues for din utøving: *You can also use the signs as cues: wait till you notice one and then respond*. Dette innebærer at du først må lytte til det de andre spiller og tolke det de spiller for å knytte det til Wolffs tegn. (Det er ikke sikkert at din tolkning av tegnet stemmer med det tegnet som den andre utøveren faktisk fremfører, og det er heller ikke nødvendig.) Deretter skal du respondere på det tegnet du hører. Det står ikke hvordan du skal respondere, det er opp til deg. Les mer inngående om dette verket i "Eksempelverk 3 Christian Wolff, *Edges* (1967)", s. 54.

---

I mange verk krever verket at utøverne spiller sammen. Dersom du ikke før har spilt et Åpen form-verk høres dette skikkelig kryptisk ut. Å spille sammen er for de fleste en selvfølge i en fremføring med flere utøvere. Dette er ikke en selvfølge i Åpen form.

Noen verk krever faktisk at utøverne ikke spiller sammen, men samtidig. Med unntak av de tidligste verkene, gjelder dette for nærmest alle verk av John Cage. Hans verk legger opp til en samspillsituasjon hvor utøverne skal spille samtidig, og ikke respondere eller interagere aktivt mot det de andre utøverne gjør. *Musicircus* ville ikke vært et sirkus dersom utøverne hadde tilpasset seg hverandre og sammen endt opp med å spille sammen i stedet for å fremføre sine egne verk uavhengig av hverandre. (Mer om dette i *Tidsriktig interpretasjon, eller ikke?*, s. 129)

- **VURDERE OG EVENTUELT TESTE UT ULIKE FREMFØRINGSARENAER.**

Det er svært viktig å undersøke scenen og rommet, spesielt dersom du velger en ukonvensjonell fremføringsarena. Du bør besøke plassen, og alle helst teste den ut med instrumenter. En test er ofte ikke mulig å få til, men bare det å være i rommet vil kunne gi deg viktige impulser som du kan ta med deg i dine forberedelser. En tradisjonell scene vil i mange situasjoner være et godt valg (og noen ganger det eneste). Noen ganger er det likevel både oppløftende og inspirerende både for verket, deg og publikum å oppleve en fremføring i utradisjonelle omgivelser, kanskje spesielt et Åpen form-verk.

Noen ganger krever verket at fremføringsarenaen blir tilrettelagt slik at opplevelsen av verket blir best mulig for publikum.

Eksempel: Feldmans pianomusikk (med unntak av noen av hans tidligste verk) har ofte et minimum av anslag og med lange etterklanger hvor overtonestrukturane fremstår som mobile skulpturer for pianistens ører. Og denne fysiske opplevelsen av Feldmans musikk kan lett forbli pianistens opplevelse siden dette fenomenet er tydeligst rett ved flygelet, der pianisten sitter. Men dersom publikum får muligheten til å sitte ganske tett på flygelet, i et rom som kan bære klangene på en god måte akustiskmessig, får også publikums ører muligheten til å berøre disse skjøre, lydlige skulpturene.

Dersom du må spille i et lokale som gjør at verket krever oppmikking, er det av

---

praktiske (og økonomiske) årsaker viktig å kartlegge dette så tidlig som mulig. Cages musikk for preparert piano (selv om dette ikke er Åpen form-verk) krever i mange tilfeller oppmikking på grunn av at lydene er så små og svake, og gjerne med komplekse overtonestrukturer. (Mer om dette i *Tidsriktig interpretasjon, eller ikke?* s. 129)

#### 4. FREMFØRING

- FINNES DET NOE SPESIELT I TILLEGG TIL DE FORBEREDTE VERKENE SOM BØR TAS HENSYN TIL?

Under en fremføringen er det viktig å være fokusert på verket og dets særegenheter. Samtidig er det viktig å være intuitiv nok til å gjøre endringer under fremføringen dersom det trengs. Dette er viktig i møtet med verket og medspillerne, men også i møtet med publikum.

Eksempel:

Å forholde seg til stillhetens lyder<sup>9</sup> under en fremføring kan oppleves svært ulikt fra hvordan stillhetens lyder oppleves under en øvelse. Det oppleves ulikt fordi lydene på scenen og øvingsrommet kan være så ulike, i tillegg til at lyden i et rom også endrer seg med publikum tilstede. Jeg har opplevd ved noen anledninger at en fremføring har endret karakter på grunn lydene som viste seg å bo i rommet. En gang var lydene fra lyssystemet på en scene så fremtredende at det endret vår måte å spille på. Lyssystemet laget jevnlig små knepp med ulikt volum og med ulike tidsintervall. På grunn av rommets akustikk, fikk kneppene en bærende og fin etterklang. Ensemblet som spilte lyttet til kneppene og de ble en del av fremføringen av verket. Dermed ble kompleksiteten i verket en helt annen og mye mindre enn det utøverne var forberedt på. Et Åpen form-verk kan gjerne gi utøverne muligheten til å gjøre intuitive endringer som dette.

Å lytte til alle lyder som måtte oppstå uten noen form for hierarki er også et grunnleggende aspekt ved Deep Listening, selv om Deep Listening også omfatter

---

<sup>9</sup> Med *stillhetens lyder* mener jeg de lydene som er i rommet eller som finner sin vei til lytterne (utøvere og publikum) når det ikke spilles. Det kan være lyden av et forbipasserende buekorps, en sykebil, eller din egen pust. Dette er mer omtalt i *Eksempelverk 6 John Cage, Four*<sup>6</sup> (1992).

en måte å lytte på som inkluderer mer enn bare lyder. (Mer om Deep Listening® i Del 1, "Eksempelverk 5 Pauline Oliveros, *Horse Sings from Cloud* (1979)." s. 75)

## 2. Eksempelverk

Nedenfor gis en gjennomgang av oppskriften gjennom utvalgte verk.

Gjennomgangen av det første eksempelverket, *December 1952* av Earle Brown, berører en del generelle aspekter som er felles også for andre verk.

Ved slike tilfeller blir ikke allerede diskuterte emner gjentatt.

Oppskriften må hele tiden anvendes på den måten og i den rekkefølge som passer verket. Noen emner fra oppskriften er uvesentlige for noen verk. Disse blir da utelatt. Det hender også at rekkefølgen på punktene i oppskriften bytter plass avhengig av hvordan de gagnar verket best.

Eksempelverk 1 Earle Brown, excerpts from *Folio* (1952/53), *December 1952*

Eksempelverk 2 Morton Feldman, *Intermission no. 6* (1953)

Eksempelverk 3 Christian Wolff, *Edges* (1967)

Eksempelverk 4 Cornelius Cardew, *School time compositions* (1967)

Eksempelverk 5 Pauline Oliveros, *Horse Sings from Cloud* (1979)

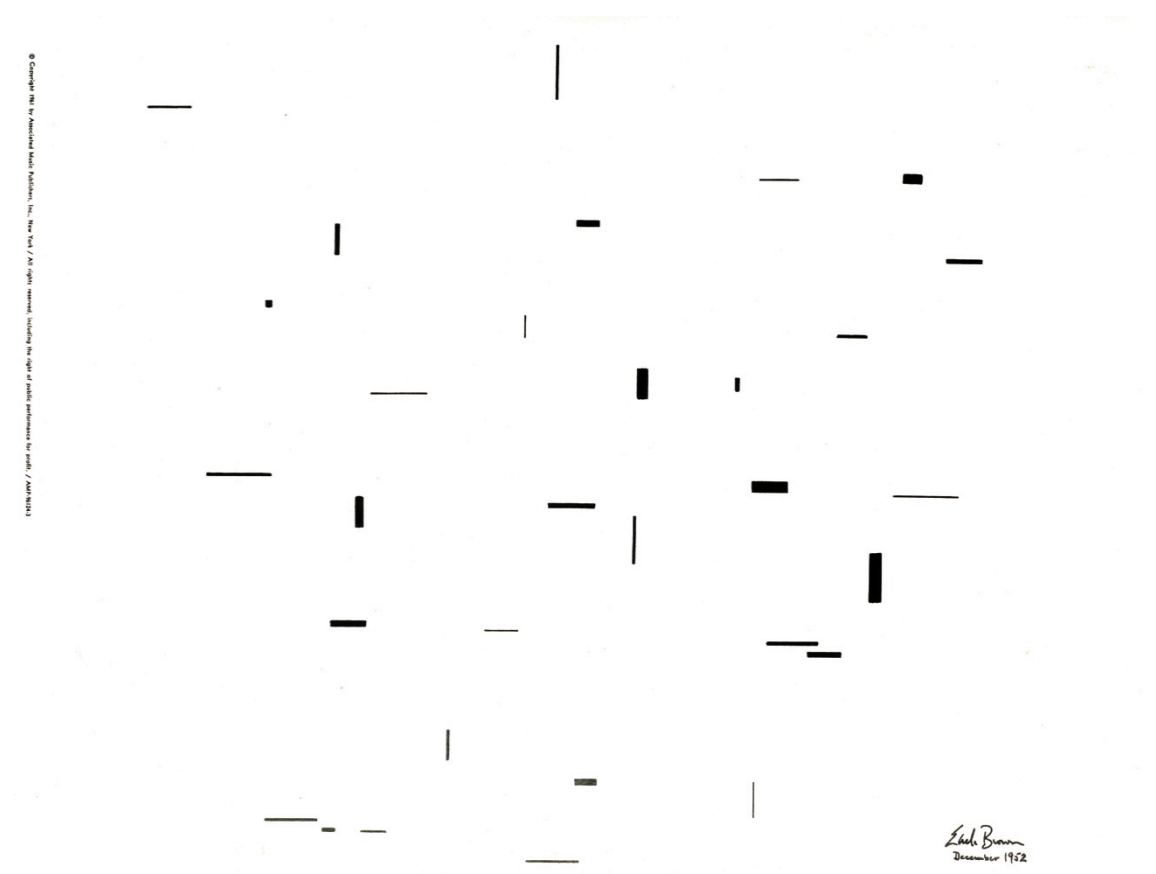
Eksempelverk 6 John Cage, *Four*<sup>6</sup> (1992)

Eksempelverk 7 Bjørn Thomas Melhus, *U – The Play*. (2007)

Eksempelverk 8 Else Olsen S., *Lotto* (2010)

Eksempelverk 9 Christian Wolff, *Brooklyn* (2015)

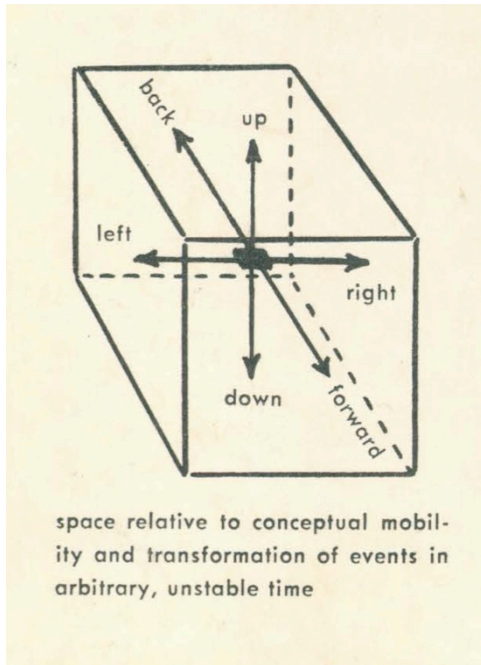
---

**Eksempelverk 1 Earle Brown, utdrag fra *Folio* (1953), *December 1952***

*December 1952*, utdrag fra *FOLIO* (1952/53) and *4 SYSTEMS* (1954)

© 1961 by Associated Music Publishers

Gjengitt med tillatelse fra The Earle Brown Music Foundation



Utdrag fra "Prefatory Note", *FOLIO (1952/53) and 4 SYSTEMS (1954)*

© 1961 by Associated Music Publishers

Gjengitt med tillatelse fra The Earle Brown Music Foundation

### Instruksjonstekst

Nedenfor siteres teksten med overskriften "December 1952" i det som kalles *Prefatory Note*, tilhørende partituret for *Folio and Four Systems*, som *December 1952* er del av. Alle markeringer i teksten er Earle Brown sine.

"For one or more instruments and/or sound-producing media.

The following note and sketch appear on a notebook page dated Oct. & Nov. '52, but they are the basis of the composition "December 1952" as well as being particularly relevant to "Four Systems".

"...to have elements exist in space...  
space as an infinitude of directions from an  
infinitude of points in space...to work  
(compositionally and in performance) to  
right, left, back, forward, up, down, and  
all points between...the score [being]  
a picture of this space at one instant,

and/or transitory...a performer must set this all in motion (time), which is to say, realize that it is in motion and step into it...either sit and let it move or move through it at all speeds.”

“[coefficient of] intensity and duration [is] space forward and back.”

This composition may be performed in any direction from any point in the defined space for any length of time and may be performed from any of the four rotational positions in any sequence. In a performance utilizing only three dimensions as active (vertical, horizontal, and time), the thickness of the event indicates the relative intensity and/or (where applicable instrumentally) clusters. Where all four dimensions are active, the relative thickness and length of events are functions of their conceptual positions on a plane perpendicular to the vertical and horizontal plane of the score. In the latter case all of the characteristics of sound and their relationships to each other are subject to continual transformation and modification. It is primarily intended that performances be made directly from this graphic “implication” (one for each performer) and that no further preliminary defining of the events, other than an agreement as to total performance time, take place. Further defining of the events is not prohibited however, provided that the imposed determinate-system is implicit in the score and in these notes.”

## **1. ANALYSE AV PARTITURET**

- **HVORDAN KAN PARTITURET KATEGORISERES?**

*December 1952* er et grafisk verk. Komponisten har i tillegg en instruksjonstekst og utdrag fra komponistens notatbok som supplerer partituret. Dette er Browns mest abstrakte verk og har en spesiell rolle historisk på grunn av sine særtrekk i den tiden det ble skrevet.



- HVA SIER PARTITURET OM HVILKE OPPGAVER DU MÅ GJØRE OG HVILKET ANSVAR DU HAR?
  - HVA SIER INSTRUKSJONSTEKSTEN?
    - ER INSTRUKSJONEN TYDELIG OG KLAR? ER DET BEHOV FOR INTERPRETASJON AV SELVE INSTRUKSJONSTEKSTEN?
    - FINNES DET ASPEKTER VED PARTITURET SOM INSTRUKSJONSTEKSTEN IKKE SIER NOE OM?

Før du starter arbeidet med det grafiske bildet må du lese *Prefatory Note*.

Hva sier *Prefatory Note*?

Denne delen av partituret kan deles inn i tre deler.

1. Instrumentering
2. Browns sitat fra sin egen notatbok. Denne partituret skildrer Browns tanker og idéer for bakgrunnen til verket. Det fører deg inn i verkets idéverden.
3. Instruksjoner til utøveren som beskriver rammene for interpretasjon av partituret. Instruksjonene sier at du kan velge å bruke enten tre eller fire dimensjoner og verket gir med dette to utgangspunkt for din interpretasjon. Dersom kun tre dimensjoner blir brukt så bestemmer bredden ("thickness") intensiteten. Dersom en "event" er bred, så skal tonen være relativt intens, og/eller bruke cluster dersom instrumentet tillater det. Dersom alle fire dimensjoner benyttes i interpretasjonen så skal bredden og høyden plasseres på en vinkelrett linje ut fra en vertikal eller horisontal lesningsmetode, og boksen med de svarte "plankene" gir, sammen med tiden, fire dimensjoner. Instruksjonene sier videre at når alle fire dimensjonene tas i bruk så blir tonenes identitet, og tonenes forhold til hverandre, utsatt for stadig transformasjon og bearbeidelse.

*It is primarily intended that performances be made directly from this graphic "implication" (one for each performer) and that no further preliminary defining of the events, other than an agreement as to total performance time, take place. Dette betyr at alle utøverne skal ha hvert sitt partitur foran seg. En utøver som er vant til å ha mer detaljerte instruksjoner å forholde seg til kan bli fristet til å*

forhåndskomponere et materiale. Brown er ett skritt foran deg og gir klar beskjed for verkets rammer.

Det skal ikke lages noe spillepartitur hvor det er skrevet ut eller på annen måte er bestemt hva som skal spilles. Slik bevares noe av verkets åpenhet hva angår form.<sup>10</sup>

Brown forklarer dernest at annen forhåndsbestemt definering av "plankene" ("events") ikke er forbudt: *Further defining of the events is not prohibited however, provided that the imposed determinate-system is implicit in the score and in these notes.* Ved dette åpner han opp for flere måter å arbeide med verket på, og flere muligheter for interpretasjon. *The performer has to determine how to perform the piece.*<sup>11</sup>

Han passer videre på verkets identitet ved å si at måten du tar avgjørelser på skal være implisert gjennom verket og i instruksjonsteksten. Denne siste instruksjonen bør anses å være en slags forsikring mellom verket og deg som utøver mot at verket dras i en retning som ikke kan sies å være innenfor rammene som er gitt allerede. I denne instruksjonen gis det mye ansvar til deg. Komponisten ber deg om å være aktsom i møte med partituret.

#### ○ DESKRIPTIV ANALYSE AV SPILLEPARTITURET.

*December 1952* består av horisontale og vertikale linjer med ulik høyde og bredde. I spillepartituret som hører med til partituret blir du oppfordret til å forlate idéen om at partituret er todimensjonalt, men istedenfor forestille seg at det er tredimensjonalt, og at du i spillet ditt beveger seg inni det. Brown beskriver fire dimensjoner: høyde, bredde, dybde og tid.

Høyden, bredden og dybden på linjene utgjør dermed grafikken i partituret, hvorav dybden ligger i din forestillingsevne. For meg har disse linjene vært som svevende, svarte treplanker. Rundt linjene finnes rommet rundt linjene. Rommet får plankene, eller lyden, til å sveve.

---

<sup>10</sup> David Tudor gjorde likevel dette i sin interpretasjon av verket. Dette var typisk for Tudor, og Brown har uttalt at han ikke hadde noen innvendinger mot at Tudor gjorde dette. Det må sies å være en liten åpning for å gjøre dette til tross for Browns advarsel. Dette blir omtalt senere også.

<sup>11</sup> Brown, 1970. (Lydopptak)

---

Verket gir også mulighet for å leses både vertikalt og horisontalt, eller bevege seg fritt i ulike retninger etter ønske. Brown kaller dette *physical mobility*.<sup>12</sup>

Browns plan for dette verket var i utgangpunktet å lage en motorisert boks som skulle plasseres foran utøveren, for eksempel oppå et piano. Alle elementene inni boksen skulle være i stadig, fysisk bevegelse og kunne endre gir og bevege seg i ulik fart. Utøveren kunne da i denne tredimensjonale boksen ha sett elementene nærme seg hverandre, flyte bort fra eller mot utøveren. Gjennom denne boksen ville det som møter utøveren stadig ha endret seg. Det grafiske bildet som utgjør ditt spillepartitur er på en måte et fotografi av én bestemt gjengivelse av boksen. I instruksjonsteksten gjør Brown et forsøk på å forklare alle dimensjonene og illustrerer dette visuelt for utøveren (se illustrasjon gjengitt ovenfor).

Brown var som de andre New York-skolekomponistene inspirert av billedkunstnere. Alexander Calder (1898-1976) er kanskje den tydeligste referansen til *December 1952*. Calders svevende mobiler danser i luften, akkompagnert av lyset og skyggene som er i kontinuerlig bevegelse. De tidligste mobilene Calder laget var nettopp motoriserte. I *December 1952* blir du bedt om å forestille deg verket som en mobil. [...] *I rely on the performer and his conceptual mobility potential to create the changeability of the score.*<sup>13</sup>

Sjekk gjerne Calders verk på blant annet [www.calder.org](http://www.calder.org)

Nedenfor vises noe av det som er åpent i *December 1952*. Oppskriften tilpasses til dette verket og vil fremstå som noe annerledes enn den opprinnelige oppskriften.

#### Verkets

- BESETNING OG LENGDE: Åpen
- UTVIKLING: Delvis åpen

Linjenes, eller ”plankenenes”, høyde og bredde står i forhold til hverandre og lager en dynamikk med de ulike størrelsesforholdene. Dybden er variabel og blir et resultat av din interaksjon med verket og eventuelt andre utøvere i interpretasjonen.

---

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid.

▪ **SIER PARTITURET NOE OM UTFORMING AV MATERIALE PÅ MIKRONIVÅ? ET MIKRONIVÅ ER TILKNYTTET TONENS ELLER TONENES: TONENS ELLER TONENES**

- **KLANGFARGE, TEKSTUR, VARIGHET, DYNAMIKK, INTONASJON/REGISTER, TETTHET: HVOR MANGE TONER, RYTMIKK: Åpent**
- **SPACING/KOMPLEKSITET OG UTVIKLING/STRUKTUR: Delvis åpent**

○ **KAN JEG FORHOLDE MEG 100 % TIL PARTITURET?**

Til tross for at partituret er tydelig og klart, er dette verket avhengig av mange valg fra deg. Dette gjør at det er et vidt spenn i hva som kan regnes innenfor verkets rammer. Mange ulike fremføringer er gjort, og vil bli gjort, av dette verket. Til tross for mangfoldet i de ulike fremføringene, kan de alle være innenfor verkets rammer. Derfor er det mulig å forholde seg ganske nøyaktig til partituret i dette verket.

## **2. LAGE EN IDÉBANK**

- **HVILKE MULIGHETER OG BEGRENSNINGER GIR VERKET FOR FREMFØRELSE?**

Mulighetene er store i dette verket, men det er også tydelige avgrensninger: Verkets linjer og de ulike avgrensningene linjene har sammen med rommet de er plassert i, er viktige parametere å ta med i interpretasjonen. Det er også et annet aspekt med disse linjene. De har noe stabilt med seg, til tross for sin svevende tilstand. De er tydelig avgrensede med klare og strenge rammer i tydelig avstand til nabolinjene. Det er viktig å jobbe med avgrensningene for å bevare verkets identitet og særpreg.

- **TRENGER JEG Å DEFINERE SÆRSKILTE REGLER MED MULIGHETER OG BEGRENSNINGER FOR MIN FREMFØRING?**

○ **ØVING MED ETYDER.**

Gjennom etydeeksemplene nedenfor bestemmes noe av det som partituret ikke sier noe om. Dermed snevres verket inn. Du som utøveren og verket er nå i ferd med å nærme dere hverandre.

Etyde nr. 1 for *December 1952*, for ensemble.

Varighet: 10 minutter.

Bestemmelser angående tonen eller tonenes:

- **TEKSTUR:** La linjens høyde bestemme om teksturen er tett og ru (høy linje), eller om teksturen er glatt og jevn (lav linje).

Det kan være nyttig å legge merke til at de høye linjene samtidig også er gjennomgående korte (ikke brede). Det samme gjelder de lave linjene, som også er gjennomgående brede.

- **VARIGHET:** Avgjør linjenes dybde intuitivt. Dersom dybden er lang, er tonen lang. Den virtuelle lengden gir også tilsvarende rom for at tonene er i *continual transformation and modification*. Tonen kan diminueres dersom "planken" har lang dybde, som en mulighet. Eller den kan la klangfargen endres frem og tilbake mellom to ulike klangfarger, som en annen mulighet.

- **DYNAMIKK:** Linjens bredde bestemmer dynamikken på følgende måte:

Smal linje = pp

Bred linje = f

Mellom ytterpunktene finnes ulike grader av volum.

- **SPACING/KOMPLEKSITET:** Partituret gir indikasjoner på rammer for spacing. "Plankene" har mye luft mellom seg, og denne luften er en del av partituret.

- **TETTHET:** Stabiliteten i linjene skal avspeiles tonene, og for hver linje skal det i denne etyden brukes kun én tone, eller en gruppe toner (cluster) som oppfattes som stabil.

- **UTVIKLING/STRUKTUR:** Stabiliteten i linjene skal avspeiles også i utviklingen og strukturen, som i denne etyden skal være nok så stabil. Den virtuelle lengden på "plankene" avgjør i hvilken grad selve tonen endrer karakter.

Parametere som skal være åpne og uten noe form for forhåndsbestemmelser i

denne etyden:

- KLANGFARGE

- INTONASJON/REGISTER

- RYTMIKK

- KAN JEG FINNE 10 ULIKE MÅTER Å REALISERE ETT SYMBOL ("PLANKE") PÅ?

Nedenfor presenteres etyder på mikronivå. Det vil si at du går gjennom samme prosessen som ovenfor, men med kun ett tegn.

Eksempel på etyder for en "planke":

Etyde nr. 1a: Kan jeg finne 10 ulike måter å lage en relativt stabil, mørk tone på, når teksturen og volumet kan varieres for hver gang?

Etyde nr. 1b: Kan jeg finne 10 ulike måter å lage cluster på instrumentet mitt?

Etyde nr. 1c: Kan jeg finne 10 ulike måter å spille en diminuendo på?

Etyde nr. 1d: Kan jeg finne 10 ulike måter å lage ru tekstur på instrumentet mitt?

Etyde nr. 1e: Kan jeg finne 10 ulike måter å lage en glatt tekstur på instrumentet mitt?

Etyde nr. 1f: Kan jeg finne 10 ulike måter å skifte fra en tekstur til en annen på instrumentet mitt?

Etyde nr. 1g: Kan jeg finne 10 ulike måter å lage en tone med sustain<sup>14</sup> på mitt instrument? På piano er dette en veldig spennende etyde siden instrumentet mekanisk er konstruert som et slagverkinstrument og ikke har et naturlig utgangspunkt for sustain, som for eksempel en stemme har.

---

<sup>14</sup> *Sustain* er et velkjent begrep blant musikere, og jeg bruker det her til tross for sin engelske opprinnelse, i mangel på en god, norsk oversettelse. Med *sustain* mener jeg en tone som varer over en bestemt tid, samtidig som dynamikken i tonen ikke forandres i stor grad. Et tradisjonelt anslag i et piano vil ha en topp akkurat i det hammeren treffer strengen, for så å dø ut relativt fort. Dette anslaget har derfor liten sustain. En stemme derimot, har mulighet til god sustain.

Etyde nr. 2 for *December 1952*

I denne etyden har jeg tatt utgangspunkt i en av Earle Browns skildringer av sin egen fremføring med ensemble som han forteller om i "On December 1952" i *Earle Brown Monologue*, som er et lydopptak av Brown fra 1970.

Varighet: For denne etyden velger jeg en lengde på 10 minutter.

I denne etyden bestemmer jeg at tonen eller tonenes:

- KLANGFARGE, TEKSTUR OG VARIGHET er åpen.  
- RYTMIKK er åpen. Men på grunn av det raske tempoet vil også rytmikken bli mer kompleks.

- DYNAMIKK: Tykkelsen på linjene, enten de er stående eller liggende, bestemmer dynamikken på følgende måte:

Tykk linje = f

Smal linje = p

- INTONASJON/REGISTER: Øverste del av det grafiske bildet representerer hvert instruments øverste register. På samme måten representerer midterste og nederste del av notebildet midterste og nederste del av instrumentet. På en piccolofløyte og en kontrabass vil utfallet altså bli svært ulikt register på grunn av instrumentenes ulike registre.

- SPACING/KOMPLEKSITET: Tett. Verket skal spilles i raskt tempo. Det vil si at "plankene" kommer raskere på hverandre og spacingen blir mer kompleks.

- TETTHET: Som i forrige etyde skal stabiliteten i linjene avspeile tonene også i denne etyden, og for hver linje skal det i denne etyden brukes kun én tone, eller en gruppe toner (cluster) som oppfattes som stabil.

- UTVIKLING/STRUKTUR: Begynn med å spille kun de tynne linjene og la begynnelsen av etyden være relativt stille. Tempoet kan også være noe roligere i starten.

Kan jeg finne 5 ulike måter å realisere:

Etyde nr. 2a: tykke linjer i øverste register, midtregister og laveste register for mitt instrument?

Etyde nr. 2b: tynne linjer i øverste register, midtregister og laveste register for mitt instrument?

- **KAN JEG FORHOLDE MEG 100% TIL MINE EGNE FORHÅNDSBESTEMTE RAMMER?**
- **KREVER VERKET AT JEG INVOLVERER PUBLIKUM PÅ NOEN MÅTE UTOVER DET SOM ER NORMALT I EN TRADISJONELL KONSERTOPPTREDEN?**

### **3. TESTE UT IDÉENE OG ØVE PÅ FREMFØRELSE**

- **ØVING; TESTE UT HVILKE IDÉER FRA IDÉBANKEN SOM FUNGERER I REALISERINGEN.**
- **SELEKSJON.**
- **INTERAKSJON; HVORDAN FORHOLDE SEG TIL MEDSPILLERE.**

Brown var selv utøvende musiker med bakgrunn fra jazz. Han likte å øve og å spille sammen med andre. Han var ofte selv involvert i fremføringer av sine egne verk og hadde gjerne rollen som dirigent. Hans bakgrunn som jazzmusiker var noe av det som skilte ham fra de andre New York-skolekomponistene, som han selv har påpekt i blant annet intervjuer. Det sier også noe om hvordan Brown forholdt seg til samspill på. Mens Cages verk gjerne krever en interaksjon der utøverne spiller samtidig, men ikke sammen, kan gjerne Browns verk tillate mer samspill.

Brown forteller selv i Berlin-monologen<sup>15</sup> at hans interesse for grafiske partiturer hvor utøverne måtte improvisere sammen ble mottatt med tvil hos Cage. Cage jobbet i 1951 med tilfeldighetsprosedyrer, eller *chance*, og var opptatt av at musikken ble utformet langt fra noens smak. Dette innebar en stor grad av kontroll fra komponistens side og gjør det ikke mulig for utøveren å gjøre flere interpretasjoner slik som ved et grafisk partitur. I et slikt verk, for eksempel Cages *Music of Changes*

---

<sup>15</sup> Brown, 1970. (Lyddopptak)



(1951) kan ikke utøveren være fleksibel i noen særlig grad. Men denne fleksibiliteten var nettopp det Brown var interessert i. Han ville lage et verk som kunne oppfordre utøverne til å jobbe sammen. Han ville at de skulle interagere med sin iboende poetikk, sin umiddelbare kommunikasjon med både seg selv og med andre i samspill.

Brown forteller om Cage sin reaksjon på notasjonen i *December 1952*:

You will find that everybody will play their own clichés". To this day I have not found performers take that liberty or fall into that kind of thing. The performer can be provoked to go beyond his clichés into working quite apart just the quotation of things. [...] But it includes the possibility of quotation.<sup>16</sup>

Brown var med andre ord ikke redd for utøvernes klisjéer, slik Cage var. Han beskriver dette selv som helt ulike verk fra Cages sine, og med en helt annen karakter enn *chance music*.

Jeg ønsker ikke å gi noe definitivt svar på det ene eller det andre når det gjelder interaksjon i Browns verk, men det kan være nyttig å vite om disse aspektene i forberedelsene til *December 1952*, og også i Browns verk ellers.

- VURDERE OG EVENTUELT TESTE UT ULIKE FREMFØRINGSARENAER.

#### 4. FREMFØRING

- FINNES DET NOE SPESIELT I TILLEGG TIL DE FORBEREDTE VERKENE SOM BØR TAS HENSYN TIL?

---

<sup>16</sup> Ibid.

## Eksempelverk 2 Morton Feldman, *Intermission 6* (1953)

### Intermission 6 (for 1 or 2 Pianos)

Morton Feldman  
(1953)

The musical score consists of several fragments of music on five-line staves. The fragments are arranged in a non-linear fashion across the page. Some fragments are in bass clef, some in treble clef, and some are in grand staff (treble and bass clef). The notes are mostly quarter notes and half notes, with some grace notes. Some fragments include the marking '8va' (octave up) above the staff. The fragments are: a bass clef staff with a single note; a bass clef staff with a single note and a grace note; a treble clef staff with two notes; a grand staff with two notes; a treble clef staff with a single note; a treble clef staff with a single note and a grace note; a grand staff with two notes; a treble clef staff with a single note; a grand staff with two notes; a treble clef staff with a single note and a grace note; a treble clef staff with a single note; a grand staff with two notes; a treble clef staff with a single note and a grace note; a grand staff with two notes.

Composition begins with any sound and proceeds to any other. With a minimum of attack, hold each sound until barely audible. Grace notes are not played too quickly. All sounds are to be played as softly as possible.

Copyright © 1963 by C.F. Peters Corporation  
373 Park Avenue South, New York, NY 10016  
International Copyright Secured. All Rights Reserved.  
Alle Rechte vorbehalten.

Morton Feldman, *Intermission 6* (1953).

Gjengitt med tillatelse fra C. F. Peters Corporation.

---

## 1. ANALYSERE PARTITURET

- HVORDAN KAN PARTITURET KATEGORISERES?

Feldmans såkalte *graph pieces* fra tidlig 1950-tallet er de mest åpne verkene Feldman skrev. Han gikk senere bort fra denne måten å komponere på, til fordel for konvensjonell notasjon. *Intermission 6* er konvensjonelt notert, men er likevel et åpenbart Åpen form-verk.

- HVA SIER PARTITURET OM HVILKE OPPGAVER DU MÅ GJØRE OG HVILKET ANSVAR DU HAR?

Det ligner på en måte litt på Browns *December 1952* med sine svevende planker. I *Intermission 6* svever 15 små notelinjesystem og gir deg oppgaven med å sette i gang hver del så mykt som mulig og la tonene svinne hen til de er så vidt hørbare – inntil du setter i gang neste anslag, som bare du vet hvilket er.

- HVA SIER INSTRUKSJONSTEKSTEN?

Instruksjonsteksten lyder som følgende:

Composition begins with any sound and proceeds to any other. With a minimum of attack hold each sound until barely audible. Grace notes are not played too quickly. All sounds are to be played as soft as possible. This "Intermission" may be played with either one or two pianos.

- ER INSTRUKSJONEN TYDELIG OG KLAR? ER DET BEHOV FOR INTERPRETASJON AV SELVE INSTRUKSJONSTEKSTEN?

Instruksjonsteksten har tre deler:

1. praktiske instruksjoner: *Composition begins with any sound and proceeds to any other.*
2. Instruksjoner som innebærer din interpretasjon: *With a minimum of attack hold each sound until barely audible. Grace notes are not played too quickly. All sounds are to be played as soft as possible.*
3. Praktiske instruksjoner: *This "Intermission" may be played with either one or two pianos.*

Del 2. Inneholder begreper som gjør at utførelsen avhenger av din tolkning. *Minimum of attack, barely audible, quickly, og as soft as possible* alle begreper som

sannsynligvis gir deg en sterk følelse av fremføring. Men i virkeligheten er innholdet i slike instruksjoner varierende. Det blir på samme måte som når man ber 10 ulike mennesker om å blande sammen fargen grønn med deres individuelle preferanser. Definisjonen av *grønn* blir alltid 10 ulike grønnfarger, hvor hver deltaker opplever sin *grønn* som den ultimate *grønn*. På samme måte må du gjøre en vurdering på hva som er *minimum of attack*, *barely audible*, *quickly*, og *as soft as possible*.

I denne vurderingen må du ta hensyn til noen aspekter som må sies å være intersubjektive for enhver fremføring av dette verket. Dersom du gjerne vil at publikum skal høre verket, må du ta dette med i din tolkning av *minimum of attack*. Feldmans toner skal være hørbare, også for publikum. Dette har også en hensikt for tonens eller akkordens videre liv ved at den ikke dør ut med en gang den er spilt.

Tonen eller akkorden skal klinge til den er *barely audible*. Tonen eller akkorden er hørbar for deg som pianist mye lengre enn for publikum, som sitter lengre borte fra instrumentet enn deg. Jeg vet at det er fristende å vente så lenge at den knapt nok er hørbar for deg som pianist – når jeg har spilt dette verket så føles det som om jeg kan flyte sammen med hver eneste svingning fra strengene til de har rukket frem til evigheten. Men dersom du lar deg selv flyte alt for lenge så vil verket bli presentert for publikum på en mye mer hakkete måte enn det Feldman uttrykker i instruksjonsteksten. Du må gjøre en vurdering på hvor hørbar tonene er for deg når de for publikum er *barely audible*.

Forslagene skal ikke spilles for raskt: *Grace notes are not played too quickly*. Dette må ses i forhold til hele verket, som fremstår som langsomt med sine langstrakte toner. Du må selv avgjøre hva som er rett lengde på dine forslag og fremdeles være innenfor Feldmans instruksjoner.

*All sounds are to be played as soft as possible*. Her kommer noe av virtuositeten inn i dette verket. Ikke skal tonene bare være myke i noen grad, men de skal være så mye som mulig, og jevnt gjennom hele verket. Feldman er altså mer interessert i etterklangen og hvordan klangen reiser og forsvinner enn i selve anslaget. Også i andre Feldman-verk finnes det samme kravet til virtuositet. I *For Bunita Marcus* (1985), et 80 minutters langt klaververk, forekommer noen av de samme aspektene. En advarsel burde kanskje følge med som en instruksjon til *For Bunita Marcus*: Den statiske pedalbruken legger til rette for kramper i høyrefoten.

▪ FINNES DET ASPEKTER VED PARTITURET SOM  
INSTRUKSJONSTEKSTEN IKKE SIER NOE OM?

Partituret sier ingenting om muligheten for å gjenta en tone eller akkord. Jeg tillater gjentakelser, noe som påvirker verkets lengde. Men jeg unngår å gjenta samme tone eller akkord uten å gå innom andre toner eller akkorder i mellomtiden.

Kan jeg skrive ut et ferdig spillepartitur? Dette sier partituret ikke noe om. Men jeg mener at dette strider med verkets identitet og bør ikke gjøres. Åpenheten i formen ville forsvinne. Din holdning til verkets åpenheten skal ha en funksjon for din fremføring av verket. Ved å lage et ferdig spillepartitur vil du miste noe av skarpheten som du er nødt til å ha når du skal gjøre disse valgene på scenen. Denne skarpheten er viktig for musikken og for publikums opplevelse av verket. Et fullt notert spillepartitur ville ikke vært en fremføring av *Intermission 6*.

○ DESKRIPTIV ANALYSE AV SPILLEPARTITURET.

**BESETNING:** Ett eller to piano.

**LENGDE:** *Intermission 6* har ingen anvisninger som gjelder lengde. Det indikerer at du selv kan avgjøre dette. Jeg spiller gjerne så lenge som jeg kjenner at verket trenger for akkurat den fremførelsen og den scenen jeg er på. En annen mulighet er å forhåndsbestemme en omtrentlig lengde. Ofte er det dette man må gjøre siden et konsertprogram gjerne trenger å være noen lunde fastsatt på forhånd. Kanskje skal det også andre verk inn i programmet og lengden på hvert verk er viktig for det totale programmet.

**UTVIKLING:** Feldmans instruksjonstekst og spillepartitur gir instruksjoner til deg som gjør at verkets utvikling holdes på et minimum. Det er ingen variasjon i dynamikken, annet enn den som klangens forsvinnende natur gir. Kun noen få pauser, fermater og forslag utgjør noe variasjon til notebildet, som til gjengjeld får desto mer oppmerksomhet.

▪ SIER PARTITURET NOE OM UTFORMING AV MATERIALE PÅ  
MIKRONIVÅ?

*Intermission 6* er nøyaktig notert, i et konvensjonelt notelinjesystem. Partituret gir tydelige instruksjoner som sammen med notasjonen gjør at verket er godt gjenkjennelig fra ulike fremføringer. Dette gjelder både tonenes eller akkordenes

klangfarge, tekstur, lengde, og dynamikk. Rytmiikk, struktur og kompleksitet vil også ha noe intersubjektivt ved seg fra én fremførelse til en annen, selv om disse tre parameterne vil bli påvirket alt etter som det blir spilt for ett eller to pianoer.

Rytmiikken er for øvrig verdt å legge merke til: alle klangerne befinner seg i midtregisteret eller i diskanten, hvor etterklngen er nokså lik. En basstone ville hatt en lengre etterklang. Det forteller noe om komponistens ønske om en viss stabilitet i etterklngen, noe som gjenspeiler den uttalte stabiliteten som skal være i anslagene.

Selv om det ikke er gitt instruksjon til utøveren om å tilføre dynamikk eller foredrag, er det likevel et hav av nyanser som foregår i den Feldmanske verden. Dersom dere er to pianister, prøv å legg merke til hvordan én klang, får en aldri så liten crescendo i det den forrige pianistens klang forsvinner mot det uhørlige. Det er selvsagt en mental crescendo, men den er like fullt hørbar for det menneskelige øret.

*Intermission 6* består stort sett av halsløse hoder, men noen få pauser og én enslig fermate har også fått innpass.



Pausene står like mye i forhold til den forrige klngen som til de notene den står sammen med. For å kunne spille disse pausene må du gjøre et inngrep i mellomrommet mellom to klnger. Det betyr at i den forrige klngens reise mot det så vidt hørbare, kommer pausen inn og avbryter avslutningen og lar stillheten alene bære verkets lyd for en liten stund. Pausens lengde er notert som åttendelspause. Dette anser jeg som en relativt kort pause i forhold til de andre klngene. Men det er du som tilslutt avgjør hvor mye kortere.

Fermaten er oppstilt foran en klang, nærmere bestemt et forslag. Den er med andre ord oppstilt over mellomrommet mellom to klnger. Dette tolker jeg som at selve forslaget ikke skal komme så tett etter den forrige tonen. Mellomrommet mellom forslaget og dens forrige klang skal være lengre enn mellom to andre klnger.

Pausen skal la mellomrommet mellom disse to klangene, stillheten, få klinge. I realiteten blir fermaten som er plassert foran forslaget, en fermate plassert over en unotert pause. Den er usynlig i spillepartituret, men blir absolutt hørbar. Lengden på fermaten er det du som avgjør.



NB. En anmerkning med tanke på selve utførelsen av forslag: Før du spiller et forslag bør du allerede være i forkant av neste klang du vil velge. På denne måten kan du la verket fremføres flytende og uten for mye nøling. Mellom de andre klangene har du bedre tid på deg til å velge hvor du går for hver gang.

## 2. LAGE EN IDÉBANK

- HVILKE MULIGHETER OG BEGRENSNINGER GIR PARTITURET FOR FREMFØRELSE?

Mulighetene ligger i hvilken rute du finner gjennom de ulike klangene, og hvilken lengde du gir til pausene og fermaten.

Verket har tydelige rammer med sin konvensjonelle notasjon, selv om den er utvidet i mangelen av nøkler.

- TRENGER JEG Å DEFINERE SÆRSKILTE REGLER MED MULIGHETER OG BEGRENSNINGER FOR MIN FREMFØRING?
  - ØVING MED ETYDER.

Poenget med de etydeeksemplene jeg har foreslått nedenfor er at du under fremføringen kan velge hvilke klanger du vil gå videre til spontant, uten å tenke for mye.

Etyde nr. 1: Øve på overgangen fra én klang til alle andre klanger. Gjenta denne etyden med alle klangene slik at du kjenner alle overgangene.

Etyde nr. 2: Øv på overgangen fra alle klangene til pauseklangerne.

Etyde nr. 3: Øv på overgangen fra alle klangene til fermateklangerne.

- **KAN JEG FORHOLDE MEG 100 % TIL MINE EGNE FORHÅNDSBESTEMTE RAMMER?**
- **KREVER VERKET AT JEG INVOLVERER PUBLIKUM PÅ NOEN MÅTE UTOVER DET SOM ER NORMALT I EN TRADISJONELL KONSERTOPPTREDEN?**

Noen vil kanskje mene at lengden på Feldmans verk er i overkant utfordrende for det alminnelige publikum. Men det er noe som skjer med lytteren dersom muligheten for en skikkelig reise inn i Feldmans verden får lov til å skje. Det er som om ørene strekker seg lengre og lengre mot musikken og etter hvert føles det som om de berører selve lyden. Å gjøre et utdrag av et Feldman-verk kan derfor være urettferdig for både verket og lytteren. Men i *Intermission 6* er det du som bestemmer lengden og har dermed muligheten til å gjøre en kort, middels lang eller lang, alt etter hvordan du oppfatter spenningen mellom publikum og musikken på scenen.

### **3. TESTE UT IDÉENE OG ØVE PÅ FREMFØRELSE**

- **ØVING.**
- **SELEKSJON.**

Rød fase:

- Lager dine erfaringer fra øvingen en god ramme for din interpretasjon? Er verkets identitet godt tatt vare på?

- Er der noen spesielle hensyn å ta i møtet mellom deg og verket på scenen?

Partituret bør være med på scenen, slik at du kan gjøre spontane valg med tanke på hvilken klang som skal komme etter hverandre.

- **INTERAKSJON; HVORDAN FORHOLDE SEG TIL MEDSPILLERE.**

Dersom dere er to pianister som skal spille *Intermission 6* så må dere ta stilling til hvordan dere skal forholde dere til hverandre på. Verkets instruksjoner gir dere begge den samme beskjeden om å forholde dere til anslag, etterklangen, påfulgt av nytt anslag. Det er kun deres egne anslag og toner som dere skal forholde dere til, og ikke den andres. Dette betyr at interaksjonen heller mer mot å spille samtidig,



enn å spille sammen. Tilfeldighetene vil avgjøre om deres anslag noen gang vil være sammenfallende eller ikke, som er nok et åpent parametere i dette verket.

Feldman hadde ikke selv noen uttalt filosofi omkring interaksjon, slik som Cage hadde. I Feldmans ensembleverk er det, som i konvensjonelle kammermusikkverk, viktig å spille sammen. I en seks timers lang strykekvartett som *String Quartet Nr. 2* (1983) kan det å spille sammen være en ganske stor utfordring i seg selv.

- **VURDERE OG EVENTUELT TESTE UT ULIKE FREMFØRINGSARENAER.**

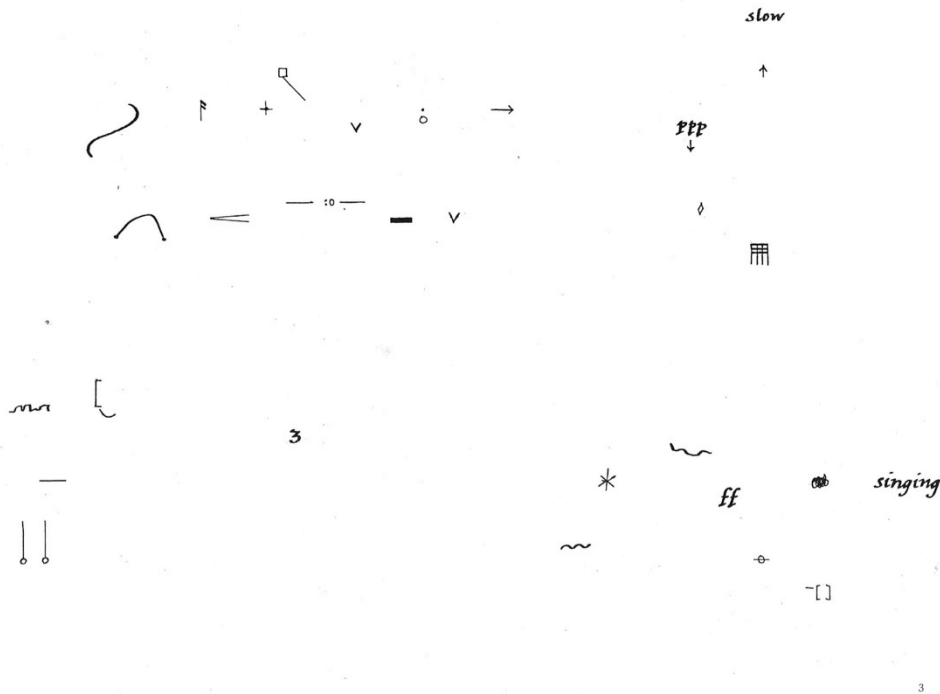
I dette verket er det verdt å tenke på hvilken opplevelse publikum får av musikken i ulike situasjoner. Svingningene som oppstår i Feldmans musikk som lager det skimrende lyset som *Intermission 6* gir, er tydeligst relativt tett inntil flygelet. Det er mange overtonestrukturer som forsvinner bare et par meter utenfor flygelrammen. Det vil si at dersom verket fremføres i et stort konsertrom så vil publikum få en helt annen opplevelse av verket enn hvis det blir fremført i et mindre rom, hvor publikum kan sitte ganske tett rundt flygelet. Ditt valg av rom og plassering av publikum er viktig for hvordan publikum har mulighet til forholde seg til dette verket på.

#### **4. FREMFØRING**

- **FINNES DET NOE SPESIELT I TILLEGG TIL DE FORBEREDTE VERKENE SOM BØR TAS HENSYN TIL?**

Akustikken i konsertlokalet er viktig for ethvert Feldman-verk, på en annen måte enn mange andre verk. Lokalet kan gjerne ha en romlig akustikk med lang etterklang, noe som andre verk ikke alltid tåler. Dette betyr at dersom andre verk av andre komponister skal fremføres ved samme anledning, må du velge verk som tåler den samme klangen som Feldmanske verk har behov for.

### Eksempelverk 3 Christian Wolff, *Edges* (1967)



Christian Wolff, *Edges* (1967). Spillepartituret.

Gjengitt med tillatelse fra C. F. Peters Corporation.

Wolffs notasjonsteknikker er mangfoldige, og så omfattende at det ikke er mulig å demonstrere alle i en håndbok som dette. Han bruker notasjon på en konsekvent og ryddig måte som gjør at du som utøver kan ta med deg erfaringen og kunnskapen fra ett verk videre til det neste. I tillegg til en utvidet bruk av konvensjonell notasjon, bruker han også grafikk, tekstinstruksjoner og tallinstruksjoner, såkalte *time brackets*.

## 1. ANALYSERE PARTITURET

- **HVORDAN KAN PARTITURET KATEGORISERES?**

Partituret består av tre deler:

Del 1. Instruksjonstekst

Del 2. Tegnforklaring

Del 3. Spillepartituret, som består av både skrift, abstrakte tegn, tradisjonelle notetegn og tall.

- **HVA SIER PARTITURET OM HVILKE OPPGAVER DU MÅ GJØRE OG HVILKET ANSVAR DU HAR?**
  - **DESKRIPTIV ANALYSE AV PARTITURET.**

Dette verket er hovedsakelig et grafisk verk, selv om spillepartituret inneholder både skrift og tall også. Instruksjonsteksten som hører til verket er en like viktig del som selve spillepartituret, i og med at den beskriver hvordan spillepartituret skal leses.

Del 1. Instruksjonstekst.

Each player should have a copy of the score. There can be any number of players.

The signs on the score are not primarily what a player plays. They mark out a space or spaces, indicate points, surfaces, routes or limits. A player should play in relation to, in, and around the space thus partly marked out. He can move about in it variously (e.g., in a sequence, or jumping from one point to another), but does not always have to be moving, nor does he have to go everywhere. Insofar as the signs are limits, they can be reached but should not be exploited. The way to a limit need not be continuous, in a straight line. The limits, or points, can be taken at different distances—for example, far away, like a horizon, or close, like a tree with branches overhead—but decide where at any given moment you are. You can also use the signs as cues: wait till you notice one and then respond. Or you can simply play a sign as it is, but only once in a performance.

Christian Wolff, *Edges* (1967). Instruksjonstekst.

Gjengitt med tillatelse fra C. F. Peters Corporation.

Instruksjonsinstruksjonsteksten er poetisk og allegorisk samtidig som den gir beskrivende instruksjoner for spilleregler. Wolff har forklart at han selv synes instruksjonsteksten er svært tydelig, men min erfaring er at utøvere i sitt første møte med *Edges*, inkludert meg selv, trenger tid på å dechiffrere instruksjonsteksten før det musikalske arbeidet kan starte. Jeg vet at du kommer til å ha lyst til å gripe din umiddelbare eksperimenteringstrang så snart du holder dette verket i hendene, men stogg deg selv litt og ta deg tid til å lese hele instruksjonsteksten først. Ikke bli lurt til å tro at symbolbeskrivelsen og spillepartituret alene er nok for å spille dette verket. Tekstinstruksjonen inneholder svært viktig informasjon til deg.

*Each player should have a copy of the score.*

Dette er viktig fordi tegnene i partituret har en relasjon til hverandre som du skal forholde deg til, i din relasjon til hele verket. Dersom du ikke har noten med deg i spillet, vil heller ikke disse relasjonene kunne ivaretas. Dette betyr ikke at det finnes én riktig måte å forholde seg til tegnene på. Ved at du og det grafiske bildet er i stadig interaksjon med hverandre ivaretas noe av åpenheten i komposisjonen. Dette forklarer instruksjonsteksten i seg selv, noe jeg ser nærmere på underveis i denne analysen.

*There can be any number of players.*

Som i Browns *December 1952*, er instrumentering og antall utøvere åpent.

Allerede i den første setningen i instruksjonsteksten, tilkjennegir det seg en kryptisk undertone: *The signs on the score are not primarily what the player plays*. Det at et tegn viser noe, men ikke nødvendigvis det du skal spille kan virke paradoksalt for deg. Tradisjonell notasjon, som et motstykke, viser så godt det er mulig det du *skal* spille. Instruksjonen til Wolff er imidlertid ikke så paradoksalt som den virker. Kort forklart betyr denne setningen at tegnene gir rammer for ytterpunkter; *edges*.

Dersom du forestiller deg en skala, vil tegnet i spillepartituret vise ett ytterpunkt, mens den andre enden av skalaen viser det motsatte ytterpunktet. På denne måten viser altså tegnet ikke nødvendigvis det du skal spille, men antyder rammene for en skala: *a space or spaces*.

---

Her er et eksempel på hvordan du kan tenke deg rammene for tegnet vibrato:

Vibrato



Non-vibrato

Nå som den første setningen er dechiffret, kan også resten av instruksjonsteksten fra dette utdraget gi mening til deg. Er du langt borte fra ytterpunktet, altså nær Non-vibrato, er du *far away, like a horizon*. Er du nær ytterpunktet for vibrato, er du *close, like a tree with branches overhead*.

Neste del i instruksjonsteksten gir en annen mulighet til deg:

*You can also use the signs as cues: wait till you notice one and then respond.*

Dette er en velkjent måte å musisere på blant improvisasjonsmusikere. Enkelt forklart: Utøverne lytter, og responderer intuitivt. Denne delen indikerer at en ferdighet i å improvisere er viktig i dette verket.

Ofte foregår det overlappinger mellom tegnene. Dersom du for eksempel spiller tegnet *bumpy*, kan likevel tegnet innebære karakterer som overlapper til andre tegn. *Bumpy* kan for eksempel bli spilt i et lavt register, og på en intrikat måte. Dermed overlapper *bumpy* til tegnene *low*, *very low* og *intricate*. Det er likevel *bumpy* som er det tegnet som blir spilt.

Denne overlappingen er bra å være klar over for å forstå "[...] *wait till you notice one and then respond*". Når du legger merke til et tegn, betyr ikke dette at det er det tegnet den andre utøveren faktisk spiller.

Eksempel: Utøver A kan legger merke til *bumpy*, men utøver B spiller faktisk *intricate*. Da er det *bumpy* som er tegnet utøver A responderer på. Hva som faktisk foregår oppi hodet på de andre utøverne er egentlig uinteressant for deg i denne situasjonen.

En annen måte å forklare dette på er at tegn kan bli spilt både bevisst og ubevisst, gjennom overlappinger. Det er likevel ikke sikkert at overlappinger alltid skjer. Overlappingene oppstår tilfeldig.

"[...] *and then respond*." betyr kun det: Responder. Mulighetene for å respondere på et tegn ligger i din fantasi.

*Or you can simply play a sign as it is, but only once in a performance*. Dette betyr at dersom du har spilt et tegn som det er, kan du gjøre det kun én gang. For eksempel *ff*: Du kan velge å spille *ff* kun som *ff* og ikke bevege deg rundt det til *mf*, *f* og så videre. Da har du spilt tegnet *ff*, *as it is*. Du kan gjøre det samme med et annet tegn, men også med dette tegnet kun én gang. Dersom tegnene derimot spilles i bevegelse, som i en skala, kan tegnene spilles ubegrenset mange ganger, eller kun noen få tegn dersom du velger det.

Dersom du har spilt tegnet *as it is* kan du likevel spille det samme tegnet *as space or spaces* så mange ganger som ønsket, helt uavhengig av at det er spilt *as it is*. Ved den første fremføringen av verket spilte blant andre Frederic Rzewski. Han brukte kun ett tegn hele fremføringen.<sup>17</sup> Verket ble fremført første gang i London, i 1968.

Wolff forteller:

[...] the first performance was at the International Student Center in London, not long after I made the piece in 1968 (I think). Along with Frederic Rzewski (who happened to show up in London the day before and just joined us) performers were AMM (Cornelius Cardew, Eddie Prevost, Keith Rowe, Lou Gare), Christopher

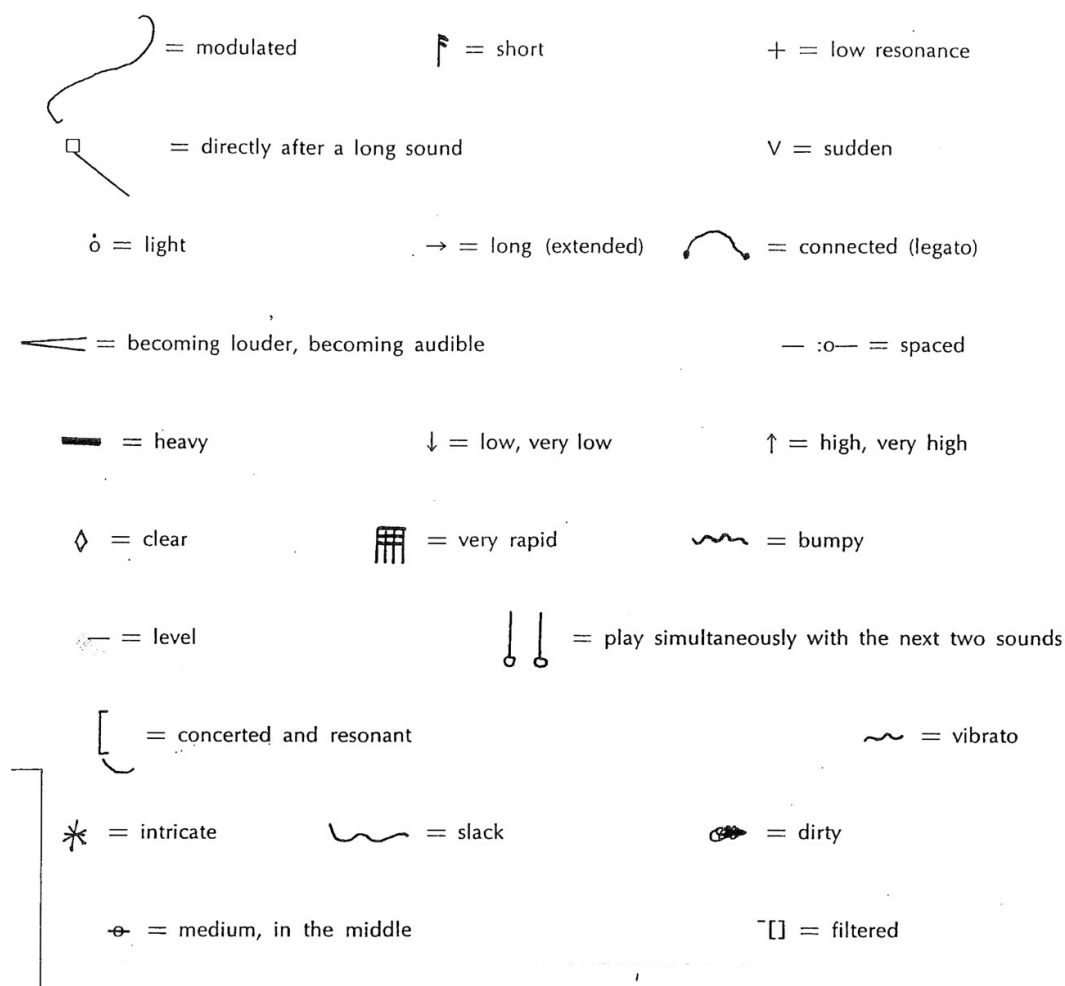
---

<sup>17</sup> Mailkorrespondanse med Wolff 08.08.2010

Hobbs, I think Howard Skempton, and myself.<sup>18</sup> In the first performance Frederic Rzewski told me afterwards that he had only used one sign, the one that = "in the middle".<sup>19</sup>

Dette sitatet illustrerer noe av mulighetene som finnes i dette verket, og i kun ett tegn. Det gir også et inntrykk av din rolle i møte med verket og relasjonen som opptrer mellom deg og verket.

## Del 2. Tegnforklaring



Christian Wolff, *Edges* (1967). Tegnforklaring.

Gjengitt med tillatelse fra C. F. Peters Corporation.

<sup>18</sup> Mailkorrespondanse med Wolff 25.02.2014

<sup>19</sup> Mailkorrespondanse med Wolff 24.02.2014

Tegnforklaringen er en forklaring på tegnene som finnes i selve spillepartituret. Det finnes også tegn i spillepartituret som ikke er forklart i denne oversikten: 3, *ff* og *singing*. Grunnen til det er ifølge Wolff at tegnene forklarer seg selv og trenger ingen instruksjon. Disse tegnene er tegn på lik linje med de andre tegnene i spillepartituret.

### Del 3. Spillepartituret

Som i Browns *December 1952* er både verkets besetning og lengde åpent. En utvikling i verket vil kunne åpenbare seg på ulike måter alt etter hvordan du tolker tegnenes relasjon til hverandre. Mens det i *December 1952* er mer statiske tegn er tegnene i *Edges* mer dynamiske i forhold til hverandre. De har mange ulike detaljer som til sammen utgjør et rikt omfang.

Tegnene i *Edges* forholder seg også til hverandre på en annen måte enn tegnene i *December 1952*. Begge verkene har tegn som er plassert tilsynelatende tilfeldig rundt på partituret og som til sammen utgjør spillepartituret. Men relasjonen mellom tegnene er ulik fra det ene til det andre verket. I tillegg til den åpenbare forskjellen det er i grafikken på de to verkene, hvor Wolffs tegn har mye mer variasjon og ulikhet i tegnene til sammenligning med Browns rene og klare grafikk, er det også en forskjell i den strukturen tegnene samlet sett gir til deg. Browns "planker" svever uanfektet av hverandre, mens Wolffs tegn kan gi deg indikasjoner på ulike relasjoner eller strukturer. Tegnene på spillepartituret er gruppert på en måte som gjør at du kan tenke deg for eksempel to eller fire ulike satser, eller et forløp som starter én plass og går gjennom en tenkt rute og ender opp en annen plass. *Edges* bærer likevel ikke med seg noen føringer for dette. Du kan velge å forholde seg helt fritt til tegnenes plassering, på samme måte som i *December 1952*. Verkene ser svært ulike ut, og denne forskjellen kommer du også til å erfare auditivt dersom du spiller de to verkene.

*Edges* åpner også for muligheten å gjøres i en mer eller mindre planlagt eller komponert versjon. Det vil si at du i mer eller mindre grad kan planlegge eller notere ned hva som skal spilles. Dette er å strekke rammene for verket ganske langt, og det kan også diskuteres om dette er å vende seg bort fra verkets natur og intensjon. Dersom du velger å gjøre dette, må du i minste fall være klar over dette i din avgjørelse.



---

Wolff fortalte under sitt foredrag ved Universitetet i Bergen, Griegakademiet 16. mars 2015 om en opplevelse av hvordan et verk kan vrenses bort fra sin egen identitet ved å lage et spillepartitur. Et ensemble skulle spille et av hans verk som ikke har tradisjonell notasjon i den betydning at utøverne ikke følger et notelinjesystem. Wolff reagerte på at det ikke låt riktig, men kunne ikke sette fingeren på hva det var som var galt. Han fant til slutt ut at utøverne hadde skrevet ut nøyaktig hva de skulle spille i et konvensjonelt notelinjesystem, med takter, tempo og ellers det som gjerne noteres inn i et slikt system.

- *Edges* og improvisasjon.

Wolff sier at bakgrunnen for *Edges* var at verket var tenkt som en etyde i improvisasjon for musikere som ellers ikke var vant til å improvisere. I ettertid har nok dette verket blitt mer enn en etyde for improvisasjon, og Wolff har også uttrykt at verket krever at utøverne allerede er erfarne improvisasjonsmusikere. [...] *one should really have (free) improvisation experience.*<sup>20</sup>

Instruksjonsteksten sier *wait till you notice one and then respond*: Bortsett fra at du lytter med det formålet å kjenne igjen et tegn, minner som sagt denne delen av instruksjonsteksten om improvisasjonsspill, noe som understreker Wolffs refleksjon som en indikasjon på en kompetanse som utøveren trenger. Det er ikke et krav med denne kompetansen, men den kan med tanke på dette være viktig likevel.

- **KAN JEG FORHOLDE MEG 100 % TIL PARTIURET SOM HELHET?**

Mulighetenes mangfold i dette verket gjør at det er et vidt spenn i hvordan partituret kan benyttes. Selv om du skulle velge å gjøre kun en liten del av verket, kanskje bare ett tegn, som Rzewski gjorde ved urfremføringen, forholder du deg like fullt til spillepartituret som om du hadde valgt å benytte deg av samtlige tegn.

En fare ved dette verket er instruksjonen som sier *You can also use the signs as cues: wait till you notice one and then respond*. Dette er som sagt en instruksjon som minner om improvisasjon. En fare er at dersom du er vant til å improvisere kan du lett la deg selv drive noe bort fra verket og inn i en fri improvisasjon i stedet. For

---

<sup>20</sup> Mailkorrespondanse med Wolff 03.02.2005

---

å kunne forholde deg 100% til verket er det viktig å hele tiden være klar over hvor du er i verket.

## 2. LAGE EN IDÉBANK

- HVLKE MULIGHETER OG BEGRENINGER GIR PARTIURET FOR FREMFØRELSE?

Som i Browns *December 1952* er mulighetene også i dette verket store, men med en annen begrensning. Der hvor *December 1952* er stabilt, med en fellesnevner mellom tegnene, har *Edges* mangfold og en kaleidoskopisk utforming i sin notasjon. Tegnene er i hovedsak abstrakte, men hvert tegn har en bestemt mening, forklart av komponisten i instruksjonsteksten. Dette må ikke misforstås med at selve lyden skal ha en mening. Til tross for komponistens forklaring av hvert tegn, trenger lyden ingen ekstra tolkning eller mening. Lyden den er mening i seg selv. Dette betyr at lyden skal få uttrykke seg uten at du tilfører noen ekstra gest, som for eksempel foredrag med vibrato, rubato, diminuendo og så videre, noe man vanligvis gjør i utforming av for eksempel et Grieg-verk. Du skal gjøre det du blir bedt om, og ikke bli lurt til å sette i gang unødvendige, livreddende tiltak.

- TRENGER JEG Å DEFINERE SÆRSKILTE REGLER MED MULIGHETER OG BEGRENINGER FOR MIN FREMFØRING?
  - ØVING MED ETYDER.

I *Edges* er det fornuftig å starte med å øve på ett tegn av gangen, og så utvide med to, tre og så videre, gjør at du blir kjent med hvordan tegnene "virker" hver for seg, og samtidig får utviklet en palett som kan brukes for hvert tegn. Denne øvingen kan hver enkelt utøver gjøre for seg selv, men det er også en god etyde å gjøre i et ensemble. Dere trenger ikke å spille det samme tegnet, men det kan være lurt å jobbe med kun ett eller to tegn av gangen i en øvingssitasjon.

I en slik etyde kommer gjerne spørsmålet om hvor mange ganger ett tegn kan spilles på, og dette er en veldig viktig del av idébanken til hver enkelt utøver. Dersom du er en erfaren improvisasjonsmusiker kan du dra nytte av din erfaring i etydeøvingen. Alle, enten du er en erfaren improvisasjonsmusiker eller ikke, vil uansett ha utbytte av å bearbeide en idébank.

---

## Etyder for *Edges*

Med *fokus* mener jeg å være oppmerksom på, å legge merke til.

Etyde nr. 1: Spille kun ett tegn: Kan jeg finne 10 ulike måter å realisere ett tegn på?

Etyde nr. 2: Fokus på luft og stillhet.

Etyde nr. 3: Fokus på kontraster.

Etyde nr. 4: Begrensning: Ikke mer enn to utøvere kan spille samtidig

Etyde nr. 5: Begrensning: Ikke mer enn tre utøvere kan spille samtidig

Etyde 6: Dele verket opp i to, tre og fire satser.

- **KAN JEG FORHOLDE MEG 100 % TIL MINE EGNE FORHÅNDSBESTEMTE RAMMER?**

I dette verket må du og alle utøverne involvert være forberedt på at mange uventede ting kan skje. Verket er så blomstrende notert og så mangfoldig at det å forholde seg til forhåndsbestemte ting kan være vanskelig. Det går ofte bare an å forholde seg til det til en viss grad. Det er en del av kjernen i *Edges* også – dette mangfoldet. Du må være med på den karusellen som verket innbyr til og regne med å havne på steder du ikke hadde tenkt at du skulle.

Eksempel:

Dersom du for eksempel har bestemt deg for at en fremføring av verket skal deles opp i fire satser, som i etyde 6, må du likevel være forberedt på at noe kan skje som gjør at det likevel ikke blir fire satser, men for eksempel to. Dersom to og to satser har blitt limt sammen av en eller annen grunn, så er det to satser det blir. Jeg har også opplevd å planlegge å holde kompleksiteten nede på et minimum, mens det i virkeligheten ble både komplekst og tett.

Å være forberedt på å følge med ensemblet, eller andre faktorer som påvirker spillesituasjonen, er ikke synonymt med å gi slipp på verken verkets identitet eller din egen integritet. Det gjenspeiler heller en årvåkenhet og spontanitet, med respekt for alle tilfeldigheter som oppstår, som er en del av kjernen i *Edges*, og også i andre Åpen form-verk. Denne uforutsigbarheten speiler også det grafiske bildet som spillepartituret utgjør.

---

### 3. TESTE UT IDÉENE OG ØVE PÅ FREMFØRELSE

- ØVING; TESTE UT HVILKE IDÉER FRA IDÉBANKEN SOM FUNGERER I REALISERINGEN.

*Edges* er et stykke som etter min erfaring utvikler seg mye gjennom øving og fremførelser, mer enn mange andre verk. På grunn av den mangfoldige notasjonen er dette et stykke som kan forandre seg veldig i løpet av øvingsprosessen.

I øvingen på *Edges* kan det også oppstå noen feller. På grunn av mange tegn, kan du ubevisst velge tegn som umiddelbart appellerer til deg, og dermed blir noen tegn stadig mindre øvd på og mindre brukt. Dersom du er bevisst på dette kan det tas hensyn til i øvingen slik at du ikke lager unødvendige begrensninger for deg selv, men heller tør å åpne opp for mulighetene i både verket og deg selv.

- SELEKSJON.

- Har noen av etydene vært eksepsjonelt velfungerende?
- Er det deler av Idébanken som bør tas bort, eller tas vare på til en annen fremførelse?
- Lager dine erfaringer fra øvingen en god ramme for din interpretasjon? Er verkets identitet godt tatt vare på?
- Er der noen spesielle hensyn å ta i møtet mellom deg og verket på scenen?
  - Spillepartituret skal være med deg under fremføringen.
  - Tegnforklaringen kan være grei å ha tilgjengelig i tillegg til noten, avhengig av hvor godt du kjenner tegnene.
- Har du notater som kan være nyttige å ha med deg under fremføringen?

- INTERAKSJON; HVORDAN FORHOLDE SEG TIL MEDSPILLERE.

I *Edges* skapes det en ramme for relasjonsspill hvor det oppstår en interaksjon mellom selve tegnene i verket. Tegnene forholder seg til hverandre på en måte som gjør at verket kan romme noe gjenkjennbart fra én fremføring til en annen, selv om dette ikke alltid skjer. Det er hvordan du beveger deg i den tenkte skalaen, mellom ytterpunktene, som gjør at det skapes en slags hørbar boble rundt hvert enkelt tegn som blir fremført. I en sky av bobler er det noen som plutselig blir borte, og nye som kommer til. Innimellom er det kun pust og luft, akkurat som i partituret.

Å forholde seg til det du som utøver har satt i gang musikalsk er tosidig. På den ene

siden er det viktig å være trofast mot det tegnet som du fremfører. På den andre siden gjelder samme regel som i improvisasjon: En dårlig idé trenger ikke videreutvikles, og bør avsluttes så fort som mulig. Dette kan selvsagt skje i et Åpen form-verk så vel som i improvisasjon, spesielt i et verk som dette hvor improvisasjon spiller en så stor rolle.

Som i et virvar av bobler, kan samspillet mellom utøverne i dette verket gjerne være uintensjonelt, men må ikke. Spørsmålet som du må stille deg selv angående interaksjon, er:

I hvilken grad skal jeg spille sammen med eller samtidig med mine medspillere? (Se for øvrig *Tidsriktig interpretasjon, eller ikke?* s. 129, hvor jeg omtaler noen av Wolffs holdninger til interaksjon.)

- **VURDERE OG EVENTUELT TESTE UT ULIKE FREMFØRINGSARENAER.**

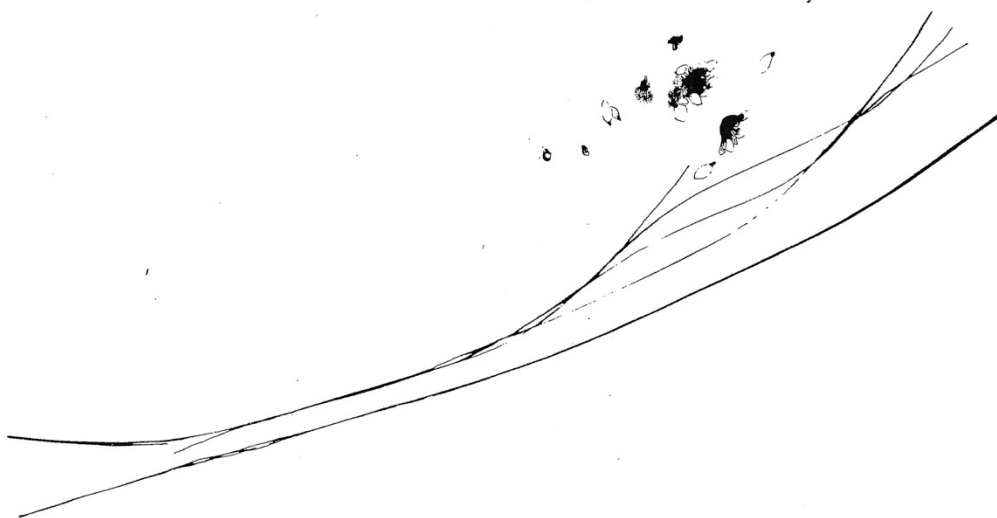
#### **4. FREMFØRING**

- **FINNES DET NOE SPESIELT I TILLEGG TIL VERKET SOM BØR TAS HENSYN TIL?**

---

**Eksempelverk 4 Cornelius Cardew, utdrag fra *Schooltime Compositions* (1968), *Little Flower of the North*.**

Little flower of the North



Gjengitt med tillatelse fra Cardew Estate.

Cardews liv som kunstner var nært knyttet til hans politiske engasjement. Han var en kompromissløs Marxist-Leninist og aktivist. Han var radikal i både musikk og politikk, og han liv endte tragisk i en *hit and run*-ulykke. Det diskuteres (og antas) også om det kanskje ikke var noen ulykke, men et politisk motivert drap.

Cardew er mest kjent for *Treatise* (1963-67), med sitt 193-siders spillepartitur. *Schooltime Compositions* er ikke like mye spilt som *Treatise*, men et viktig verk i hans produksjon, akkurat som *Treatise*.

*Schooltime Compositions* er en operabok. Bakgrunnen for verket var en bestilling av Michael Sargent fra Focus Opera Group, våren 1968. Dette var rett før Scratch Orchestra ble dannet i juli samme året. Verksamlingen er formet som en notatbok, som en skrivebok fra barneskolen, noe som reflekterer det pedagogiske aspektet ved verket. Verket ble fremført av Cardews studenter, første gang 11.-12. mars 1968, sammen med operaer av György Ligeti og Mauricio Kagel.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Tilbury 2008, s. 366

---

## 1. ANALYSERE PARTITURET

- HVORDAN KAN PARTITURET KATEGORISERES?

*Little Flower of the North* består av grafikk og tekst.

- HVA SIER PARTITURET OM HVILKE OPPGAVER DU MÅ GJØRE OG HVILKET ANSVAR DU HAR?

Verket har ingen instruksjonstekst eller spilleanvisninger av noe slag. Notasjonen representerer spillepartituret alene og du som utøver må gjennom notasjonen selv utforske din rolle i verket. [...] *in Schooltime Compositions, as with Treatise, there was no prescription; both were printed and distributed without any accompanying notes on interpretation; the performer was left to sink or swim.*<sup>22</sup>

[...] *in Schooltime Compositions the performers are characters in an opera who discover their roles [...].*<sup>23</sup>

Nedenfor er Cardews egen beskrivelse av verket, fra Cardews artikkel i *The Musical Times*, "Sitting in the Dark":

Each of the Schooltime Compositions in the opera book is a matrix to draw out an interpreter's feelings about certain topics or materials. These pieces plus their interpreters are the characters in the opera. They undergo dramatic development in the book; in performance they may.<sup>24</sup>

Hvordan skal du forholde deg til notasjonen når det ikke finnes noen instruksjonstekst eller spilleanvisninger, som i mange andre Åpen form-verk? Kanskje er den ikke så instruksjonsløs som det kan virke som. Cardew omtaler notasjon som tilsynelatende ser fritt og "instruksjonsløst" ut i sin artikkel fra 1961, *Notation – interpretation, etc.*:

Here we are in a [...] situation to that where things are left 'free', and then the composer tells the player afterwards that he played well or badly ('used' the freedom well or badly). If there exist criteria for making such a judgement, then there is no freedom. Playing a piece in which the dynamics are free, it should make no difference whatever to the piece (its identity) (its value) if I play mp continuously.

'Rules' and 'notation' are inextricably intermingled, and it is misleading to separate them. There never was a notation without rules – these describe the relationship

---

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ibid., s.363

<sup>24</sup> Cardew 1968, s. 233

between the notation and what is notated.<sup>25</sup>

Dette betyr du skal anse notasjonen som instruksjon og regler i seg selv, ikke ulikt andre Åpen form-verk som har instruksjonstekst tillegg til spillepartituret. Du må intervjuere verket og notasjonen vil gi deg svar.

*Schooltime Compositions* ble skrevet for Cardews studenter. Det, men også gjennom Cardews artikkel fra "Sitting in the Dark", setter lys på spørsmålet om utøverne som fremfører verket må være skolerte utøvere eller ikke. Dette kommer jeg tilbake til senere i håndboken.

Ett år etter den første fremføringen ble verket spilt igjen, 23. mars 1969, ved Institute of Contemporary Arts (ICA). Da hadde verket funnet sin vei til skolerte musikere.

On this occasion, *Schooltime compositions*, like *Treatise*, had been off-loaded into safe harbor, into the hands of mainly experienced, performance artists – the same expert hands into which both the European and the American avant-garde, with a degree of circumspection and worldliness not unrelated to their instinct for artistic self-preservation, had entrusted their own music. [...]<sup>26</sup>

På bakgrunn av dette mener jeg at både uskolerte og skolerte kunstnere like gjerne kan spille dette verket (ellers hadde ikke jeg fått gleden av å spille det!), selv om det kan diskuteres om kunsten da blir fratatt et viktig politisk aspekt. De uskolerte utøverne er en del av verkets manifestasjon av et forkastet hegemoni, som for noen kanskje vil være en viktig del av formidlingen av Cardews komposisjoner. I din realisering blir dette opp til deg å ta i betraktning.

---

<sup>25</sup> Cardew 1961, s. 30

<sup>26</sup> Tilbury 2008, s. 363f



---

○ **DESKRIPTIV ANALYSE AV SPILLEPARTITURET.**

▪ **VERKETS ULIKE KOMPONENTER**

Det er altså snakk om *Little Flower of the North*, og ikke hele *Schooltime Compositions* som helhet som analysers her.

1. Tekst: *Little Flower of the North*.

Denne poetiske teksten er en viktig del av verket, men på hvilken måte?

Er teksten verkets tittel alene?

Er teksten en poetisk instruksjonstekst?

Er teksten en del av det grafiske bildet og dermed kun å anses som del av spillepartituret?

2. Grafikk:

- linjer

- blomster

3. Luft. Med det mener jeg at partituret består av ganske mye luft i forhold til mengden grafikk som er brukt.

▪ **SIER PARTITURET NOE OM**

**BESETNING:** Åpen

**LENGDE:** Åpen

**UTVIKLING:** Dette er også åpent, men det ligger en bevegelse i utformingen av linjene og plasseringen av blomstene med sine ulike størrelser. Denne bevegelsen kan være utgangspunkt for ulike interpretasjoner, som en mulighet.

Når Cardew selv beskriver verket bruker han nettopp begrepet *utvikling*: *They [the performers] undergo dramatic development in the book; in performance they may.*<sup>27</sup> Cardew skildrer ikke her at verket skal en bestemt musikalsk utvikling eller forløp, men heller et grunnleggende aspekt som angår dramatik mellom verket og utøverne.

---

<sup>27</sup> Cardew 1968, s. 233

- SIER PARTITURET NOE OM UTFORMING AV MATERIALE PÅ MIKRONIVÅ?

Partituret sier ingenting om utforming av materiale på mikronivå.

- KAN JEG FORHOLDE MEG 100% TIL PARTITURET SOM HELHET?

I dette verket kan du fint holde deg innenfor partiturets rammer, gjennom det du definerer som din rolle i operaen. Som i Wolffs *Edges* er det hele tiden viktig å vite hvor du er i verket for å kunne forholde deg 100% til det.

## 2. LAGE EN IDÉBANK

- HVILKE MULIGHETER OG BEGRENSNINGER GIR PARTITURET FOR FREMFØRELSE?

I motsetning til Browns *December 1952* og Wolffs *Edges*, er *Little Flower of the North* sin grafikk ikke så abstrakt. Både teksten og grafikken er skaper rammer for en interpretasjon med klare referanser til det figurative innholdet. Det betyr ikke at det er narrativt, det er noe annet. De andre delene i *Schooltime Composition* er også gjennomgående ikke-narrative og dette må tas i betraktning. En ikke-narrativ opera kan virke paradoksalt dersom du nærmer seg verket med en holdning om at opera er narrativt. Dersom du klarer å legge bort denne holdningen til fordel for en mer abstrakt tenkning om hva opera er, er du kommet ett skritt nærmere dette verket.

I artikkelen "Sitting in the Dark" skildrer Cardew sine rammer for hva opera er: *My plan is based on the translation of the word 'opera' which means 'many people working'*.<sup>28</sup> I same artikkel får leseren også et innblikk i utøverens muligheter i verket:

Some matrices serve as a measure of probity (cf La Monte Young's 'Draw a straight line and follow it'); others as a measure of virtuosity, courage, tenacity, alertness and so on. They point to the heart of some real matter, mental or material. The interpreter knows the general area of his potential action; he wishes or has talent to play, or sing, or construct, or illumine, or take exercise of one sort or another. He can draw out his interpretation in that direction. The interpreting route from matrix to action is what determines the condition he arrives in, the spirit in which he undertakes his action.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Cardew 1968, s.233

<sup>29</sup> Ibid.

- 
- TRENGER JEG Å DEFINERE SÆRSKILTE REGLER MED MULIGHETER OG BEGRENSNINGER FOR MIN FREMFØRING?
    - ØVING MED ETYDER.

Disse spørsmålene, og kanskje enda flere, er fornuftige å tenke gjennom underveis i etydeøvingen:

1. Kan jeg tolke verket både musikalsk og kinestetisk?
2. Kan jeg tolke og fremføre deler av verket, for eksempel kun blomstene?
3. Dersom jeg tolker og fremfører kun én del av verket, må denne delen da sees i sammenheng med resten av verket? Eksempel: Dersom jeg tolker blomstene, må dette da være i en bestemt relasjon til linjene og teksten?

John Tilbury, som også var en venn av Cardew, sier i sin magnumbiografi om Cardew, *Cornelius Cardew – A Life Unfinished*, at *visual interpretations* ble fremført og gjenforteller en som eksempel. Kan hende kan dette eksempelet gi noen svar på spørsmålene ovenfor:

The residual sounds of visual interpretations can occasionally be identified by those who were present and whose memories are still functioning reliably – such as the painter Tom Philips' typewriter and 'Little Flower of the North'. Philips interpreted 'Little Flower' as representing 'hair' and projected slides of snippets of his own hair onto a screen. This was accompanied by himself typing out the phrase 'Little Flower of the North' over and over, as a schoolboy might write out lines.<sup>30</sup>

#### Etyder for *Little Flower of the North*

Etyde nr. 1: Kan jeg finne 10 ulike måter å realisere linjene i verket på?

Etyde nr. 2: Kan jeg finne 10 ulike måter å realisere blomstene på?

Etyde nr. 3: Kan jeg finne 10 ulike måter å realisere teksten på?

Etyde nr. 4: Hvilken blomst er *Flower of the North*? Hvordan kan jeg bruke svaret mitt til interpretasjon av verket?

Etyde nr. 5: Gjør en kort versjon av verket, for eksempel 1 minutt.

Etyde nr. 6: Gjør en lang versjon av verket, for eksempel 15 minutter.

Etyde nr. 7: Gjør en kompleks og tett versjon av verket.

Etyde nr. 8: Gjør en lite kompleks versjon av verket, med mye spacing.

---

<sup>30</sup> Tilbury 2008, s. 364

- **KAN JEG FORHOLDE MEG 100 % TIL MINE EGNE FORHÅNDSBESTEMTE RAMMER?**

Dette er avhengig av hvilke rammer du velger for fremføringen din med publikum. Med det mener jeg at dersom du velger en stilistisk fremføring i Cardew-stil med et interaktivt publikum (se nedenfor), må du i alle høyeste grad være forberedt på å forholde deg fleksibelt til dine forhåndsbestemte rammer. Dersom du velger en mer konvensjonell måte å forholde deg til publikum på, noe som er fullt mulig, har du også et mer konvensjonelt og stabilt forhold til dine forhåndsbestemte rammer.

- **KREVER VERKET AT JEG INVOLVERER PUBLIKUM PÅ NOEN MÅTE UTOVER DET SOM ER NORMALT I EN TRADISJONELL KONSERTOPPTREDEN?**

Cardews operabok bærer som sagt ikke umiddelbare kjennetegn på det vi forbinder med en konvensjonell opera. Rammene han har gitt sin opera gjenspeiler hans holdning til fenomenet opera, og for øvrig teater. Cardew hadde en ikke-teatralsk holdning. For Cardew var det konvensjonelle opera- og teaterfenomenet et hierarkisk system der noen (utøverne) står i sentrum, *in a pool of light*, og andre (publikum) sitter i mørket: *You [publikum] sit in the dark absorbed in action proceeding in a pool of light.*<sup>31</sup> I "Sitting in the Dark" drar han også linjer til forholdet mellom lærer og elev i disse rollene, en idé som han har latt tittelen *Schooltime Compositions* springe ut fra.

Cardew likte med andre ord ikke at utøverne skulle stå på en scene og publikum ikke. Ved den første fremføringen av verket ble disse to gruppene blandet slik at de i stedet ble én gruppe.

The performance at the ICA (Cardew, stoically, was performing with a strained back) resembled a market or bazaar (without the cash nexus), creating an aura which stimulated a wide range of shifting relationships involving performers and public, as individual members of the audience moved around observing, pausing, questioning, participating, moving on [...].<sup>32</sup>

Denne beskrivelsen gir forresten assosiasjoner til Cages *Musicircus* som var skrevet året før og bekrefter Cardews åpenbare og uttalte respekt for Cage

---

<sup>31</sup> Cardew 1968, s. 233

<sup>32</sup> Tilbury 2008, s. 364

og New York-skolekomponistene, en respekt som var gjengjeldt.

### 3. TESTE UT IDÉENE OG ØVE PÅ FREMFØRELSE

- ØVING; TESTE UT HVILKE IDÉER FRA IDÉBANKEN SOM FUNGERER I REALISERINGEN.
- SELEKSJON.
- INTERAKSJON; HVORDAN FORHOLDE SEG TIL MEDSPILLERE.

Cardew relaterer seg til følelser og smak, i motsetning til Cage. Dette har betydning for hvordan du forholder deg til både verket og andre utøvere, og indikerer at utøverne skal forholde seg til hverandre og spille (eller utføre en handling) sammen. Samtidig er Tilburys skildring av den første fremføringen som en *bazaar*, så billedlig og tydelig at den må tas hensyn til dersom *Schooltime Compositions* i sin helhet skal fremføres. Interaksjon i *Schooltime Compositions* somhelhet forgår på tre plan:

1. Interaksjonen mellom utøverne innenfor rammene til én enkelt del.
2. Interaksjonen mellom de ulike delene.
3. Interaksjonen mellom verket, inkludert de ulike delene, og publikum.

1. Interaksjonen mellom utøverne i hver enkelt del. *Little Flower of the North* er én del.

Interaksjonen: spille sammen

2. Interaksjonen mellom de ulike delene.

Det vil være ulike utøvere eller grupper av utøvere som fremfører de ulike delene. Kanskje fremfører to ulike grupper også den samme delen, men realiserer den på ulike måter.

Interaksjonen mellom disse gruppene: spille samtidig.

Det vil si at fremføringene av de ulike delene kan foregå samtidig, uavhengig av hverandre. På denne måten vil bazaar-fenomenet fremheves og hver enkelt del vil være like viktig som en annen.

3. Interaksjonen mellom verket, inkludert de ulike delene, og publikum.

Mellom verket og publikum er interaksjonen påfallende anarkistisk i urfremføringen, samtidig som dette er noe Cardew uttrykker skriftlig blant annet i "Sitting in the Dark". Dermed blir konklusjonen at en fremføring i Cardews ånd vil være å inkludere publikum i samme sfære som utøverne befinner seg. De kan få bevege seg fritt blant fritt plasserte utøvere, stoppe opp, stille spørsmål – reise seg opp fra mørket og være en del av hele bazaaren, i lyset.

I motsetning til Browns intensjon for *December 1952*, hvor utøverne blir oppfordret til å ha en improvisatorisk holdning til interpretasjonen, oppfordret Cardew utøverne til å ha en mer planleggende holdning til realiseringen. Tilbury:

[...] it was his [Cardew's] desire and intention that, irrational, intuitive and evanescent as these pieces appear to be, their performance was to be controlled by aesthetic judgement, taste and criticism; reflection, not indiscrimination, was to be the guiding principle. Nor were they necessarily improvisational; performances were usually measured and formal [...].<sup>33</sup>

Dette betyr at du gjerne kan forholde deg til verket med en improvisatorisk holdning, men du kan også gjerne gjøre forhåndsbestemmelser – eller litt av begge deler.

- **VURDERE OG EVENTUELT TESTE UT ULIKE FREMFØRINGSARENAER.**

#### **4. FREMFØRING**

- **FINNES DET NOE SPESIELT I TILLEGG TIL DE FORBEREDTE VERKENE SOM BØR TAS HENSYN TIL?**

---

<sup>33</sup> Ibid., s. 362

---

**Eksempelverk 5 Pauline Oliveros, *Horse Sings from Cloud* (1979)****Horse Sings From Cloud**

For instruments and voices

Pauline Oliveros

Hold a tone until you no longer want to change the tone.

When you no longer want to change the tone then change to another tone.

Dynamics are free.

Commentary:

Listen carefully to each tone. This means listening to all the micro changes that are happening within the tone. If you are experiencing the desire to change the tone then stay with your tone until all desire to change the tone subsides - with no desire change to another tone. Desire to change your tone may arise when you hear the tones of others or simply your own internal musical restlessness. Be a witness.

If you are a string player try to minimize bow changes.

If you are a wind or brass player circular breathing is good or very slow soft attacks when repeating the tone.

If you are a percussionist use single stroke roll.

© Copyright Deep Listening Publications 1979/2009

Trykket med tillatelse fra Pauline Oliveros. Utdrag fra *Anthology of Text Scores*, Pauline Oliveros, Deep Listening Publications 2013.

---

Et typisk Oliveros-verk er et tekstpartitur, som *Horse Sings from Cloud*. Oliveros sine tekster er skrevet på en poetisk måte i en slags diktform. Tekstene hennes har en gjennomgående tone med klare referanser til meditasjon. Måten hun gir instruksjoner til utøveren på gjennom sine tekster gjør at du kommer inn i det hun kaller *Deep Listening*. Improvisasjon er en viktig del i verkene hennes.

Verkets tittel har blitt endret noen ganger, fra blant annet *Rose Mountain Slow Runner* (1975) og til den siste vedvarende tittelen *Horse Sings from Cloud*. Denne siste tittelen kom fra en drøm, hvor en hest skulle synge fra skyene. Oliveros forteller: *I was wondering how the horse would get there, when some birds flew down with a blanket in their beaks and took the horse to the clouds to sing.*<sup>34</sup>

## 1. ANALYSERE PARTITURET

- HVORDAN KAN PARTITURET KATEGORISERES?

*Horse Sings from Cloud* er et tekstpartitur. Oliveros har skrevet mange såkalte *Sonic Meditations*, og *Horse Sings from Cloud* er en av dem.<sup>35</sup>

- HVA SIER PARTITURET OM HVILKE OPPGAVER DU MÅ GJØRE OG HVILKET ANSVAR DU HAR?

Instruksjonene fra Oliveros er klare og tydelige, og du føres rett inn i *Deep Listening*. Du får instruksjon om å holde en tone, som også inkluderer stillhet<sup>36</sup> eller en akkord/cluster som tone, til du ikke lengre ønsker å endre den. Det betyr at du må lytte til ditt egentlige ønske, ignorere det og gjøre det motsatte.

Ønsker du å holde tonen? Endre den.

Ønsker du å endre tonen? Hold den.

---

<sup>34</sup> Oliveros 2006, fra booklettekst.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Å bruke stillhet som lyd er en selvfølge for Oliveros, akkurat som for blant annet Cage og Wolff. Jeg har ved flere anledninger spurt om muligheten for å bruke stillhet som en lyd i andre Oliveros-verk. Svaret er alltid ja, og med en følelse av at det blir oppfattet som et litt rart spørsmål. For Oliveros er dette en selvsagt og naturlig definisjon av lyd. Stillhetens lyder er også omtalt i *Eksempelverk 6 John Cage, Four*<sup>6</sup> (1992).



---

○ **DESKRIPTIV ANALYSE AV SPILLEPARTITURET.**

- **BESETNING:** Åpen

- **LENGDE:** Åpen

Partituret er delt inn i to deler:

1. Spillepartituret:

Hold a tone until you no longer want to change the tone.  
When you no longer want to change the tone then change to another tone.  
Dynamics are free.

2. Spilleanvisninger: nederste del, kalt *Commentary*.

Commentary:

If you are experiencing the desire to change the tone then stay with your tone until all desire to change the tone subsides - with no desire change to another tone.

Desire to change your tone may arise when you hear the tones of others or simply your own internal musical restlessness. Be a witness.

▪ **SIER PARTITURET NOE OM UTFORMING AV MATERIALE PÅ MIKRONIVÅ?**

- **KLANGFARGE, TEKSTUR, VARIGHET, DYNAMIKK OG INTONASJON/REGISTER:** Åpen.

Oliveros ber deg simpelthen om å observere og lytte til hva som skjer med disse parameterne i spillet ditt: *Listen carefully to each tone. This means listening to all the micro changes that are happening within the tone.*

- **SPACING/KOMPLEKSITET:** Delvis åpen. *Spacing* er ikke et relevant begrep for å beskrive dette verket. Dette verket er det motsatte av såkalt *pointillisme*, hvor det er korte toner som dominerer. Høy grad av *pointillisme* gir høy kompleksitet.

De gjennomgående lange tonene i dette verket har imidlertid en effekt på kompleksiteten. Verket kan være tett og den samlede klangen kan opptre som kompleks dersom ensemblet er stort og alle spiller samtidig. Husk at stillhet også en lyd.<sup>37</sup> Det er usannsynlig at alle utøverne opptrer med stillhet på samme tid, men det er sannsynlig at kun noen få stemmer spiller samtidig. Dette vil ha en effekt på kompleksiteten ved at den oppleves som enklere og mer gjennomsluktig.

---

<sup>37</sup> Se forklaring i avsnittet under hovedoppskriften, "4. Fremføring", s. 31.

- **RYTMISK:** Delvis åpent. Rytmiske mønster vil utfolde seg underveis, men det er så sakte transformasjoner i det totale lydbildet at publikum merker det mer som betraktningen av et landskap hvor vinkelen det observeres fra sakte blir endret. Dette er et intersubjektivt aspekt ved verket, og vil kunne kjønes igjen fra ulike fremføringer.

- **UTVIKLING/STRUKTUR:** Delvis åpen. I dette verket er det mulighet for store endringer som gjør at verket kan utvikle seg og endre seg mye. Dette har også en effekt på strukturen, som for lytteren vil endre seg og være ulik mellom forskjellige fremførelser. Hva som skjer med verkets utvikling beror på deres lytting og hvor den fører hver enkelt utøver.

○ **KAN JEG FORHOLDE MEG 100% TIL PARTITURET SOM HELHET?**

*Deep Listening* er ikke nevnt i selve partituret, bortsett fra i merknaden vedrørende verkets rettigheter. Men partituret i seg selv er en *Deep Listening*-meditasjon, som alle Oliveros sine verk. Selv om du med partituret alene får de instruksjonene du trenger for å fremføre verket, er det likevel nyttig å sette seg litt mer inn hva *Deep Listening* er.

Lynkurs i *Deep Listening*:

*Deep Listening* betyr at du skal lytte til alle aspekter ved verden, ikke bare lyder slik vi definerer lyder hvor lydbølgene treffer øret. Du skal lytte til ditt indre og til alt som omgir deg. *Listening at all times to all sounds inside of me and around of me.*<sup>38</sup>

I Oliveros' artikkel *The Earth Worm Also Sings: A Composer's Practice of Deep Listening*, dedikert til John Cage, får leseren et innblikk i *Deep Listening*. Her er et utdrag fra artikkelen:<sup>39</sup>

I hear  
I am  
I receive what is.  
Listening

<sup>38</sup> Oliveros 2006, fra booklettekst.

<sup>39</sup> Oliveros 1993, s. 35.

No argument  
My body is sound  
Listening guides my body  
Sound is the fiber of my being and of all sentient beings without exception

Is sound intelligence?

The earth is also sound  
guided by sound  
and so are all things of the earth

Rocks are her ears recording all of her events from the beginning  
My earth body returns to hers  
where the earth worm also sings

Inside/outside vibrations  
My bones resonate  
My stomach, spleen, liver, kidneys, lungs and heart resonate  
These organs are sound  
contain sound  
[...]

## **2. LAGE EN IDÉBANK**

- **HVILKE MULIGHETER OG BEGRENSNINGER GIR PARTITURET FOR FREMFØRELSE?**

Muligheter: Tydeligheten i verkets spillepartitur og spilleanvisninger gjør at du har klare rammer å forholde deg til. Innenfor disse rammene er det et uendelig stort potensial og muligheter for hva som kan skje i verket. De parameterne som er åpne, som dynamikk eller tekstur, kan ha så stor effekt at hele verket kan skifte karakter fra ulike ytterpunkter.

Størrelsen på besetningen og valg av instrumenter er også med på å legge rammer for disse mulighetene.

Når du trer inn i en tilstand hvor du gjør Deep Listening åpenbarer det seg muligheter som vil være unike for hver utøver, avhengig av hver enkelt situasjon.

Begrensninger:

1. Å la være å endre en tone når du umiddelbart ønsker å gjøre det, og omvendt, er en tydelig begrensning. Dette er kjernen i hele verket og utgjør hoveddrammene for spillepartituret.
2. Oliveros forsikrer seg gjennom spilleanvisningene om at dere har et minimum av anslag eller bueskift i sitt spill, noe som gjør at de lange tonene får en stabilitet i utførelsen. Perkusjonister skal bruke enkeltslagsvirvel for å lage en tilsvarende stabilitet i sine toner.

- **TRENGER JEG Å DEFINERE SÆRSKILTE REGLER MED MULIGHETER OG BEGRENSNINGER FOR MIN FREMFØRING?**

- ØVING MED ETYDER.

*Horse Sings from Cloud* er som sagt en etyde i seg selv; en Deep Listening-etyde. Likevel er det fullt mulig å få utbytte av å øve gjennom etyder også i dette verket.

Etyde nr. 1, solo

Kan jeg finne 10 ulike måter å spille en lang tone på, på mitt instrument?

Etyde nr. 2, solo

Kan jeg finne 3 måter å spille lange toner på som jeg ikke før har tenkt på?

Etyde nr. 3, solo

Kan jeg finne 5 ulike måter å forandre hver av de lange tonene på?

Etyde nr. 4, med ensemble

Varighet: 10-15 minutter.

Alle velger én tone og gjør alle variasjoner i henhold til verket i forhold til denne ene tonen.

Spille etyden om igjen med et annet tonevalg.

- **KAN JEG FORHOLDE MEG 100 % TIL MINE EGNE FORHÅNDSBESTEMTE RAMMER?**

Når du står på scenen for å fremføre dette verket er det kun verkets egne rammer og Deep Listening som skal være i sentrum. Etydene er med deg fordi du har øvd

på verket, men du skal ha fokus på spillepartituret.

- **KREVER VERKET AT JEG INVOLVERER PUBLIKUM PÅ NOEN MÅTE UTOVER DET SOM ER NORMALT I EN TRADISJONELL KONSERTOPPTREDEN?**

Deep Listening trenger ikke bare være for utøverne men også for publikum. Mest sannsynlig er det flere blant publikummerne som ikke har noe forhold til Deep Listening. En liten introduksjon for begrepet og en kort innføring i hva dette er vil hjelpe dem til å få en større opplevelse av verket.

### **3. TESTE UT IDÉENE OG ØVE PÅ FREMFØRELSE**

- **ØVING; TESTE UT HVILKE IDÉER FRA IDÉBANKEN SOM FUNGERER I REALISERINGEN.**
- **SELEKSJON.**
- **INTERAKSJON; HVORDAN FORHOLDE SEG TIL MEDSPILLERE.**

Deep Listening handler om å lytte til absolutt alt som måtte vedgå deg. Det betyr at å respondere på noe du lytter til like gjerne kan være på et mentalt plan som det kan være en musikalsk gest fra en medspiller. Deep Listening hindrer deg ikke å respondere på det du lytter til, men det har heller ingen oppfordring til at du skal gjøre det. Den viktigste interaksjonen i dette verket, og andre Oliveros verk, er mellom deg og lyttingen – og din respons til det. I *Horse Sings from Cloud* skal du i tillegg til Deep Listening også observere din egen intensjon og forholde deg også til den (og gjøre det motsatte!).

**- ER DER NOEN SPESIELLE HENSYN Å TA I MØTET MELLOM DEG OG VERKET PÅ SCENEN?**

Dersom du er trygg på verket, trenger du ikke å ha spillepartituret med på scenen. Du kommer til å lære det utenat.

- **VURDERE OG EVENTUELT TESTE UT ULIKE FREMFØRINGSARENAER.**

Plassering av utøvere og publikum i rommet:

Dersom du kan eksperimentere med hvordan publikum er plassert i rommet så anbefaler jeg det. Noen muligheter er å la publikum bevege seg fritt rundt i rommet under fremføringen, ikke helt ulikt i eksempelverk 4 med Cardews operabok *Schoolltime Compositions*. En annen mulighet er å ha muligheter for å ligge. Dersom

utøverne er plassert spredt i rommet i tillegg vil også tonene og møtene mellom dem reise gjennom rommet og treffe publikum på en annen måte.

#### **4. FREMFØRING**

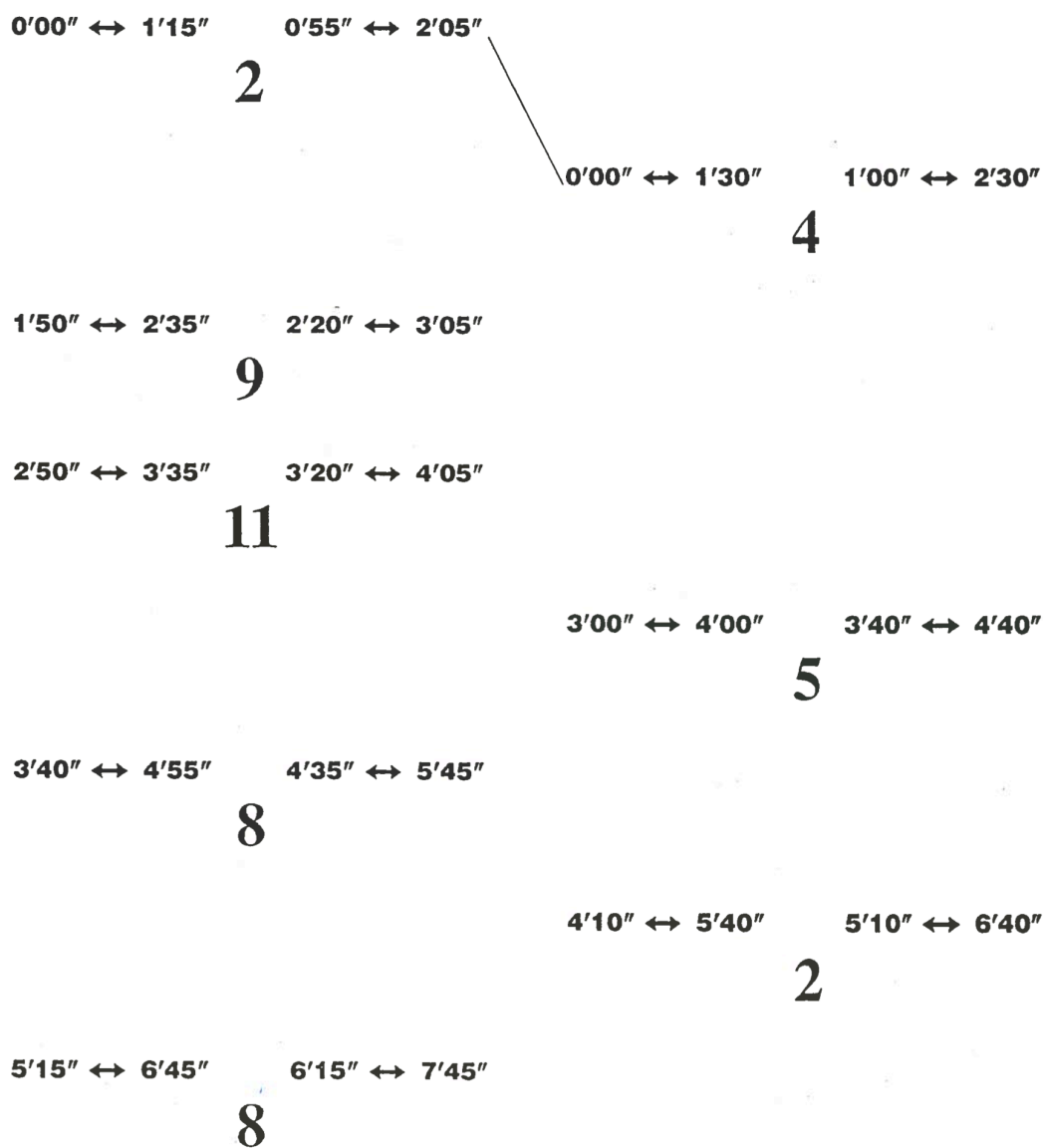
- **FINNES DET NOE SPESIELT I TILLEGG TIL DE FORBEREDTE VERKENE SOM BØR TAS HENSYN TIL?**

Se avsnittet ovenfor *Krever verket at jeg involverer publikum på noen måte utover det som er normalt i en tradisjonell konsertopptreden?*.

Eksempelverk 6 John Cage, *Four*<sup>6</sup> (1992)FOUR<sup>6</sup>

PLAYER 1

JOHN CAGE

John Cage, utdrag fra *Four*<sup>6</sup> (1992). Gjengitt med tillatelse fra C. F. Peters Corporation.

John Cage sine notasjonsteknikker er mangfoldige. I tillegg til konvensjonell notasjon, bruker han notasjonsteknikker som er blomstrende og intrikate, og gjerne helt uten relasjon til konvensjonell notasjon. Mange av hans verk kan likevel gjerne være detaljerte og strengt strukturerte og med mye fastere rammer for utøveren enn det som vanligvis er tilfellet i Åpen form-verk. Dette innebærer at mange Cage-verk ikke på noen måte er innenfor rammene til Åpen form selv om det ser ut slik på notasjonsteknikkene. Dette speiler noe av det paradoksale i Cage som du kommer til å møte gjennom hans verk.

Men Cages produksjon er stor og det er mange av hans verk som er Åpen form-verk. Jeg har med akkurat dette verket for å gi en presentasjon av denne typen verk. Det er et av hans mange såkalte *number pieces*. Christian Wolff brukte denne typen notasjon så tidlig som i 1957 i *Sonata for Three Pianos* (se utdrag fra spillepartituret s. 17).

## **1. ANALYSE AV PARTITURET**

- **HVORDAN KAN PARTITURET KATEGORISERES?**

Partituret består av to deler:

Del 1. Instruksjonstekst og spilleanvisninger:

Innledende spilleanvisninger:

for any way of producing sounds (vocalization, singing, playing of an instrument or instruments, electronics, etc.)

Four<sup>6</sup> er dedikert til flere utøvere:  
for Pauline Oliveros to celebrate her sixtieth birthday  
and for Joan La Barbara, William Winant, and Leonard Stein.

Instruksjonstekst:

Choose twelve different sounds with fixed characteristics (amplitude, overtone structure, etc.) Play within the flexible time brackets given. When the time brackets are connected by a diagonal line they are relatively close together. When performed as a solo, the first player's part is used and the piece is called *ONE*<sup>7</sup>.



Del 2. Spillepartituret, som består av *time brackets*, og tallinstruksjoner. For å kunne følge tallinstruksjonene må alle utøverne ha (lydløse) stoppeklokker<sup>40</sup>.

*Four*<sup>6</sup> kan også spilles som solo og da endres tittelen til *ONE*<sup>7</sup>. Verket er et av flere nummerstykker som Cage skrev. Dersom du har to (eller flere?) kvartetter kan de gjerne fremføre verket samtidig, i beste *Musicircus*-ånd!<sup>41</sup>

- **HVA SIER PARTITURET OM HVILKE OPPGAVER DU MÅ GJØRE OG HVILKET ANSVAR DU HAR?**

Verkets instruksjonstekst gir deg oppgaven med å finne de 12 lydene, som skal oppfylle kriteriene fra instruksjonsteksten. Oppgaven du så skal gjennomføre gjennom spillepartituret er nøye strukturert fra Cage og disse rammene må du holde deg innenfor.

○ **DESKRIPTIV ANALYSE AV SPILLEPARTITURET.**

- **BESETNINGEN:** Åpen. Verket er en kvartett og har fire stemmer: Player 1-4.

Dersom du velger å bruke utøvere med ulik musikalsk bakgrunn, slik jeg har gjort mange ganger, vil dere gi et avtrykk av deres egen tid i tillegg til å gjøre en fremføring av et gammelt verk. Cage brukte selv gjerne utøvere med ulik bakgrunn. Han brukte også utøvere som ikke alltid var skolerte. Han brukte blant andre dansere til å fremføre mange av sine verk for perkusjon.

- **LENGDE:** Den totale lengden på verket er 30 minutter.

- **SIER PARTITURET NOE OM UTFORMING AV MATERIALE PÅ MIKRONIVÅ?**

Instruksjonsteksten ber eksplisitt om lyder. Det vil si at du ikke kan velge å gjøre handlinger som ikke medfører lyd, som du kan i for eksempel *Variations III* (1963), som beskrevet på s. 22-23. Begrepet *lyd* i New York-skolens begrepsterminologi

<sup>40</sup> Det er praktisk talt umulig å finne stoppeklokker som er uten lyd. For å gjøre en stoppeklokke lydløs kan du demontere den og kutte ledningene til høyttaleren. Dersom forbindelsen er trådløs, kan du enkelt tape over den med en god tape.

Jeg anbefaler ikke å bruke mobilstoppeklokke. På scenen kan en mobil skape problemer med både lyder og handlinger i tillegg til sitt generelle lys, noe som kan ta for mye oppmerksomhet bort fra verket.

<sup>41</sup> Se beskrivelse av *Musicircus* (1967) s. 27.

betyr også *stillhet*. Cage var spesielt opptatt av stillhet, og hans bok *Silence* er en av mange manifestasjoner på dette. Den ultimate manifestasjonen av stillhet brukt kompositorisk må sies å være i *4'33"* (1952), et stort høydepunkt i Cages produksjon. Det er et verk i tre satser med lengdene 33", 2'40" and 1'20"<sup>42</sup> (komponert med tilfeldighetsoperasjoner). I dette verket er det duket kun for de uintensjonelle lydene som blir presentert gjennom verkets stillhet. Ved å spille dette verket vil du få erfare Cages påstand om at stillhet faktisk ikke eksisterer. Det er altså ikke stillheten du egentlig lytter til i *4'33'* men lydene som slippes frem i stillheten. Du må bare åpne ørene og lytte. Cage forteller om første fremføringen av verket:

There's no such thing as silence. What they thought was silence, because they didn't know how to listen, was full of accidental sounds. You could hear the wind stirring outside during the first movement. During the second, raindrops began pattering the roof, and during the third the people themselves made all kinds of interesting sounds as they talked or walked out.<sup>43</sup>

Her er et sitat fra Cage som kan gjøre det litt lettere å forstå hva han mener med *lyd* og *stillhet*:

People expect listening to be more than listening. And so sometimes they speak of inner listening. Or the meaning of sound. When I talk about music it finally comes to people's minds that I'm talking about sound that doesn't mean anything. It's not inner, but it's just outer. And they say, these people who understand that, finally say: You mean it's just sounds? Thinking for something to just be a sound to be useless. Whereas I love sounds just as they are. And I have no need for them to be anything more than what they are. I don't want them to be psychological, I don't want a sound to pretend that it's a bucket, or that it's a president or that it's in love with another sound. [høylytt latter] I just want it to be a sound. The sound experience which I prefer to all others is the experience of silence. And the silence almost everywhere in the world now is traffic. If you listen to Beethoven or to Mozart you see that they're always the same. But if you listen to traffic it's always different.<sup>44</sup>

Joan La Barbara forteller i samtale med Mia Görän (fløytist og kunstnerisk forsker) om erfaringene sine med interpretasjon av *Four*<sup>6</sup>, som hun gjorde sammen med

---

<sup>42</sup> Cage redigerte senere dette verket og gjorde det om til et helt annet verk strukturmessig, men stadig med stillhetens lyder som komposisjonsmateriale.

<sup>43</sup> Kostelanetz 2003, s. 70

<sup>44</sup> Cage, John, 1991. *John Cage about Silence*. (Videooptak)  
<https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>  
 Lastet ned 19.05.15 kl.13:25.

Cage i det som skulle vise seg å være Cages siste sceneopptreden, i 1992.

This measuring [that David Tudor did] is more similar to a classical piece. The difference between me and David Tudor, I suppose, would be that while I'm strict to a certain extent in following the directions, I still feel as if it was Cage's intentions that there would be some space. And if you should fill up all these spaces with measurements it becomes in a way an artificial space. If he wanted things on a grid, he would have made a grid. If he gave you a big empty space, I think he wanted you to have experience of that big empty space. ...If you're counting these micro-seconds you're not experiencing a big empty space, you're experiencing the passing of micro-seconds.<sup>45</sup>

Sitatet sier noe om romligheten som ligger i *Four*<sup>6</sup>, og hvor viktig aspekt dette er ved verket. Med *romlighet* mener jeg rommet i hver *time bracket* som åpner for lyd, men også stillhetens lyder.

Hvordan skal du som utøver tolke *sounds with fixed characteristics*? Hva mente Cage med *sounds with fixed characteristics*? Det er ikke nødvendigvis overensstemmelse mellom disse to spørsmålene. Du kan enten tolke dette selv, eller du kan prøve å forstå hva Cage mente med det. Det kan godt hende at du i din interpretasjon av dette kommer frem til det samme som Cage mente, men jeg vil gjerne sette litt fokus på akkurat dette siden det ikke nødvendigvis er helt åpenbart for utøveren hva som er ment med *fixed characteristics*.

Du må stille deg noen spørsmål for komme frem til en forståelse av rammene for *fixed characteristics*:

- I hvilken grad skal lydene være fiksert?
- Hvor går grensene mellom det som er lyd, og det som er et motiv eller en frase?
- Kan en rytme være en lyd?
- Kan en lyd utvikles eller varieres noe i det hele tatt? Er det greit å ha med noe agogikk?

Svarene på disse spørsmålene kommer til å ha betydning for din interpretasjon av verket. Min interpretasjon av dette er at hver lyd skal reflektere instruksjonen på best mulig måte. Dette betyr for meg at lyden skal være stabil nok til at lytteren har mulighet til å oppfatte den som én lyd, ikke en frase eller en melodi. Med det mener jeg at lyden ikke skal stoppes opp og startes igjen innenfor én *time bracket*. Da bryter du med Cages instruksjon for når lyden skal startes og stoppes med dine

---

<sup>45</sup> Görän 2009, s. 142. La Barbara i samtale med Görän, 2008.

---

egne valg og din egen smak, noe som er grunnleggende motstridende med Cages estetikk. En lyd skal med andre ord kun bli startet og stoppet i henhold til de rammene Cages *time brackets* gir. Unntak er selvsagt pust eller andre fysiske umuligheter for de lydene det gjelder.

Når blir en lyd et motiv eller en frase? Eller en melodi? Personlig er jeg villig til å strekke rammene for dette ganske langt så lenge *fixed characteristics* stadig tas i betraktning. *Fixed* indikerer at noe er fast, altså at det gjentas. Hvor mange ganger det skal gjentas, hastighet, og hvor mye variasjon det ligger det som gjentas har jeg ikke noen svar på. Dette er noe som du kan teste ut sammen med instrumentet du skal fremføre lyden på.

En rytme kan også godt være én lyd, til tross for at en rytme består av flere lyder satt sammen. Kriteriene for dette må være de samme som beskrevet ovenfor, nemlig at rytmen svarer til forventningene verket har med sitt krav til *fixed characteristics*. Det betyr at rytmen til en viss grad må være fiksert for å holde seg innenfor *fixed characteristics*.

Eksempel 1: Du kan gjøre rytmen i loop, med alle parametere så fikserte som mulig.

Dersom du gjerne vil ha litt mer bevegelighet inn i lyden finnes det rammer for dette også.

Eksempel 2: Dersom du velger å gjøre en rytme hvor volumet varieres noe, er det fornuftig å la så mye som mulig av de andre parameterne være stabile.

Jeg vil nødvendig påvirke deg med andres fremføringer, men jeg gjør et unntak i dette tilfellet siden det kan hjelpe med å forstå rammene for instruksjonsteksten.

Innspillingen *John Cage at Summerstage* (innspilling av Cages siste offentlige opptreden) gir noen indikasjoner på hvilke rammer Cage og de andre utøverne i denne versjonen har gitt til verkets instruksjoner og kan gi deg en viktig innsikt i Cages forhold til dette verket. Det betyr ikke at du skal forholde deg til denne fremføringen som en fasit. Det åpne i verket skal leve videre for hver fremføring, akkurat som Cage forteller om å lytte til trafikken som stadig er i forandring:

When I hear what we call music [like Beethoven or Mozart] it seems to me that someone is talking. And talking about his feelings, or about his ideas of relationships. But when I hear traffic, the sound of traffic here on 6th avenue for instance don't have the feeling that anyone is talking. I have the feeling that a sound

---

is acting. And I love the activity of sound. What it does is it gets louder and quieter, and it gets higher and lower, and it gets longer and shorter. It does all these things that... I'm completely satisfied with that. I don't need sound to talk to me.<sup>46</sup>

*John Cage at Summerstage* bekrefter i det minste at det er greit med noe variasjon i rammene for begrepet *sounds with fixed characteristics*. En spartansk variasjon i for eksempel dynamikk, klangfarge, rytmikk, struktur og utvikling er tillatt. En slik variasjon kan regnes som agogikk innenfor verkets rammer.

Åpenheten i systemet med *time brackets* gjør at verkets spacing eller tetthet kan bli totalt ulik fra en fremføring til en annen.

Eksempel 1: I en fremføring hvor alle utøverne velger å gjøre lydene så lange som mulig ville det bli en stor tetthet i lydbildet.

Eksempel 2: I en fremføring hvor alle utøverne velger å gjøre sine lyder så korte som mulig, vil det være mye spacing og stillhet i lydbildet.

Utøverne i en og samme realisering trenger ikke å forholde seg til Cages *time brackets* på samme måte. Eksemplene viser kun to ytterpunkter for å illustrere noe av mulighetene som ligger i *time brackets*.

Cages interesse for stillhet er viktig å være oppmerksom på som utøver av hans verk. Det er ulikt for hver utøver og komponist hvordan man forholder seg til stillhet som komposisjonsmateriale. For Cage var stillhetens lyder en viktig del av hele hans måte å forhold seg til musikk på:

[...] nothing takes place but sounds: those that are notated and those that are not. Those that are notated appear in the written music as silences, opening the doors of the music to the sounds that happen to be in the environment. [...] There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Cage 1973, s. 8.

---

○ KAN JEG FORHOLDE MEG 100% TIL PARTITURET SOM HELHET?

Å forholde seg til *Four*<sup>6</sup> betyr å ha gjort en interpretasjon av instruksjonsteksten og å forholde seg til spillepartituret og den strukturen Cage har satt sammen med sine *time brackets* og rekkefølgen av lyder. I det du gjør en interpretasjon av noe introduserer du også en variabel til verket og risikerer å gå utover rammene for verket. Det er en variabel som verket (og komponisten) må tåle, og som du må sørge for er tålbart for verket.

I fremføringen av *Four*<sup>6</sup>, og Cages verk generelt, er det viktig å ha en generell forståelse for den estetikken han var opptatt av. Det å la en lyd være bare en lyd, uten å legge til noe, er viktig for å kunne forholde seg til verket. Det krever en annen innstilling til begrepet *lyd* enn det man vanligvis blir opplært til som student, og det krever øving. Min erfaring med musikere som ikke har noen særlig kjennskap eller erfaring med fremføring av Cage er at det er lett å "gå i fella" og bruke det du gjennom mange års øving har tilegnet deg av musikalsk erfaring. Du kan være fristet å legge til foredrag som rubato, diminuendo, vibrato og lignende. Dette høres som regel ikke ut som Cage, men kan i stedet noen ganger høres litt Crumb-ish ut. Det blir direkte feil, selv om det er aldri så musikalsk spilt.

Konklusjonen er at for å forholde deg til et Cage-verk må du ha noe bakgrunnskunnskap i tillegg til å kunne lage lyd. Om det går an å forholde seg 100 % til partituret er vanskelig å svare på siden instruksjonsteksten innbyr til interpretasjon, men det er fullt mulig å gjøre et forsøk. Cage har flere verk der instruksjonsteksten er åpen for interpretasjon, og det som det ikke står noe om er valg som er opp til deg å ta.

Det kan virke strengt å forholde seg til lyd uten noe foredrag til sin lydproduksjon eller uten noen relasjon til medspillere dersom du har brukt mesteparten av din musikalske virksomhet til å gjøre det motsatte. Selve verket er også nokså strengt strukturert med sine *time brackets*. Til tross for muligheten for store variabler i *time bracket*-ene, er de nøyaktig plassert i spillepartituret, og det er på Cages premisser at de utøverbestemte lydene blir spilt.

Men hvordan forholdt Cage seg selv til sine regler? Komponister og utøvere som selv har jobbet med Cage har interessante erfaringer som kan gi nye perspektiver til fremføringspraksis vedrørende Cage – gjennom beretninger av Cages måte å forholde seg til fremføring av musikk på.

Magne Hegdal, som må sies å være Norges tilfældighetskomponist, jobbet sammen med andre tett på Cage under hans opphold i Norge i 1983. Hegdal fremførte *Music for Marcel Duchamp* (1947), for preparert piano. Cage var med ham under forberedelsene.

Partituret består av en prepareringstabell, *Table of Preparations*, med nøyaktige instruksjoner for prepareringsmaterialer, plassering på strengene målt fra demperne, samt spillepartituret, som er konvensjonelt notert. Hegdal forteller her om hvordan hans nøyaktige gjennomføring av prepareringsinstruksjonene ble erstattet med Cages lyttende og musikalske korreksjon:<sup>48</sup>

Olsen: Hvordan hadde du forberedt deg?

Hegdal: Jeg hadde øvd inn stykket og jobbet grundig med prepareringene. Jeg hadde preparert instrumentet og målt opp akkurat de avstandene som Cage foreskriver i notene.

O: Hvordan jobbet dere med disse oppmålingene?

H: Cage snakket ikke om oppmålingene eller gjorde noe stort poeng ut av det. Han kunne forandre og justere på tonene uten å ta hensyn til oppmålingene. Han fokuserte på klangen, ikke på "oppskriften". Han hadde svært subjektive meninger om hvordan han ville det skulle låte. Han sa gjerne "Hør, låter ikke dette bedre?".

O: Wolff beskriver gjerne hvilke overtoner han ønsker, eller om tonen for eksempel skal være helt tørr. Hvordan fant Cage frem til sitt klangideal? Lette han frem til steder hvor det var mange overtoner?

H: Nei, han lette seg ikke frem til bestemte overtoner eller til steder hvor overtonene var mange. Men han hadde en idé om hvordan han ville det skulle klinge, en svært personlig smak. Han forholdt seg ikke til noen streng "filosofi" om at bestemte regler skulle følges. Han tok stilling til det der og da, og foreslo fort nye løsninger. Feldman, som for øvrig er svært ulik Cage, sier at Cage ikke er musiker, men filosof. ...Jeg ser på dette helt motsatt. Cage var svært musikalsk og hadde veldig sterke meninger. Han brøt sine aller helligste regler på grunn av musikeren i seg.

---

<sup>48</sup> Storesund 2004, s. 52.

The rhythmic structure is 11 x 11 (extended) 2, 1, 1, 3, 1, 2, 1  
 The music was written for the Duchamp sequence of the film,  
 "Dreams That Money Can Buy" (Hans Richter).

## Table of Preparations

Objects are placed between the strings of an ordinary grand piano, transforming the sounds with respect to all their characteristics.

Distance from  
Damper in  
inches

Material

Distance from  
Damper in  
inches

Material



Rubber



Small Bolt



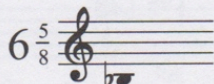
weather stripping

The bolt is placed between  
the 2nd and 3rd strings



weather stripping

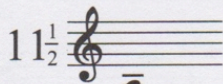
S T R I N G S



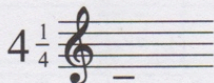
weather stripping



Place weather stripping and rubber over  
2nd string and under strings 1 and 3.



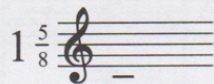
weather stripping



weather stripping



weather stripping



weather stripping

John Cage, *Music for Marcel Duchamp* (1947). Table of Preparations.

Gjengitt med tillatelse fra C. F. Peters Corporation.



---

Også Wolff henviser til Cage i forhold til dette og underbygger dermed Hegdals opplevelse av Cage som en musikalsk og lyttende musiker.

[...] it's exactly as Cage says: you pick...what you like.<sup>49</sup>

Det du kan forholde deg åpent, men stilistisk, til i *Four*<sup>6</sup> er:

1. Valg av lyder.
2. Start- og stopptidspunkt for lydene, innenfor rammene til hver *time bracket*.

Det du skal forholde deg strengt til i *Four*<sup>6</sup> er:

1. antall lyder du trenger i realiseringen.
2. en viss stabilitet i hver lyd.
3. ikke tillegg lyden noen mening utover sin egen lyd. Det vil si: Ikke legg til foredrag eller prøv å uttrykk noe med lyden. La den kun bli presentert som en lyd.
4. Spill samtidig som dine medspillere, men ikke spill sammen (se *Tidsriktig interpretasjon, eller ikke?* s. 129).

## 2. LAGE EN IDÉBANK

- HVILKE MULIGHETER OG BEGRENSNINGER GIR PARTIURET FOR FREMFØRELSE?

Valgfriheten i *Four*<sup>6</sup> ligger for deg i to punkter:

1. valg av lyder.
2. valg av start- og stoppunkt for hver lyd, innenfor Cages *time brackets*. Dette innebærer at en lyd enten kan være svært kort, eller svært lang. Ditt valg har med andre ord stor påvirkning på verkets endelige utfall.

Begrensninger eller rammer som *Four*<sup>6</sup> gir:

1. antall lyder: 12.
2. hvilken rekkefølge lydene blir presentert i. Dette er bare delvis riktig siden utøvernes valg av start- og stoppunkt vil kunne endre noe på lydenes

---

<sup>49</sup> Ibid., s. 53

rekkefølge slik den fremstår samlet for lytteren.

En mulighet som ligger litt skjult i partituret er muligheten for at en lyd er slutt før den har begynt. La Barbara beskriver det slik:

If I decide I'm not going to start my sound until 1 minute, and I decide I'm going to end it at 56 sec. – the sound never begins.<sup>50</sup>

- **TRENGER JEG Å DEFINERE SÆRSKILTE REGLER MED MULIGHETER OG BEGRENSNINGER FOR MIN FREMFØRING?**
  - ØVING MED ETYDER.

Dette bør være definert og forberedt før øvelse med de andre i kvartetten:

1. De 12 lydene
2. Noe øving på å forholde seg til verkets *time brackets* med stoppeklokken.

Etyde nr. 1: Øve på å komme inn og ut til riktig tid, uten å fokusere på kvaliteten i lydene dine, lytting eller noe annet.

Etyde nr. 2: Øve med lydene. Prøv å stokke om på lydene og sjekke om det har noen betydning for verket og fremføringen. Nå involverer du din egen musikalitet og du bør trø varsomt med tanke på dine egne *likes* og *dislikes* (se ovenfor hvor jeg omtaler å la lyden være kun en lyd, uten å legge til foredrag).

Etyde nr. 3: Spill verket ved å gjøre korte lyder.

Etyde nr. 4: Spill verket ved å gjøre lange lyder.

- **HVOR MANGE MÅTER KAN JEG REALISERE EN LYD PÅ?**

Underliggende spørsmål til *Four*<sup>6</sup> vil være:

1. Er de 12 tolv lydene jeg har valgt passende for verket og sammen med de andre utøvernes lyder?
2. Av de 12 lydene som er valgt: Kan jeg finne fem ulike måter å spille én lyd på?
3. Hvilken måte å spille lyden på skal jeg velge? Skal jeg bestemme det på forhånd, eller skal det være åpent? Vil jeg klare å hele tiden spille samtidig dersom jeg lar dette være åpent?

---

<sup>50</sup> Göran 2009, s. 143. La Barbara i samtale med Göran.

Det er hensiktsmessig at dere har alle ørene med dere i avgjørelsene her. Dersom én utøver har valgt gjennomgående volumiøse lyder, og i tillegg spiller dem så lange som hver *time bracket* tillater, er ikke dette forenelig med verkets identitet. Alle stemmene er like viktige, og derfor betyr det samlede utvalget av lyder noe. En lyd kan gjerne overdøve en annen, men ikke gjennom hele verket

Er det viktig å velge interessante lyder i *Four*<sup>6</sup>?

Det er fristende å finne frem de aller mest interessant lydene du har i paletten din i utvelgelsen av de 12 lydene. Dersom du har denne holdningen kan du lett havne i en situasjon hvor du fremfører, etter din smak, interessante lyder, i stedet for å fremføre *Four*<sup>6</sup>. Prøv å ha en litt anarkistisk holdning til utvelgelsen av lyder.

Wolff snakker om å ha en Feldmansk tilnærming til lyd i dette verket. Med det mener han at en lyd blir interessant ikke bare fordi lyden er verdifull, men fordi den får mulighet til å holdes over tid, og gjentas igjen og igjen. Etter en stund blir lyden mer interessant, fordi den vokser i sin utholdenhet.

- **KAN JEG FORHOLDE MEG 100 % TIL MINE EGNE FORHÅNDSBESTEMTE RAMMER?**

I så stor grad det kan, bør det gjøres. Dette vil hjelpe deg til å spille samtidig gjennom hele verket, og ikke sammen. Se avsnittet nedenfor under *Interaksjon*.

- **KREVER VERKET AT JEG INVOLVERER PUBLIKUM PÅ NOEN MÅTE UTOVER DET SOM ER NORMALT I EN TRADISJONELL KONSERTOPPTREDEN?**

### **3. TESTE UT IDÉENE OG ØVE PÅ FREMFØRELSE**

- **ØVING; TESTE UT HVILKE IDÉER FRA IDÉBANKEN SOM FUNGERER I REALISERINGEN.**
- **SELEKSJON.**
- **INTERAKSJON; HVORDAN FORHOLDE SEG TIL MEDSPILLERE.**

Partituret sier ingenting om det ansvaret du har for interaksjon med de andre utøverne, men dette er et ansvar du som utøver likevel må ta på alvor. *Four*<sup>6</sup> og Cages verk generelt, krever at utøverne spiller samtidig i motsetning til å spille sammen. Se *Tidsriktig interpretasjon, eller ikke?* s. 129, hvor dette er mer omtalt.

---

Cages fremføring av *Four*<sup>6</sup> i 1992 med La Barbara, Winant og Stein viser at Cage likevel justerte seg noe i forhold til medspillerne sine, som er interessant med tanke på hans anarkistiske holdning til at utøverne skulle spille samtidig. Tilfeldigvis hendte det ved noen anledninger under deres fremføring av *Four*<sup>6</sup> at en av Cage sine lyder kom rett etter at La Barbara hadde startet sin lyd. *Begge gangene som han kom inn etter henne, og sang sammen med henne, justerte han tonehøyden i henhold til henne.*<sup>51</sup> Dette betyr ikke at du skal bruke dette eksempelet som et utgangspunkt for din interaksjon med dine medspillere i din interpretasjon av *Four*<sup>6</sup>. Dette er et eksempel som illustrerer unntaket fra regelen. Det er nyttig fordi det er greit å ha en referanse til dette eksempelet hvis du møter på en liknende unntakssituasjon selv.

- **VURDERE OG EVENTUELT TESTE UT ULIKE FREMFØRINGSARENAER.**

Det å velge hvilken scene du skal opptre på er ikke alltid en luksus en utøver kan tillate seg. Vanligvis vil man gjerne tilstrebe en scene som er tilpasset for musikk, hvor akustikken er tilpasset et visst ideal. For eksempel er det ikke ansett som en fordel å ha tynne vegger slik at trafikken utenfra konkurrerer med musikken som fremføres. Jeg anbefaler ikke å oppsøke en scene hvor trafikken konkurrerer med Cages verk, men som forklart, er alle lydene i miljøet rundt en fremføring en del av musikken med referanse til Cages tankeverden. Dette er de lydene som stillheten slipper frem og som er like viktige som lydene fra verket. Dersom disse lydene imidlertid blir så vesentlige at de overtar lydbildet og dominerer over verket, er dette likevel problematisk. Det er du som må ta stilling til hvor disse grensene skal gå, når du har muligheten til å påvirke scenen.

Eksempel: En ambulanse som tilfeldigvis kjører forbi under en fremføringen av et Cage-verk vil være en viktig del av verket. Men dersom en ambulanse, eller flere, kjører forbi hele tiden, vil ikke dette nødvendigvis være gunstig for verket. Det betyr at jeg ikke vil anbefale deg å velge en scene som er rett ved en ambulanses utkjøringsplass.

---

<sup>51</sup> Ibid., s. 144

---

#### 4. FREMFØRING

- FINNES DET NOE SPESIELT I TILLEGG TIL DE FORBEREDTE VERKENE SOM BØR TAS HENSYN TIL?

Som i mange andre verk, er det mulig å gjøre utdrag fra *Four*<sup>52</sup>. Dette har jeg gjort flere ganger med stort hell. Fordelen med det er at verket lettere kan få innpass i et konsertprogram hvor flere verk skal fremføres i motsetning til å ikke blir fremført i det hele tatt.

Det er også mer publikumsvennlig med en kortere versjon, dersom dette er et poeng for deg. Det kan selvsagt diskuteres om det er rettferdig å gjøre dette mot verket og mot komponisten, men det må anses som en mulighet uansett. Fremføres det i hele sin lengde, bør du vurdere om det bør få lov til å stå på programmet alene. Da vil det få en spesiell oppmerksomhet fra både utøverne og publikum.

Det er gøy å gjøre verket i full lengde og det gir en helt annen dybde enn å fremføre kun en smaksprøve på for eksempel 15 minutter. Å ha en konsert hvor kun dette verket blir fremført i hele sin lengde, kun én gang, utgjør en fin ramme for en hel konsert. Ofte blir alt for mye presset inn i ett konsertprogram, etter min mening. Faren ved for lange konserter er at publikum kan glemme den fine opplevelsen de fikk av det første som ble fremført.

Underveis i fremføringen må dere forholde dere til stillhetens lyder, og disse er minst like viktige som verkets "selvpåførte" lyder. Andre tilfeldigheter kan også opptre i ulike (og uventede) format.

Cage var glad også i disse tilfeldighetene og anerkjenner gleden over å forholde seg til ting som ligger utenfor hans kontroll, som sitatet nedenfor viser:

When I first placed objects between piano strings, it was with the desire to possess sounds (to be able to repeat them). But, as the music left my home and went from piano to piano and from pianist to pianist, it became clear to me that not only are two pianists essentially different from one another, but two pianos are not the same either. Instead of the possibility of repetition, we are faced in life with the unique qualities and characteristics of each occasion. The prepared piano, impressions I had from the world of artist friends, studies of Zen Buddhism, ramblings in the fields and forests looking for mushrooms, all led me to the enjoyment of things as they come, as they happen, rather than as they are possessed or kept or forced to be.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Kostelanetz 1999, s. 49.

Sitatet fra forsiden i denne håndboken *I don't hear the music I write. I write in order to hear the music I haven't yet heard.* er hentet fra *Autobiographical Statement*<sup>53</sup> og forteller deg som utøver noe om hva Cage som komponist og lytter verdsatte.

---

<sup>53</sup> Cage 1990.

## **Eksempelverk 7 Bjørn Thomas Melhus, U – The Play: En fortelling i tre satser. (2007)**

### **U - the play: en fortelling i tre satser**

For 6 musikere/instrumenter, instrument I må være klaver, instrument V må være et blåseinstrument. Det er en fordel om noen av de andre instrumentene er polyfone. Klaveret kan godt være preparert, men må ha en del strenger som ikke er påvirket av prepareringen.

Verket kan fremføres av 4 eller 5 musikere. Om verket fremføres av 4 musikere, kan instrument II og V eller instrument III og IV utelates. Om verket fremføres av 5 musikere, utelates instrument IV.

Stykket tar for seg ulike fordelinger av resurser, og konsekvenser dette kan medføre. Aktuelle resurser kan være:

tonehøyde  
varighet  
antall toner du totalt kan spille i hver sats  
dynamikk  
pauser  
melodi  
"effekter"  
polyfoni

### **I - Utopi:**

Alle har relativt likt med materiale å spille, og samspill/samhandling/harmoni råder. Det skal være vakkert og skjørt, alle skal tenke på å gi hverandre rom. Det skal like fullt være en voksende uro i luften...

Satsen er ferdig når alle har spilt alle de antall tonene de har tilgjengelig. Alle skal forsøke å kommunisere slik at alle er ferdig samtidig. Det er likevel viktig at ikke det å bli ferdig på likt blir hovedfokus, kun en del av samspillet. Hvor mange ganger innenfor rammen av antall toner du spiller de ulike tonene, er valgfritt.

I tillegg til tonene angitt under, har alle en gang i løpet av satsen tilgang på tonene E - F# - G - H (hver tone kun en gang, til sammen fire). Disse kommer i tillegg til oppgitte totalt antall toner i satsen. Hver musiker velger selv når disse spilles, men sammenheng og harmoni er som sagt det viktige i denne satsen.

#### Instrument I (klaver):

Tilgjengelige toner: D - E - F - A - H i alle oktaver  
Maks antall samtidige toner: 10  
Antall toner totalt i satsen: 50

20 av tonene kan klimpres med fingerene oppe i klaverkassen, 5 av disse skal være i hovedsak perkusive. De resterende skal spilles på klaviaturet.

#### Instrument II:

Tilgjengelige toner: Eb - G - Ab - C i alle oktaver  
Maks antall samtidige toner: 1  
Antall toner totalt i satsen: 35

U – The Play, Side 1 av 7. Se vedlegg 3 for komplett partitur.

Gjengitt med tillatelse fra komponisten.

*U – The Play* ble første gang fremført ved Open form Festival i 2007, hvor fire norske komponister på oppfordring fra Ny musikk og festivalens Åpen form-orkester, komponerte hvert sitt Åpen form-verk. I tillegg til å være et Åpen form-verk, har verket har en tydelig politisk agenda. Verkets samspill er en refleksjon av samspillet mellom ulike samfunnsgrupper. Terminologien som blir brukt i instruksjonene fremhever den samfunnskritiske agendaen, med ord som *skjevfordelig*, *overkjøring*, *død*, *krampeaktig* etc. Det er spesielt et Åpen form-verk på grunn av den særegne måten utøverne må forholde seg til hverandre på. Dere må "stjele" fra hverandre og prøve å vinne over de andre utøverne, noe som påvirker blant annet formen på verket.

## 1. ANALYSERE PARTITURET

- HVORDAN KAN PARTITURET KATEGORISERES?

*U – The Play* er hovedsakelig et tekstpartitur. Det inneholder også noe grafisk notasjon og noe tall-notasjon.

- HVA SIER PARTITURET OM HVILKE OPPGAVER DU MÅ GJØRE OG HVILKET ANSVAR DU HAR?

Dette verket har definerte oppgaver for hver enkelt musiker, og oppgir hva slags musikalske materiale du har tilgjengelig, hvordan du kan bruke dette, og hvordan du skal forholde deg til de andre musikerne/instrumentene.

- HAR VERKET EN INSTRUKSJONSTEKST? HVIS JA: HVA SIER INSTRUKSJONSTEKSTEN?

- ER INSTRUKSJONEN TYDELIG OG KLAR? ER DET BEHOV FOR INTERPRETASJON AV SELVE INSTRUKSJONSTEKSTEN?

Hele verket er notert som tekstinstruksjoner. Først får utøverne en generell instruksjonstekst. Deretter kommer de tre stasene med hver sine instruksjoner, og unike instruksjoner til hver utøver for hver sats.

Instruksjonene er detaljerte. Noen ganger er de så detaljerte at de er på grensen til å skape motsigelser.

- FINNES DET ASPEKTER VED PARTITURET SOM INSTRUKSJONSTEKSTEN IKKE SIER NOE OM?



---

○ **DESKRIPTIV ANALYSE AV SPILLEPARTITURET.**

Verket har tre satser:

*I – Utopi*

*II – Uro og undergang*

*III – Uendelig*

Verket er strukturert som en konkurranse. Deltagerne (utøverne) har *ressurser*, som Melhus kaller det, i form av antall toner/lyder dere kan spille. Mellom de tre satsene er det en utvikling. Det er denne utviklingen som utgjør en "fortelling".

▪ **SIER PARTITURET NOE OM**

- **BESETNING:**

For 6 musikere/instrumenter, instrument I må være klaver, instrument V må være et blåseinstrument. Det er en fordel om noen av de andre instrumentene er polyfone. Klaveret kan godt være preparert, men må ha en del strenger som ikke er påvirket av prepareringen.

Verket kan fremføres av 4 eller 5 musikere. Om verket fremføres av 4 musikere, kan instrument II og V eller instrument III og IV utelates. Om verket fremføres av 5 musikere, utelates instrument IV.

Fra den generelle instruksjonsteksten til *U – Play*.

- **LENGDE:** Åpen.

- **UTVIKLING:** Åpen, men instruksjonens spesifikke oppgaver til hver utøver gjør at det er en intersubjektiv utvikling mellom ulike fremføringer. "Fortellingen" kan ha flere utfall mellom ulike fremføringer, men det er begrenset hvor mange.

*I – Utopi*

I første sats har alle omtrent likt med ressurser. Satsen oppfordrer til samspill, og alle skal disponere sine ressurser slik at alle spiller innenfor omtrent samme tidsramme.

*II – Uro og undergang*

I andre sats er ressursene mer ulikt fordelt, og konkurransen starter. *Instrument I* (klaver) har ikke noe eget materiale, men baserer sitt spill på å stjele musikalsk materiale fra de andre. En svært usympatisk rolle å spille sett i lys av samfunnskritikken dette verket er (men en veldig gøy rolle musikalsk!). *Instrument I*

er avhengig av å stadig snappe til seg nytt materiale fra de andre for å holde spillet sitt i gang. Så lenge *Instrument I* spiller, må de andre utøverne gå av scenen etter hvert som de har brukt opp sine ressurser. Dette tydeliggjør at de er ute av spillet. Dersom *Instrument I* på et tidspunkt ikke klarer å fortsette spillet sitt mens det fremdeles er andre spillere igjen på scenen, må *Instrument I* gå av scenen.

”Tyven” (pianisten) kan stjele til seg nytt materiale hele tiden, og videreutvikle og variere i det uendelige, og bidrar ikke noe til fellesskapet. Min erfaring er at det ofte er ”tyven” som sitter igjen til slutt, og får gjennomføre tredje satsen alene – med den tomheten og manglende glede over sin egen bragd.

### *III – Uendelig*

I siste sats er det to muligheter for hvem som er ”vinnere”, og som får lov til å spille siste satsen. Dette avhenger av hvem som måtte forlate scenen i forrige sats.

Alternativ 1. Kun *Instrument I* (klaver) sitter igjen.

Alternativ 2. De spillerne som var igjen på scenen da *Instrument I* gikk av sitter igjen.

En tomhet skal dominere denne satsen. Det skal ikke være noen glede over å være «vinner».

#### ▪ SIER PARTIURET NOE OM UTFORMING AV MATERIALE PÅ MIKRONIVÅ?

For hver sats får hver utøver nye spesifikasjoner til materiale på mikronivå.

Partituret oppgir hva slags musikalsk materiale du har tilgjengelig og hvordan du kan bruke dette.

Stykket tar for seg ulike fordelinger av resurser, og konsekvenser dette kan medføre.

Aktuelle resurser kan være:

tonehøyde

varighet

antall toner du totalt kan spille i hver sats

dynamikk

pauser

melodi

"effekter"

polyfoni

Fra den innledende instruksjonsteksten til *U - Play*.

---

○ KAN JEG FORHOLDE MEG 100% TIL PARTITURET SOM HELHET?

Instruksjonene i *U – The Play* er noen ganger så detaljerte og omtaler så mange aspekter som du skal forholde deg til at de noen ganger kan motsi hverandre.

Instrument VI:

Tilgjengelige toner: D - Eb - G - A i maks fire oktaver

Maks antall samtidige toner: 3

Antall toner totalt i satsen: 45

Om instrumentet har mulighet for det, har du anledning til å spille alle toner som ligger mellom en kvarttone ned og en kvarttone opp for hver angitte tone. Du kan spille på den måten du vil når det gjelder farging av tonen.

Fra første sats av *U - Play, Utopi*.

Som forklart fra eksempelet fra *U – The Play* i den generelle gjennomgangen i *En oppskrift*, s. 24, må du som utøver gjøre flere kompromiss mellom partituret og deg selv.

Eksempel: Instrument VI blir gitt et omfattende antall toner å holde rede på i hodet og hender, samtidig som det er et rammeverk for hvordan du skal forholde deg til antall toner samtidig og maks antall spilte toner. I tillegg har dette instrumentet muligheten til å spille mikrotonalt. Det er åpne rammer, men så detaljerte at det må lages et forhåndsbestemt materiale og spillepartitur dersom alle instruksene skal kunne gjennomføres.

Under forberedelsene med komponisten gjorde musikerne kompromiss mellom seg og sin egen stemme i stedet for å skrive spillepartitur, selv om det i noen stemmer er mulig. På denne måten ivaretas utøvernes oppmerksomhet på det særegne samspillet som skjer i dette verket.

---

## 2. LAGE EN IDÉBANK

- HVILKE MULIGHETER OG BEGRENSNINGER GIR PARTITURET FOR FREMFØRELSE?
- TRENGER JEG Å DEFINERE SÆRSKILTE REGLER MED MULIGHETER OG BEGRENSNINGER FOR MIN FREMFØRING?
  - ØVING MED ETYDER.

Råd nr. 1 til dette verket er å ikke øve på *II – Uro og undergang*. Det er et ukonvensjonelt øveråd i seg selv, og strider mot min generelle holdning til forberedelser. Grunnen til at jeg gir dette rådet er på grunn av samspillet, eller konkurransen, mellom klaver og instrument VI. Min erfaring med dette verket er at den uforutsigbarheten som ligger mellom disse spillerne er viktig for verkets identitet. Klaveret prøver å stjele og videreutvikle så mye som mulig fra alle instrumenter, og instrument VI skal prøve å forhindre dette, samtidig som hun hele tiden skal være oppfinnsom og overraske klaveret med ustjelbart materiale. Dersom spillerne har øvd på dette, har begge parter avslørt sine svakheter og sin styrke, og konkurransen mister mye av sin uforutsigbarhet.

Et alternativ til å ikke øve på denne delen er å øve et lite utdrag fra den. Det vil si at dere avtaler å øve en mye kortere stund enn det selve fremføringen skal ha, slik at dere får testet ut samspillet litt. Dette gjelder spesielt avslutningen på denne satsen, hvor noen av utøverne må gå av scenen, avhengig av hvem som "vinner" konkurransen.

Etyder for *U – The Play*.

Nedenfor er tre eksempeletyder som kan hjelpe dere i øvingen til *U – The Play*.

Generell øvelse: Lag egne etyder for samspill for kun to eller tre instrumenter i en sats (ikke *II – Uro og undergang*). Studer nøye spilleanvisningen din og hvordan du skal forholde deg til instrumentene i etyden.

Etyde 1, for alle satsene: Kan jeg finne 5 ulike måter å kombinere mitt instruments ressurser på?

Etyde 2, for instrument VI, II – *Uro og undergang*.

Kan jeg finne 10 ulike måter å bearbeide og utvikle ressursene mine på? Målet er å gjøre det vanskelig for klaveret å stjele.

Etyde 3, for III – *Uendelig*: sett opp en oversikt over hvor mange muligheter deres besetning har for 3. satsen. Øv på samspillet i de ulike besetningene.

- KAN JEG FORHOLDE MEG 100 % TIL MINE EGNE FORHÅNDSBESTEMTE RAMMER?
- KREVER VERKET AT JEG INVOLVERER PUBLIKUM PÅ NOEN MÅTE UTOVER DET SOM ER NORMALT I EN TRADISJONELL KONSERTOPPTREDEN?

### **3. TESTE UT IDÉENE OG ØVE PÅ FREMFØRELSE**

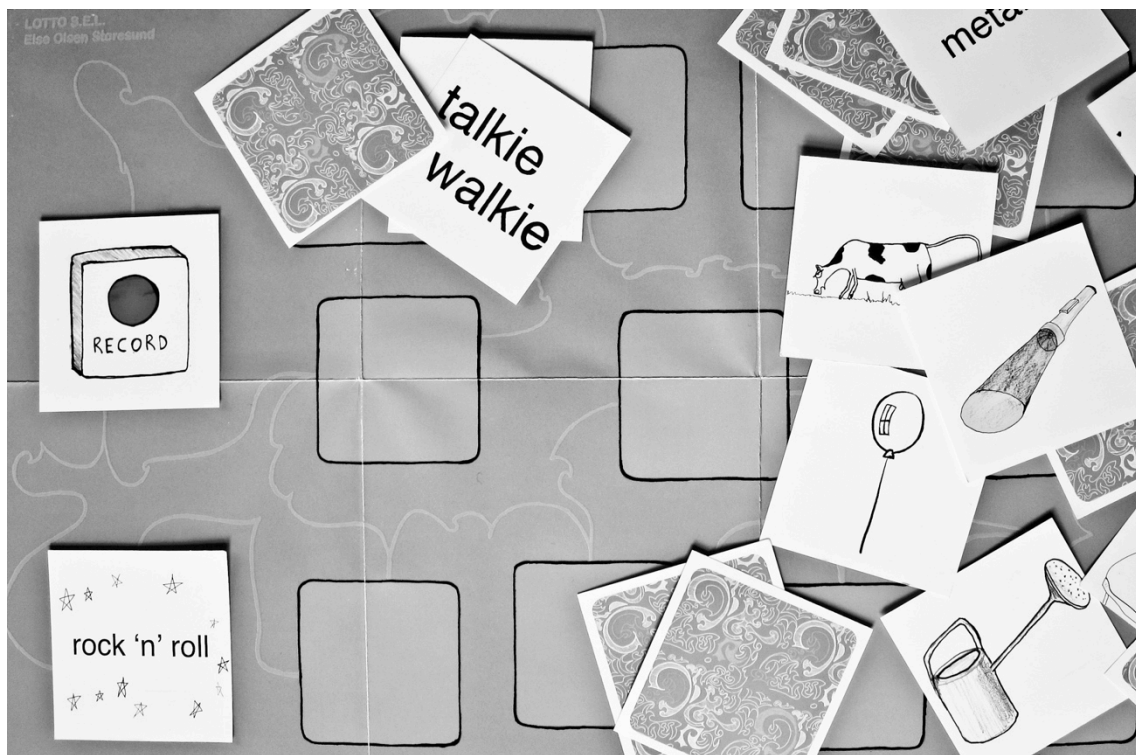
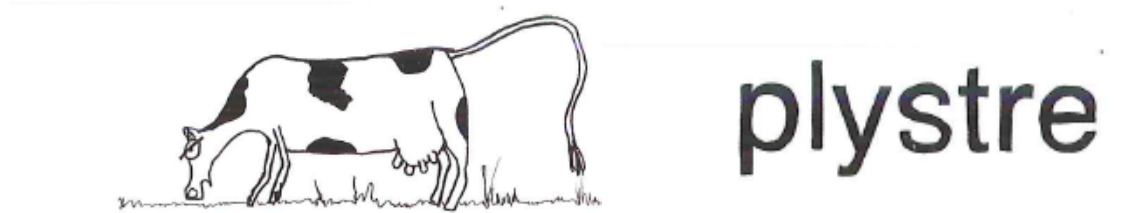
- ØVING; TESTE UT HVILKE IDÉER FRA IDÉBANKEN SOM FUNGERER I REALISERINGEN.
- SELEKSJON.
- INTERAKSJON; HVORDAN FORHOLDE SEG TIL MEDSPILLERE

Interaksjonen i dette verket er svært utypisk fra de andre eksempelverkene. Dere har fått instruksjoner som veileder dere til samspill, men det er en uforutsigbar og åpen måte å drive samspill på. Dere stjeler fra hverandre og prøver å sette hverandre ut av spill. Dynamikken som skapes mellom dere i samspillet påvirker verkets endelige form. Spesielt slutten, med sine to mulige utfall, blir påvirket av samspill deres og hvilket utfall dere endte med i den forrige satsen.

- VURDERE OG EVENTUELT TESTE UT ULIKE FREMFØRINGSARENAER.

### **4. FREMFØRING**

- FINNES DET NOE SPESIELT I TILLEGG TIL DE FORBEREDTE VERKENE SOM BØR TAS HENSYN TIL?

**Eksempelverk 8 Else Olsen S., *Lotto* (2010)**

Dette verket er komponert som en etterfølger til *Lotto Ernst* (2009), som ble skrevet til Ensemble Ernst for et prosjekt sammen med en skoleklasse. Dette verket er, som *Lotto Ernst*, like gjerne for barn som for utøvende kunstnere. Det kan gjerne også bare spilles som et spill, uten å bli presentert på noen scene.

Verket ble publisert sammen med innspillingen *Lotto S.E.L.*, men innspillingen utgjør ikke noen retningslinjer for din fremføring. Innspillingen er kun én realisering, som ett bilde fra en vinkel.

## 1. ANALYSERE PARTITURET

- HVORDAN KAN PARTITURET KATEGORISERES?

Verket er notert med grafikk, tekst, samt noen få tall.

- HVA SIER PARTITURET OM HVILKE OPPGAVER DU MÅ GJØRE OG HVILKET ANSVAR DU HAR?

*Lotto* er et spill og består av 24 spillekort, spillebrett og spilleregler.

- HAR VERKET EN INSTRUKSJONSTEKST? HVIS JA: HVA SIER INSTRUKSJONSTEKSTEN?

Instruksjonstekst:

### Speleregler:

Ein kan spele med berre ein dersom det ikkje er råd å få tak i andre.

Brett ut kartet. Legg alle lottokorta med bileta ned. Trekk kort og legg dei på kartet.

Lag ein idébank til kvart kort og øv deg på å framføra kvart kort. Ein idé kan vera musikalsk, visuell eller performativ.

Kvar spelar reiser i kartet i sitt eige tempo og gjennom si eiga rute.

Reis i kartet så lang tid spelarane ynskjer. Spelaren/spelarane kan gå gjennom så få eller så mange av stasjonane som ein sjølv ynskjer, uavhengig av kvar dei andre spelarane går.

La uventa ting som skjer få bety noko.

- ER INSTRUKSJONEN TYDELIG OG KLAR? ER DET BEHOV FOR INTERPRETASJON AV SELVE INSTRUKSJONSTEKSTEN?

*Ein idé kan vera musikalsk, visuell eller performativ.* Denne instruksjonen er inspirert av Cages *Variations III*, hvor Cage ber om en handling (*action*) i stedet for en lyd. Jeg vil gjerne at spillekortene skal kunne tolkes både med lyd (*musikalsk*), med bilde (*visuell*) eller med en handling (*performativ*).

*Musikalsk* eller *lydlig* trenger ingen videre forklaring.

Med *visuell* mener jeg interpretasjon med for eksempel med farger eller maling. Ett

kort i seg selv kan være utgangspunkt for en eller flere visuelle komposisjoner. Med *performativ* mener jeg en handling som fremføres. Det kan være dans, skuespill, skjult teater eller performance.

Eksempel: Kortet som bærer ordet *plystre* kan være utgangspunktet for en performance. *Plystre* har 7 bokstaver. Dette kan være utgangspunktet for én interpretasjon.

Plystre: Spillere skal plystre

7: 7 ulike melodier

7: 7 ulike steder

7: 7 ulike publikummere

- FINNES DET ASPEKTER VED PARTITURET SOM INSTRUKSJONSTEKSTEN IKKE SIER NOE OM?

Partituret sier ingenting om muligheten for å la være å bruke kartet. Siden det er en mulighet å bruke kun ett spillekort, må det også være en mulighet til å ikke bruke kartet. Ved bruk av bare ett eller to kort faller kartets funksjon bort.

Jeg vil gjerne her åpne for en ekstra mulighet ved *Lotto*, som kanskje blir utgangspunkt for en revidert utgave etter hvert:

Du kan gjerne spille verket uten kart, eller lage ditt eget kart.

- DESKRIPTIV ANALYSE AV SPILLEPARTITURET.

- SIER PARTITURET NOE OM

**BESETNING, LENGDE, UTVIKLING: Åpen.**

- SIER PARTITURET NOE OM UTFORMING AV MATERIALE PÅ MIKRONIVÅ?

Alt som angår mikronivå er åpent.

- KAN JEG FORHOLDE MEG 100% TIL PARTITURET SOM HELHET?



## 2. LAGE EN IDÉBANK

- **HVILKE MULIGHETER OG BEGRENSNINGER GIR PARTITURET FOR FREMFØRELSE?**

Spillekortene er det mest åpne aspektet ved verket. Begrensningen ligger i kartet, hvor de ulike veiene er forhåndsbestemt for deg. Dersom du bruker kartet kan du ikke velge å hoppe over et kort fordi du ønsker å fremføre det kortet som ligger litt lengre borte i kartruten. Dette kan være frustrerende. Selv om du kan få lyst til p ”jukse” og spille et bestemt kort, må du vente til du får lyst til å spille det kortet som er neste kort på ruten. Ventingen utgjør veien mellom kortene. Stillheten som oppstår i ventingen er en del av verket.

- **TRENGER JEG Å DEFINERE SÆRSKILTE REGLER MED MULIGHETER OG BEGRENSNINGER FOR MIN FREMFØRING?**

- **ØVING MED ETYDER.**

Som i Wolffs *Edges*, i eksempelverk 3, har også dette verket mange tegn som utgjør ganske vide rammer for interpretasjon. Noen av etydene nedenfor er de samme som for i eksempelverk 3.

### Etyder for *Lotto*

Etyde nr. 1: Lydlig interpretasjon: Kan jeg finne 10 ulike måter å realisere ett kort på?

Etyde nr. 2: Visuell interpretasjon: Kan jeg finne 10 ulike måter å realisere ett kort på?

Etyde nr. 3: Performativ interpretasjon: Kan jeg finne 10 ulike måter å realisere ett kort på?

Etyde nr. 2: Fokus på luft (pauser) og stillhet.

Etyde nr. 3: Fokus på kontraster.

Etyde nr. 4: La kortenes tegneserieaktige utseende komme til uttrykk i din interpretasjon.

Etyde nr. 4: Begrensning: Ikke mer enn to utøvere kan spille samtidig

Etyde nr. 5: Begrensning: Ikke mer enn tre utøvere kan spille samtidig

- KAN JEG FORHOLDE MEG 100 % TIL MINE EGNE FORHÅNDSBESTEMTE RAMMER?
- KREVER VERKET AT JEG INVOLVERER PUBLIKUM PÅ NOEN MÅTE UTOVER DET SOM ER NORMALT I EN TRADISJONELL KONSERTOPPTREDEN?

Dersom du velger å gjøre en performativ interpretasjon kan det også hende at du kommer til å involvere publikum. Det er ikke et krav fra verket, men et aspekt som du kanskje må ta stilling til. Husk på etikken i dette: Være nøye med å vurdere hvor langt du går med å involvere publikum. Se for øvrig under samme avsnittet i delkapittelet *En oppskrift*, s. 27.

### **3. TESTE UT IDÉENE OG ØVE PÅ FREMFØRELSE**

- ØVING; TESTE UT HVILKE IDÉER FRA IDÉBANKEN SOM FUNGERER I REALISERINGEN.
- SELEKSJON.
- INTERAKSJON; HVORDAN FORHOLDE SEG TIL MEDSPILLERE.

Jeg favoriserer ofte selv det å spille samtidig fremfor å spille sammen. (Se *Tidsriktig interpretasjon, eller ikke?* s. 129) Du spiller ikke "feil" dersom du velger å spille sammen, men som Wolff sier, er dette noe som gjerne skjer uansett, noe som er bra og nødvendig. Derfor vil jeg gjerne at du i dette verket har en holdning til interaksjon hvor du streber etter å spille samtidig.

- VURDERE OG EVENTUELT TESTE UT ULIKE FREMFØRINGSARENAER.

### **4. FREMFØRING**

- FINNES DET NOE SPESIELT I TILLEGG TIL DE FORBEREDTE VERKENE SOM BØR TAS HENSYN TIL?

---

**Eksempelverk 9 Christian Wolff, *Brooklyn* (2015)**

BROOKLYN (for 6 or more players)

Instrumentation is open.

Where no clefs are written, read in either treble or bass, or any other, and any transposition (Bb, F etc.). Basses and piccolo may read as written (sounding octave down or up) and also, ad lib., play notes at concert pitch (in treble or bass). Players may shift octaves where there are unusual difficulties or lack of range; notes in a phrase may also be omitted. These conditions can apply varyingly, to any note at any time.

Λ = a pause of possibly widely varying duration.

For melody instruments not able to play chords, the chords can be played as grace notes to one of the notes of the chord (the direction of the grace note(s), up or down or both, and the choice, among notes of the chord, of decorated note are free).

If there is percussion: can use pitched instruments, but if there is a percussion clef (||), use non-specifically pitched sounds. Generally the notes on the staff at the top (top two lines and spaces) call for metal; the ones at the bottom (bottom two lines, spaces) call for skin; in between use wood and/or material other than metal or skin. The higher a note, the higher the pitch. This notation is flexible, that is, a note on a given line need not always call for the same sound, unless the note is successively repeated. Sharps and flats before notes may be ignored, or used to indicate a (small) modification of the sound.

A prepared piano could also be used for percussion, and non-percussion players may play passages marked with percussion clef, or implying percussion (e.g. there are only white notes, without sharps or flats), either using percussive sounds or reading the notes as pitches, or a combination of both.

Tempi when not specified are free, and those specified are suggestions.

The music consists of material for which a plan of use must be made. Not all the material needs to be used for any given performance.

Pages 1- 6 make up a unit. Each page may be assigned to or chosen by one of six players; then all play within the same approximate overall time frame. If there are more than six players, the additional players each choose a page (whose playing is then freely doubled, that is, the two (or more) playing from that page proceed independently, more or less heterophonically. The material on a page may also be divided between two or more players (e.g. one player plays first four lines, another plays the rest). Some of this material may also be repeated, changing instruments or players; having only a smaller number of the players playing, or a larger, etc.

Page 7: a designated number of players (minimum 2), each independently play the numbered items in any sequence. This can be done several times, changing players and/or how many play.

Page 7, lower part: same instructions as for pages 1-6, except that there are six lines to be used instead of six pages.

Page 8, top four lines, (a), (b) and (c) : determine at least one player for (a), one or more pairs for (b) and at least one for (c). Play (a) by itself; then (b) plus (c), then (a) plus (b).

(b): open notes are of free duration, black notes are variously short. Vertical lines = play simultaneously, start and stop; angled lines = one sound follows directly on the previous one (no pause between), as in hocketing.


Page 8, material lower down on this page: the first two lines are a solo for an instrument reading bass clef. Optional: this material may be doubled quietly by non-specifically pitched percussion.

Next the bracketed pairs of lines, continuing to the top of page 9: the bass line instrument continues and a second instrument (in any clef/transposition) plays freely at the same time, starting more or less together and aiming to end not too far apart in time.

Pages 9 – 10: at least six play, additional players may double on any line. "Tutti" refers to all players, 6 or more.

Pages 11 – 13, except for the middle two lines on page 12 marked "(tutti)", are material for solo players or possibly, some of the time, for several players playing heterophonically. These solos' (or heterophonic playings) may be accompanied or joined by freely improvised material.

Page 14: divide players into three groups: the first plays A in the given sequence, 1) to 8); the second plays A, each player independently playing 1) to 8) in any sequence; the third plays B (this is particularly for percussion if available), each player playing 1) – 5) in any sequence.

Note that a tempo is given (or can be decided on). The pulse of that tempo should be kept by all players throughout, though spaces marked by wedges (  ) are of free duration (number of beats).

Page 15: coordination, marked by vertical lines, are for starting and stopping together, durations within coordination are free. A tied note continues, that is, holds into the next sound, e.g. the single sound in the 3<sup>rd</sup> line (after the two opening simultaneous soundings) sustains into the following simultaneous sounding, and in the 4<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> lines the sounds sustain beyond the simultaneous sounding.

For Else Olsen Storesund

Christian Wolff

*Brooklyn*, instruksjonstekst. Se vedlegg 5 for komplett partitur.

Gjengitt med tillatelse fra C. F. Peters Corporation.

Handwritten musical notation on a grand staff with seven staves. The notation consists of vertical stems with circular note heads and various slurs and accents. The first staff has several slanted lines above it. The second staff has a slur under two notes. The third staff has a slur under two notes. The fourth staff has a slur under two notes. The fifth staff has a slur under two notes. The sixth staff has a slur under two notes. The seventh staff has a slur under two notes. The notation is sparse and appears to be a sketch or a specific part of a larger piece.

11.12.15

Brooklyn, s. 15. Se vedlegg 5 for komplett partitur.

Gjengitt med tillatelse fra C. F. Corporation.

Jeg bestilte *Brooklyn* fra Wolff i anledning hans besøk til Norge i 2015, hvor han var med å fremføre det sammen med et ensemble på til sammen 9 utøvere.

Forberedelsene og konserten 2015 utgjør grunnlaget for dette eksemplverket.

*Brooklyn* er et verk som umiddelbart kan minne om et konvensjonelt verk med konvensjonell notasjon. Men når du ser nærmere på både instruksjonstekst og notasjon åpner du døren til en verden av muligheter. Delene kan spilles ved siden av hverandre, eller oppå hverandre. Nesten alt kan knyttes sammen eller utelates, endres på, eller du blir bedt om å velge det ene eller det andre av flere foreslåtte muligheter.

## 1. ANALYSERE PARTITURET

- HVORDAN KAN PARTITURET KATEGORISERES?

Partituret består av to hoveddeler:

Del 1. Instruksjonstekst, som består av en generell del knyttet til notasjonen og strukturen i verket, og en del som er knyttet til hver enkeltdel i spillepartituret.

Del 2. Spillepartituret, som består av utvidet konvensjonell notasjon. Spillepartituret består av ni deler. I instruksjonsteksten er disse delene merket med sidetall.

- HVA SIER PARTITURET OM HVILKE OPPGAVER DU MÅ GJØRE OG HVILKET ANSVAR DU HAR?

- INSTRUKSJONSTEKST.

- ER INSTRUKSJONEN TYDELIG OG KLAR? ER DET BEHOV FOR INTERPRETASJON AV SELVE INSTRUKSJONSTEKSTEN?
- FINNES DET ASPEKTER VED PARTITURET SOM INSTRUKSJONSTEKSTEN IKKE SIER NOE OM?

Instruksjonsteksten sier ingenting om at det skal være noen leder i dette verket, men det bør du vurdere å ha. Spesielt gjelder dette med tanke på å sette sammen det som kalles *plan of use*, hvor det er svært viktig å ta avgjørelser og klare å velge bort noen muligheter. Jeg omtaler *plan of use* mer nedenfor.

Instruksjonsteksten forklarer i all hovedsak hvordan utøverne skal forholde seg til de ulike delene og den ukonvensjonelle notasjonen, og forholde seg til hverandre (se

nedenfor under *Interaksjon*). Noen aspekter ved partituret blir ikke forklart i instruksjonsteksten. Dette er aspekter som skal være åpne, men noen aspekter har Wolff forklart eller åpnet opp for i løpet av forberedelsene til fremføringen som vi jobbet med.

Noen steder er det praktiske spørsmål som kommer opp, andre steder er det interpretasjonsspørsmål som kommer opp. Nedenfor lister jeg praktiske spørsmål som har godt av en tydeliggjøring:

- Side 1-6/side 7, nederste del.

Disse to delene er like i måten de er strukturert på. Det er seks stemmer, som spiller omtrent innenfor samme tid. Begge delene spilles samtidig, eller med heterofonisk samspill, som Wolff kaller det. Jeg kommer tilbake til dette begrepet etter hvert. Dersom det er flere utøvere kan de velge fritt hvilken stemme de vil doble.

Må alle de seks stemmene spilles? Eller kan for eksempel bare fire av dem velges?

Må hele stemmen spilles i sin fulle lengde når den først er begynt på?

Wolff:

Not all six parts need to be played, though I'd be curious to hear what that would sound like.  
A whole line should be played, but one part could be played by one player, the rest by another (or the line can be distributed amongst more than two players).<sup>54</sup>

- Side 7, øverste del.

I denne heterofoniske duoen kan du velge om du vil spille den øverste eller nederste notelinjen i stemmen din. De nummererte *items* kan spilles i ønsket rekkefølge. Det instruksjonsteksten ikke sier noe om, er om du har muligheten til å gjenta et *item*, før alle er gjentatt. Det kan du ikke.

Alle *items* skal blir spilt én gang, før du kan repetere stemmen din, dersom du ønsker det.

---

<sup>54</sup> Mailkorrespondanse med Wolff, 21.02.2015

## Tempi:

Page 7 top, each set of players (system) start and end more or less, not needed to be exact, together; end is more free, ok if one player is left alone for a while to finish; a musical judgement call.<sup>55</sup>

- Side 8, øverste del.

The image shows three systems of musical notation. System (a) is a single staff with a melodic line. System (b) is a grand staff with two staves, featuring a rhythmic accompaniment with many slurs. System (c) is a single staff with a melodic line, including triplets and a fermata.

Instruksjonsteksten gir anvisninger til utøverne om hvordan gruppe a, b og c skal forholde seg til hverandre. En annen mulighet ble også åpnet opp av Wolff, etter forespørsel under forberedelsene i Bergen: Del b, som er en duo eller flere duoer, kan gjerne tas ut av denne delen og plasseres fritt i *plan of use*, uten å ta med a og c. *b) could also be performed alone.*<sup>56</sup> Dersom du velger å strekke på mulighetene på denne måten, er det viktig at det gjøres på en omsorgsfull måte. Det skal gjøres fordi det er viktig for musikken. For finne ut flest mulige realiseringer må du gjerne eksperimentere med mulighetene i *plan of use*, og i Wolffs ånd er det etter min mening helt ok å strekke litt i mulighetene i verket.

- Side 8, nederste del (se vedlegg for komplett note, s. 8).

Denne delen er delt i to.

Del 1. To linjer med f-nøkkelsystem.

<sup>55</sup> Mailkorrespondanse med Wolff, 17.02.2015

<sup>56</sup> Mailkorrespondanse med Wolff, 21.02.2015



Del 2. F-nøkkelsystemet fortsette som duo med et system med valgfri nøkkel.

I Del 1, hvor f-nøkkelsystemet står alene, åpner verkets instruksjonstekst for at stemmen kan bli doblet med perkusjon (eller preparert piano). Hvilken interaksjon utøverne skal ha her er uklart når man leser instruksjonsteksten. Wolff forklarte under forberedelsene i Bergen at samspeillet skal være heterofonisk, som i duoen nedenfor, i Del 2.

- Side 9-10.

Dette er en stødig og rytmisk del, og den står i kontrast til de andre delene i verket. De siste 8 taktene i denne delen skal repeteres samtidig som alle utøverne skifter stemme for hver repetisjon. Så langt det går an skal dette gjennomføres etter Wolffs instruksjoner. Men Wolff gir også muligheten for å la være å gjøre disse repetisjonene, som han selv gjorde under første fremføringen av verket og ensemblet ikke hadde nok tid til øvingen av dette. La dette kun være en løsning dersom denne delen blir bedre musikalsk av det.

- Side 11-13.

Improvisasjonen som kan akkompagnere soloen(-e) i denne delen er omtalt som *freely improvised material* i motsetning til *free improvisation*. Dette sier noe om at det improviserte materialet ikke skal høre til noen sjanger mer enn en annen, heller ikke friimprovisasjon. Mulighetene du har her, som i all improvisasjon, er

1. å improvisere noe som er basert på eller beslektet med det nedskrevne materialet fra soloen, som et akkompagnement.

2. å improvisere noe som ikke er basert på eller beslektet med det nedskrevne materialet fra soloen, i motsetning til solomaterialet. Det kan være eventyrlig og gjerne også høyere enn og overdøvende i forhold til soloen.

3. stillhet.

- Side 15.

Dette er en koral som er tenkt som en avslutning for verket, selv om det ikke trenger å være det. Det er også mulig å trekke ut færre enn 6 stemmer slik at disse kan

spille denne delen som for eksempel en duo, eller en trio.<sup>57</sup>

- Er enkelttonene bare enkelttoner?

Akkordinstrumenter eller instrumenter som kan spille flere toner på en gang, kan gjøre enkelttonene om til akkorder.

[...] single notes can be played as chords (you read both treble and bass clef); if there is more than one note, then you have even more possibilities (4 note chord). You can do this any time.<sup>58</sup>

- Preparert piano.

Preparert piano kan også brukes andre steder enn der det er notert med perkusjonsnøkkel.

Du kan preparere pianoet fritt. Dersom du skal spille de stedene som er markert med perkusjonsnøkkel, hvor det er spesifikk instruksjon om metall, tre og skinn, er disse spesifikasjonene valgfrie på preparert piano. Du kan altså preparere pianoet med utgangspunkt i materialspesifikasjonene for perkusjon, eller du kan gjøre det etter eget valg.

*Your piano preparations can be free, so also for page 14. You might have a range of sounds from quite resonant and very low resonance (say, like a low resonance piece of wood or like fairly resonant metal, though I know the prepared piano resonance range is fairly narrow).*<sup>59</sup>

#### ○ **DESKRIPTIV ANALYSE AV SPILLEPARTITURET.**

##### ▪ **SIER PARTITURET NOE OM**

- **BESETNING:** 6 utøvere, eller flere.
- **INSTRUMENTASJON:** Åpen.
- **LENGDE:** Åpen
- **UTVIKLING:** Åpen.

Utviklingen, eller verkets struktur, blir imidlertid fastsatt i stor grad gjennom å lage en *plan of use*. En *plan of use* er en planlagt struktur for fremføringen. I denne

---

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Ibid.

planen kan verkets ulike deler settes sammen etter ønske. Ikke alle delene trenger å bli brukt, og de kan også gjentas. Delene trenger ikke å stå ved siden av hverandre i *plan of use*, men kan plasseres ovenfor hverandre slik at de kan spilles samtidig. Innenfor disse rammene legges *plan of use* etter utøvernes, eller eventuelt en leders, ønsker.

En slik *plan of use* kan være totalt forskjellig mellom ulike fremføringer, avhengig av de andre åpne parameterene i verket. Dette er typisk for Wolff. Samme måte å strukturere form på finnes i for eksempel *Burdocks*.

▪ SIER PARTITURET NOE OM UTFORMING AV MATERIALE PÅ MIKRONIVÅ?

- KLANGFARGE, TEKSTUR, VARIGHET, DYNAMIKK: Åpen.

Vær imidlertid oppmerksom på åpenheten i dynamikk. Wolff advarer mot å gå i mezzo forte-fella i dette verket. Det vil si at du må gjøre bevisste valg spesielt med tanke på dynamikk, slik at dynamikken ikke blir spilt gjennomgående i *mf*.

Generally also, keep in mind dynamics, which are not given at all. It is important to think about them and not just play without dynamic focus (tendency then for things mostly to come out in some middle mf world).<sup>60</sup>

- TEMPO: Delvis åpent.

Noen steder er det tempoangivelser, andre steder ikke.

- TID: Delvis åpent.

Mange av de delene hvor utøverne skal spille sammen, er det angitt i instruksjonsteksten at samspillet skal være *heterophonic playings*. Det betyr at dere spiller samtidig, men ikke sammen (se for øvrig *Tidsriktig interpretasjon, eller ikke?* s. 129). I denne sammenhengen er instruksjonene som går igjen at dere starter en del omtrent på likt, og slutter når hver utøver sin del er slutt. Det betyr at dersom en utøver velger et helt annet tempo enn sin medspiller, vil stemmen til den utøveren med lavest tempo spille en stund etter at den andre har stoppet. Det heterofoniske spillet gjør tiden åpen.

---

<sup>60</sup> Ibid.

Eksempel 1: Side 7, øverste del, hvor en eller flere duoer spiller sine respektive stemmer heterofonisk.

Eksempel 2:

Page 11 – 13, except for the middle two lines on page 12 marked "tutti", are material for solo players or possibly, some of the time, for several players playing heterophonically. These solos' (or heterophonic playings) may be accompanied or joined by freely improvised material.<sup>61</sup>

Mulighetene i denne delen:

1. Èn spiller soloen alene
2. Flere spiller soloen samtidig, men ikke sammen
3. Soloen blir delt opp mellom ulike utøvere. Overlappinger mellom de ulike delene er ok. Det vil si at i overgangen mellom to oppdelinger kan den utøveren som skal fortsette soloen gjerne komme inn før den forrige solisten er ferdig med sin del, og gjerne spille noe av det samme materialet i overlappingen.
4. Soloen blir delt opp mellom ulike utøvere som punkt 2., men også mellom flere grupper. Det vil si at hver gruppe fordeler soloen mellom seg, og gruppene spiller soloen samtidig (men ikke sammen) til slutt.

En annen mulighet Wolff åpnet opp for underveis i forberedelsene var at man kan spille utdrag fra soloen. Det betyr at du gjerne kan utelate deler av den.

<sup>61</sup> Fra instruksjonsteksten til *Brooklyn*

---

- INTONASJON/REGISTER: Delvis åpen.

Mange plasser noterer Wolff i konvensjonelt notelinjesystem, med tilnærmet konvensjonell notering, men utelater nøkkelen. Det betyr at du kan sette på hvilken nøkkel du vil, hvor du vil.

Eksempel: Øverste del av side 8 (se noteeksempel ovenfor). I de øverste systemene er nøkkelen er valgfri.

- SPACING/KOMPLEKSITET OG RYTMIKK: Delvis åpen.

Den tilsynelatende nøyaktige notasjonen blir påvirket av valgene dere gjør på mikronivå, som for eksempel dynamikk og tempo, men også på mer overliggende plan. Med det mener jeg plassering av de ulike delene i *plan of use*, men også i forhold åpenheten i tid (se beskrivelse av *tid* ovenfor).

Verket opererer også med ganske nøyaktig notasjon av rytmikk, foruten pausene som er av valgfri lengde. Du skal forholde deg nøyaktig til rytmikken slik den er notert. Men verkets identitet, og hver del sin identitet, er likevel det aller viktigste. Eksempel: Side 9-10, utgjør en rytmisk stram del. Rytmen er nøyaktig notert, utøverne skal spille sammen, som i tilsynelatende konvensjonelt samspill. Det som skiller denne delen fra å være konvensjonell er at Wolff fremhever delens identitet ved å tillate mindre avvik fra notasjonen. Under forberedelsene med Wolff åpnet han opp for at det var ok å spille "feil". Det viktigste var at utøverne forholdt seg til samme tempo og rytme og spilte videre, i "samme ånd". Jeg vil gjerne presisere at det er viktig at dette var mindre avvik. Du kan ikke lage din egen stemme eller forandre på rytmikken med hensikt. Jeg omtaler her muligheten for "slark". Wolffs kommentar til denne delen lyder som følgende: *I wouldn't worry about being too correct.*<sup>62</sup> Se også avsnittet nedenfor "Kan jeg forholde meg 100% til partituret som helhet?" for mer omtale av "slark" i denne delen.

○ KAN JEG FORHOLDE MEG 100% TIL PARTIURET SOM HELHET?

I gjennomgangen til instruksjonsteksten har jeg tatt for meg de aspektene som jeg har opplevd som uklare. Jeg vil gjerne ta med et siste aspekt, som angår det å forholde seg til partituret 100% og om å gjøre tilpasninger.

---

<sup>62</sup> I samtale med Wolff, 15.03.2015

**Eksempel:**

Pages 9 – 10: At least six play, additional players may double on any line. "Tutti" refers to all players, 6 or more.<sup>63</sup>

♩ = ca. 80<sup>64</sup>

Det som er tydelig åpent i denne delen er instrumentering og foredrag, inkludert alt som har med forming på mikronivå. Det er naturlig å øve på denne delen som du gjerne gjør på et konvensjonelt notert verk. Dere kan øve i ulike tempi, bruke metronom, eksperimentere med hvilke instrumenter dere vil benytte. Wolff oppfordret for eksempel til at sangerne gjerne kunne bruke perkusjonsinstrumenter, og gjerne andre utøvere også.

Du kan kanskje føle deg på gyngende grunn dersom du velger å gjøre dette. Å tre inn i perkusjonistens verden med perkusjonistens instrumenter, men uten skolerte ferdigheter, gjør noe med det samlede uttrykket i denne delen.

I like the idea that both professionals and non-professionals can play the music. Even people that don't even read music.<sup>65</sup>

Her har du altså muligheten til å eksperimentere med å være slagverker, selv om det ikke står det spesifikt i partituret.

En kommentar fra Wolff passer godt som en liten konklusjon på denne første delen av arbeidet med *Brooklyn*.

Generally, a lot of [...] decisions are open and may be made on the basis of trying things out; and see what you feel works best.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Fra Instruksjonsteksten til *Brooklyn*.

<sup>64</sup> Tempoangivelser står ikke i partituret som vi fikk fra Wolff, men ble formidlet underveis i forberedelsene. Riktige tempoangivelser vil sannsynligvis bli notert i publisert versjon. Se vedlegg 5 for komplett partitur av *Brooklyn*.

<sup>65</sup> I samtale med Wolff, 15.03.2015

<sup>66</sup> Mailkorrespondanse med Wolff, 12.02.2015

## 2. LAGE EN IDÉBANK

- HVILKE MULIGHETER OG BEGRENSNINGER GIR PARTIURET FOR FREMFØRELSE?

Dersom du tar partituret i betraktning sammen med de aspektene som er forklart ovenfor i avsnittet "Hva sier partituret om hvilke oppgaver du må gjøre og hvilket ansvar du har?", har du et godt utgangspunkt for å forberede en fremføring av dette verket.

En konvensjonell øvingsstrategi kan være en fordel i dette verket. Med det mener jeg at det er mange aspekter ved innstuderingen som har likhetstrekk med konvensjonelle verk. Utøverne må lære seg stemmene sine godt og samtidig kunne gjøre eksperimenter med dynamikk og stilistisk foredrag i spillet.

Eksempel: Side 1-6. Uavhengig av hvilken nøkkel du velger, må du øve inn note for note, motiv for motiv.

Hva skal du gjøre dersom du ikke leser noter, eller ikke har forutsetninger for å innøve alt notematerialet? Det er nemlig viktig å øve på sin stemme i dette verket og kunne alle sine deler godt. Vi snakker om tradisjonell, gammeldags mengdeøving. Da vi spilte dette verket med Wolff, måtte vi løse nettopp dette problemet under innøvingen. Orkesteret bestod av både klassiske utøvere, rock-, improvisasjons- og jazzutøvere. Ikke alle utøverne hadde samme forutsetninger for å bladlese eller tilegne seg notasjonen i verket like raskt. Vi løste det ved å gjøre en muntlig overlevering. Vi gjorde opptak av én utøver som kunne diktere for de andre, og sammen med opptaket ga notasjonen mening. Slik sørget vi for at alle hadde mulighet til å øve på sine stemmer hjemme.

- TRENGER JEG Å DEFINERE SÆRSKILTE REGLER MED MULIGHETER OG BEGRENSNINGER FOR MIN FREMFØRING?
  - ØVING MED ETYDER.

I forberedelsene som du gjør uten resten av ensemblet, gjelder det å ha kontroll på følgende:

- Din stemme.
- *Plan of use*
- Interaksjonen mellom utøverne, som er enten heterofonisk (spille samtidig)

eller homofonisk (spille sammen).

- Interaksjonen mellom de ulike delene, som gjerne skal være heterofonisk.
- Interaksjonen, og dermed også mulighetene som du har, innad i hver del. Ha instruksjonsteksten tilgjengelig slik at du har oversikten over interaksjonen i hver del.

Når ensemblet øver sammen, blir det gøy og interessant med ulike etyder. Her er noen forslag til etyder som kan gjelde for alle delene:

Etyde nr. 1:

Fokuser på dynamikk. Kan dere finne 5 ulike måter å jobbe med dynamikk på?

Etyde nr. 2:

Fokuser på tempo. Prøv å lytte til de andre, men ikke spille sammen.

Etyde nr. 3: Fokuser på pausene. Test ut ytterpunktene: Hvor lange og hvor korte kan pausene være?

Etyde nr. 4: Fokuser på heterofonisk spill der dette gjelder. Lytt gjerne til det de andre spiller, men unngå å spille sammen.

Etyde nr. 5: Alle homofoniske deler, for eksempel side 9-10 og tuttidelene: Øv med metronom, med ulike tempi.

Nedenfor er noen etyder som er skreddersydd for noen av de enkelte delene:

- ❖ Side 1-6 og side 7, nederste del.

Etyde nr. 6:

Kan vi finne 10 ulike kombinasjoner hvor kun noen av stemmene brukes?

- ❖ Side 7, øverste del.

Øv sammen i duoer, gjerne i ulike rom. Test alle stemmene. Rotér på sammensetningen i duoene.

Etyde nr. 7:

Spill sammen med en annen duo.



Hva skjer hvis dere vet hvilke stemmer de andre har valgt?

Hva skjer hvis dere ikke vet hvilke stemmer de andre har valgt?

❖ Side 9-10.

Etyde nr. 8: Kan jeg finne 5 ulike måter å lage perkusive lyder på mitt instrument?

Test disse lydene ut på denne delen.

Etyde nr. 9: Kan jeg spille denne delen på perkusive instrument eller objekter, i stedet for, eller i kombinasjon med mitt instrument?

❖ Side 14.

Øv masse på samspill/homofoni på denne delen.

Etyde nr. 10: Homofonisk etyde, for del A, B eller A og B sammen.

A: Spill 1) – 8) og la alle de valgfrie pausene være firedelspauser, eller en annen forhåndsbestemt pause.

B: Dersom det er to eller flere perkusjonister/preparert piano: spill fra 1) – 5) gjennom ved å la alle de valgfrie pausene være firedelspauser, eller annen forhåndsbestemt pause.

Gjenta etyden, men slipp opp for valgfrie pauser og valgfri rekkefølge på 1) – 5) etter hvert.

A og B kan øve sammen, men de kan også øve hver for seg.

Bruk gjerne metronom.

❖ Side 15.

Denne delen før ha en leder som kan gi tydelige innsatser og avslutninger, i overensstemmelse med hele ensemblets forhåndsbestemmelser.

Etyde nr. 11: Fokuser på å være nøyaktige i start- og stopptidspunkt.

Etyde nr. 12: Gjør en versjon der de valgfrie tonelengdene er relativt korte.

Etyde nr. 13: Gjør en versjon der de valgfrie tonelengdene er relativt lange.

Etyde nr. 14: Eksperimenter med både korte og lange toner.

Etyde nr. 15: Gjør en versjon hvor alle tonene har udefinierbar tonehøyde (pitch), for

eksempel hvit støy, skrapelyder etc.

Etyde nr. 16: Gjør en versjon hvor alle tonene har en definerbar tonehøyde (pitch).

Etyde nr. 17: Test ut ulike besetninger på de ulike stemmene for å se hva som skjer med soloinnsatsene og- avslutningene.

- **KAN JEG FORHOLDE MEG 100 % TIL MINE EGNE FORHÅNDSBESTEMTE RAMMER?**

*Plan of use* er en viktig del av de forhåndsbestemte rammene. Å lage denne krever litt tid. Du må lage noen forslag og teste disse ut sammen med ensemblet. Et godt redskap er lydopptak av de ulike versjonene. Når *plan of use* er fastsatt, kan dere ikke avvike fra denne. Hele ensemblet er avhengig av å befinne seg på avtalt plass til avtalt tid.

- **KREVER VERKET AT JEG INVOLVERER PUBLIKUM PÅ NOEN MÅTE UTOVER DET SOM ER NORMALT I EN TRADISJONELL KONSERTOPPTREDEN?**

### **3. TESTE UT IDÉENE OG ØVE PÅ FREMFØRELSE**

- **ØVING; TESTE UT HVILKE IDÉER FRA IDÉBANKEN SOM FUNGERER I REALISERINGEN.**
- **SELEKSJON.**
- **INTERAKSJON; HVORDAN FORHOLDE SEG TIL MEDSPILLERE.**

Jeg har allerede snakket en del om interaksjonen mellom utøverne i *Brooklyn*. Noen steder skal utøverne spille sammen (tutti). Mange steder er det derimot det å spille samtidig som er det riktige, nemlig *heterophonic playings*. Se for øvrig avsnittet ovenfor *Sier partituret noe om utforming av materiale på mikronivå?*

- **VURDERE OG EVENTUELT TESTE UT ULIKE FREMFØRINGSARENAER.**

### **4. FREMFØRING**

**FINNES DET NOE SPESIELT I TILLEGG TIL DE FORBEREDTE VERKENE SOM BØR TAS HENSYN TIL?**

## **DEL 2**



## 1. Tidsriktig interpretasjon, eller ikke?

Å spille historisk korrekt er noe annet enn å spille historisk informert. De fleste utøvere henter inn bakgrunnsinformasjon om det de spiller og har dermed mer eller mindre historisk informasjon omkring musikken de fremfører. Det er også blitt mer og mer vanlig at utøvere eller dirigenter har et lite foredrag for publikum i forkant av en konsert. Et slikt lite foredrag, eller *pre-talk*, gir publikum muligheten til å få et dypere perspektiv av verket, komponisten, musikken og utøveren. Gjennom en *pre-talk* reflekterer du et ansvar for verket og dets intensjon.

Wolff sier i sin artikkel "Immobility in Motion. New and electronic music." fra 1957 (publisert i 1958) i *New Directions* følgende:

While intention or conception may generate sounds, they neither measure nor are measured by them necessarily. The sounds while they last are final and there is no separating from them a score for purposes of comparison. If the score indicates the note A to be played and the performer, for no reason or another, hit B instead, the existence at the moment of the pitch B gives no measure of the score nor is measured by it (though the B might not have occurred had there been no score). But the existence of the B is, in this view, compellingly real. To call it a "mistake" is beside the point (is meeting someone by chance, is a meteor a mistake?). Nor does this suggest simply a letting-go – that the performer play any pitch he pleases when he is asked to play a: a measure of good will is assumed.<sup>67</sup>

Dette sitatet sier noe om tilfeldighetenes verdi og hvilken tilnærming Wolff og komponistene rundt ham hadde til lytting. Samtidig poengterer dette sitatet utøverens ansvar og *good will* i forhold til verkets intensjon og konsept.

Hvordan skal vi som er utøvere forholde oss til tidsriktige instrumentvalg? De instrumentene som komponistene og utøverne hadde for hånden på denne tiden, for eksempel en radio fra 50-tallet, er i dag et historisk instrument. Mens en radio fra Clas Ohlsson ikke er det. Det samme gjelder prepareringer for et piano. En treskrue fra 40-tallet har en større tyngde og en annen tetthet i metallet enn en treskrue fra Jernia. De to skruene gir svært ulik klang. Dette er valg du må gjøre som utøver gjennom egne eksperimenter. Selv har jeg gjort fremføringer med begge deler. Når jeg preparerer pianoet for å spille Cages *Sonatas & Interludes* (1946-48), velger jeg gjerne tidsriktige prepareringer, mens jeg flere ganger har brukt radioer fra Clas

---

<sup>67</sup> Wolff, 1998, s. 26

Ohlson i andre verk.

Hva om en utøver fremfører et Åpen form-verk med en "sound", eller identitet, som ikke er forenelig med komponistens eller sjangerens sound? Hva om en utøver gjør en fremførelse av *Edges* av Wolff, ikledd for eksempel en John Adams-liknende sound? John Adams-sunden er ganske langt fra den sounden man vanligvis forbinder med Wolff. Wolff sier følgende om dette:

W: Now I do sometimes use material from other composers (though it wouldn't occur to me use Adams; I have used, for example, folk songs, Bach, and Haydn, (music I like and respect) in my compositions. I could imagine, in that spirit, material from other music being used in *Edges*. Though, insofar as *Edges* so clearly involves improvisation, to include other material, unless from memory, would be difficult - you'd have to write something out, which of course I don't say you can't do, but seems against the spirit of the piece.<sup>68</sup>

[...] An important issue, of course, that you mention is how to explain to performers what is a good performance of an Open form piece. And that this is a question not so different from what makes a good performance of Bach (some 300 plus years later) and what makes a not so good performance. And I have no answer! I think we have to rely on musical experience (something that is acquired and learned) and also on whatever musicality we have in us (which is more or less given).<sup>69</sup>

At Wolff benytter akkurat disse ordene: *against the spirit of the piece*, illustrerer noe svært viktig ved fremførelsen av ethvert verk. Utøveren har et ansvar for verket og for verkets intensjon. For å ta dette ansvaret kreves et minimum av historisk forståelse, innsikt i komponistens virke og en god metode for å gå i gang med interpretasjon og fremførelse, i tillegg til sine instrumentale tekniske ferdigheter, enten instrumentet er klaver, kam, eller datamaskin. Grafisk notasjon for eksempel, betyr altså ikke at hva som helst er tillatt. Det er en instruksjon gitt fra komponisten til deg, som med respekt og ydmykhet skal utforske mulighetene i instruksjonen gjennom dine egne eksperimenter. Dette kan i første omgang virke som en streng begrensning. Et verk eller en instruksjon er i realiteten en avgrensning. Verket er et rammeverk for muligheter. Det er likevel viktig å huske på som utøver at dersom du skal klare å finne flest mulige løsninger i en instruksjon, er det nødvendig å utforske ytterpunktene. Dette betyr å tillate alle idéer, både gode og dårlige. Du må teste og prøve, utforske og øve. Det er gjennom nøye utvelgelse og til slutt i fremføringen at du gir én (eller flere) interpretasjon(-er) av verket, i din egen ånd. Slike kreative

---

<sup>68</sup> Mailkorrespondanse med Wolff, 28.11.2014.

<sup>69</sup> Mailkorrespondanse med Wolff, 01.12.2014.

---

prosesser vil kunstnere kjenne seg igjen i fra både musikk og visuell kunst, og som også er viktige i arbeidet med Åpen form.

Oliveros representerer først og fremst seg selv når hun svarer på spørsmål som har med tidsriktig interpretasjon å gjøre, men svarene har likevel noe intersubjektivt ved seg. Hun sier at det er nyttig for utøveren å ha kjennskap til Deep Listening-utøving for å utøve hennes verk, men at det ikke skal tilstrebes å ha verken noen Oliveros-sound eller noen tidsriktig sound som ideal. Oliveros sine verk krever i all hovedsak en helt egen måte å tilnærme seg verket på gjennom lytting, og dersom du som utøver ikke tar dette på alvor, tar du samtidig en stor risiko i møte med verket hvor verket kan bli skadelidende. Hennes tilnærming til interpretasjon er ikke basert så mye på at du må ha mye historisk informasjon, men informasjon om verket.

E: [...] would it be ok to play a work without doing any kind of research?

O: Study the score.<sup>70</sup>

Oliveros har heller ingen preferanser på noen klanglig identitet relatert til sine verk.

E: Should a performer strive to have a certain Oliveros-sound to it? Or a sound that would match the time it was written in?

O: No.<sup>71</sup>

Dette er like gjerne er en mulighet for andre Åpen form-verk også. Denne friheten er noe av kjernen i Åpen form, og gir verket muligheten til å være en del av samtiden det blir fremført i like mye som tiden det ble skrevet i.

Kan det være nyttig å bruke innspillinger som en kontekstuell referanse? I historiske innspillinger kan du finne mye nyttig informasjon om sound, instrumentering, samspill og så videre. Det er likevel viktig å være klar over mulige feller knyttet til dette. Det er lett å tro, bevisst eller ubevisst, at det du hører utgjør en slags mal for fremføringen av et bestemt stykke eller at det er representativt for hele sjangeren. Det finnes også innspillinger som kan være direkte misvisende eller uten hensikt for det du er ute etter, som ellers i annen musikk. I Åpen form er det viktig å ta vare på det som gjør sjangeren mest levende av alt; selve bevegeligheten i Åpen form og at sjangeren stadig lever i den samtiden som den bli fremført i. Det betyr ikke at

---

<sup>70</sup> Mailkorrespondanse med Oliveros, 24.04.2015.

<sup>71</sup> Ibid.

innspillinger ikke kan gi viktig informasjon, men du må være oppmerksom på muligheten for å bli farget i for stor grad ved å gjøre dette, eller å bli direkte villedet.

Jeg snakket med Wolff om det å lytte til innspillinger som en del av forberedelser til en fremføring, i en tid da jeg lyttet mye til andres innspillinger av Åpen form-verk:

E: How should I use the recordings available? I like the Sonic Youth one.

W: I do like the Sonic Youth too. But it doesn't matter. I wouldn't worry about them, just do what you and your group think is good.<sup>72</sup>

Svaret viser noe av Wolffs oppmerksomhet mot det som er viktig i en fremføring. Han har tydelige oppfatninger om hva han liker og ikke liker, men forfekter en holdning til utøverens interpretasjon og spill som selvstendig og frigjort så godt det lar seg gjøre fra andres tidligere tolkninger.

Oliveros underbygger også dette når hun sier at det å lytte til andres innspillinger kan like godt være misledende som nyttig. Hun anbefaler i stedet å jobbe sammen i en gruppe og utveksle erfaringer med hverandre på denne måten.

It is better to work together in a group and to compare experiences.<sup>73</sup>

Jeg vil anbefale, dersom du har mulighet til det, å oppsøke en fagkyndig som har kunnskap og erfaring i arbeid med Åpen form, enten utøvere eller komponister. Det er dessverre fortsatt for vanskelig å finne slik kompetanse i institusjonene, og derfor er det også nødvendig å vende seg direkte mot fagfeltet utenfor institusjonene for å finne førstehåndskunnskap.

Tanja Orning (cellist og kunstnerisk forsker) omtaler i *The Polyphonic Performer* tre ulike aspekter som kan hjelpe utøveren å strukturere sin interpretasjon.<sup>74</sup>

Orning studerer fremføringspraksis i verk av Morton Feldman, Helmut Lachemann, Klaus K. Hübler og Simon Steen-Andersen i sin forskning. Hun utforsker musikerens rolle gjennom verk av disse komponistene og diskutere hvordan utøveren trenger nye ferdigheter for å innstudere og interpretere disse verkene. Ornings forskning forholder seg til celloens repertoar, men den strekker seg langt ut over det og du trenger ikke være cellist for å ha nytte av denne forskningen.

---

<sup>72</sup> Mailkorrespondanse med Wolff, 03.02.2005.

<sup>73</sup> Mailkorrespondanse med Oliveros, 24.02.2015.

<sup>74</sup> Orning 2014, s.66f



---

Orning omtaler blant annet tre aspekter som tar for seg utøverens interpretasjon relatert til

1. fysisk og performativ interpretasjon. Eksperimenter med verket gjennom instrumentet, og gjennom å søke erfaringer fra andre utøvere med relevant erfaring.
2. en kritisk vurdering av historie og kontekst. Hva finnes av litteratur, intervjuer, lydopptak etc.?
3. komponistens intensjon. Hvor viktig er egentlig komponistens intensjon?

Ornings systematisering av interpretasjonsprosessen kan hjelpe deg som utøver i din søken etter din egen vei inn i verket.

### **Interaksjon; hvordan forholde seg til sine medspillere?**

Et av punktene i *En oppskrift* dreier seg om interaksjonen mellom utøverne, eller med andre ord å ta stilling til hvordan man skal forholde seg til sine medspillere. Cage hadde en tydelig uttalt filosofi som gikk ut på at utøverne skulle spille samtidig, men ikke sammen. Det viktig å være klar over disse ulike formene for interaksjon også når det gjelder andre. Åpen form-komponister enn Cage. Det er viktig å være bevisst på hvilken interaksjon du mener er mest hensiktsmessig for verket; i ene eller andre enden, eller i bevegelse en plass mellom ytterpunktene.

Å spille sammen og å spille samtidig er altså to ulike ting.

**Spille sammen:** Utøverne lytter til hverandre og gjør musikalske valg basert på hva som skjer musikalsk i ensemblet.

**Spille samtidig:** Utøverne spiller ikke sammen, men på likt, innenfor den samme tiden. Utøverne lytter til hverandre men fortsetter sin egen gjennomføring av hva som blir bestemt eller som er forhåndsbestemt uten å gjøre noen samspillsmessige hensyn til det som de andre gjør.

- Eksempel på å spille sammen:

Hvis en utøver spiller en stor, støyete lyd og en annen utøver av en eller annen grunn spiller en liten, transparent lyd samtidig:

Dersom utøverne spiller sammen, er der et hav av muligheter for reaksjoner og

modifikasjoner mellom utøverne. Kanskje den store, støyete lyden får seg noen modifikasjoner i sitt volum eller i sin timing slik at den lille, transparente lyden får mulighet til å plasseres på en mer synlig måte i lydbildet. Utøveren som spiller denne lille lyden kan velge å heve den lille tonens volum slik at den matcher den store tonens volum. Eller den lille tonen kan bli byttet ut med en helt annen tone som er mer hørbar sammen med den store, støyete tonen, eller den kan fortsatt være den lille, transparente tonen, underlegen den store tonen. En liten oppsummering: Å spille sammen betyr at utøverne kan justere sine lyder etter hverandre etter eget ønske.

- Eksempel på å spille samtidig:

Når utøverne spiller samtidig, fortsetter de å spille det som enten blir bestemt der og da, eller det som er forhåndsbestemt, uten å ta hensyn til det medspillerne spiller. Dette gjelder alle tonens parametere: Pitch, varighet, volum, klangfarge, rytmisk struktur, etc.. Den store, støyete tonen synger ut i all sin kraft, samtidig som den lille, tynne tonen forblir transparent. Ingen av utøverne gjør noen justeringer i forhold til hverandre og resultatet er at den lille tonen kanskje ikke engang er hørbar for publikum. Dette betyr ikke at den lille tonen ikke eksisterer. Tvert i mot. Publikum kan se utøveren spille og vil lytte etter det. Kanskje vil den også være hørbar i et lite sekund rett etter den store lydets sorti – hvem vet? Magien ligger i å ikke vite og å ikke justere seg etter sine medspillere eller sin egen smak.

Utfordringen med å spille samtidig er vanligvis større i et stort ensemble enn i et mindre. Dette gjelder både å improvisere samtidig og å spille forhåndskomponert materiale samtidig. Og ikke bli skremt av øvingen som trengs for denne typen ikke-intensjonelt samspill. Til og med i en duo må det å ikke reagere på det den andre gjør, øves på. Husk at å spille samtidig går imot de prinsipper en musiker er opplært til etter det konvensjonelle opplæringssystemet hvor det å spille sammen dominerer. Ditt sinn som utøver kan være forhåndsprogrammert fra all tidligere musikalsk opplæring og erfaring til å alltid justere det du spiller til det de andre spiller.

Er det virkelig mulig å ikke gjøre noen som helst justeringer til de andre medspillerne, som står i samme rom, på samme scene? Dette har jeg ikke noe endelig svar på. Likevel mener jeg at det er logisk å tro at når vi spiller med andre utøvere, gjør vi en eller annen form for justering underveis enten bevisst eller

---

ubevisst. Dette er, i tillegg til å være en konsekvens av musikkopplæring, også et resultat av en iboende musikalitet. Men når du som utøver er klar over forskjellene mellom disse to måtene å forholde deg på til dine medspillere og tar dette med i dine forberedelser, vil det være en fordel for verket.

Det er i all hovedsak Cage som har den mest tydelig uttalte filosofien angående interaksjon mellom utøverne. Han forfektet det anarkistiske synspunktet at utøverne skulle spille samtidig. Dette henger nøye sammen med hans Zenbuddhistiske tankesett. Likevel er det viktig å ta stilling til hvert enkelt verk og hva det krever, også når det gjelder de andre komponistene representert i denne håndboken. Selv om det finnes et mangfold av eksempler som viser at Cage var en musikalsk utøver, fulgte han sine egne regler så langt det lot seg gjøre. Wolff skildrer dette på følgende måte (all tegnsetting er Wolffs):<sup>75</sup>

Cage as performer I believe almost always followed his own rules. "Taste" or personal preference applied only to choosing materials for a composition, for example, in the earlier work, the preparations, or later choosing the material (number and kinds of instruments, kinds of sound - simple/complex, approximate spacing - dense to very sparse [more usual]) to which the chance operations were applied.

The only possible situation where performer choice might enter in was in pieces like "Branches" [...], where Cage actually uses the word "improvisation" to describe how to play. But even then there are major restrictions, for instance, use for sound only vegetable (plant) material, and also fixed time frames.

And (as you known from "Four6") the performer can choose where to play in a flexible time frame.

In short, when performing, Cage observed the requirement of the score as carefully as he could.

I did experience one unusual exception: we - John, David Tudor and I - because of a travel delay, had only a few hours before a concert to prepare/rehearse a program. One of the pieces was "Cartridge Music", which requires rather complicated preparation from the score. There was no way we could find the time to do that, so John said: we all know how this piece can sound, so we'll just play it that way (i.e. improvise it according to our memories of the piece), which is what we did.

With this piece, "likes" would also play a part when you chose the material to insert into the cartridges for amplification - that was open; Tudor discovered the use of the "slinky", Cage, I think, liked the sound of a feather being stroked, etc. These kinds of sounds were chosen by "taste" or preference. But of course they were then subject to various chance operations, timing, combination with other sounds, etc., including the possibility that they sometimes couldn't be heard at all (because someone else's part required the volume affecting your cartridge to be turned down to zero).

---

<sup>75</sup> Mailkorrespondanse med Wolff, 25.05.2015.

Cage justerte seg altså når det var nødvendig, både når det gjaldt musikalske justeringer, men også sine svar i intervjuer. I ett av hans intervjuer kommenterer han sitt eget svar: *That's not very good, let's do it again.*<sup>76</sup> Se også Magne Hegdals skildring av arbeidet sammen med Cage under hans opphold i Norge i 1983, s. 83.

Wolff sier følgende om å spille sammen og om å spille samtidig:

In "together" situation I've sometimes found that there is a risk that individual players get carried away by what they are doing, that in fact, because the "together" allows unusual freedoms, they don't really play "together" but get involved with asserting themselves.

I myself don't really have a philosophy, something abstract and prescriptive. I do think that giving players freedom (in the "together" situation) involves a risk, and that it calls for one's trusting the performers to function "musically" and intelligently (Cage liked that notion, "intelligence", or you could say "thoughtfulness"). To so function involves both being oneself and being "with others", no trying to "express oneself"; but at the same time, one does express oneself (it's impossible not to). Because self-expression is going to happen in any case, one shouldn't actually try to do it - and in that sense one also functions "simultaneously".<sup>77</sup>

I Wolffs verk er det tydelig at han bruker de to ulike måtene for interaksjon som et bevisst kompositorisk element. Han lar starttidspunkt og avslutningstidspunkt, samt tempo være fritt, noe som gjør at spillerne må forholde seg til sine egne forhåndsbestemmelser (eller spontane bestemmelser) i samspillet, uten å la seg påvirke på en medspillers for eksempel tempo. Se også Del 1, i kapittel 2, "Eksempelverk 9 Christian Wolff, *Brooklyn* (2015)", s. 111.

---

<sup>76</sup> Scheffer, 2004. (Video)

<sup>77</sup> Mailkorrespondanse med Wolff 07.05.2015.

## 2. Er det behov for en metodisk tilnærming til Åpen form?

Arbeid med Åpen form er tidkrevende på grunn av prosessene du må gjennom før selve musiseringen kan begynne. Det er derfor nyttig å ha noen verktøy med seg i det første møtet med verket. Jeg har selv gått mange omveier i møtet med Åpen form-verk, og vil gjerne vise noen veier som går mer direkte til målet. Disse veiene betyr ikke at du får presentert en versjon av verket. Det er metoder som gjør at du bedre kan intervju verket. Eksperimenter gjennom verkets instruksjoner skal alltid stå i sentrum i arbeidet ditt, uansett hvordan du ønsker å gå inn i verket.

I verk med Åpen form trenger du en annen tilnæringsmåte og kunnskap enn for framføring av tradisjonelt noterte verk. I tillegg til en høyt utviklet instrumentalteknikk (i tradisjonell forstand), er det nødvendig med en utviklet ferdighet i å benytte utradisjonelle spillemåter, og en sterk interesse i å utforske andre sider av instrumentets klanglige potensial.

Det kan samtidig diskuteres om det er nødvendig i det hele tatt med høyt utviklede spilleteknikker i tradisjonell forstand. Tradisjonell klaverutdanning er min egen bakgrunn, men blant andre Cage, Wolff og Oliveros har gjort det tydelig i mange av sine verk at det virtuose ikke nødvendigvis er hensiktsmessig for verket, tvert imot. Cage kunne gjerne la én finger være bundet til én tangent for å hindre pianisten i å være "show off" og virtuos. Oliveros har flere ganger forfektet sitt syn på det befriende med den fordomsfrie og upretensiøse holdningen til uskolerte musikere. Hun har også fortalt om hvordan noen av hennes beste musikkopplevelser har vært i spill med barn eller uskolerte utøvere.<sup>78</sup>

I arbeid med Åpen form får utøveren en ny rolle; en utvidet utøverrolle.

Hva består så denne utvidede utøverrollen av?

Ofte må utøveren, på bakgrunn av anvisninger i partituret, utarbeide sin egen stemme. Noen ganger skjer dette på detaljnivå, andre ganger i en grad som

---

<sup>78</sup> I samtale med Oliveros under Open Form Festival 2009, Oslo.

påvirker hele verkets form. Innenfor mer eller mindre strenge rammer, gitt av komponisten, må utøveren ofte ta i bruk improvisasjon og komposisjon for å løse ulike oppgaver. Dette krever en god innsikt og forståelse for forholdet mellom helhet og detalj. Utøveren må hele tiden bevare selve idéen til verket som sentrum for interpretasjonen, og ikke fortape seg i fantasirike spilleteknikker eller metoder.

Som sagt er det viktig å huske på at én metode som fungerer for ett verk, eller for én utøver, ikke fungerer på et alle verk eller for alle utøvere. Hvert verk trenger sin egen metode og hver utøver trenger sine egne eksperimenter. Gjennom erfaring med ulike verk og metoder vil utøveren gradvis utvikle et større idegrunnlag og vil etter hvert kunne utarbeide sine egne metoder for realisering av Åpen form-verk.

### 3. Hva er Åpen form?

#### Verk- og sjangerforståelse

Åpen form er en betegnelse på verk som har en viss grad av noe åpent ved seg. Det er også knyttet til sjangerforståelse. Jeg inkluderer for eksempel ikke Bachs *Die Kunst der Fuge* (ca. 1740), hvor stemmene på en åpen måte er plassert på hvert sitt linjesystem og dermed kan få et kreativt hode med sans for både Bach og eksperimentering til å spinne. Stockhausens verksamling *Aus den sieben Tagen*, med sine tekstinstruksjoner, bør imidlertid inkluderes. Det finnes med andre ord verk fra flere sjangere som inneholder elementer som kan tolkes som åpne til en viss grad, men som likevel ikke kan karakteriseres som Åpen form-verk.

En Åpen form-komposisjon er grafisk, tekst- eller nummerbasert, eller med en utvidet konvensjonell notasjon. Den kan også bestå av en kombinasjon av kategoriene, og/eller i kombinasjon med konvensjonell notasjon.

#### Roller som nærmer seg

I et Åpen form-verk nærmer komponistens og utøverens rolle seg hverandre. Mange av de valg som tradisjonelt har tilhørt komponisten, blir her overlatt til deg. I enkelte verk med Åpen form er notasjonen så åpen at to ulike realiseringer av verket vil, for publikum, kunne oppfattes som to ulike verk. Du får dermed en meget sentral rolle gjennom din realisering. Du beveger deg inn på det som tradisjonelt sett er komponistens territorium, og inntar en annerledes og mer utvidet rolle enn det som er vanlig i et tradisjonelt notert verk.

Metaforisk får du i et tradisjonelt verk oppgaven med å fremstille en rose slik som du har fått den fra komponisten. I verk med Åpen form får du kun et frø og vet ikke hva slags vekster som kommer til å vokse ut av det.

#### Hvor åpent er Åpen?

Graden av hvor åpent et Åpen form-verk oppleves, kan variere. Verket kan inneholde definerte regler som er så strenge at både form og innhold faktisk kan oppleves som ganske bundet for deg som utøver. Det er disse grensene som utgjør selve kjernen i verket og skiller et Åpen form-verk fra en improvisasjon. En improvisasjon er ikke Åpen form.

Forholdet mellom form og innhold er også et aspekt som påvirker åpenheten. Cage sine *time brackets* gir *Four*<sup>6</sup> en streng struktur og det er lett å argumentere for at dette gjør at formen ikke er åpen. Til tross for den strenge strukturen, er det åpenhet i hver *time bracket*. Avhengig av dine valg kan både tonens lengde, karakter og plassering i tid variere og samtidig være helt innenfor komponistens rammer for verket. Fremført som kvartett, vil verket i ulike fremføringer fremstå som åpent.

Den strenge tidsstrukturen *Four*<sup>6</sup> har begrenser verkets varighet til 30 minutter. Utøverne kan gjenta verket og mange av de andre parameterne med en viss nøyaktighet dersom de har notert hvilke lyder hvert nummer skal ha og omtrent hvordan de skal fremføres. I Browns *December 1952* ligger åpenheten og strengheten på et annet plan. Med mindre du noterer ned og skriver ut en nøyaktig tolkning, noe som ikke verket sier noe om og som må anses som en mulighet, vil innholdet variere for hver fremførelse. Varigheten kan også variere, alt fra noen sekunder til flere timers lange versjoner. I *Four*<sup>6</sup> er strukturen i formen delvis fast, mens innholdet er åpent. I *December 1952* er både form og innhold åpent. De er begge likevel Åpen form-komposisjoner.

Wolff omtaler begrepet og fenomenet Open form i sin artikkel *Open to Whom and to What. On the theory of Open form in new music.*<sup>79</sup>

What exactly constitutes openness in Open form is not easy to say. The notion, or word "open" is highly, and variably, associative. "Open ears, open minds" (John Cage, circa 1967). Open can suggest possibilities, multiplicity, heterogeneity, change. It can simply open to participation [...]<sup>80</sup>

Wolff snakker også i samme artikkel om den lyttbare åpenheten. Han bruker Beethoven som eksempel, til tross for at han anser det som "closed", og ikke Åpen form.

At any rate, open comes down to how it sounds. A Beethoven score, I take it, is "closed", but I can imagine it, in some degree, played in an open way, or at least I have found myself sometimes hearing moments of such a score, especially slower ones, fermatas, and especially sustained final chords, as open, wishing there were a piece made up entirely of such moments.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Artikkelen er opprinnelig fra et foredrag fra 1986.

<sup>80</sup> Wolff 1998, s. 178.

<sup>81</sup> Ibid.



---

Den lyttbare åpenheten kan sies å høre med til et Åpen form-verks identitet, noe som jeg omtaler videre nedenfor i *Gjenkjennbart?* og ellers stadig gjennom hele håndboken.

### **Gjenkjennbart?**

Til spørsmålet om verket må ha et element som gjør at det kan bli identifisert gjennom det klingende resultatet er mitt svar ”nei”. Notasjonen i disse verkene åpner for så store variasjoner i interpretasjonene at det motsatte ville være å ekskludere svært mange verk fra Åpen form som sjanger.

Earle Brown ga uttrykk for en litt annen holdning, nemlig at Åpen form-verk nettopp skulle ha noe gjenkjennbart ved seg, til tross for det subjektive som blir tilført av utøveren.

I wanted (and still want) very much for the work to have a “reality” of its own in addition to the specific controls imposed by myself and by the performer. Ambiguity in the service of expanding the conceptual and real potential of the work must not lead to the loss of the work as a recognizable, and to a certain extent, “objective” entity. The “object” must reappear transformed by the process imposed upon it as a “subject.”<sup>82</sup>

Brown ga ikke uttrykk for å ha en definisjon på de ugjenkjennbare verkene, selv om en slik definisjon kunne vært interessant å høre. Det er forståelig at han snakker om det gjenkjennbare fordi det handler om å ta vare på verkets identitet. Jeg mener at verkets identitet kan være like godt tatt vare på selv om ikke nødvendigvis hver interpretasjon er gjenkjennbar fra gang til gang. Begrepet Åpen form bør derfor inkludere verk som både har et gjenkjennbart materiale og de som ikke har det. Dette er også den mest vanligste måten som musikere og komponister bruker begrepet på.

Min erfaring er at verkene, til tross for fraværet av gjenkjennbart materiale, likevel gjerne har en klingende identitet, eller en *sound*. Det vil si at det gjerne ligger noe gjenkjennbart i selve verkets identitet som kommer til uttrykk i fremføringen dersom dette er tatt godt vare på gjennom hele prosessen. Wolffs *Edges* (1967) for eksempel, kjennes igjen ved at utøverne beveger lydmaterialiet sitt (eller sitt visuelle material, for den saks skyld) mellom to ytterpunkter, til tross for at selve

---

<sup>82</sup> Brown 1986, s. 193.

lydmaterialet er helt ulikt i to ulike fremføringer.

Det at et verk er gjenkjennbart er likevel ikke karakteriserende for alle verk.

### **Tilfeldighet, eller noe sånt.**

I et Åpen form-verk trekkes tilfeldighet inn som en del av prosessen frem mot et ferdig verk. Tilfeldighet i et musikkverk kan forekomme på minst to måter: 1. Mellom verket og komponisten, 2. Mellom verket og utøveren. I det første tilfellet har komponisten brukt tilfeldighetsoperasjoner som komposisjonsmetode, og resultatet står som et endelig verk, gjerne nøyaktig notert som et tradisjonelt notert verk.

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

Når tilfeldigheten forekommer mellom verket og utøveren, dras formbegrepet i en helt ny retning. Komponisten har lagt en ramme for verket som du må forholde seg til, men lar avgjørende valg, som blant annet instrumentvalg eller tonemateriale, være variabler som det er opp til deg å definere. Dette er Åpen form.

Cardew omtaler tilfeldighet i et verk, og snakker også om tilfeldigheten mellom verket og utøveren, men at den ikke befinner i selve notasjonen:

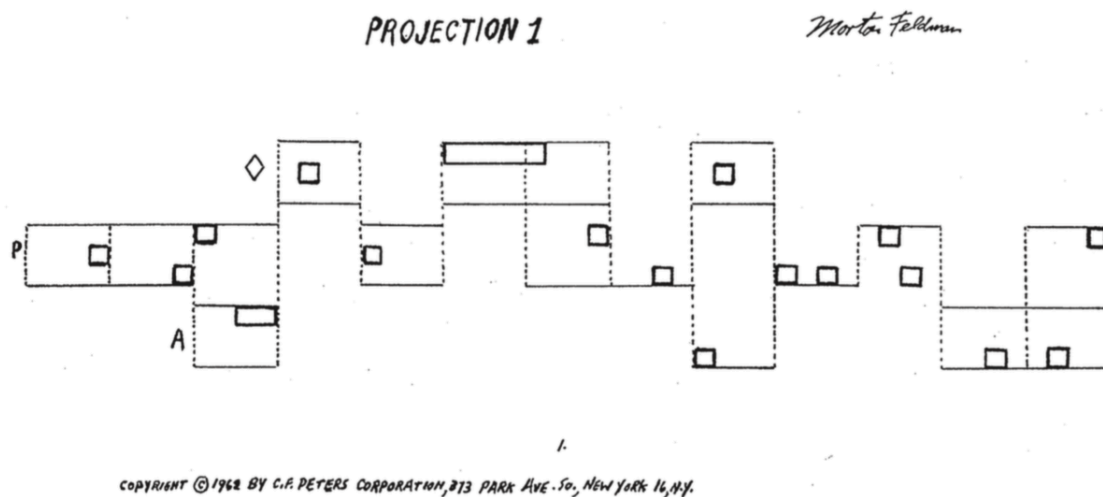
There can be no indeterminacy in the notation itself – that would mean a sort of blurred sign (as in Busotti)-but only in the rules for its interpretation (as in Cage's piano concerto: · means soft or short).<sup>83</sup>

Et verk trenger ikke være gjennomgående Åpen form. Mange verk er bare delvis Åpen form, mens andre verk er totalt Åpen form. Bare for å være tydelig, så er det altså forholdet mellom verket og utøveren denne håndboka omhandler, ikke forholdet mellom komponisten og verket.

---

<sup>83</sup> Cardew 1961, s. 23

Eksempel på delvis Åpen form: Feldman, *Projection I* (1950) for solo cello.<sup>84</sup>



Gjengitt med tillatelse fra C. F. Peters Corporation.

Ikke åpent:

1. Besetning
2. Tid
3. Form. Strukturen er fastsatt, selv om formen kan oppleves som vidt forskjellig mellom to fremføringer på grunn av de åpne aspektene.
4. Tempo: 72 or thereabouts

Åpent:

1. Tonemateriale er delvis åpent. Register spilles etter Feldmans retningslinjer for *high*, *middle*, og *low*. I tillegg er alt foredrag ellers åpent.
2. Dynamikk

---

<sup>84</sup> Se for øvrig Orning 2014, *The Polyphonic Performer*. for flere aspekter vedrørende interpretasjons av *Projection I*.

Eksempel på total Åpen form: Howard Skempton, *For Strings* (1969).

waves

shingles

seagulls

Partituret utgjør kun disse tre ordene. Det har verken instruksjonstekst eller noen form for spilleanvisninger eller føringer for besetning eller musikalsk materiale for øvrig. Både form, klangfarge, tonemateriale, dynamikk og så videre er åpent. Likevel er rammene tydelig tilstede og utøveren har fått sin instruksjon fra komponisten.

I den engelske terminologien er begrepene som omfavner *tilfeldighet* noe mer variert, noe som kan skape både flere nyanser men også mer utydighet. Jeg vil kort beskrive de engelske begrepene som svarer til vårt *tilfeldighet*, siden det er relevant å være kjent med disse når du arbeider med disse verkene og leser litteratur som er relevant for dette arbeidet.

1. Chance
2. Indeterminacy
3. Aleatory<sup>85</sup>

Disse begrepene har blitt, og blir fremdeles brukt, med en udefinerbar grense. Cage brukte *indeterminacy* og *chance* for å beskrive ulike aspekter ved tilfeldighet. Brown brukte både *aleatory*, *chance* og *indeterminacy*.

De tre begrepene *aleatory*, *indeterminacy* og *chance*, ofte blir brukt til å forklare hverandre. *Aleatoric music* blir forklart med *indeterminacy*, *indeterminacy* blir forklart med *chance* og *chance* blir forklart med aleatorikk og terninger: Tilfeldighet er hovedingrediensen i alle tre begrepene.

---

<sup>85</sup> Begrepet *aleatorisk* kommer fra det latinske ordet *alea*, som betyr *terning*, som gjenspeiler begrepet *tilfeldighet*.

## Begrepet Åpen form og bruk i fagmiljøet

Selve begrepet Åpen form er ikke et etablert begrep i fagmiljøet, til tross for at det blir brukt av både komponister og utøvere. Grunnen til det kan være at denne typen verk ikke blir fremført så ofte og derfor har ikke begrepet noen stor plass i utøvernes og komponistenes vokabular eller i fora hvor diskusjon av begreper står sentralt. Reaksjonene fra fagmiljøet på bruken av begrepet er delte. Udefinerte og lite brukte begreper som Åpen form, kan både provosere og inspirere. Åpne definisjoner og liten anvendelse gjør at det florerer ulike oppfatninger av hva et slikt begrep skal bety.

Det finnes også andre begrep som har blitt funnet opp med den hensikt å romme disse verkene. Ett av disse uttrykkene er *score art*, som er formet av komponist William (Bill) Hellerman (US) (f.1939), som også sies å være den som først brukte begrepet *sound art*. I et brev til sin kollega Philip Corner skriver han:

[...] i've come up with the term "score art" it seemed necessary to use the word "art" so as to imply an openness to the "reading" of the score – the image could lead to other images to dance to words to theatre as well as to sound "artyness" being out of the question since a score to be a score isn't a pretty picture to the extent that layout factors come into play (elements of design) they are in the service of some other idea than just themselves <sup>86</sup>

*Score art* er et begrep som jeg ikke har opplevd som særlig mye brukt i fagmiljøet. Begrepet kan imidlertid også romme et konvensjonelt notert verk "closed" form, avhengig av hva som betraktes som "art", selv om det er noe intersubjektivt ved begrepet som gjør at mange sannsynligvis vil forstå det med litt tilleggsinformasjon.

Michael Kurtz beskriver Stockhausen sin komposisjon *Plus Minus* (1963) med begrepet *polyvalent process composition*.<sup>87</sup> *Polyvalent* er et anvendelig og forståelig begrep med logisk forbindelse til verkets natur. Begrepet gjenspeiler at verket har en flerverdi, eller kan tolkes på flere måter. Den påfølgende delen av begrepet, *process composition*, er mer problematisk å bruke i et fellesbegrep som skal romme Åpen form-komposisjonene, selv om det kan være passende på noen Åpen form-komposisjoner. *Process compositions* har en mer utflytende betydning enn *polyvalent*. *Process* er knyttet opp til begrepet *composition*, og sier derfor kun noe

<sup>86</sup> Sauer 2009, s. 97

<sup>87</sup> Kurtz 1992, s. 133

om metode i forhold til komposisjonens tilblivelse, ikke om hvordan komposisjonen kan brukes eller tolkes av utøvere. Selv om det gjerne går an å bruke dette begrepet, er det ikke et begrep som er brukt i fagmiljøet av verken komponister eller musikere. Dette er med å påvirke hvorfor heller ikke *polyvalent process composition* et godt begrep for Åpen form-verkene, uten at jeg dermed sier noe om hvorvidt dette begrepet er passende eller ikke for å beskrive *Plus Minus*.

Begrepet *åpen* speiler begrepet *form*: det er selve formen som er åpen. Ofte tenker vi form i musikk som et strekk i tid. Fra A til B. Slik vil musikk alltid befinne seg i tiden, til forskjell fra et maleri. Åpen form-begrepet gir et aldri så lite inntrykk av at noe er åpnet opp. Er det ikke bundet til tiden lengre? Kan formen like godt være en spiral som en utstrukket linjal? Formen i et Åpen form-verk kan gjerne oppleves slik, og slik kler begrepet disse verkene på en god måte.

Dersom vi snur om på begrepet, er det begrepet *form* som speiler *åpen*: Form åpen. Dette gir assosiasjoner til å aktivt delta med noe: Å forme, å åpne. Speilvendingen inkluderer utøveren på en viktig måte. Utøverens rolle er en viktig dimensjon i begrepet Åpen form.

På bakgrunn av de faktorer som jeg har beskrevet ovenfor mener jeg at begrepet Åpen form representerer disse verkene på en fullverdig måte. Åpen form er også det begrepet komponister og utøvere oftest benytter seg i mellom i samtaler om disse verkene og dette er også en grunn til at nettopp begrepet Åpen form bør få lov til å fortsette å vokse i den rollen det allerede har.

Det er rimelig å tro at Brown var den første som brukte begrepet Åpen form av New York-skolekomponistene.

Calder was the first influence, I think, and then the Pollock, because Pollock in effect performed his paintings. He was like a conductor, and the paint went where he said, in a way, and because with a musical mobile you can't expect the wind and the breezes to make the variations, it has to be activated, and out of Pollock it came to me to realize that a conductor could be the activator of this musical mobile.

And so I have always said, and it's very true, that those two things, Calder's concept of a variable work of art from moment to moment in real time and Pollock's way of spontaneously dealing with his materials and coming up with very vibrant and urgent direct contact became called action painting. Some people have referred to the way that I came up with these conducting techniques--is like action music in a way, and so a lot of people say that I get into trouble by saying this, but I have to say it because that's where these original influences came from to make a music, a piece of music which--I first called them mobiles, musical mobiles, sound mobiles or whatever, and then, when they got to Europe, the Europeans called it

---

Open form, which is a better phrase. But the first ones that I did before anyone else ever did anything like that, I called them mobile scores, and then in France forme ouverte and in Germany offen[e] form. They are the ones that put that title on them.<sup>88</sup>

Brown brukte også andre begrep for å omtale disse verkene, blant annet *mobiles*, med referanse til Alexander Calder. Han vendte også om på begrepet og omtalte konvensjonelle verk som *closed form*.<sup>89</sup>

Brown uttrykte seg noe beskjedent om begrepet, som om det er et begrep som er oppstått i fagmiljøet. Han mente likevel at hans verk *Folio* kan regnes som det første verket med Åpen form:

After *Perspectives*, I began to work on the *Folio* pieces, which are single-page pieces in different notational systems and which request varying degrees of performer involvement in their final form and, in two cases (*November 1952* and *December 1952*), the sound content. *Folio* led to a notation which I still use in pieces such as *Music for Cello and Piano* and the *Available Forms* work, which I called "time notation" and aspects of what has come to be called "Open form", as in the *Available* works, but now modified specific in content. *Folio* was between October, 1952 and June, 1953 (the titles of the pieces are the dates of composing) and, as far as I know, they are the first examples of "mobile" or "open-form" works.<sup>90</sup>

Siden Brown regner *Folio* som det første Åpen form-verket, er det mulig å forstå at Brown hadde visse kriterier som han mente hørte hjemme i et Åpen form-verk. Han kjente godt til Feldmans graf-komposisjoner, for eksempel *Projection 1* (1950) for cello (se for øvrig beskrivelse og illustrasjon av verket på s. 143), men regner altså ikke dette som et Åpen form-verk. Cage trekker også frem dette verket i "Indeterminacy" i *Silence*, som et eksempel som illustrerer tilfeldighet mellom verket og fremføringen (utøveren). Til tross for at utøveren styrer dynamikk og foredrag i verket, og til en viss grad pitch, er altså resten av verket nøyaktig notert. Den nøyaktige notasjonen er langt fra konvensjonell, men likevel nøyaktig.

Brown presiserer at Feldmans graf-komposisjoner er nøye strukturerte, og at de derfor ikke er Åpen form-verk.<sup>91</sup> Det betyr ikke at de ikke er åpne i noen grad, men for Brown er disse verkene i sin helhet mer beslektet til "closed" form enn Åpen

---

<sup>88</sup> Brown 1987, s.19

<sup>89</sup> Ibid., s. 41

<sup>90</sup> Sauer 2009, s.193

<sup>91</sup> Brown, 1970. (Lydopptak)

form. Uten at jeg ønsker å tilbakevise Browns syn, går det likevel an å argumentere for det motsatte. Utøveren har av Feldman fått friheten til å velge tonehøyder og dynamikk. Selv om det vil være noe gjenkjennbart over strukturen og formen i verket, vil de valgene utøveren gjør med tonehøyder og dynamikk være med på å forme formen, i betydelig grad ulikt for hver utøver.

I Feldmans *Intermission 6* (1953), som også er et av eksempelverkene i denne håndboken, er strukturen derimot tydelig åpen og i typisk Åpen form-struktur.

### **Form og Åpen form**

Det kan være fornuftig å skille mellom *form* og Åpen form. Det finnes mange og ulike definisjoner på *form*, dokumentert i ulike format og for fremtidens akademikere å diskutere videre. For meg som musiker er definisjonen enklere: *Form* er alt. *Form* er prosessen fra komposisjonen og partituret, gjennom realiseringen og til det klingende resultat. Man kan gjerne begrense betydningen i ulik grad avhengig av hvilken sammenheng man bruker begrepet, men likevel er definisjonen av *form* (alt) innholdet innenfor bestemte rammer.

Christian Wolff beskriver begrepet *form* i sin artikkel i *Die Reihe 7* i 1965.<sup>92 93</sup>

Form in music could be taken as a length of program time. [...] A piece as it starts and stops is indicated by the actions of its performers (even when no sounds are scored at all). Form is a theatrical event of a certain length, and the length itself may be unpredictable.<sup>94</sup>

### **Kort historisk bakgrunn**

Åpen form-verk ble utviklet i perioden etter 2. verdenskrig, da komponistene var spesielt opptatte av å utvikle nye musikkuttrykk. Frihet ble et sentralt begrep innen både billedkunst og musikk, og improvisasjon og alternativ formtenkning ble viktige elementer i verkene.

---

<sup>92</sup> Teksten ble første gang utgitt i den tyske versjonen av *Die Reihe 7*, utgitt i 1960. Deretter i den engelske i 1965.

<sup>93</sup> Artikkelen er også publisert i *Cues* av Christian Wolff, 1998, under tittelen "Precise actions under Various Indeterminate Conditions. On Form."

<sup>94</sup> Wolff, 1998, s. 38.



I New York vokste det fram en gruppe bestående av ulike kunstnerne. Denne gruppen bestod av komponister, musikere, billedkunstnere, koreografer og dansere. Etter hvert ble gruppen omtalt som *The New York School*. Wolff forteller om hvordan gruppen ble til:

The original grouping was Cage and Feldman (January 1950) and I came along about two months later, probably March 1950. Earle didn't come to New York and join us until two years later, in 1952.<sup>95</sup>

Selve begrepet "The New York School" ble første gang brukt av billedkunstneren Robert Motherwell (1915-1991) i 1950. Han var på jakt etter et begrep, en samlebetegnelse, som kunne omslutte individualiteten til hver eneste av hans kunstnerkollegaer og han mente derfor at et stedsnavn var best passende.

Motherwell:

I had to invent it [the term] ... for a very well-known art dealer in California, Frank Perls. He became interested in what I and my friends were doing and decided to put on a show of it in his gallery in Beverly Hills, and asked me ... to write a preface for the show he had chosen. I called the essay, 'The School of New York'. It was 1950, I think. He had chosen some artists who were not strictly Abstract Expressionists, so I had to find an umbrella phrase. New York served.<sup>96</sup>

Christian Wolff (1934), John Cage (1912-1992), Earle Brown (1926-2002) og Morton Feldman (1926-1987) er de fire komponistene som tradisjonelt regnes til denne gruppen. Det er i tillegg naturlig å inkludere utøver, og senere også komponist, David Tudor (1926-1996) og Pauline Oliveros (1932). Tudor hadde en særdeles viktig rolle som utøver og interpret. Nettopp på grunn av utøverens nye rolle i utformingen av selve verket, som er det sentrale i mitt prosjekt, finner jeg Tudors arbeid spesielt interessant. Flere verk av nevnte komponister er tilegnet Tudor, og ifølge Wolff var nettopp Tudor inspirasjonen bak mange av verkene.<sup>97</sup> Brown:

I think we all felt that about David - - that we were boring him. "What can we do next that he can't do?" I think we all felt he had a low threshold of boredom; he just breezed through these pieces, then seemed to ask, "what's next? Give me something really to do."<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> Mailkorrespondanse med Wolff 10.05.2015

<sup>96</sup> Diamonstein 1983, s. 228.

<sup>97</sup> Storesund 2004, s.25

<sup>98</sup> Holzaepfel 1994, s. 45

---

Pauline Oliveros kan knyttes direkte til New York-skolen som både utøver og komponist, og er også tilegnet verk av John Cage.

Begrepet *The New York School* er i vår tid mye brukt i fagmiljøet, men er likevel noe omstridt i musikkvitenskapen. Uttrykket bør derfor brukes forsiktig og med forbehold. Begrepet innen musikken står helt klart i sammenheng med den radikale omveltningen som samtidig skjedde i malerkunsten gjennom New York School-malerne. Cage og Feldman hadde begge et spesielt nært forhold til malerkunsten. Feldman refererer stadig til malerkunst og malere i blant annet essays, intervjuer og forelesninger.

The new painting made me desirous of a sound world more direct, more immediate, more physical than anything that had existed heretofore. Varèse had elements of this. But he was too 'Varèse'. Webern had glimpses of it, but his work was too involved with the disciplines of the twelve-tone system.<sup>99</sup>

Utvidelsen av de konvensjonelle kunstbegrepet bredte seg stadig utover 1950-tallet, og individualiteten og det å verne om det egenartede sto sterkt både blant malerne og komponistene.

Wolff :

[...] no walls, no formulated ideologies, no single-minded goals, not even a common language within their work.<sup>100</sup>

Ifølge Wolff hadde ikke Cage noen lederrolle i gruppen, men han hadde likevel en slags "managerrolle".<sup>101</sup> Cage var en del eldre enn de andre og hadde kontakter som gjorde at de faktisk fikk fremført musikken de skrev. Cages forbindelser til billedkunstnerne var heller ikke ubetydelig når det gjaldt å få til finansieringen av de mange fremføringene. Billedkunstnerne hadde lettere for å tjene penger på bildene sine, av den enkle grunn at det er lettere å selge et bilde enn det er å selge en note. I 1958 fikk Robert Rauschenberg (1925-2008), Jasper Johns (1930) og Emile de Antonio (1919-1989) arrangert "John Cage Retrospective Concert" i New York Town Hall hvor *Concert for piano and Orchestra* fikk sin urfremføring.

Den sterke støtten som malerne ga til musikken, både økonomisk og faglig, var nok av svært stor betydning for komponistene. De kunne føle seg utstøtt mange ganger

---

<sup>99</sup> Feldman 1985, s.38

<sup>100</sup> Josek 1998, s.19

<sup>101</sup> Wolff, september 2003, i Wolffs hjem i Hanover, USA.

---

på grunn av bruddet med tidligere tradisjoner, og derigjennom avstanden til for eksempel Milton Babbitt (1916-2011) og Aaron Copland (1900-1990), bare ble større og større.

We were totally unacceptable to people like Milton Babbitt, Aaron Copland – that kind of American composer – because we were influenced by other than musical events and ideas.<sup>102</sup>

Åpen form-komponistene beveget seg vekk fra de tradisjonelle elementene som tonalitet, motivisk og tematisk utvikling. De forlot *form* slik den fungerte i tradisjonell musikk og endret dermed sin egen rolle som komponist. Gjennom ikke-kontrollerende metoder utviklet de måter å strukturere komponeringen på som skulle skape musikk som var uten bindinger til deres personlige smak og dermed også uten personlige begrensninger. Som komponister fokuserte de på prosessen i komponeringen, og ikke alltid på resultatet av selve fremføringen.

Brown beskriver Åpen form i et foredrag på sommerkurset i Darmstadt i 1965. Han forklarer hvordan han finner *form*, i tradisjonell betydning, svært begrensende i komponeringen på grunn av alle kriteriene som må følges. Ett av disse kriteriene er at verket kun inneholder idéene fra én person, når det egentlig er mange flere involvert i en fremføring.<sup>103</sup> Brown beskriver det han betrakter som to måter å tilnærme seg *form* på: Gjennom *metode* og *ikke-metode*. Metodene bruker han hver for seg, men ofte er de kombinert i ett og samme verk.

- **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.<sup>104</sup>
- **Ikke-metode:** The second approach is to *Form* as a function of a complex process of not totally rational developments within a chain of cause and effect extending from the original conception of the work, through the graphic presentation as "score", to performance realization as actual sound. It is difficult to describe this process because at every point it is more or less a combination of rational and irrational signs and actions. Not irrational in the "mindless" sense but in the sense that the immense number of major and minor decisions which are made at all stages of the process, by all of the minds involved, create a labyrinth of cause and effect which is too complex to systemize before the event or to trace and rationally account for after the event. [...] More briefly, this is the possibility of form as function of people acting directly in response to a described environment of potential...accepting the

---

<sup>102</sup> Brown sitert av Quist. [Quist 1984, s.18]

<sup>103</sup> Brown 1966, s. 61

<sup>104</sup> Ibid., s.57

obvious fact that there is no such thing as a formless thing or event and wishing for the co-existence of rationality and irrationality in the "unfolding" of *Form* as a dynamic process.<sup>105</sup>

Mens *metoden* virker nært beslektet til den metoden serialistene tok i bruk, er *ikke-metoden* i mye større grad avhengig av utøveren(-e). Dette gir, som Brown forklarer, 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 begrensingsproblemet, slik det er forklart ovenfor, unngått, og for hver fremføring skapes en ny og uforutsigbar komposisjon: Interpretasjon blir satt i høyetet.

---

<sup>105</sup> Ibid., s. 57

## Øvrig begrepsavklaring

- Intuitiv.

I Store norske leksikon gis denne definisjonen av begrepet intuitiv:

Intuitiv, av intuisjon, er enhver innsikt eller erkjennelse, hvor kunnskapsobjektet er umiddelbart og direkte gitt for erkjennelsesevnen.<sup>106</sup>

Som motsetning brukes i en del sammenhenger kognitiv, det som har med fornuft, oppfatning (sansning), tenkning og bevissthet å gjøre.

I musikalsk forstand betyr dette at kunnskapsobjektet alltid er det øyeblikket du er i og alt det som dette øyeblikket måtte romme. Det kan være tone, uventet eller ventet fra en medspiller, eller lyden av en sykebil som kjører forbi fremføringsarenaen. Utøveren reagerer intuitivt på kunnskapsobjektet, altså øyeblikket, med en aksjon. En aksjon kan være en lydlig eller ikke-lydlig handling.

- Spontan

Store Norske leksikon forklarer begrepet slik:

Spontan, av egen drift, av seg selv; umiddelbar, ikke planlagt; selvsådd (om planter).<sup>107</sup>

Forskjellen på begrepene *intuitiv* og *spontan* er vanskelig å skille og overlapper hverandre delvis. Begrepene blir ofte brukt ved siden av hverandre for å beskrive omtrent det samme, men det er en viss nyanseforskjell mellom dem likevel.

I en musikalsk forståelse kan begrepet *spontan* skille seg fra *intuitiv*. Å være spontan vil si at utøveren tilpasser seg uventede hendelser som ikke er planlagte, mens det å være intuitiv gjelder alle musikalske og ikke-musikalske hendelser som også er planlagt. Dersom fremføringen går som planlagt, er utøverne intuitive i sin fremføring gjennom å være observante og klare til handling i øyeblikket. Dersom noe uplanlagt skjer, for eksempel at en uintensjonell lyd opptrer, kan utøveren være spontan og reagere på den uintensjonelle lyden ved å lage enda en uintensjonell lyd. På denne måten blir den uintensjonelle lyden satt inn i en sammenheng hvor

<sup>106</sup> URL: <https://snl.no/intuitiv>, lastet ned 3. desember 2014, kl. 10.56

<sup>107</sup> URL: <https://snl.no/spontan>, lastet ned 3. desember 2014, kl. 11.11

---

den likevel oppfattes som intensjonell. Utøveren har vært spontan og umiddelbar i sin handling.

- Improvisasjon

Improvisasjon er et begrep som trenger nærmere beskrivelse. Michael Duch beskriver i sin refleksjonstekst fra kunststipendiatprosjektet *Free Improvisation – Method and Genre* hvordan han betrakter såkalt friimprovisasjon nettopp som både en metode og en sjanger.

[...] Free Improvisation is to be seen as both a method of music-making and a genre of its own.<sup>108</sup>

Duch diskuterer også hva det betyr at en improvisasjon er fri, og argumenterer for at mye øving og forberedelser trengs for å utøve denne friheten.<sup>109</sup> Dette er noe jeg som utøver kjenner meg igjen i og noe som også gjelder for arbeidet med Åpen form.

*Friimprovisasjon* er et etablert begrep i fagmiljøet, men det har ingen tydelig avgrensning for bestemte rammer. Jeg benytter meg derfor ikke i særlig stor grad av begrepet *friimprovisasjon*, men heller oftere mot å bruke begrepet *improvisasjon*. Mellom utøvere og komponister vil begge begrepene kunne gi mening, men i denne håndboken er det begrepet *improvisasjon* som blir brukt.

*Friimprovisasjon* og *fritt improvisert* er også to ulike begrep med ulike rammer. Dersom *friimprovisasjon* er knyttet til en sjanger, slik som Duch argumenterer for, er *fritt improvisert* mer i slekt med *improvisasjon*. Rammene er i mindre grad definerte og tillater utøveren å lage eller å ha sin egen definisjon, tilpasset hver enkelt situasjon. Selv om *friimprovisasjon* er et godt begrep på en sjanger.

Frederic Rzewski bruker begge begrepene, noe som gjenspeiler hvordan fagmiljøet ellers benytter disse begrepene. Han argumenterer likevel for at det alltid er et rammeverk for enhver improvisasjon. Dette underbygger også Duchs påstand om at *friimprovisasjon* er en sjanger, hvor sjangeren i seg selv utgjør et rammeverk.

---

<sup>108</sup> Duch, 2010, s. 13.

<sup>109</sup> Ibid., s. 26.

Rzewski:

Improvisation is a controlled experiment with a limited number of unknown possibilities. It always has rules and a framework. There is no such thing as “free” improvisation.<sup>110</sup>

Cage bruker begrepet *improvisasjon* i sitt verk *Branches* (1976). Partituret består av en instruksjonstekst hvor utøveren blir bedt om å velge planteinstrumenter blant annet ved bruk av tilfeldighetsoperasjoner. Han ber utøverne om å improvisere.

Dette verket ble spilt i Norge under Cages besøk her i 1983. I bookleten til innspillingen *John Cage in Norway*<sup>111</sup>, får vi gjennom en samtale mellom Kjell Samkopf, Rob Waring, Christian Eggen og Magne Hegdal et inntrykk av hva Cage legger i begrepet *improvisasjon*. De hadde selv en konvensjonell tilnærming til begrepet *improvisasjon* og tilnærmet seg verket som samspilte improvisatorer, i beste samspillstradisjon.

Rob: [...] After the first run-through he just sat there. Silent. And we thought: *What's he thinking?* We sensed that something was wrong, but he didn't say anything.

[...]

Christian: [...] Cage acted like a true Zen-master; he was very reserved, he challenged us with his silence and let us figure out on our own. [...]

Kjell: We [the performers] agreed that the core of the problem was the term “improvisation”.

Rob: We had a jazz musician's understanding of the term.

Kjell: But it wasn't meant that way.

Rob: Little by little it dawned to us that perhaps it wasn't *we* that that should be at the center of attention, but the sounds. Our task was to make sure that the leaves and the twigs and the tree trunk and everything could express *their* sounds.

[...]

Rob: And we were to go separately, without any sort of collaboration or planned progression.

Kjell: And completely without any willed intention.

[...]

Rob: But doesn't the word “improvisation” point mainly towards the performer?

Kjell: Cage agreed that the term was up for discussion.

Konklusjonen min er at *improvisasjon* er et begrep som må defineres ut ifra hvilken situasjon eller hvilken komposisjon det knyttes til.

---

<sup>110</sup> Rzewski 2007, p. 104

<sup>111</sup> Utgitt i 2010 av Prisma Records, Henie Onstad Kunstsenter.

- Dechiffrere

Begrepet *dechiffrere* får denne definisjonen i Store norske leksikon:

(av de- og chiffer), tyde sifferskrift ved hjelp av en nøkkel; tolke noe som er uklart.<sup>112</sup>

I denne sammenhengen er komposisjonen med sin notasjon *sifferskrift*, mens utøveren er den som tyder, altså dechiffrerer, med sin nøkkel eller metode. Sifferskriften, altså partituret, kan opptre som kryptisk for utøveren, og for å dechiffrere den må han være autorisert, altså ha en form for nøkkel.

- Heterofoni

*Heterofoni* er en beskrivelse på en bestemt interaksjon mellom to musikalske hendelser. I konvensjonelt samspill, homofonisk samspill, spilles to hendelser som notert, sammen. Homofonisk samspill er det motsatte av heterofonisk samspill. Utøverne har en felles forståelse av hvor start- og stopptidspunkt er og forholder seg til dette i spillet. I heterofonisk samspill kan de to musikalske hendelsene spilles samtidig, men de spilles ikke sammen. De spiller uavhengig av hverandres tempi og forholder seg kun til sin egen forståelse for start- og stopptidspunkt. Wolff refererer gjerne til dette som *heterophonic playings*.

- Sound

*Sound* har mange betydninger. I denne sammenhengen refererer *sound* til det begrepet musikere gjerne bruker for å beskrive identiteten til noe musikalsk. Det kan være identiteten til for eksempel et verk, en komponist eller en utøver. Eksempel: *Sonden* til en komponist gjør at det er mulig å gjenkjenne hvilken komponist det er, selv om man ikke har hørt verket før.

---

<sup>112</sup> URL: <https://snl.no/dechiffrere>, lastet ned 3. desember 2014, kl. 11.30



## 4. Avgrensning

Det er mange komponister som har vært med på utformingen av Åpen form. Det er komponister med distinkte, men ulike måter å notere på. Komposisjonene deres har det til felles at utøveren må utforske improvisasjon og komposisjon i ulik grad under innstuderingsprosessen og fremføringen. Jeg skriver *utforske* fordi det ikke stilles direkte krav til utøveren om å være utdannet komponist, men heller at vedkommende er åpen for nye rammer for hva både lyd og form kan være. (Det er likevel en fordel dersom du som utøver er i stand til å lage lyd eller gjøre en handling som kan brukes i en interpretasjon.)

Håndboken tar for seg utvalgte komponister og gir ett bilde av Åpen form. Andre eksempler ville gitt et annet bilde. Komponistene som er representert i denne håndboken er:

Christian Wolff (f. 1934)

John Cage (1912-1992)

Pauline Oliveros (f. 1932)

Cornelius Cardew (1936-1981)

Earle Brown (1926-2002)

Morton Feldman (1926-1987)

To norske komponister er også representert:

Bjørn Thomas Melhus (f. 1976)

og undertegnede (f.1978).

Som allerede nevnt blir begrepet Åpen form i denne håndboken brukt som betegnelse på en type verk, men også som betegnelse på en sjanger. I denne sjangeren er det mange komponister som hører hjemme, også komponister i dag.

Oliveros var, som Wolff, en del yngre enn de andre som inkluderes i den såkalte New York-skolen. Hun er grunnleggeren av Deep Listening Institute og gjorde tidlig pionerarbeid innen både musikk og elektronikk. Komposisjonene hennes er både grafiske og tekstbaserte, og de har det til felles at de instruerer utøveren inn i en

bestemt lyttesituasjon, inn i såkalt *Deep Listening*. Instruksjonstekstene til Oliveros er mer poetiske enn for eksempel Cage sine.

Wolff omtaler ofte Cardew som en av de viktigste Åpen form-komponistene. Hans magnumverk *Treatise* (1963-67) er et 193-siders langt grafisk verk og står som en påle i Åpen form som sjanger. Et ikke fullt så anerkjent verk er *Schooltime Compositions* (1968), som er representert i denne håndboken. Wolff selv er en komponist som gjennom hele sin karriere har stått på sidelinjen av det som kan regnes som etablert kunst.

Mange komponister som er representative for Åpen form er ikke tatt med i denne håndboken. Grunnen til dette er nødvendigheten av å gjøre en avgrensning. For eksempel er ikke Karlheinz Stockhausen (1928-2007) representert, men kunne gjerne ha vært det. Flere av hans komposisjoner, for eksempel *Aus den sieben Tagen* (1968) og *Für kommende Zeiten* (1968-70), er Åpen form-komposisjoner. Det samme gjelder den engelske komponisten Howard Skempton (f. 1947) og noen av hans komposisjoner som *Drum No. 1* (1969), og *For Strings* (1969) (Se beskrivelse av *For Strings*, s. 144).

Både Wolff og de andre komponistene representert i håndboken høster i dag anerkjennelse og interesse fra fagmiljø og publikum. Det er en stor skatt vi som utøvere, komponister og lærere er forpliktet til å ta vare på, både når det gjelder fremføringspraksis og de notasjonsteknikkene disse komponistene har utviklet. Fremdeles er det likevel et stykke igjen før sjangeren får sin rettmessige plass også i utdanningssystemene våre. Den jobben utøverne gjør når de fremfører disse verkene er derfor svært viktig for å opprettholde tradisjonen og for stadig å ta ett skritt videre inn i fremtiden.

## 5. Hvor går veien videre?

En komponist i dag vil ikke uten en spesiell grunn komponere et verk i for eksempel gjennomført barokkstil. Det er en sjanger som hører til en annen tid. Dersom Åpen form er en sjanger, vil også tiden for denne sjangeren ta slutt? Wolff svarer på dette spørsmålet: *I have no answer!*<sup>113</sup>

Men dette spørsmålet fører med seg en strøm av tanker, som igjen fører til nye spørsmål som er viktige for fremtiden og Åpen form.

Hvilken rolle spiller institusjonene for Åpen form?

Hvilken rolle spiller utøvere som jobber med Åpen form?

Fra å være helt i utkanten av det etablerte, er Åpen form i dag noe mer etablert. Det kan riktignok oppleves som *far out* for mange fremdeles, både for musikere og studenter, og særlig er det en oppfatning som gjelder deler av institusjonsmiljøet. Grensene utvider seg stadig både på scenene og blant publikum, og jeg opplever også at denne tradisjonen får mer og mer gehør innenfor institusjonsmiljøet.

Musikk institusjonene har et stort potensial og også et ansvar for Åpen form. Åpen form er en del av musikktradisjonen på lik linje med for eksempel tidligmusikk eller folkemusikk. Dermed må det sikres at kunnskapsnivået og erfaringene innenfor "murene" er på et høyt nivå og bredt nok til å nå alle studentene innenfor systemet. Noen steder er både Åpen form og musikk relatert til denne sjangeren på vei inn i utdanningssystemet, men fremdeles er det et stort behov for å tilrettelegge for dette.

Hvorfor er det så viktig å nå studentene? Foruten det soleklare svaret at vi har et ansvar å ta vare på denne sjangeren som andre sjangere, er Åpen form en sjanger som er et bindeledd fra en viktig historisk tid, til vår tid og våre studenters fremtid: Vi er fremdeles i denne epoken og det er akkurat nå vi må ta vare på de levende kildene vi har. Førstehåndsinformasjon, som den jeg har fått i mitt arbeid, er en uvurderlig kilde for fremtidig fremføringspraksis.

---

<sup>113</sup> I samtale med Wolff, 15.03.2015

Begrepet *interpretasjon* fikk for meg som student et mye dypere og rikere perspektiv gjennom arbeidet med Åpen form. Interpretasjonsfriheten utøveren får påvirker både persepsjonen og forståelsen for *interpretasjon*, men den gjør også noe med forholdet mellom utøver og instrument. Dette er to aspekt ved Åpen form som vil ha stor slagkraft på studenten uansett hvilken sjanger hun måtte velge for sitt fremtidig virke. På denne måten har arbeidet med Åpen form også et viktig pedagogisk aspekt som går utover Åpen forms grenser.

- Kjærlighet og lidenskap til instrumentet:

Ved å undervise studenter i denne tradisjonen, og ved å oppfordre dem til å gjøre eksperimenter med sitt eget instrument og medstudenter, opplever jeg at studentene finner tilbake til et viktig aspekt ved å spille musikk. De får et mer kjærlighetsfylt forhold til sitt instrument og en glød og iver etter å løse gåten ved et verk gjennom interpretasjon uten å være totalt oppstammet<sup>114</sup> av sin lærer. Jeg våger å bruke ordet *kjærlighet* her fordi det gjenspeiler hva jeg opplever at Åpen form har gjort i møtet med mange studenter, inkludert meg selv.

På denne måten har arbeidet med Åpen form også et viktig pedagogisk aspekt som går utover Åpen forms grenser.

- Tillitt til utøveren som skapende kunstner:

Også dette er en bitteliten kritikk til institusjonsfenomenet (som jeg for øvrig støtter og er en del av): Som forklart ovenfor så er mester-svenntradisjonen en sterk og viktig del av vår måte å lære musikk og utøving på. Den er helt uunnværlig. Men den medfører også en fare for at studenten (fra du er lite barn og pianoelev) stoler for mye på mesteren og for lite på seg selv. Musikeren skal ikke og kan ikke i Åpen form være en nikkedukke. Det er mange som har omtalt dette problemet før meg, men jeg omtaler det her fra mitt ståsted.

Nikkedukke-fenomenet kan også være noe av grunnen til at mange vegrer seg for å ta fatt på et Åpen form-verk (i tillegg til at studenten ikke blir presentert for Åpen

---

<sup>114</sup> Med *oppstammet* mener jeg oppstammet som et ungt tre blir på et gartneri for å ligne et bestemt ideal.

form-verk eller denne sjangeren generelt). I et Åpen form-verk kan du ikke lenger støtte deg til de metodene du benytter deg av ved innstudering og interpretasjon av konvensjonelt noterte verk. Du må legge både systemets og dine egne konvensjoner til side og være kunstner. Jobbe og tenke som en kunstner.

De utøverne jeg har jobbet med har i all hovedsak vært skapende kunstnere. Det har vært improvisasjonsmusikere, komponister, jazz-, støy- og klassiske utøvere. Det har vært sammensatte grupper som har skapt en intrikat symbiose. Men de utøverne som jeg har observert med størst interesse i forhold til sitt møte med Åpen form er studentene jeg har undervist. Interpretasjon får gjennom Åpen form et meningsbærende innhold på en annen måte enn i et Edvard Grieg-verk (en komponist som for øvrig vekket Cages første musikalske lidenskap).

Å oppleve en ung students (og sin egen) glede ved å oppdage seg selv som kunstner er ubeskrivelig vakkert.

#### - Komposisjon

Notasjonsteknikkene som blant andre Oliveros, Wolff, Cage har utviklet burde være en like naturlig notasjon å ta i bruk for en komponiststudent som konvensjonell notasjon. De fleste komponister i dag er kjent med visse alternative notasjonsteknikker, men faren for å finne opp hjulet på nytt er stor, slik den ofte er når man ikke kjenner godt nok til historien. Dette er en uøkonomisk måte å arbeide med komposisjon og notasjon på, men også en uøkonomisk måte å jobbe på for utøverne som skal fremføre verket. Også her bærer etter min mening musikk institusjonene mye ansvar for systematisk opplæring og praktisk bruk i undervisningen. Dersom disse notasjonsteknikkene blir systematisk kartlagt vil de kunne være en mye større ressurs for en komponists verktøyskrin enn det de er i dag. Wolff hevder selv at det er naturlig at nye, blant annet hans egne notasjonsteknikker burde gå videre til fremtiden som en del av opplæringssystemet, og ikke forbli noe som det finnes patent på.<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> I samtale med Wolff 16.03.2015

Jeg har snakket mest om høyere utdanning angående Åpen form. Jeg vil gjerne også komme med en oppfordring til utøvere og komponister til å bidra med sin kunnskap og erfaring i Åpen form på lavere nivå, helt ned til Kulturskolenivå. Kulturskolen i Norge har et bredt tilbud innen instrumentalopplæring, dans, drama og visuell kunst. Men ett viktig fag mangler: Komposisjon.

Alle barn komponerer. I hverdagen, i leken. For eksempel 2-åringen som dikter om Spiderman i det han flyr gjennom luften for å redde en legomann i nød; *Spidema-a-a-a-an – kommer sna-a-a-a-art!*. Eller 5-åringen som kryper på pianoet med 1. og 2. fing opp og ned på hvite og svarte tangenter. Kromatiske passasjer blir en edderkopp i fullt arbeid (og en nydelig etyde for håndstillingen).

Kulturskolen trenger på samme måte som høyere utdanning mer kunnskap og erfaring i Åpen form. Det finnes noen gode metodeverk for utøving av eksperimentell musikk for barn, deriblant Åpen form, selv om dette er unntakene. Eksempler på dette er *Tiger-Tango* av Mats Persson, og *Åpent hav*, ulike skandinaviske komponister. Begge er pianoskoler.

I dag finnes det dessverre ikke tilbud for barn å velge komposisjon på Kulturskolen, og det finnes ikke komponister som er ansatt der som lærer, eller noe metodeverk til bruk for dette. (Dette reflekterer også komponistens rolle i forhold til praksis i andre situasjoner. Eksempel: Orkestrene ansetter utøvere for alle besetninger, men komponister blir ikke ansatt (ansett?) på samme måten. Kulturskolene trenger gode metodeverk også for komposisjon og Åpen form er et strålende utgangspunkt for komposisjon med barn.

### **Publikums møte med Åpen form**

Du som utøver skal ikke bare fange publikums oppmerksomhet, men også kreve oppmerksomhet. Dette betyr ikke at desto mer effekter og utradisjonelle valg utøverne gir, jo mer oppmerksomhet får de fra publikum. Kan hende er det nettopp strenge og spartanske valg som gjør at publikum gir en fremføring den oppmerksomheten den trenger. I et totalt mørkt rom med puter i stedet for stoler, kan publikum få muligheten til å gi musikken stor oppmerksomhet (hvis de ikke sovner!). Publikums sanser blir også spilt på i dette eksemplet. Isolasjonen av noen sanser kan få andre sanser til å virke sterkere. Dette er det motsatte av en multimedia-situasjon, hvor mange sanser blir stimulert samtidig. Mens en multi-

mediaopplevelse fanger publikums oppmerksomhet ganske umiddelbart, må publikum i en slik isolasjon av noen sanser jobbe mer aktivt for å mobilisere den oppmerksomheten som fremføringen krever.

Til syvende og sist er det du som utøver som stadig holder tradisjonen levende med fremføringer og ved å dele villig med både publikum og andre utøvere av din kunnskap og erfaringer.

---

# Vedlegg 1 En oppskrift til utskrift

## 1. ANALYSERE PARTITURET

- HVORDAN KAN PARTITURET KATEGORISERES?
  
- HVA SIER PARTITURET OM HVILKE OPPGAVER DU MÅ GJØRE OG HVILKET ANSVAR DU HAR?
  - HAR VERKET EN INSTRUKSJONSTEKST? HVIS JA: HVA SIER INSTRUKSJONSTEKSTEN?
    - ER INSTRUKSJONEN TYDELIG OG KLAR? ER DET BEHOV FOR INTERPRETASJON AV SELVE INSTRUKSJONSTEKSTEN?
    - FINNES DET ASPEKTER VED PARTITURET SOM INSTRUKSJONSTEKSTEN IKKE SIER NOE OM?
  
  - DESKRIPTIV ANALYSE AV SPILLEPARTITURET.
    - SIER PARTITURET NOE OM
      - BESETNING
      - LENGDE
      - UTVIKLING
  
    - SIER PARTITURET NOE OM UTFORMING AV MATERIALE PÅ MIKRONIVÅ?  
ET MIKRONIVÅ ER TILKNYTTET TONENS ELLER TONENES
      - KLANGFARGE
      - TEKSTUR
      - VARIGHET
      - DYNAMIKK
      - INTONASJON/REGISTER
      - SPACING/KOMPLEKSITET
      - RYTMIKK
      - UTVIKLING/STRUKTUR
  
  - KAN JEG FORHOLDE MEG 100% TIL PARTITURET SOM HELHET?



## **2. LAGE EN IDÉBANK**

- **HVILKE MULIGHETER OG BEGRENSNINGER GIR PARTIURET FOR FREMFØRELSE?**
- **TRENGER JEG Å DEFINERE SÆRSKILTE REGLER MED MULIGHETER OG BEGRENSNINGER FOR MIN FREMFØRING?**
  - **ØVING MED ETYDER.**
- **KAN JEG FORHOLDE MEG 100 % TIL MINE EGNE FORHÅNDSBESTEMTE RAMMER?**
- **KREVER VERKET AT JEG INVOLVERER PUBLIKUM PÅ NOEN MÅTE UTOVER DET SOM ER NORMALT I EN TRADISJONELL KONSERTOPPTREDEN?**

## **3. TESTE UT IDÉENE OG ØVE PÅ FREMFØRELSE**

- **ØVING; TESTE UT HVILKE IDÉER FRA IDÉBANKEN SOM FUNGERER I REALISERINGEN.**
- **SELEKSJON.**
- **INTERAKSJON; HVORDAN FORHOLDE SEG TIL MEDSPILLERE.**
- **VURDERE OG EVENTUELT TESTE UT ULIKE FREMFØRINGSARENAER.**

## **4. FREMFØRING**

**FINNES DET NOE SPESIELT I TILLEGG TIL DE FORBEREDTE VERKENE SOM BØR TAS HENSYN TIL?**

**Vedlegg 2 John Cage, "Player One" fra *Four*<sup>6</sup>, (1992)**

Choose twelve different sounds with fixed characteristics (amplitude, overtone structure, etc.). Play within the flexible time brackets given. When the time brackets are connected by a diagonal line they are relatively close together. When performed as a solo, the first player's part is used and the piece is called *ONE*<sup>7</sup>.

FOUR<sup>6</sup>

PLAYER 1

JOHN CAGE

0'00" ↔ 1'15"

0'55" ↔ 2'05"

2

0'00" ↔ 1'30"

1'00" ↔ 2'30"

4

1'50" ↔ 2'35"

2'20" ↔ 3'05"

9

2'50" ↔ 3'35"

3'20" ↔ 4'05"

11

3'00" ↔ 4'00"

3'40" ↔ 4'40"

5

3'40" ↔ 4'55"

4'35" ↔ 5'45"

8

4'10" ↔ 5'40"

5'10" ↔ 6'40"

2

5'15" ↔ 6'45"

6'15" ↔ 7'45"

8

2

PLAYER 1

6'10" ↔ 7'40"

7'10" ↔ 8'40"

8

7'30" ↔ 8'15"

8'00" ↔ 8'45"

4

8'10" ↔ 9'40"

9'10" ↔ 10'40"

8

8'15" ↔ 9'45"

9'15" ↔ 10'45"

5

10'35" ↔ 11'05" 10'55" ↔ 11'25"

2

10'25" ↔ 11'10"

10'55" ↔ 11'40"

5

11'35" ↔ 11'50"

11'45" ↔ 12'00"

8

10'55" ↔ 12'25" 11'55" ↔ 13'25"

8

11'30" ↔ 13'00"

12'30" ↔ 14'00"

8

13'20" ↔ 13'35" 13'30" ↔ 13'45"

7

13'20" ↔ 14'35" 14'15" ↔ 15'25"

6

13'35" ↔ 14'50" 14'30" ↔ 15'40"

7

15'20" ↔ 15'35" 15'30" ↔ 15'45"

2

15'35" ↔ 16'05" 15'55" ↔ 16'25"

7

15'20" ↔ 16'20" 16'00" ↔ 17'00"

8

16'05" ↔ 17'05" 16'45" ↔ 17'45"

3

16'35" ↔ 17'50" 17'30" ↔ 18'40"

8

4

PLAYER 1

17'25" ↔ 18'25" 18'05" ↔ 19'05"

6

18'30" ↔ 19'00" 18'50" ↔ 19'20"

7

19'10" ↔ 19'40" 19'30" ↔ 20'00"

8

18'35" ↔ 20'05" 19'35" ↔ 21'05"

12

19'45" ↔ 20'30" 20'15" ↔ 21'00"

4

20'40" ↔ 21'40" 21'20" ↔ 22'20"

12

20'45" ↔ 21'45" 21'25" ↔ 22'25"

7

22'05" ↔ 22'50" 22'35" ↔ 23'20"

6

22'10" ↔ 23'40" 23'10" ↔ 24'40"

12

23'00" ↔ 24'00" 23'40" ↔ 24'40"

7

24'15" ↔ 25'30" 25'10" ↔ 26'20"

5

24'10" ↔ 25'40" 25'10" ↔ 26'40"

3

25'55" ↔ 27'10" 26'50" ↔ 28'00"

9

26'15" ↔ 27'30" 27'10" ↔ 28'20"

7

27'35" ↔ 28'50" 28'30" ↔ 29'40"

5

28'05" ↔ 28'50" 28'35" ↔ 29'20"

5

29'10" ↔ 29'40" 29'30" ↔ 30'00"

8

29'35" ↔ 29'50" 29'45" ↔ 30'00"

11

**Vedlegg 3 Bjørn Thomas Melhus, *U – The Play. En fortelling i tre satser.* (2007)**

# **U – the play**

**En fortelling i tre satser**

**Bjørn Thomas Brustad Melhus**

© 2007



## U - the play: en fortelling i tre satser

For 6 musikere/instrumenter, instrument I må være klaver, instrument V må være et blåseinstrument. Det er en fordel om noen av de andre instrumentene er polyfone. Klaveret kan godt være preparert, men må ha en del strenger som ikke er påvirket av prepareringen.

Verket kan fremføres av 4 eller 5 musikere. Om verket fremføres av 4 musikere, kan instrument II og V eller instrument III og IV utelates. Om verket fremføres av 5 musikere, utelates instrument IV.

Stykket tar for seg ulike fordelinger av resurser, og konsekvenser dette kan medføre.

Aktuelle resurser kan være:

tonehøyde

varighet

antall toner du totalt kan spille i hver sats

dynamikk

pauser

melodi

"effekter"

polyfoni

### I - Utopi:

Alle har relativt likt med materiale å spille, og samspill/samhandling/harmoni råder. Det skal være vakkert og skjørt, alle skal tenke på å gi hverandre rom. Det skal like fullt være en voksende uro i luften...

Satsen er ferdig når alle har spilt alle de antall tonene de har tilgjengelig. Alle skal forsøke å kommunisere slik at alle er ferdig samtidig. Det er likevel viktig at ikke det å bli ferdig på likt blir hovedfokus, kun en del av samspillet. Hvor mange ganger innenfor rammen av antall toner du spiller de ulike tonene, er valgfritt.

I tillegg til tonene angitt under, har alle en gang i løpet av satsen tilgang på tonene E - F# - G - H (hver tone kun en gang, til sammen fire). Disse kommer i tillegg til oppgitte totalt antall toner i satsen. Hver musiker velger selv når disse spilles, men sammenheng og harmoni er som sagt det viktige i denne satsen.

#### Instrument I (klaver):

Tilgjengelige toner: D - E - F - A - H i alle oktaver

Maks antall samtidige toner: 10

Antall toner totalt i satsen: 50

20 av tonene kan klimpres med fingerene oppe i klaverkassen, 5 av disse skal være i hovedsak perkusive. De resterende skal spilles på klaviaturet.

#### Instrument II:

Tilgjengelige toner: Eb - G - Ab - C i alle oktaver

Maks antall samtidige toner: 1

Antall toner totalt i satsen: 35

Om instrumentet har mulighet for det, har du anledning til å innenfor hver angitte tone spille alle toner som ligger mellom en kvarttone ned og en kvarttone opp for denne. Du kan spille på den måten du vil når det gjelder farging av tonen.

Instrument III:

Tilgjengelige toner: C# - E - Gb - Ab - Bb - H i maks tre oktaver

Maks antall samtidige toner: 1

Antall toner totalt i satsen: 30

Om instrumentet har mulighet for det, har du anledning til å spille alle toner som ligger mellom en kvarttone ned og en kvarttone opp for hver angitte tone. Du kan spille på den måten du vil når det gjelder farging av tonen.

Instrument IV:

Tilgjengelige toner: F - F# - Bb - H i alle oktaver

Maks antall samtidige toner: 2

Antall toner totalt i satsen: 40

Om instrumentet har mulighet for det, har du anledning til å spille alle toner som ligger mellom en kvarttone ned og en kvarttone opp for hver angitte tone. Du kan spille på den måten du vil når det gjelder farging av tonen.

Instrument V(blåseinstrument):

Tilgjengelige toner: C - C# - E - G - Ab i alle oktaver

Maks antall samtidige toner: 1

Antall toner totalt i satsen: 25

Om instrumentet har mulighet for det, har du anledning til å spille alle toner som ligger mellom en kvarttone ned og en kvarttone opp for hver angitte tone. Du kan spille på den måten du vil når det gjelder farging av tonen.

Instrument VI:

Tilgjengelige toner: D - Eb - G - A i maks fire oktaver

Maks antall samtidige toner: 3

Antall toner totalt i satsen: 45

Om instrumentet har mulighet for det, har du anledning til å spille alle toner som ligger mellom en kvarttone ned og en kvarttone opp for hver angitte tone. Du kan spille på den måten du vil når det gjelder farging av tonen.

**II - Uro og undergang:**

Skjevfordeling av tonemateriale, de med mye ”overkjører” de med mindre/lite.

Instrument I: I utgangspunktet ikke noe eget materiale, men meget flink til å snappe opp, ta over og videreutvikle motiver fra andre

Instrument II - V: Begrenset materiale, få muligheter, liten frihet.

Instrument VI: Mye råmateriale, men får ikke utnyttet det ordentlig da instrument I vil overta

utviklingen.

Instrument I (klaver):

Tilgjengelige toner: de tonene du snapper opp fra andre instrumenters motiver

Maks antall samtidige toner: ubegrenset

Antall toner totalt i satsen: uendelig

Du skal ta tak i ting de andre spiller, og utvikle dette videre. Særlig instrument VI vil begynne på motiver som du vil videreutvikle, men du har ikke lov til å kun lytte på instrument VI. Du ønsker å snappe opp så mange motiver som mulig, gjerne samtidig, for å få en størst mulig egenutvikling. Så fort du har tatt tak i et motiv fra de andre, er det du som skal styre utviklingen videre av det. Du er hele tiden på vakt for nye tema fra de andre som du kan videreutvikle, samtidig som du ikke skal stoppe opp og vente/nøle. Du har lov til å ta pauser, men disse skal etterhvert bli færre og kortere. Det er to hendelser som medfører at du må slutte å spille: 1) når instrument VI ikke kommer med nye motiver, skal du spille 10 toner (to eller tre samtidige toner for hvert anslag) før du slutter å spille, eller 2) hvis tre av de andre instrumentene slutter å spille (men instrument VI fremdeles holder på), spiller du en akkord med 7 ulike toner 3 ganger så hardt du kan før du slutter å spille. Den siste tonene skal spilles med pedalen nede, og klinge så lenge som mulig.

Om noen av de andre musikerne fremdeles spiller når du stopper, går du av scenen, hvis ikke, blir du sittende.

Instrument II:

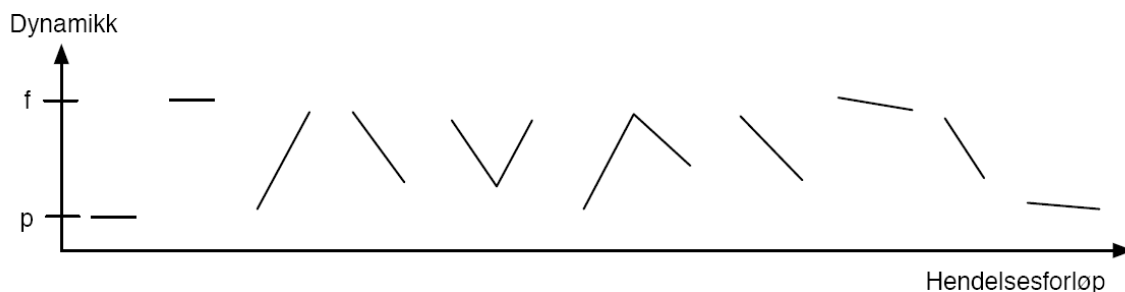
Tilgjengelige toner: 2 - C og F (innenfor samme oktav)

Maks antall samtidige toner: en

Antall toner totalt i satsen: 10

Prøv å tilpasse spillet til instrument I. Hver tone du spiller må vare i minst 10 sekunder, maks 30 sekunder. Du har lov til å ta så lange pauser du vil mellom hver tone, men spillet til instrument I skal påvirke deg. Hver tone må spilles med forskjellig "effekt", som vibrato, flutter, pizzicato osv. En trille mellom de to tonene regnes som en tone. Det kan være en dynamisk utvikling i hver tone, og også mellom de ulike tonene, men dynamikken må alltid ligge innenfor området p - f. Det dynamiske forløpet er angitt i grafen under. Merk at denne ikke angir lengde på hverken toner eller pauser, kun dynamikk.

Når du har spilt 10 toner, slutter du å spille. Om instrument I da fremdeles spiller, går du av scenen, om ikke blir du sittende.



Instrument III:

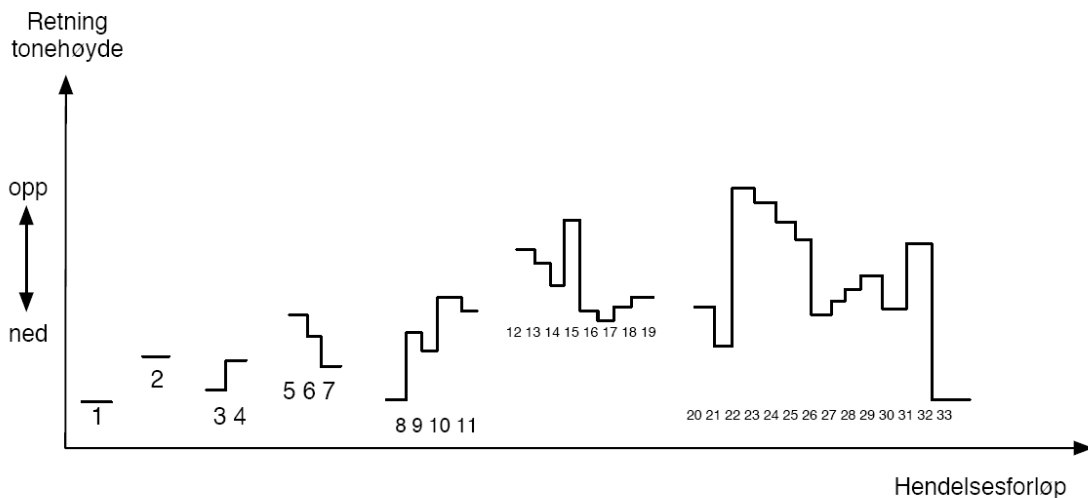
Tilgjengelige toner: 3 valgfrie i hver oktav innenfor instrumentets register

Maks antall samtidige toner: en

Antall toner totalt i satsen: 33

Prøv å tilpasse spillet til de andre instrumentene, unntatt instrument I. Halvparten av tonene du spiller skal være korte, sterke og aggressive, resten skal være lange, myke, lengtende og reflekterte. Rekkefølgen av korte og lange velges selv. Fordelingen mellom spilte toner og pauser er gitt av Fibonacci-rekken: 1-1-2-3-5-8-13. Dvs. at du spiller en tone, pause, en tone, pause, to toner, pause, tre toner, pause, fem toner, pause, åtte toner, pause, tretten toner. Da har du spilt totalt 33 toner, og slutter å spille. Om instrument I da fremdeles spiller, går du av scenen, om ikke blir du sittende. Når du tar pause, skal denne vare helt til 5 sekunder etter at instrument II igjen har begynt å spille en tone.

Om neste tone skal gå opp eller ned i forhold til den forrige, er angitt i grafen under. Den angir ikke spesifikke sprang, men det gis en indikasjon på om du skal ha et stort eller lite sprang. Grafen angir heller ikke lengde på tonene eller pausene, men viser hvor mange toner som skal spilles sammenhengende før du tar pause (også gitt av Fibonacci-rekken over). Dynamikken velger du selv.

Instrument IV:

Tilgjengelige toner: 7 ulike (valgfritt hvilke) fordelt på tre oktaver

Maks antall samtidige toner: to

Antall toner totalt i satsen: 21

Hver tone kan kun spilles tre ganger i løpet av stykket. Konsentrer deg om å finne en indre ro, og la dette skinne igjennom på måten du spiller på - meditativt og søkende. Når du har spilt 21 toner, slutter du å spille. Om instrument I da fremdeles spiller, går du av scenen, om ikke blir du sittende.

Instrument V (blåseinstrument):

Tilgjengelige toner: 2 - C# og E (i hver sin oktav, velg selv hvilken tone som er dypest)

Maks antall samtidige toner: en

Antall toner totalt i satsen: 25

Konsentrer deg om å tilpasse spillet til instrument II. Veksle mellom å spille med instrument II, og å overgå/overdøve det. Hver tone skal ha varighet mellom 5 - 15 sekunder. Du skal stort sett ha pause mellom hver tone, men en gang i løpet av stykket skal du spille 5 toner rett etter hverandre uten pause. Du bestemmer selv når. Varigheten på hver pause bestemmer du selv, men ingen pause kan vare lenger enn en tone eller en pause hos instrument II. Når du har spilt 25 toner, slutter du å spille. Om instrument I da fremdeles spiller, går du av scenen, om ikke blir du sittende.

Instrument VI:

Tilgjengelige toner: D - D# - F# - G - Bb - H (valgfritt fordelt på to oktaver)

Maks antall samtidige toner: tre

Antall toner totalt i satsen: 50

Du skal fokusere på å spille/utvikle spennende motiver. Disse vil instrument I til stadighet forsøk å overta. Du skal prøve å forhindre dette ved å ta overraskende vendinger slik at instrument I ikke så lett klarer å forstå utviklingen, men hvert motiv kan ikke inneholde mer enn 20 toner (men det kan inneholde så få toner du vil, dette medfører selvsagt at det blir letter for instrument I å overta motivet. Lengden på hver tone, og evt. pauser imellom, bestemmer du selv. Pga. dine begrensede ressurser, vil instrument I etterhvert klare å skjønne og overta utviklingen av motivet. Du skal da slutte å spille, ta 10 - 20 sekunder pause, for så å begynne på et nytt tema. Spillet skal forøvrig også forsøkes tilpasses instrument III og IV. Når du har spilt 50 toner, slutter du å spille. Om instrument I da fremdeles spiller, går du av scenen, om ikke blir du sittende.

**III - Uendelig:**

De som sitter igjen på scenen etter sats II, spiller ut fra følgende kriterier (det er angitt kriterier for alle, da det ikke er gitt på forhånd hvem som sitter igjen):

Instrument I (klaver):

Tilgjengelige toner: C# - D - E - F - A- Bb i alle oktaver

Maks antall samtidige toner: 7

Antall toner totalt i satsen: 21

Om du sitter igjen, er du den eneste på scenen. En tomhet skal prege spillet. Du skal spille minst en kompleks akkord som bruker opp 7 av dine tilgjengelige toner. Videre skal den siste tonen du spiller ligge i et lavere leie enn den første. Dynamisk skal det du spiller ligge i området pp - mf. Du skal avslutte svakere enn du begynner, men dynamikken skal variere underveis, og det skal ikke bare gradvis bli svakere.

Instrument II:

Tilgjengelige toner: En valgfri tone innenfor instrumentets register

Maks antall samtidige toner: 1

Antall toner totalt i satsen: 7

Du skal spille den samme tonen 7 ganger, men kun en gang skal den være fullkommen. De andre tonene du spiller skal være forsøk på å få til denne tonen, uten å lykkes. Den fullkomne

tonen kan ikke være første eller siste tone, men ut over det kan du selv velge når denne skal komme. Lengden på hver tone, og hvor lange pauser du vil ha mellom hvert forsøk, velger du selv. Spillet skal så godt det lar seg gjøre tilpasses de andre som sitter igjen.

Instrument III:

Tilgjengelige toner: Kun lyder uten tonehøyde, perkusive lyder

Maks antall samtidige toner: 1

Antall toner totalt i satsen: 9

Du kan enten spille lange støyende lyder, eller korte, perkusive ting. Det viktige er at det ikke er noen klar tonehøyde. Spillet skal tilpasses de andre som sitter igjen.

Instrument IV:

Tilgjengelige toner: 5 ulike (valgfritt hvilke) fordelt på to oktaver

Maks antall samtidige toner: 2

Antall toner totalt i satsen: 13

I denne satsen skal hendene bytte plass, dvs. at høyre hånd skal gjøre det venstre normalt gjør når du spiller, og omvendt. Forøvrig kan du gjøre som du vil, men spillet skal tilpasses de andre som sitter igjen. Du skal dessuten hele tiden ha i bakhodet at du har få toner, og må få til det beste ut av det...

Instrument V (blåseinstrument):

Tilgjengelige toner: Alle tonene som ligger mellom de to du valgte i del III

Maks antall samtidige toner: 1

Antall toner totalt i satsen: 6

Den første tonen du spiller, skal du holde så lenge du klarer, til du ikke har mer pust igjen, og litt til, til tonen krampaktig dør ut. De fem neste tonene du spiller skal spilles etter at du har pustet ut, og egentlig vil trekke pusten igjen. Det vil gi en døende og krampaktig følelse over spillet. Alle de fem siste tonene du spiller skal være lavere i register enn den første, og en tone skal alltid være lavere enn den foregående. Spillet skal forøvrig tilpasses de andre som sitter igjen.

Instrument VI:

Tilgjengelige toner: De samme tonene som i sats III (D - D# - F# - G - Bb - H (valgfritt fordelt på to oktaver)), men du bytter om oktav for alle tonene (dvs. at de tonene du spilte i en oktav i sats III, spilles i den andre oktaven du hadde valgt, og likeledes de tonene du hadde valgt i den andre oktaven, spilles i den første)

Maks antall samtidige toner: 3

Antall toner totalt i satsen: 15

I denne satsen skal du begynne på et tema/en utvikling, men ikke fullføre det/den. Spillet skal være ufullendt. Dette skyldes bl.a at du har svært begrenset tilgang på antall toner, og det er viktig å ikke bruke de opp for fort. Spillet skal tilpasses de andre som sitter igjen.

## Vedlegg 4 Else Olsen S., *Lotto* (2010)

### **Eit spel for to eller fleire**

#### **Innhald:**

24 lottokort

1 spelebrett

#### **Spelereglar:**

Ein kan spele med berre ein dersom det ikkje er råd å få tak i andre.

Brett ut kartet. Legg alle lottokorta med bileta ned. Trekk kort og legg dei på kartet.

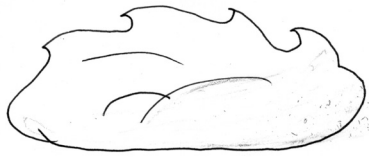
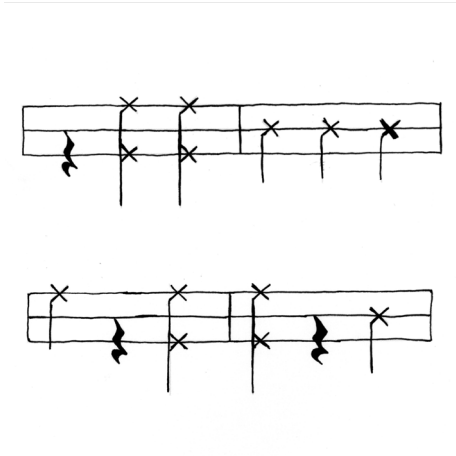
Lag ein idébank til kvart kort og øv deg på å framføra kvart kort. Ein idé kan vera musikalsk, visuell eller performativ.

Kvar spelar reiser i kartet i sitt eige tempo og gjennom si eiga rute.

Reis i kartet så lang tid spelarane ynskjer. Spelaren/spelarane kan gå gjennom så få eller så mange av satsjonane som ein sjølv ynskjer, uavhengig av kvar dei andre spelarane går.

La uventa ting som skjer få bety noko.

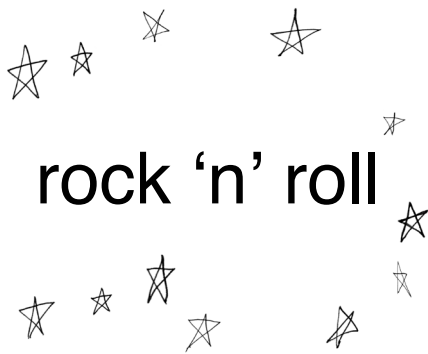
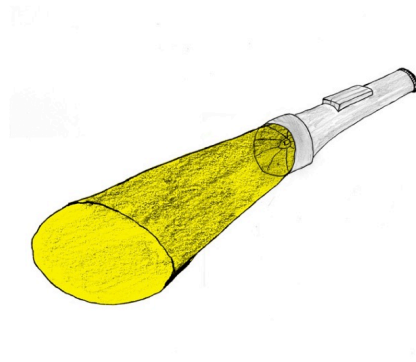
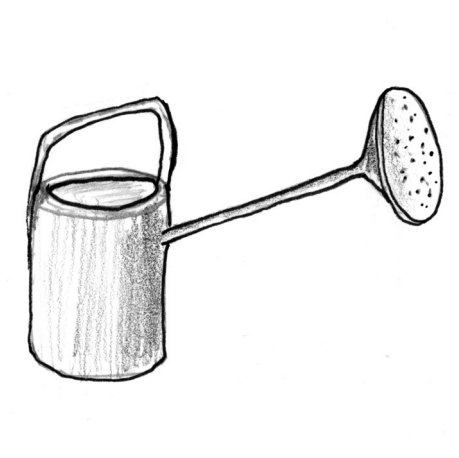
**Lottokort**



sky







pakke inn,  
pakke ut



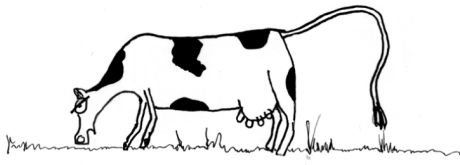
tre



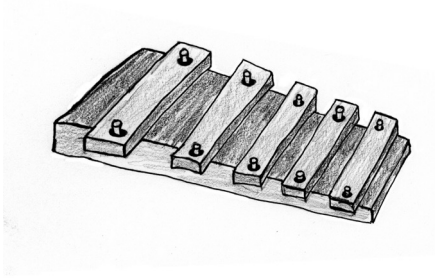
elektrisitet

d-moll  
fin sang

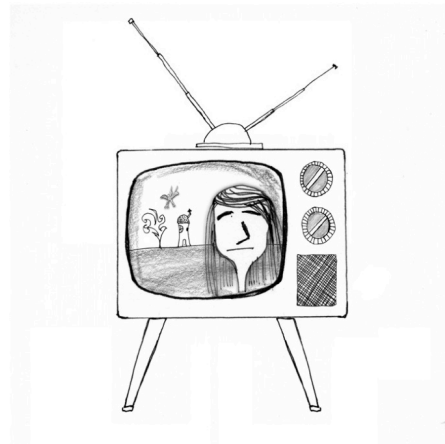
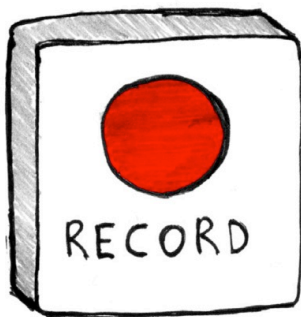
---



plystre

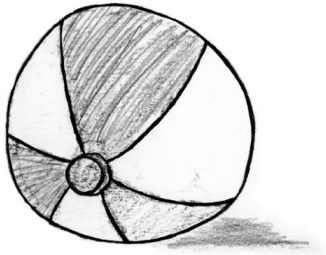


metall



talkie  
walkie

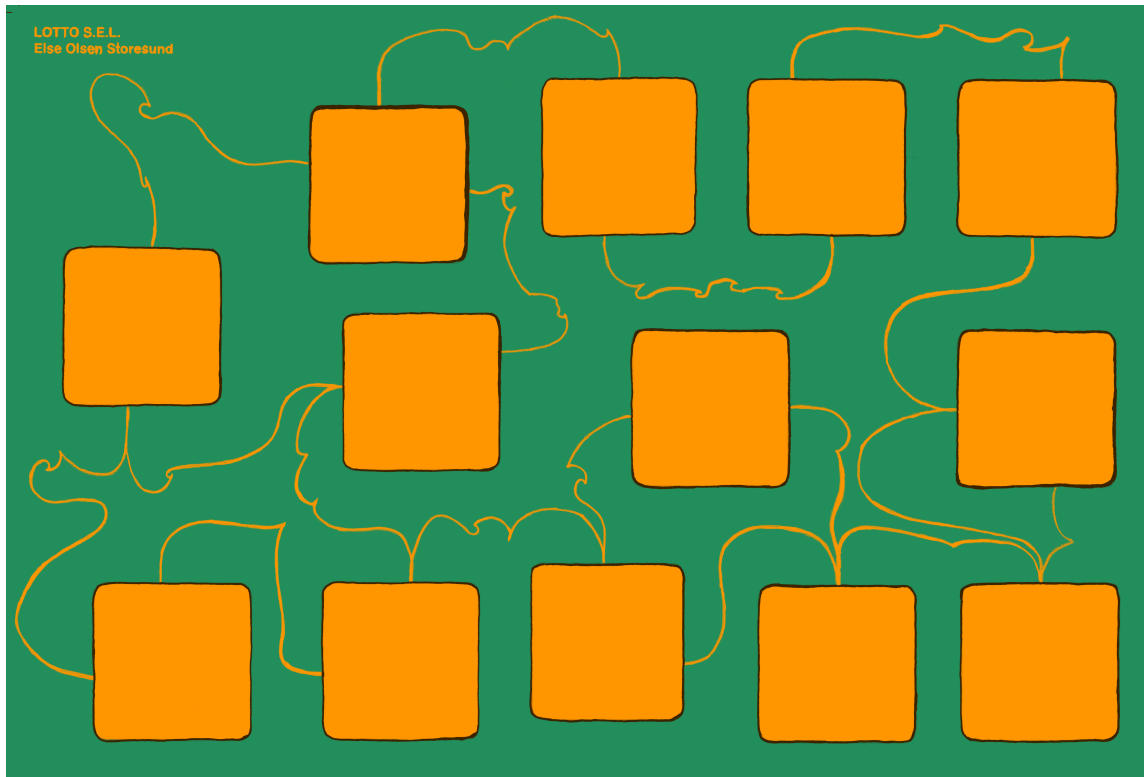




**hviske**



**danse**

**Spelebrett**

## Vedlegg 5 Christian Wolff, *Brooklyn*, (2015).

Noen merknader: Tempoangivelser forekommer noen steder i verket, men er ikke markert på partituret. Disse stedene er:

Pages 9 – 10: ♩ = ca. 80

Pages 11 – 13, “tutti”: ♩ = ca. 84

Pages 14: ♩ = 80-90, men alle skal ha samme tempo og spille homofonisk. Dersom tempo blir bestemt til 85 så skal alle spille i tempo 85.

B R O O K L Y N (for 6 or more players)

Instrumentation is open.

Where no clefs are written, read in either treble or bass, or any other, and any transposition (Bb, F etc.). Basses and piccolo many read as written (sounding octave down or up) and also, ad lib., play notes at concert pitch (in treble or bass). Players may shift octaves where there are unusual difficulties or lack of range; notes in a phrase may also be omitted. These conditions can apply varyingly, to any note at any time.

Λ = a pause of possibly widely varying duration.

For melody instruments not able to play chords, the chords can be played as grace notes to one of the notes of the chord (the direction of the grace note(s), up or down or both, and the choice, among notes of the chord, of decorated note are free).

If there is percussion: can use pitched instruments, but if there is a percussion clef (||), use non-specifically pitched sounds. Generally the notes on the staff at the top (top two lines and spaces) call for metal; the ones at the bottom (bottom two lines, spaces) call for skin; in between use wood and/or material other than metal or skin. The higher a note, the higher the pitch. This notation is flexible, that is, a note on a given line need not always call for the same sound, unless the note is successively repeated. Sharps and flats before notes may be ignored, or used to indicate a (small) modification of the sound.

A prepared piano could also be used for percussion., and non-percussion players may play passages marked with percussion clef, or implying percussion (e.g. there are only white notes, without sharps or flats), either using percussive sounds or reading the notes as pitches, or a combination of both.

Tempi when not specified are free, and those specified are suggestions.

The music consists of material for which a plan of use must be made. Not all the material needs to be used for any given performance.

Pages 1- 6 make up a unit. Each page may be assigned to or chosen by one of six players; then all play within the same approximate overall time frame. If there are more than six players, the additional players each choose a page (whose playing is then freely doubled, that is, the two (or more) playing from that page proceed independently, more or less heterophonically. The material on a page may also be divided between two or more players (e.g. one player plays first four lines, another plays the rest). Some of this material may also be repeated, changing instruments or players; having only a smaller number of the players playing, or a larger, etc.

Page 7: a designated number of players (minimum 2), each independently play the numbered items in any sequence. This can be done several times, changing players and/or how many play.

Page 7, lower part: same instructions as for pages 1-6, except that there are six lines to be used instead of six pages.

Page 8, top four lines, (a), (b) and (c) : determine at least one player for (a), one or more pairs for (b) and at least one for (c). Play (a) by itself; then (b) plus (c), then (a) plus (b).

(b): open notes are of free duration, black notes are variously short. Vertical lines = play simultaneously, start and stop; angled lines = one sound follows directly on the previous one (no pause between), as in hocketing.

Page 8, material lower down on this page: the first two lines are a solo for an instrument reading bass clef. Optional: this material may be doubled quietly by non-specifically pitched percussion.

Next the bracketed pairs of lines, continuing to the top of page 9: the bass line instrument continues and a second instrument (in any clef/transposition) plays freely at the same time, starting more or less together and aiming to end not too far apart in time.

Pages 9 – 10: at least six play, additional players may double on any line. "Tutti" refers to all players, 6 or more.

Pages 11 – 13, except for the middle two lines on page 12 marked "(tutti)", are material for solo players or possibly, some of the time, for several players playing heterophonically. These solos' (or heterophonic playings) may be accompanied or joined by freely improvised material.

Page 14: divide players into three groups: the first plays A in the given sequence, 1) to 8); the second plays A, each player independently playing 1) to 8) in any sequence; the third plays B (this is particularly for percussion if available), each player playing 1) – 5) in any sequence.

Note that a tempo is given (or can be decided on). The pulse of that tempo should be kept by all players throughout, though spaces marked by wedges (  $\blacktriangle$  ) are of free duration (number of beats).

Page 15: coordination, marked by vertical lines, are for starting and stopping together, durations within coordination are free. A tied note continues, that is, holds into the next sound, e.g. the single sound in the 3<sup>rd</sup> line (after the two opening simultaneous soundings) sustains into the following simultaneous sounding, and in the 4<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> lines the sounds sustain beyond the simultaneous sounding.

For Else Olsen Storesund

Christian Wolff

BROOKLYN (FOR 6 OR MORE PLAYERS)

CHRISTIAN WOLFF

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Brooklyn" by Christian Wolff, intended for six or more players. The score is written on eight staves. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic values, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is characterized by dense, overlapping lines with frequent accidentals and slurs. The final staff concludes with a double bar line and a fermata over a whole note chord.



A handwritten musical score consisting of eight staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals (sharps, flats, and naturals). The score is written in a fluid, cursive style. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The third staff has a key signature change to one flat (Bb). The fourth staff contains a series of notes with a fermata over the final note. The fifth staff shows a key signature change to two flats (Bb, Eb). The sixth staff includes a triplet of eighth notes. The seventh staff features a key signature change to two sharps (F#, C#). The eighth staff concludes with a key signature change to one flat (Bb). The score ends with a final note and a fermata.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is somewhat messy, with some overlapping notes and unclear accidentals. The score appears to be a single melodic line or a simple accompaniment. The final staff is empty.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the first staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots in the fourth staff. The final two staves contain a few notes with accidentals.

x (b) = OPTIONAL (PLAY FLAT/SHARP OR NATURAL)  
(#)

A handwritten musical score consisting of eight staves. The notation is in a single system, likely for a piano or guitar. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a fluid, cursive style. The second staff features a slur over a group of notes. The third staff continues the melodic line. The fourth staff includes a triplet of eighth notes. The fifth staff has a triplet of eighth notes and a slur. The sixth staff shows a triplet of eighth notes and a slur. The seventh staff contains a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The eighth staff continues with similar rhythmic patterns. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The score features several key signatures changes, indicated by sharp and flat symbols at the beginning of lines. The music is written in a fluid, cursive style, with some notes and stems overlapping. The final staff ends with a double bar line and a right-pointing arrow, suggesting the piece continues on the next page.

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7)

OR

1) 2) 3) 4)

OR

1

2

3

4

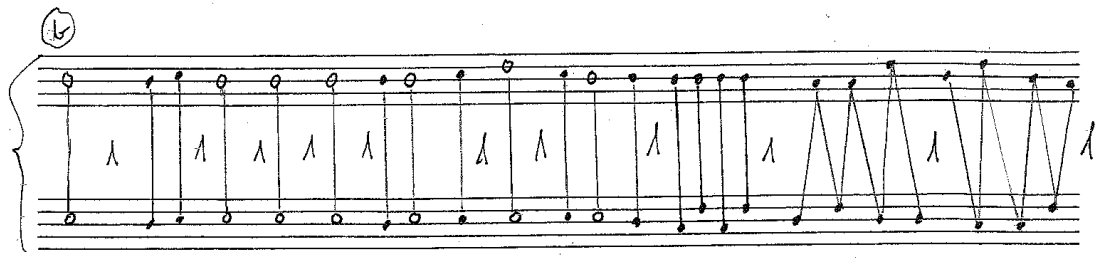
5

6

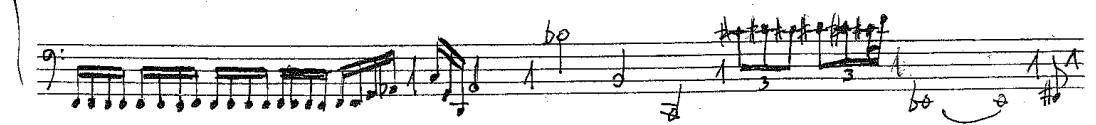
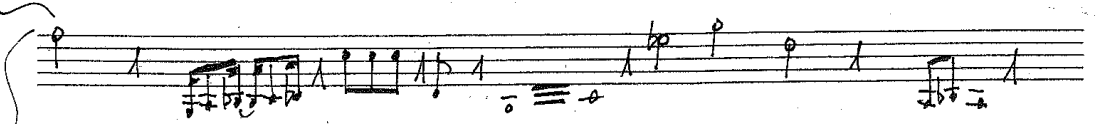
(a)



(b)



(c)







15

20

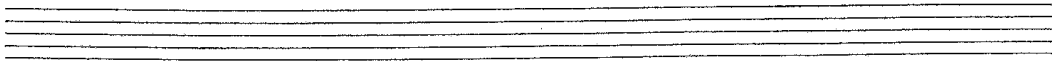
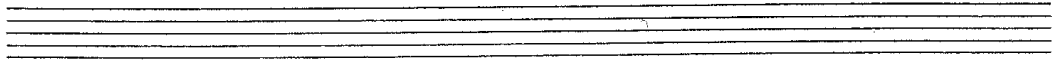
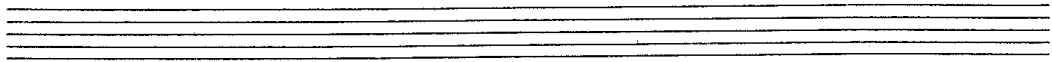
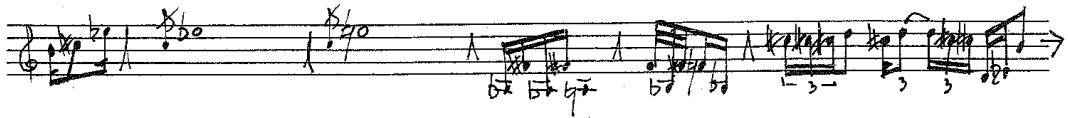
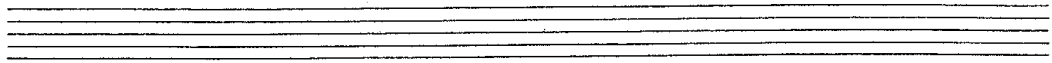
3x or 4x

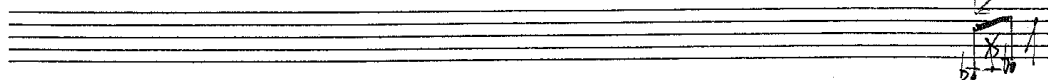
2x

2x

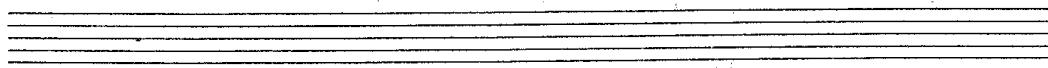
AT REPEATS PLAYERS CHANGE LINES.

FOR JOHANNA BEYER

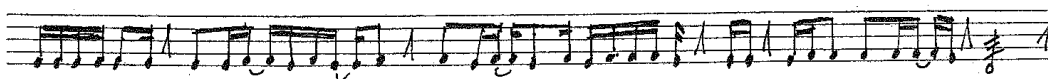


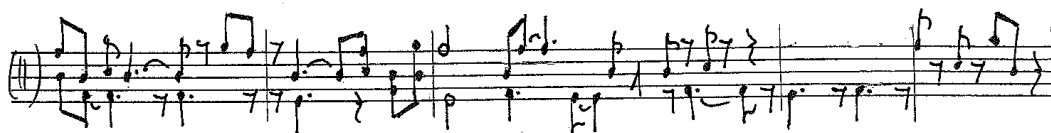


(Tutti)



(Solo)





A

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9)

B

1) 2) 3) 4) 5) 5)

Handwritten musical notation on six staves. The notation consists of vertical stems with circular note heads. Some notes are connected by horizontal lines, indicating ties or slurs. There are also some vertical lines with a diagonal slash through them, possibly indicating fingerings or specific articulations. The notation is spread across the six staves, with some notes appearing on multiple staves.

ii.12.15

## Vedlegg 6 Øvrig refleksjon

Nedenfor ønsker jeg å svare på juryens spørsmål fra deres Interimsvurdering av prosjektet *Åpen form – en utvidet utøverrolle*. En del av de problemstillingene de etterspør blir diskutert i *Åpen form – en håndbok*, som også er en del av den kritiske refleksjonen. Disse aspektene vil ikke bli gjentatt i dette dokumentet, men det vil i stedet bli referert til håndbokmanuskriptet; Del 1 – Praktisk. Jeg siterer fra juryens spørsmål fra Interimsvurderingen for å tydeliggjøre hva det er jeg svarer på i dette dokumentet.

1) Komiteen ønsker en tydeligere avklaring av sentrale begreper i prosjektet.

Kandidaten bes avklare, utdype og definere sin bruk av «Open form»-begrepet, og sette dette i sammenheng med beslektede og etablerte termer som f.eks. «Aleatoric music» og «Indeterminate music». Ved at verkene innenfor «Open form»-estetikken problematiserer og utfordrer verkbegrepet, ønsker komiteen også en diskusjon omkring dette. Det er også relevant å utdype definisjon og bruk av begrepene komposisjon og improvisasjon i denne konteksten. Hva skjer i skjæringspunktet mellom disse, hvordan virker de ulike gradene på musikerens rolle? Hvor fri er improvisasjonen i de ulike verkspesifikke kontekstene?

Prosjektets tittel er «Open form - en utvidet utøverrolle». Da er det interessant med en diskusjon om hva denne rollen utvides fra. Hva er nytt innenfor denne rollen? Hva er den nye kompetansen som kreves?

Komiteen ønsker også en avklaring av hva som menes med «abstrakt kompositorisk tenkning» og «intuitiv instrumentalt teknisk holdning» i denne konteksten (jfr. kandidatens søknad om sluttbedømmelse, s.4).

## En begrepsavklaring av ulike tilfeldighetsbegreper

Begrepet Åpen form og *tilfeldighet* blir diskutert i håndboka. *Aleatoric music*, *indeterminate music* og *chance* vil jeg omtale her som et tillegg til det som blir diskutert omkring *tilfeldighet* i håndboka.<sup>116</sup>

I den engelske terminologien er begrepene som omfavner *tilfeldighet* mer variert, noe som kan skape flere nyanser, men også mer utydelighet. Jeg vil kort beskrive de engelske begrepene som svarer til begrepet *tilfeldighet*.

1. Chance
2. Indeterminacy
3. Aleatory

Disse begrepene har blitt, og blir fremdeles brukt, med en udefinerbar grense. Cage bruker gjerne *indeterminacy* og *chance* når han beskriver disse ulike typer tilfeldighet.<sup>117</sup> Europeerne brukte i større grad begrepet aleatorikk enn amerikanerne. Brown bruker likevel begrepet *aleatory* og beskriver seg selv og de andre New York-skole komponistene som de første aleatoriske komponistene.<sup>118</sup> Metodene som komponistene brukte var ulike, og de ville selv ikke ha noen uttalt forbindelse til hverandre. På en måte kan komponistenes bruk av begrepene anses som en måte å distansere seg fra hverandre, en måte å tydeliggjøre at de holdt på med totalt ulike metoder. Denne "konflikten" som kan sies å ha vært mellom komponistene i Europa og USA, har jeg valgt å la ligge i denne sammenhengen. Jeg har fokusert mitt prosjekt på den praktiske utførelsen av noen verk, belyst gjennom amerikanerne. Avgrensningen er ikke gjort fordi jeg ikke finner europeerne og deres komposisjoner interessante.

Komponist og forfatter Reginald Smith Brindle beskriver den typiske europeiske serialist på 50-tallet som en som streber etter å definere alle musikalske parametere så detaljert og nøyaktig som mulig, og at det var forventet at utøveren skulle gi en

---

<sup>116</sup> I den engelske oversettelsen av boka vil disse begrepene bli anvendt på en annen måte i den norske, på grunn av naturen i språket.

<sup>117</sup> Dette kommer tydelig til uttrykk i for eksempel Cages *Silence*.

<sup>118</sup> Brown 1970. (Lydopptak)



så eksakt som mulig reproduksjon av disse instruksjonene.<sup>119</sup> For serialisten var derfor tilfeldighetskonseptet helt uten verdi. Likevel ble de strenge serialistkriteriene kastet over bord også i Europa, litt etter litt. Det er både påstått og benektet å ha en sammenheng med amerikanernes besøk til Europa. Det er i alle fall påfallende at også europeerne, i ulik grad, slapp tilfeldighetsaspektet mer og mer inn over seg utover på 50-tallet. De har selvfølgelig fått med seg amerikanernes verk og foredrag i Darmstadt og blitt påvirket av dette, enten de ville innrømme det eller ei. Det samme kan man si gjelder for amerikanernes påvirkning av europeerne, noe som er naturlig i et slikt fora.

Stockhausens *Klavierstücke XI* (1956) har ofte blitt omtalt som det første aleatoriske verket, og Stockhausen selv mente å ha presentert en ny måte å tenke form på med dette verket, til tross for at Feldmans *Intermission No. 6* (1953) faktisk var skrevet tre år tidligere. Jeg har omtalt dette i min hovedoppgave fra 2004 *Det preparert pianoet – innstudering og interpretasjon av verk for preparert piano*, og jeg vil sitere fra den her:<sup>120</sup>

*Klavierstücke XI* har lenge blitt regnet som det første verket som var komponert i en slik åpen form. Stockhausen hevdet også selv at han med dette verket presenterte en helt ny form.<sup>121</sup> 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".<sup>122</sup> Han er også misvisende i forhold til tilfeldighetsoperasjoner og aleatorikk, som blant andre ble brukt av dadaistene. Faktisk skal en [kanskje] helt tilbake til Frescobaldi for å finne den første bruken av tilfeldighet. Han tillot i sine toccataer fra 1637 at man etter valg kan spille enkelte av toccataens deler og la resten være. Frescobaldi forklarer dette til utøveren på denne måten:<sup>123</sup>

In the Toccatas I have only paid regard to the fact that they are rich in varied passages and ornaments, but also that the individual section may be played separately from one another, in order to enable the player to make a conclusion at will, without having to end

<sup>119</sup> Brindle 1975, s.61.

<sup>120</sup> Storesund 2004, s. 28f.

<sup>121</sup> Stockhausen 1964, s.69f.

<sup>122</sup> Wörner 1973, s.220.

<sup>123</sup> Sitatet er hentet fra forordet som er trykt i notene *Orgel- und Klavierwerke*, bind III, utgitt på Bärenreiter.

the Toccata.

Også Mozart har skrevet såkalte "terningkomposisjoner", som går ut på at man ut fra et gitt tonemateriale selv kan sette sammen ulike takter, ved hjelp av terninger og nummertabeller, til utallige valser.<sup>124</sup>

I forhold til Åpen form-begrepet er både *chance*, *indeterminacy* og *aleatory* begrep som beskriver aspekter ved et Åpen form-verk. Disse begrepene kan også beskrive prosesser og metoder som foregår mellom komponist og verk, hvor selve verket ikke nødvendigvis trenger å være Åpen form. For eksempel Cage, *Music of Changes* (1951). Verket blir omtalt i fagmiljøet som *indeterminate music*, og er komponert med en såkalt *chance controlled* metode. Han brukte *I Ching* for å "spørre" hvilke valg han skulle ta.<sup>125</sup> Dette verket er likevel ikke Åpen form. Tilfeldighetene befinner seg mellom komponisten og verket, ikke mellom verket og utøveren. Cage presiserer selv i "Indeterminacy" i *Silence* at det ikke forekommer noen *indeterminacy* gjennom verket som angår fremføringen. *Music of Changes* er derfor ikke Åpen form.

Browns *December 1952* (1952) ble også komponert med tilfeldighetsprosedyrer, som *Music of Changes*. *Every single element was constructed by a program process generated by a random sampling table*.<sup>126</sup> I dette verket forekommer tilfeldighetene mellom komponisten og verket, som i *Music of Changes*. Men i *December 1952* forekommer tilfeldighetene også mellom verket og utøveren. *December 1952* er derfor Åpen form.

I Wolffs *Edges* (1967) forekommer tilfeldighetene kun mellom verket og utøverne. Også *Edges* er Åpen form.

Cage beskriver *indeterminacy* som et fenomen som kan forgå mellom verk og utøver; i fremføringssituasjonen i "Indeterminacy" fra *Silence*. Han gir flere eksempler på slike verk, men også noen eksempler på noen verk som ikke har noen

---

<sup>124</sup> Schwanauer 1993, s.533ff

<sup>125</sup> Valgene som Cage "matet" tilfeldighetssystemene sine med var hans egne valg og kan således si å ha en påvirkning på "tilfeldighetene". Men Cage var kjent for å være svært grundig med å kartlegge alle muligheter som var tilgjengelig til dette systemet. Han kunne for eksempel spørre musikerne direkte om hvilke muligheter et instrument hadde for å være sikker på at det ikke var hans egen smak som tok avgjørelser, men tilfeldighetssystemet.

<sup>126</sup> Brown 1970. (Lydopptak.)

*indeterminacy* vedrørende fremføringen. Han bruker også nettopp *Music of Changes* for å illustrere at *indeterminacy* gjerne kan forkomme på ulike plasser i prosessen fra komponistens metoder til utøverens innstudering og interpretasjon. Han begrenser ikke begrepet *indeterminacy* til å gjelde en bestemt sjanger eller epoke. Han omtaler også Bachs *Die Kunst der Fuge* (ca. 1740) og forklarer hvordan *indeterminacy* forekommer i dette verket så vel som andre verk, i godt selskap med Wolff, Feldman og Brown. *Åpen form* derimot, er et begrep som omtaler en type verk og en sjanger, som forklart i håndboka i kapittel 3. *Hva er Åpen form?* s. 139.

Smith Brindle bruker også *indeterminacy* for å omtale parametere i et verk som inkluderer tilfeldighet for utøveren og fremføringen. Han beskriver for eksempel *time indeterminacy*, *pitch indeterminacy* og *indeterminacy in form* og så videre.<sup>127</sup> Også andre forskere har hatt problem med å skille begrepene fra hverandre. Pamela Layman Quist bruker begrepene på denne måten: "*Indeterminate form*" and "*Open form*" will be used interchangeably, and "chance" and "aleatory" will be considered synonymous.<sup>128</sup>

Cardew omtaler *indeterminacy* på følgende måte: *Some terms seem to require elucidation:*

Indeterminacy. (Cage: "pieces which are indeterminate as regards their performance".) I would say that a piece is indeterminate when the player (or players) have an active hand in giving the piece a form.<sup>129</sup>

Cage brukte begrepet *indeterminacy* flittig. Dette sitatet oppsummerer noe av det som var viktigst for ham med begrepets betydning.

*9 seconds on indeterminacy: How to get out of one's mind.*<sup>130</sup>

Min konklusjon, som jeg også sier i håndboka, er at de tre begrepene *aleatory*, *indeterminacy* og *chance*, ofte blir brukt til å forklare hverandre. *Aleatoric music* blir forklart med *indeterminacy*, *indeterminacy* blir forklart med *chance* og *chance* blir

---

<sup>127</sup> Brindle 1975, s. 62ff

<sup>128</sup> Quist 1984, s. xi

<sup>129</sup> Ibid., s. 21

<sup>130</sup> Scheffer, 2004. (Cage, i dokumentaren *John Cage. From zero. Four films on John Cage.*)

---

forklart med aleatorikk og terninger: Tilfeldighet er imidlertid hovedingrediensen i alle tre begrepene.

### **Diskusjon av begrepene *komposisjon* og *improvisasjon***

*Improvisasjon* blir også diskutert i håndboka under "Øvrig begrepsavklaring" s. 153, i Del 2, kapittel 3. *Hva er Åpen form?*.

Måten Brindle omtaler grafiske verk og tekstkomposisjoner på i sin bok *The New music. The Avant-garde since 1945*, er etter min mening noe snever. Dette er riktignok et stort felt, men det er tydelig at han observerer disse verkene som seriell komponist, og i alle fall ikke som utøver. Han hevder at i de verkene hvor notasjonen krever improvisasjon fra utøveren, blir utøveren bundet til å skrive ut et spillepartitur som tas med på scenen. Han stiller spørsmålstegn ved om dette er improvisasjon, som er forståelig; et gjennomkomponert spillepartitur kan neppe regnes som improvisasjon. Jeg betviler ikke at han har opplevd store utøvere på verdensscenen som har gjort dette, som han forteller om.<sup>131</sup> Men å gjøre en vurdering av disse verkene etter sin opplevelse av ett utvalg utøvere utgjør ikke et godt nok grunnlag.

[...] both these examples [Donatoni, *Black and White* (1968) og Cardew *Solo with Accompaniment* (1964)] inhibit improvisation so much by their complexity that players have to write out their own music. So what improvisation is that?<sup>132</sup>

Jeg er enig i at detaljerte spillepartitur strider mot verkets natur og det er noe jeg kun anbefaler dersom verket tilsier at det skal gjøres.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Ibid., s. 86.

<sup>132</sup> Ibid.

<sup>133</sup> David Tudor brukte derimot denne metoden i mange av sine realiseringer av for eksempel Cage sine verk. Cage, og mange andre komponister som skrev spesifikt for Tudor, visste på forhånd at han kom til å "løse gåten" på denne måten. Dette er et viktig aspekt å være klar over i møtet med mange Åpen form-verk, uten at det trenger å betraktes som en fasit. Denne metoden passer for øvrig godt sammen med Cages filosofi om å ikke utrykke noens smak. Tudor kunne nemlig bruke tilfeldighetsoperasjoner eller nøyaktige matematiske beregninger i sine realiseringer, som ikke kan sies å ha noen forbindelse til Tudors egen smak. Dette var midt i blinken for Cages verk.

### Hva er *komposisjon*?

I håndboka bruker jeg både *komposisjon* og *verk*. Begge begrepene brukes for å omtale det samme fenomenet, og jeg har valgt å forholde meg til disse begrepene som fra en utøvers perspektiv. Det vil si at jeg betrakter *komposisjon* eller *verket* som utøverens instruksjoner fra komponisten.

*Komposisjon* i sammenheng med Åpen form har etter min mening ikke noen utvidet betydning fra andre sjangere. Å komponere betyr å sette sammen. Metoden for hvordan man setter sammen, og hva man setter sammen, er unikt for både sjangere og komponister. Dersom jeg spiller Messiaen eller Wolff så får jeg det samme av dem begge: instruksjoner for fremførelse av ulike deler de har satt sammen for meg. Ulikheten mellom Messiaen og Wolff ligger i hvordan jeg som utøver skal forholde meg til delene. I en Åpen form-komposisjon kan jeg for eksempel få instruksjoner hvor jeg må gjøre noe aktivt i arbeidet med å sette sammen, som i *Brooklyn* hvor jeg må lage en *plan of use* (se i håndboka under "Eksempelverk 9 Christian Wolff, *Brooklyn* (2015)", s. 111), eller i Cages *Variations III* (1962). I *Variations III* må utøveren bruke tilfeldighetsprosedyrer for å sette sammen delene, i tillegg til å finne innholdet i selve delene. I et "closed" form-verk er ofte detaljene notert så nøyaktig som mulig, til og med ned til aspekter vedrørende foredrag og uttrykk.

For John Cage var det å komponere det samme som å organisere lyder<sup>134</sup>, altså å sette sammen, å strukturere. Utøverens rolle blir i Åpen form dradd mot denne rollen; [...] *discovering and defining limits*.<sup>135</sup> Slik kan interaksjonen mellom de tre partene i en Åpen form-komposisjon tenkes, hvor forholdet mellom komposisjon og utøver har en utvidet rolle i forhold til et konvensjonelt notert verk:

Komponist → komposisjon ↔ utøver

Det kan oppstå et spørsmål omkring opphavsrett til en Åpen form-komposisjon. I samarbeidsprosjekt hvor komponisten jobber tett på for eksempel improvisasjonsutøvere, er det viktig å ha en klar avtale om fordeling av opphavsrett før arbeidet starter. En komposisjon hvor komposisjonen er ferdig før utøverne

---

<sup>134</sup> Cage 1973, s. 5.

<sup>135</sup> DeLio 1979, s. 33

---

starter med realiseringen er mer i grenselandet. Utøverne må noen ganger bidra med så mye at også i dette tilfellet kan opphavsrettigheter diskuteres. Brown formulerer det på denne måten:

In Darmstadt I said to the audience to give credit to the 24 people playing it, including me conducting it. But if they didn't like it, to blame me, since they wouldn't have been doing it if I didn't write the piece. However, I do believe it is essential to give credit to the people who take part of this.<sup>136</sup>

Konklusjonen min er at begrepet *komposisjon* eller *verk* i forhold til Åpen form ikke har noen utvidet betydning fra en konvensjonell betydning. Det er komponistens rolle og utøverens rolle i forhold til komposisjonen som er utvidet fra en konvensjonell betydning.

Til slutt vil jeg sitere Cages svar til Daniel Charles:<sup>137</sup>

*Schoenberg, whose student you were, said that you were 'not a composer, but an inventor – of genius'.  
What have you invented?*

## Music, (not composition).

### Utøverens rolle i Åpen form

Spørsmålet om hva utøverens rolle er utvidet fra blir besvart gjennom håndboka, samt i avsnittet ovenfor. Nedenfor er en liten kommentar til det som allerede er diskutert.

I sitatet nedenfor sier Cardew noe om friheten til utøveren. Han erkjenner viktigheten av utøverens rolle like mye som komponisten eller verket selv.<sup>138</sup> Dette illustrerer noe av kjernen i det utøverens rolle er utvidet fra; den konvensjonelle utøverrollen har endret seg til å nærme seg komponisten. Det er ikke noe hegemoni

---

<sup>136</sup> Brown 1970. (Lydopptak)

<sup>137</sup> Cage 1981, s. 50

<sup>138</sup> Cardew 1961, s. 23

i disse rollene lengre:<sup>139</sup>

One point is, that every sign should be active (compare the barlines in Feldman and Boulez). Here are openings for indeterminacy, or freedom for the player: he must decide which signs he will give activity to, or allow to act.

The composer can bring this about in a variety of ways: by overloading the player with so many rules that they begin to contradict each other; or by using the same sign in a variety of context where it cannot mean the same (paradoxical notation); or by giving no rules whatever and obliging the player to seek out such rules as he needs or as will make sense of the notation. (This last is very important, and often seems the case with Feldman.) All these are psychological obscurities directed at the player in the hope of waking him up.

### **Hva menes med *abstrakt kompositorisk tenkning og intuitiv instrumentalt teknisk holdning*?**

*Abstrakt kompositorisk tenkning*: Abstrakt tenkning betyr i denne sammenhengen å kunne tenke en lyd eller et element uten at det nødvendigvis har sammenheng til noe annet; det motsatt av konkret. For eksempel det å tenke på toner eller tonehøyder som et konsept for deg selv, uten at de står i en sammenheng for å lage en melodi. Eller å kunne tenke at en lyd fra en bil utenfor konsertlokalet utgjør en del av en sammenheng sammen med en tone fra et instrument.

Å tenke abstrakt kan være å tenke at en rekke toner ikke trenger å ligne på noe konkret, for eksempel en melodi eller et tema. Det som vanligvis utgjør en meningssammenheng rundt det abstrakte objektet er tatt bort, men tonene eksisterer like fullt. Som utøver fjerner jeg meg fra det konvensjonelle og jeg må tenke utradisjonelt når jeg tenker abstrakt. Det finnes konvensjoner i et hvert miljø, men det finnes også konvensjoner i en selv, som også kan kalles klisjéer.

Sammen med kompositorisk tenkning betyr dette at utøveren må kunne tenke kompositorisk, men uten at det skal forestille noe konkret. Det betyr ikke at melodier eller temaer eller noe annet konkret ikke kan brukes. Utøveren må kunne gjøre begge deler, avhengig av hva verket krever og hva utøveren vurderer som egnet. Konklusjonen min på dette er at begrepet *abstrakt kompositorisk tenkning* ikke er tilstrekkelig å bruke alene i denne sammenhengen for å uttrykke det jeg mener slik jeg gjorde det i min *Søknad om sluttbedømmelse*. Det er mer riktig å si at utøveren

---

<sup>139</sup> Cardew 1961, s.23

har behov for å tenke både abstrakt og konkret, og benytte dette sammen med kompositoriske teknikker.

*Intuitiv instrumentalt teknisk holdning:* Se også i håndboka under "Øvrig begrepsavklaring" s. 153, i Del 2, kapittel 3. *Hva er Åpen form?*.

Jeg har jobbet en del med alternative spilleteknikker på mitt instrument, uavhengig av dette prosjektet. I den anledning har jeg funnet et uttrykksregister i min egen utøving som innebærer at jeg kan lage toner som jeg ikke kan ved å kun bruke en konvensjonell spilleteknikk. Dette betyr at i det øyeblikket jeg intuitivt forestiller meg en lyd, kan jeg formidle denne lyden gjennom mitt instrument. Denne utvidede paletten av spilleteknikker gjør at jeg klarer å svare bedre på det som intuitivt skjer i en utøvingssituasjon. Jeg kan få en umiddelbar idé om hvordan jeg vil reagere eller respondere på en innskyttelse som skjer i en fremføring. Jeg hører for meg en klang og på grunn av øvingen jeg har som grunnmur, vet jeg at jeg klarer å være spontan i min reaksjon. Jeg trenger ikke å lete etter det jeg trenger eller hvordan jeg kan få til akkurat det jeg hører for meg.

Dette betyr ikke at jeg kan ikke kan være intuitiv uten alternative spilleteknikker. Det betyr heller at jeg må kunne forholde meg intuitivt til instrumentet mitt og tørre å utforske mulighetene i både instrumentet og min konvensjonelle instrumentalt teknikk.

Også her vil jeg gjerne få lov til å korrigere meg selv litt fra *Søknad om sluttbedømmelse*: Utøveren har en fordel ved å ha en intuitiv holdning, både til sitt instrument og til sine instrumentalt tekniske ferdigheter, i arbeidet med Åpen form.



2) Komiteen ønsker å utfordre kandidaten til å reflektere over sine egne ulike roller i prosjektet.

I forhold til at kandidaten i mindre grad enn i mange andre tilsvarende prosjekter eksponeres som solist, vil det være interessant å høre hvordan hun vurderer sine roller som ensemblemusiker, ensemble/prosjektleder og komponist.

Kandidaten fremhever i den reviderte prosjektbeskrivelsen demokratiseringen av «Open form» ved at barn eller uskolerte kan fremføre disse verkene. Komiteen ønsker at kandidaten begrunner sine valg om å utelukkende spille med høyt kompetente og profilerte utøvere på konserten.

### **Min rolle som ensemblemusiker, ensemble/prosjektleder og komponist.**

Jeg er ikke, og ønsker ikke, å være opptatt av rollen som solist. Jeg betrakter fremførelsen min av verket som viktigere enn meg som utøver. Det vil si at jeg ønsker å sette verket i sentrum, og ikke utøveren.

Dette er også en holdning som jeg oppfatter som sammenfallende med den estetikken som ligger til grunn for Åpen form som sjanger. Det er en holdning som jeg mener er viktig å ha i fremførelsen av disse verkene med tanke på historisk kontekst. I håndboka beskriver jeg den "avskoleringen" som Cage fikk til i noen av sine komposisjoner ved å "låse" en av pianistens (sannsynligvis Tudors) fingre ved å kreve at pianisten holder en tangent nede. En annen form for virtuositet får lov til å tre frem når utøveren legger bort sin konvensjonelle solistholdning. Denne virtuositeten handler om å løse gåten som ligger i selve verket, og ikke om en fremvisning av utøverens ferdigheter.

En slik holdning vil gagne musikk fra andre sjangere også.

Cage var også opptatt av "ikke å beherske", det å ikke være i kontroll. Dette kan ses på som en kontrast til solistrollen, som gjerne forbindes med stor grad av kontroll og sikkerhet.

Han [Cage] likte den kvaliteten som ligger i å være på usikker grunn, å være nysgjerrig og søkende, prøvende, utforskende. Han likte tanken om at utøveren

---

skulle være en forlengelse av publikums nysgjerrighet.<sup>140</sup>

Rollen som ensemblemusiker og prosjektleder har vært annerledes i dette prosjektet enn i andre prosjekt. Når jeg i en normal situasjon går inn i et prosjekt med andre musikere som ikke-stipendiat, tilstreber jeg en holdning hvor jeg betrakter alle i ensemblet som likeverdige med tanke på de musikalske valg som skal gjøres. Det er ikke langt ifra at jeg har hatt den samme holdningen i dette prosjektet, men jeg har hatt en tydelig lederrolle i de prosjektene som har vært tilknyttet stipendiatprosjektet. Dette har utøverne vært klar over i hele prosessen under alle stipendiatprosjektene.

I forkant av de ulike prosjektene har utøverne fått vite at jeg kom til å gjøre valg og føringer underveis og at dette ville være rammene for samarbeidet. Dette har jeg opplevd som helt naturlig i de ulike produksjonene. Det har vært jeg som har bestemt verk, besetning, jeg har analysert og kommentert verk og interpretasjoner i lys av historisk kontekst og ulik fremføringspraksis.

I forkant av øvelser har jeg gjerne laget noen metodiske retningslinjer for hvordan vi kan gjøre øvingen og forberedelsene ellers.

De praktiske forberedelsene før en øvelse har gjerne bestått av å lage ulike etyder som vi har brukt i øvelsene. I Wolffs *Edges*, for eksempel, er det naturlig å presentere verket som helhet først. Tradisjonell verkanalyse kommer til kort, men det er fullt mulig å gjøre en verkanalyse også av Åpen form-verk. Neste skritt er forberedelsene. En etyde jeg har brukt både i egen øving og i veiledning med både studenter og ensembleutøvere er å jobbe med kun ett eller to tegn av gangen. Dette er forklart mer inngående i håndboka.

På vei inn i verket har jeg presentert mine tanker om det og hva jeg oppfatter som verkets rammeverk. Dette er også selvsagt diskutert med utøverne, som er en viktig prosess av interpretasjonen. Dersom jeg har hatt øvrig informasjon, for eksempel mailkorrespondanse fra Wolff, har jeg også redegjort for dette. Ofte har det kommet opp spørsmål om verket og dets rammer som jeg har snakket eller maillet med Wolff eller Oliveros om. Dette gjelder både spørsmål angående deres verk, men også

---

<sup>140</sup> I samtale med Kjell Samkopf, 26.05.2015.

andres verk og generelt om tradisjonen og den historiske konteksten.

I Wolffs nye verk *Brooklyn* (2015) måtte også en såkalt "plan of use" lages. Dette er en måte å strukturere formen i verket på som innebærer at de ulike delene plasseres i forhold til hverandre. Det kan være deler som skal spilles på likt, eller ved siden av hverandre, utelates helt, eller gjentas. Dette arbeidet hadde jeg som leder ansvar for. Jeg laget ulike slike planer, testet ut sammen med ensemblet, og tok deretter med meg erfaringene og laget en endelig "plan of use". For dette verket var det en spesielt viktig rolle som leder, selv om det var liknende roller i de andre verkene.

En annen viktig lederrolle i *Brooklyn* som jeg tildelte andre utøvere, var cuing; det å gi tegn til hele ensemblet for eksempel der det var tutti-partier. Det var naturlig å gi denne rollen til Sigyn Fossnes og Mia Göran. De hadde best erfaring med dette og var dessuten plassert foran ensemblet og var godt synlige for alle utøverne. Jeg hadde imidlertid en rolle med i ledelsen også der, ved å komme med ledende føringer for når og hvor cuingen skulle gjøres.

I ensemblene jeg har jobbet med har hovedregelen alltid vært at alle idéer får lov til å komme frem, også de som er dårlige. Å legge til rette for denne typen holdning er viktig for å få til en god strøm av forslag for interpretasjon. Mange interessante idéer har kommet frem fordi vi har hatt denne positive holdningen, og det er noe jeg ønsker å ta med meg som noe svært viktig og verdifullt i ethvert samarbeid. Også dette er en rolle som er viktig å ta ansvar for som leder.

Som leder har jeg også hatt ansvaret for gjennomføringen av alle produksjonene. Jeg har hatt flere samarbeidspartnere, for eksempel Borealis, Ilios, Ny musikk-avdelinger i hele landet, frivillige, og ulike støtteordninger. Dette siste innebærer en viktig del og ganske stor del av den praktiske gjennomføringen for et prosjekt. Som leder er det jeg som har hatt ansvaret for utformingen av alle søknader om støtte, og kommunikasjonen med disse.

Jeg har som leder også organisert alle øvelsene, og de har det vært mange av. De som selv har organisert øvelser for tre eller flere vet hvor vanskelig dette kan være. For et større ensemble, er jobben med dette en etyde i kreativ problemløsning og i tålmodighet.

I tillegg til andre mer generelle roller som leder, anser jeg alt dette som viktige deler av min lederrolle.

### **Valg av skolerte utøvere.**

Grunnene til at jeg har valgt å jobbe med profesjonelle utøvere i de fleste prosjektene er mange.

Før jeg startet stipendiatprosjektet hadde jeg begynt å jobbe med flere Åpen form-verk. Etter hvert etablerte jeg det som vi har kalt "Åpen form-orkesteret". Det er et orkester med en delvis sirkulerende besetning, men mange av de samme utøverne er gjengangere i orkesteret. Orkesteret har for øvrig ikke noen likheter med et tradisjonelt orkester.

Besetningen ved Åpen form-orkesteret under avslutningskonserten 15. Mars 2015 ved Borealis har vært med gjennom mange Åpen form-prosjekt både før og under stipendiatperioden. Jeg visste at disse utøverne hadde en interesse for sjangeren og en praktisk erfaring fra ulike fagfelt som gjorde at de kunne tilføre interessante aspekter til mitt prosjekt. Fossnes, Göran og meg selv kommer fra den klassiske tradisjonen, mens Dillan, Skarbø og Moe kommer fra jazztradisjonen. Ratkje er både komponist og utøver og har en bred kunnskap og erfaring. Å velge Wolff som utøver var et naturlig valg for meg siden vi har spilt sammen som en del av min veiledning da han var min biveileder tidligere i prosjektet, og som mentor både før og under prosjektet.

Wolffs svar på våre spørsmål under ulike øvingssituasjoner har mange ganger overrasket meg (og de andre utøverne). Vi har vært nøyaktige i våre forberedelser av hans verk, men han har overrasket oss med å bryte opp strengheten ved å gi verket flere muligheter enn det partituret gir. For eksempel så øvde vi mye på en del i *Brooklyn*, s.9-10, som er nøyaktig, rytmisk notert (ikke tonehøyder). Alle skal ha samme tempo og starte og slutte på likt, i motsetning til hvordan mye av stykket skal spilles ellers. Vi måtte frem med metronomen, og øvde på samspillet slik at det skulle sitte – i beste øvetradisjon. Når Wolff kom og ble med på øvingen, viste det seg at han slett ikke var så nøye med å verken spille helt nøyaktig det som sto notert, heller ikke at det var så stramt som vi hadde tenkt at det skulle være. Han ga verket og samspillet rom for "slark", og han ga oss dermed en viktig kunnskap og

---

erfaring som angår fremføringspraksis på hans verk. Dette er en kunnskap som jeg ikke kunne ha tilegnet meg uten å ha spilt med Wolff som utøver.

I *Brooklyn* s.9-10 oppfordret han utøverne i ensemblet til å bruke perkusjonsinstrumenter av ulike slag, gjerne bokser eller noe lignende, i stedet for sitt eget instrument. Det uttrykket det gir med utøvere som spiller perkusjon som ikke er profesjonelle på instrumentet, gir et annet uttrykk enn når profesjonelle slagverkere spiller. Dette gjør at Wolff oppfordrer til en slags avskolering av musikerne, og de blir tvungne til å lage musikk uten at de kan bruke sin erfaring og profesjonalitet slik de kan på sitt eget instrument.

Jeg spurte Wolff om dette i den muntlige refleksjonen fremført under avslutningskonserten 15. mars 2015. Wolff:

I like the idea that both professionals and non-professionals can play the music. Even people that don't even read music. If the score consists to having instructions or something that everybody could understand if you explain it: Fine. You know, we all can do something musical, we can all do something graphic, you know, what ever it is. You have to want to do it and be serious about it, then it's fine [...].

Å jobbe med uskolerte musikere eller barn er et interessant aspekt i denne sammenhengen, men det vil kunne være et annet prosjekt. Innenfor de rammene som dette stipendiatprosjektet har gitt meg har jeg måttet gjøre mange ulike avgrensninger, og utøvervalg har vært en av dem.

Jeg sier også litt om dette i min søknad om sluttbedømmelse (s. 4-5):

Selv om det ikke er nødvendig i alle verk, er det min erfaring at det er en fordel at utøverne har generell musikerkompetanse. Jeg har spilt lite med ikke-musikere, og det er kanskje en svakhet med denne påstanden. Men de dialogene og samspillsituasjonene jeg har hatt med utøvende musikere hadde ikke vært mulig å ha med uskolerte utøvere. I et annet prosjekt kunne det vært interessant å teste ut dette, men i dette prosjektet har jeg lagt generell musikerkompetanse som grunnlag for utøvingen. Jeg hadde heller ikke greid å tilegne meg den kompetansen jeg har nå dersom jeg ikke hadde kunnet bruke min musikerkompetanse i møte med Wolff og Oliveros.

*Brooklyn* kunne ikke blitt fremført med barn på samme måte som vi gjorde det med ensemblet ved avslutningskonserten. Det var et bestillingsverk og selv om besetningen i verket er åpent, var Wolff klar over hvor mange vi var, instrumenteringen og at vi var utøvende musikere. I tillegg kom notene en god del seinere enn forventet, noe som er en del av den profesjonelle musikerens virkelighet. Jeg måtte være sikker på at jeg hadde utøvere som kunne realisere

verket på kortere tid enn planlagt.

Mine valg av verk ellers er også gjort med tanke på valg av utøvere. Jeg kunne i stedet valgt andre verk, eller valgt en annen tilnæringsmåte til verkene som hadde åpnet for uskolerte utøvere.

Jeg har likevel ikke spilt utelukkende med skolerte musikere gjennom stipendiatperioden. Jeg har ved ulike anledninger også gjennomført prosjekter hvor barn har vært essensielle medmusikanter. Prosjektet med Ensemble Ernst i 2009 var et samarbeid mellom Ensemble Ernst, Borkenes skole, klasse 7b, i Harstad og meg. Bestillingsverket *Lotto Ernst* (2009) var mitt første lotto-verk (det andre er *Lotto* (2010), fremført ved blant annet Konsertsirkus/avslutningskonserten). Jeg hadde et profesjonelt ensemble med meg, og en klasse. Jeg gjorde undersøkelser i forkant av prosjektet og visste en del om elevene da vi ankom Harstad for prøveuke. Jeg visste hvem som spilte instrumenter, hvem som danset, og andre ulike ting elevene var gode på. Denne informasjonen brukte jeg da jeg komponerte *Lotto Ernst*, slik at verket hadde rammer som lett kunne trigge elevene. Erfaringene jeg gjorde meg i dette prosjektet var mangfoldige, og de underbygger det jeg allerede har argumentert for ovenfor.

Ellers har jeg også hatt flere små workshops for barn i prosjektet, i regi av Borealis festival i Bergen.

3) Komiteen ønsker å utfordre kandidaten i forhold til å sette «Open form»-begrepet i en større historisk sammenheng.

Komiteen ber kandidaten belyse hvordan hun tenker at musikkens opprinnelige provokatoriske og politiske potensiale kan forstås og fortolkes for et nåtidig publikum. Komiteen ønsker seg også refleksjon omkring kildekritikk: Hvordan tolkes informasjonen fra «tidsvitnene» (Wolff og Oliveros) - representerer de en «fasit» til fremføringspraksisen, eller representerer deres tolkningssyn et utgangspunkt for en re-aktualisering og selvstendig tolkning fra kandidaten? Hva tar hun med seg fra historien, og hva skaper hun selv?

Ifølge oppmeldingen ønsker kandidaten å utforme en håndbok til Open form som del av sitt refleksjonsmateriale. Komiteen ber om at kandidaten diskuterer det tilsynelatende paradoksale ved å lage en instruksjonsbok til Open form-estetikken, som har en frihetsideologi som sitt sentrale kjennetegn.

### **Musikkens opprinnelige provokatoriske og politiske potensiale**

Krysningen mellom musikk og politikk fremprovoserer spørsmål som ikke er lette å gi tydelige svar på. Kan et musikkverk egentlig knyttes til bestemte hendelser eller en bestemt ideologi? Kan og bør det være en politisk tolkning til et musikkverk, og i så fall; i hvor stor grad bør det tolkes politisk? Hvordan har tradisjonen som følger blant andre Wolff, Oliveros eller Cardew blitt brukt som et uttrykk for politiske synspunkt?

I et skriftlig dokument har en forfatter mulighet til å formidle et politisk innhold på en tydelig måte. Men i et musikkverk er det langt vanskeligere å finne et tydelig politisk budskap. Kan virkelig et politisk budskap eller mening være mulig å finne i et musikkverk? I så fall; hvordan?

For å nevne noen direkte eksempler: Mens Oliveros sitt virke som kunstner har en klar forbindelse til feminismen, nærmere bestemt den lesbiske feminismen, har Cage forbindelse til en mer generell kritikk av den generelle samfunnsstyringen. Hans anarkistiske tankesett gjennomsyret både kunst og liv.

Wolffs *Changing the System* (1972-73) er et verk hvor tittelen alene antyder en politisk agenda og kan ses på som en kommentar til det som skjedde i verden rundt komponisten på denne tiden, for eksempel motstandsbevegelsen mot Vietnam-

krigen. Partituret gjenspeiler et system i endring, hvor Wolffs komposisjonsmetoder kan ses på som et symbol på en sosial interaksjon i tillegg til musikalsk interaksjon.

[...] in *Changing the System* there are other senses of "system" at work here: the musical systems of the piece which are activated by the choices of the performers themselves and also, more broadly perhaps, the system of contemporary classical music-making itself [...].<sup>141</sup>

Cardew, Marxisist-Leninist, er et yndet tema når det gjelder musikk og politikk. Tilbury har omtalt hele hans liv og virke i sin biografi *Cornelius Cardew – A Life Unfinished*. *Schooltime compositions* er ett eksempel på hvordan hans politiske synspunkt var nært knyttet til hans virke som komponist. Han kobler disse to agendaene sammen selv gjennom dette verket når han beskriver det i "Sitting in the Dark":

Simple equals rich; poverty comes from exhausting the possibilities. Any little thing can provide a matrix for expanding interpretation.<sup>142</sup>

*Simple* gjenspeiler de sparsommelige instruksjonene i verket, sett i forhold til konvensjonelle notasjon. På denne måten blir verket et uttrykk for komponistens politiske agenda.

Åpen form og politikk er et interessant og omfattende tema i seg selv, men ikke en del av dette prosjektet. Jeg har valgt å ikke vektlegge det politiske potensial i mitt prosjekt, men har vektlagt det utøvende perspektivet. <sup>143</sup>

Jeg vil gjerne si noe kort om noen aspekter angående det opprinnelige provokatoriske ved musikken, og om den fremdeles kan provosere i dag.

- Kan denne musikken fortsatt provosere?

Cage, som den anarkist han var, mente at alle lyder var like viktige. I lydenes verden fantes det for Cage ikke noe hierarki. Han ønsket å la publikum oppleve noe som vakkert som de før ikke hadde opplevd som vakkert. På samme måte kan alternative spilleteknikker, som for eksempel en sprettballkølle på undersiden av

---

<sup>141</sup> Chase 2010, s. 144.

<sup>142</sup> Cardew 1968, s. 232f

<sup>143</sup> Jeg berører politiske emner i eksempelverkene i håndboka. De gangene jeg gjør det er det fordi det kan ha en betydning for interpretasjonen for utøveren som leser boka.



---

flygelrammen, være overraskende men kanskje ikke provoserende. En lyd som publikum før ikke hadde tenkt på som musikk blir vakker gjennom musikken. *I think our aim should be... I think it should be to have more and more access to the enjoyment of life.*, som Cage uttrykte det på slutten av sitt liv.<sup>144</sup>

Det er en utfordring for en stor del av det vanlige publikummet å lytte til denne musikken. Den krever oppmerksomhet. Denne musikken fremstår fremdeles som helt i utkanten av det som oppfattes som etablert. Jeg tror at det skal mye til for å provosere publikum i dag, men på grunn av publikums oppfatning av at musikken befinner seg i utkanten av det etablerte, opplever de det som rart og annerledes i forhold til konvensjonell musikk. Dette kan også trigge latter noen ganger, noe som jeg synes er helt greit.

Mine fremføringer av Åpen form-verk kunne gjerne vært gjort på en mer seriøs måte, på en måte som gjorde at latter ikke ble trigget på samme måten. Når jeg spiller sammen med en popcorn gryte, legger jeg opp til latter. Dette betyr ikke fra min side at det er mindre seriøst. Det samme gjelder mine instrumentvalg, pianoprepareringene eller mine musikalske valg. Ingenting er gjort for å være en "gimmick", men som en del av mitt uttrykksregister. For meg er dette ikke rart, men helt seriøst. Akkurat som komposisjonen jeg fremfører.

Jeg har også fått reaksjoner fra fagmiljøet angående valg av verk, fra provoserte musikere og komponister. Jeg har måttet "forsvare" mitt virke og ulike komposisjoner. Jeg har måttet forsvare hvorfor disse komposisjonene kan kalles komposisjoner på samme måte som et konvensjonelt notert verk. "Hvorfor trenger du denne nota? Kan du ikke bare gjøre hva som helst, eller improvisere?" er typiske spørsmål jeg har måttet svare på. Det å forstå at min fremføring ikke hadde funnet sted uten verket og at verket krever mange timers øving, som andre verk, kan være provoserende og rart for både publikum og musikere. Brown beretter om en konsert hvor han ledet en fremførelse av *December 1952*, og et verk av *Logothesis* (ukjent hvilket). Han forteller om den tydelige visuelle ulikheten i disse verkene og hvordan man også kan høre dette i fremførelsene.

---

<sup>144</sup> John Cage sitert fra Miller 2012 (dokumentar).

[...] in my opinion the piece of paper [spillepartituret] is essential. I conducted Logothesis at the same concert as December 52. The score looks different and it sounds different. *December 52* looks geometric and pure, Logothesis looks noisy and messy. The result is that *December 52* sounds very clean and Logothesis produces a kind of noisy performance.<sup>145</sup>

Det at også en del av fagmiljøet blir provosert av Åpen form, understreker min påstand om at den generelle kunnskapen i musikk institusjonene er for lav mht. Åpen form. Manglende kunnskap og fremmede overraskelser har gjerne den effekten at det kan provosere. Åpen form burde vært en naturlig del av enhver musikkstudents opplæring, både musikere og komponister. Se for øvrig i håndboka Del 2, 5. *Hvor går veien videre?* s. 159.

### **Åpen form-begrepet satt i en historisk sammenheng**

Dette er omtalt i håndboka i Del 2, kapittel 3. *Hva er Åpen form?*, s. 139, selv om dette er relativt kortfattet på grunn av formatet det er presentert i. I håndboka har jeg utdypet mitt forhold til mine kilder Wolff og Oliveros, og der har jeg også diskutert om det finnes noen rammer for tidsriktig fremføring. Jeg vil gjerne likevel tilføye litt til det som står i håndboka.

Jeg ser ikke på Wolff eller Oliveros sine føringer for interpretasjon som noen fasit, men som forslag. Det er også min erfaring med de norske komponistene som har laget Åpen form-verk til meg. De har alle presentert sine forslag med ydmykhet og åpenhet. Jeg har stilt hyppige spørsmål til både Wolff og Oliveros om deres egne verk, men også andre sine verk. Jeg har spurt om ulike ting er mulig å gjøre i et verk for å få en forståelse av rammene og hva som er mulig. Wolff svarer ofte overraskende åpent. Han tøyer også ofte sine egne verk til ytterkanten av rammeverket, og enda litt lengre. I *Brooklyn* hadde jeg en idé om å bruke et utdrag av en del som inkluderte fire utøvere (s. 8, øverste del). Jeg ville gjerne prøve å bruke kun duoen (b), mot en helt annen del av verket. Jeg spurte Wolff hva han syntes om det, med fare for at min frekkhet skulle bli avslått. Verket er helt tydelig på at de tre stemmene (a, b, c) skal fremføres som én helhet, én del etter Wolffs oppskrift i instruksjonsteksten. Det står ingenting om muligheten for å trekke ut noe fra én del, slik jeg ønsket. Wolff ga sitt tilsagn med en gang. Han stolte på meg som

---

<sup>145</sup> Brown 1970. (Lydopptak)

---

utøver og lot verkets rammer bli utvidet enda litt til.

Wolff er tydelig på hva han liker og ikke liker. Han liker å bli overrasket, men ofte spør han utøveren om å forklare hva som ble gjort, hvis han lurte på hva i verket som ble tolket. Da vi spilte *Edges* sammen på en åpen øvelse under Open form-festivalen i Oslo 2007, satte jeg i gang noen sekunder med høy discomusikk og fremførte noen typiske danse-moves fra min diskotid på 90-tallet. Det var en direkte tolkning av tegnet *sudden* i spillepartituret og det sto i tydelig kontrast til det som ellers befant seg i lydbildet (og visuelt på scenen). Wolff ville gjerne ha en forklaring av min interpretasjon etter endt fremføring og ønsket å forstå hvor i partituret dette kunne hentes fra. Et annet eksempel er et av mine første spørsmål til Wolff som student. Også dette gjaldt *Edges*. En dreven musikkhistoriker fra miljøet viste interesse for mine valg av komponister i studietiden. Wolff var ikke mye spilt på de interne scenene på verken Norges musikkhøgskole eller noen andre musikkinstitusjoner. Vi snakket om såkalt tidsriktig interpretasjon av Wolff. Vi var enige om at det var rammer for hva som var "lov" også i denne tradisjonen, og at "en c-dur-akkord er like ulovlig i denne tradisjonen som den er vanlig i for eksempel barokkmusikken" (ikke ordrett sitat). Jeg var umiddelbart enig i den lærdes utsagn, som lydig student. Men jeg tenkte mye på denne c-durakkorden, og fikk mer og mer lyst til å spille den i *Edges*, som jeg på denne tiden jobbet med. Da jeg fikk muligheten til å spørre Wolff om c-dur-problematikken, svarte han at det var en akkord han likte svært godt, og at den var velkommen i hans musikk. Vi snakket også om det som var plassert rundt denne c-durakkorden, men lettelsen over å få tillatelse fra mesteren til å bruke denne akkorden, elsket av noen og hatet av andre, var stor.

Å stadig stille spørsmål ved det man som utøver gjør og hvordan dette forholder seg til partituret er en viktig del av interpretasjonen i Åpen form, på samme måte som i annen notert musikk.

Ofte når jeg stiller spørsmål til Wolff om spesifikke, gjerne ekstreme, muligheter for interpretasjon av et verk, er hans svar ofte, etter en liten stille tenkepause: "It's stretching it far, but it's a possibility." Dette svaret synes jeg speiler essensen i tradisjonen Åpen form: utøveren strekker i mulighetene i både verket, seg selv og i publikum.

**Er det paradoksalt å lage en håndbok i Åpen form?**

Som forklart også i håndboka, kan det virke tilsynelatende paradoksalt å lage en håndbok i Åpen form dersom man ser isolert på dette som en fasit i en sjanger hvor det motsatte av fasit er et mål i seg selv. Å diskutere dette i en intellektuell eller akademisk kontekst kan være interessant på mange måter, Men for meg som utøver er en intellektuell diskusjon av Åpen form mer paradoksalt. For det første er ikke denne håndboka en fasit, men forslag og praktiske eksempler som fører utøveren inn til sine egne eksperimenter med verket. For det andre, er disse verkene ment for å utøves og erfares. Utøvere trenger å snakke med hverandre og dele erfaringer, på samme måte som i annen musikkutøving. Ikke alle kan ringe eller skype Wolff og Oliveros, enten det gjelder nåtid eller for ettertiden, når også disse pionerene er borte. Gjennom en håndbok fra en utøver til en annen utøver kan mye formidles som kan være nyttig for en utøver i sitt møte med Åpen form. Selv om noe har en frihetsideologi trenger man like fullt en innsikt og en kunnskap for å formidle den. Se for øvrig håndboka under *Forord*, og i 2. *Er det behov for en metodisk tilnærming til Åpen form?*, s. 137.

4) Komiteen ber om at kandidaten reflekterer over og setter sitt eget prosjekt inn i ulike diskursive sammenhenger:

I forhold til utøverdiskurs (hvordan forholder hun seg til sentrale og toneangivende utøvere og ensembler? Hvordan har fremføringspraksisen innenfor «Open form» forandret seg over tid? På hvilke måter påvirker interpretasjonsfriheten utøvere?), komponistdiskurs (ulike grader av åpenhet/frihet, ulik praksis for hver komponist og ofte hvert enkelt verk) og en akademisk/ teoretisk innfallsvinkel (hva var årsakene til at Open form oppstod? Finnes det «Closed forms»? Notasjonens betydning).

Kandidaten oppfordres i denne forbindelse til å søke opp et større tilfang av relevante kilder enn det som er oppgitt i den reviderte prosjektbeskrivelsen.

### **Utøverdiskurs:**

#### **Hvordan jeg forholder meg til sentrale og toneangivende utøvere og ensembler.**

(Se også i håndboka, spesielt i Del 2, 5. *Hvor går veien videre?*, s. 159, for hvordan interpretasjonsfriheten påvirker utøvere.)

Andre utøvere og ensembler kan gjerne inspirere meg, og jeg anser dem som viktige ressurser for meg som utøver. Jeg har siden jeg var student tatt kontakt med flere sentrale og toneangivende utøvere i miljøet som jeg har hatt lyst til å lære fra. Da jeg som student tok kontakt med Christian Wolff i 2003, var dette ikke bare fordi han hadde en unik ekspertise siden mange av verkene jeg jobbet med var av ham. Det var også fordi det manglet kunnskap og erfaring på dette feltet ikke bare ved min institusjon, men også ellers i landet og miljøet. Wolff var naturlig å kontakte i denne situasjonen. Videre kontaktet jeg også Mats Persson, som også ble min veileder under mitt hovedfagsarbeid *Det preparert pianoet – Innstudering og interpretasjon av musikk for preparert piano med utgangspunkt i John Cage* ved Norges musikkhøgskole.

Selv om hovedfagsarbeidet mitt ikke har noe med mitt stipendiatarbeid å gjøre, betydde hans tilnærming til tradisjonen og deriblant Wolff mye for meg som student. Å få lov til å jobbe med Persson som kjenner tradisjonen som utøver, var svært

viktig for meg. Å oppleve ham, og også Kristine Scholz, på konserter har også vært viktig inspirasjon for meg. Min instrumentallærer på Norges musikkhøgskole hadde mer konvensjonelle ting å lære meg som pianist, mens Perssons kunnskap og erfaring var helt essensielt for min videre søken i denne sjangeren.

David Tudors betydning for komponister som Cage og Wolff er fascinerende og interessant. Studier av ham og hans virke er et studium i seg selv, og det er også gjort både Ph.D.-prosjekter og bøker som tar for seg ulike problemstillinger vedrørende ham. Min måte å jobbe på er ulik slik Tudor jobbet. Tudor løste gjerne verket som en gåte og med sin fremføring presenterte han sin løsning. Hans notater som er bevart ved The Getty Institute viser hvor kalkulerende og nøyaktig han var, ofte ned til hver minste detalj. Jeg kan godt forstå hvorfor Tudor begynte å skrive sine egne verk når jeg ser på hans intrikate notater fra sine realiseringer av Åpen form-verk. Han ble inspirert av komponistene han arbeidet med, men også av sitt eget arbeid med deres komposisjoner. Men inspirasjonen gikk også andre veien. Ganske mange verk bli til på grunn av Tudors blomstrende kreativitet som kunstner og han påvirket mange komponister og måten de komponerte på.

Tudors effekt på komponister strakk seg langt utenfor New York. Sylvano Busottis verk *5 Pieces for David Tudor* (1959) er ett eksempel. Det er naturlig å tro at dette verket er dedikert til Tudor, noe det ikke er. Det er en dedikasjon til en metode for realisering.<sup>146</sup>

The words *David Tudor* in the title are in no sense a dedication, but rather an instrumental indication, part of the notation.<sup>147</sup>

Tudor og hans metoder for realiseringer stilles dermed i et spesielt lys, hvor enhver kritikk av hans realiseringer bør gjøres med stor ettertenksomhet og respekt.

New York-skolekomponistene hadde altså stor respekt for virtuosens Tudor, og for hans måte å løse deres Åpen form-”gåter” på. Dette gjelder kanskje spesielt Cage, som ikke var særlig opptatt av improvisasjon, slik som for eksempel Brown var og Wolff er. Dette betyr ikke at Tudors metode bør være de eneste retningslinjene for

---

<sup>146</sup> Mailkorrespondanse med James Pritchett, 29.05.2015.

<sup>147</sup> Cardew 1961, s. 22

fremføringer av Åpen form. Det er viser én måte å gjøre det på. Brown henviser til Tudors fremføring av *December 1952* og forklarer hvordan Tudor gjorde sin realisering av verket. Tudor brukte linjal og gjorde nøyaktige beregninger for å regne ut eksakte tonehøyder og transkriberte det hele med konvensjonell notasjon. Dette var typisk for mange av Tudors realiseringer. Brown forteller om Tudors realisering av *Foilo and Four Systems*:

I could have taken any one of these scores and made a final fixed version. That was not my point. Although I didn't at all object to David approaching *Four Systems* in that way; that he approached it not in an improvisational way, but as a kind of graphic thing from which he then made a fixed version. This was not my intention, although I don't at all criticize David's doing it that way.<sup>148</sup>

Jeg forholder meg til Tudors realiseringer som et viktig aspekt ved interpretasjon av Åpen form som viser en mulighet for realiseringer, men ikke som en fasit. Personlig velger jeg ofte andre metoder som gjør at jeg kan ha med meg komponistens spillepartitur på scenen og jeg liker å tilnærme meg disse verkene, for eksempel *December 1952*, gjennom en improvisatorisk tilnæringsmåte. Dette er selvsagt avhengig av verket, og Cage-verk krever både stilistisk og praktisk en mer Tudor-orientert realisering.

Hvordan har fremføringspraksisen innenfor Åpen form forandret seg over tid? Fra tiden da komponistene selv var med på fremføringene, noen med politiske motiv, til vår tid har fremføringspraksisen endret seg noe, men ikke på samme måten som det man antar i andre sjangere. Det er fremdeles en så ung tradisjon at det finnes ganske store mengder dokumentasjon både når det gjelder komponistenes uttalelser, deres fremføringer, intervjuer og litteratur, lyd og bilde, en god del andrehåndsinformasjon gjennom utøvere som spilte med dem, og ikke minst muligheten for å kontakte de komponistene som fremdeles er en del av kunstscenen. Disse brede kildene er ikke tilgjengelige for en utøver som skal fremføre for eksempel tidligmusikk.

I fremføringene som jeg gjør av disse verkene i dag må jeg ta stilling til spørsmål som de den gangen ikke tenkte på; som for eksempel om det er behov for en metodisk tilnærming til verkene, eller om tidsriktig interpretasjon, HIP (Historically

---

<sup>148</sup> Brown 1970. (Lydopptak)

---

Informed Practice), er en forutsetning for å fremføre disse verkene, og i så fall i hvilken grad. Dette er spørsmål som spirer etter hvert som tiden går og man begynner å kalle en bestemt tid for en *epoke* eller *sjanger*. (Dette er omtalt mer i håndboka i Del 2, i kapittel 1. *Tidsriktig interpretasjon, eller ikke?* s. 129.)

### **Komponistdiskurs:**

#### **Ulike grader av åpenhet/frihet**

Dette er omtalt noe i håndboka, i Del 1. I tillegg vil jeg gjerne kommentere emnet litt nedenfor.

Et verk kan ha ulike grader av åpenhet, og på ulike måter. Det er også store ulikheter mellom hver komponist, som i andre sjangere. Dette gjør at noen verk er delvis Åpen form, mens andre er totalt Åpen form. Å plassere et verk innenfor eller utenfor er egentlig ikke så viktig. Det er viktigere å ha gode begrep som gjør at man som utøver kan beskrive et verk og forholde seg til det praktisk.

Eksempelene nedenfor er basert på verk jeg kjenner godt og har utøvende erfaring med.

Åpenheten i et verk kan gjelde (se også i håndboka, Del 1, i kapittel 1. *Hvordan fremføre Åpen form-verk?*):

1. Besetning
2. Tid
3. Tonemateriale
4. Dynamikk
5. Tempo
6. Form

#### 1. Besetning.

Åpen besetning kan få store følger for et verk. Registeret på for eksempel piccolofløyte og kontrabass vil gjøre det klingene resultatet totalt ulikt, til og med dersom alle de andre parameterne skulle være konvensjonelt notert.

#### 2. Tid.

I konvensjonelt noterte verk står gjerne de ulike stemmene i spillepartituret nøyaktig



notert i forhold til hverandre. Dersom dette aspektet er åpent vil to stemmer kunne spilles mot hverandre uten å forholde seg til den andres tid.

Eksempel:

Wolff, *Brooklyn* (2015): I dette verket, og mange andre av hans verk også, får utøverne instruks om *heterophonic playings*. Dette betyr at to utøvere kan starte sine stemmer omtrent på likt, men ha ulikt tempo og ikke forholde seg til homofonisk til den andre utøveren, som i konvensjonelt samspill. Se for øvrig i "Eksempelverk 9 Christian Wolff, *Brooklyn* (2015)", s. 111.

### 3. Tonemateriale.

Dette gjelder valg på mikronivå; klangfarge, tekstur, varighet, dynamikk, intonasjon, spacing/kompleksitet, rytmikk, utvikling/struktur, etc.. Noen ganger kan utøveren gjerne få instruksjoner om hvordan hun skal spille, men ikke hva. For eksempel i Wolffs *Edges* (1967). Wolffs tegn viser ett parameter ved materialet som skal spilles, for eksempel tegnet *dirty*, men alle andre parametere overlates til utøveren.<sup>149</sup>

### 4. Dynamikk.

Eksempel: Feldmans *Intersection 2* (1951) for piano, ett av hans såkalte *graph pieces*.

---

<sup>149</sup> Verket har også instruksjoner for interaksjon mellom verket og utøveren. Det vil si hvordan utøveren skal forholde seg til og behandle hvert tegn. Dette er forklart i håndboka under *Eksempelverk 3 Christian Wolff, Edges* (1967).

*To David Tudor*  
**INTERSECTION 2**

□ = 158

Morton Feldman  
(1951)

Gjengitt med tillatelse fra C. F. Peters Corporation.

Ved dette verket er det tre åpne aspekter:

- 1. Pitch, innenfor rammene *high*, *middle*, og *low*.
- 2. Utrykk og foredrag
- 3. Dynamikk.

Hvordan ulike utøvere velger dynamikk gjennom sin fremføring kan gi store følger for det klingende resultatet. Det er et krevende verk teknisk for pianisten, som må holde det oppgitte tempoet og samtidig sørge for at de stedene med mange anslag (12 eller flere noen steder) blir oppfylt.

## 5. Tempo

Også mange verk som ikke er Åpen form har åpenhet når det gjelder tempo. Browns *December 1952* er ett verk hvor tempo er åpent. Det klanglige resultatet av en rask og en langsom fremføring av *December 1952* vil gi to svært ulike resultat, samtidig som man kan kjenne igjen verket gjennom andre særegenheter.

## 6. Form

Åpenhet i form er den åpenheten som er mest umiddelbar ved første øyekast på et verk. Eksempler:

*Cages Concert for Piano and Orchestra* (1957-58), Feldmans *Intermission 6* (1953),

---

Stockhausens *Klavierstücke XI* (1956), mange av Wolffs og Browns verk, og flere. Cages *Concert for piano*, som for øvrig kan anses som et bibliotek på Cages komposisjonsmetoder med sine 83 ulike notasjonsteknikker, er et magnumverk hvor de 63 delene som utgjør spillepartituret, kan spilles i ønsket rekkefølge. Ikke alle delene trenger å bli spilt. Mange andre ting er åpent i dette verket også, foruten tempo, men det er tydelig at i den åpenheten som Cage legger opp til vedrørende formen skaper et vidt spenn i verkets muligheter, med påfølgende klingende ulikheter for publikum.

### **Akademisk/teoretisk diskurs:**

#### **Hva var årsakene til at Åpen form oppstod?**

Dette har jeg gitt en kort omtale av i håndboka under "Kort historisk bakgrunn" s. 148.

Etterkrigstiden var spesiell med tanke på behovet for å bryte med det gamle, og gjøre noe som var helt nytt. Kunstnerne ville forkaste det gamle. Wolff sier selv at New York-skolekomponistene var opptatt av å gjøre noe som var ulikt alle andre og at dette var en drivkraft i dem og (det eneste?) felles kjennetegn. Dette kan også observeres ellers i strømningene på denne tiden, i både Europa og USA. New York-skolekomponistene brøt tydelig med det som ble regnet som etablert på kunstscenen. De tok lot seg inspirere av helt andre ting enn for eksempel Milton Babbitt og Aron Copeland. De befant seg midt inni kjernen av en eksplosjon som var i ferd med endre hele betydningen av kunstbegrepet.

Den eksplosjonen som foregikk i kunsten, omkring midten av 1900-tallet, fikk sin slagkraft også fra strømninger og forskning som foregikk før 2. verdenskrig, helt tilbake til århundreskiftet. Nedenfor vil jeg illustrere en historisk kontekst rundt det som foregikk på kunstscenen i første halvdel av 1900-tallet, som ledet til konseptet med Åpen form. Teksten er basert på utdrag fra min hovedfagsavhandling fra 2004 *Det preparert pianoet*, hvor jeg diskuterer det samme med tanke på konteksten rundt Cages og hans eksperimenter med slagverk og preparert piano.

I 1935 skrev Cage sitt første stykke for slagverk, *Quartet*, som skulle være begynnelsen på hans "slagverkperiode" som varte frem til godt og vel 1950. Selv hevdet han at grunnen til at han ble trukket mot slagverkmusikken var noe han plukket opp da han jobbet med den abstrakte filmskaperen Oscar Fischinger. I

samtale med Joan Peyser i 1976 beskriver han denne erfaringen:

Fischinger told me that everything in the world has a spirit that can be released through its sound. I was not inclined towards spiritualism, but I began to tap everything I saw. I explored everything through its sound. This led me to my first percussion orchestra.<sup>150</sup>

Hvor mye han var inspirert av andre komponister og strømninger som var i tiden i forhold til slagverkmusikk og eksperimentering av klang er litt usikkert, men *Quartet* og resten av slagverkmusikken er langt fra Schönberg og tolvtoneteknikken.

Allerede mellom 1910 og 1920 var kunstbegrepet i ferd med å utvides. Futuristenes og dadaistenes holdninger til lyd førte dem til helt nye landskaper i musikken. Tidligere sto en mur som skilte mellom musikk og andre lyder, såkalt *støy*, slik at de ikke hadde noe med hverandre å gjøre. Futuristene og dadaistene boret en dør gjennom muren som tillot alle slags lyder å være musikk.

Disse holdningene fantes også innen litteratur, maleri og musikk. Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), futuristenes leder, var skuespillforfatter og poet, og han eksperimenterte også med lyd. Han snakket lidenskapelig om sangen fra fabrikker, tog, fly og byer om natten. Han skrev blant annet et manifest hvor han gir uttrykk for sine tanker omkring dette. Inspirert av Marinetti, skrev Luigi Russolo (1885-1947) i 1913 sin *L'arte dei rumori* (Støyens kunst) hvor han argumenterer for at alle lyder, både behagelige og ubehagelige skal regnes som musikalske lyder. Han lagde sine egne støymaskiner, *intonarumori*, som ble demonstrerte i Milano, Paris og London mellom 1913 og 1921. Den kanskje mest ekstreme utforskningen av Russolos teorier fikk sin betydning gjennom Marinettis og Pino Masnatas manifest *Futurist Radiophonic Theatre* i Oktober 1933.<sup>151</sup>

Radioen ble *the new art that begins where theatre, cinematography, and narration stops*.<sup>152</sup> Denne bruken av radio er det første eksemplet på lydcollage.<sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> Kostelanetz 2003, s.43

<sup>151</sup> Goldberg 1988, s.30

<sup>152</sup> Ibid.

<sup>153</sup> Dennis, Flora and Jonathan Powell. "Futurism." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, lastet ned 16.06.2015  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10420>

"Radiosendingene" bestod av ikke-hierarkiske kombinasjoner av ulike lyder, med både konvensjonelle musikalske lyder, støy og stillhet. Både lydene og stillheten hadde en spesifisert varighet.<sup>154</sup> Kanskje var dette noe som inspirerte Cage 20 år senere til sin utforskning av stillhet?

Cage nevnte aldri selv noen spesiell kjennskap eller gjeld til futuristene, men det er høyst sannsynlig at han traff på verk av dem da han var i Europa.<sup>155</sup> Også Erik Satie (1866-1925), som Cage senere hyllet ved flere anledninger, eksperimenterte med støy. I *Parade* (1916), skapt av Satie og J. Cocteau til Diaghilevs russiske ballett<sup>156</sup>, er besetningen følgende: ulike trommer og slagverkinstrumenter, klappere (noen som klapper), tamburiner, sirener, skrivemaskin, revolvere, lykkehjul, sekkepiper og telefon.<sup>157</sup> Mest sannsynlig springer dette instrumentvalget ut fra påvirkning av Russolos instrumentario. Cage var en stor fan av Satie gjennom hele sin karriere og derfor er det nærliggende å tro at også påvirkning av futuristene fant sin vei til New York.

George Antheil (1900-1959) kan også ha vært en inspirasjon. Cage møtte med sikkerhet Antheil, og kan ha tatt med seg inspirasjon fra ham videre. Wolff traff ikke Antheil. *By my time he was in Hollywood writing conventional movie music, had give up on experimentalism.*<sup>158</sup> I sin *Ballet Mécanique* (1923) bruker Antheil et vidt spekter av støy. Besetningen ble forandret en del ganger, men ved ulike fremføringer ble det brukt for eksempel både ambolt, sirkelsager, dørklokker, pianola og bilhorn i tillegg til den faste besetningen på fire pianoer og en flymotor.<sup>159</sup>

Edgard Varèse (1883-1965) og hans eksperimenter var nok heller ikke av

---

<sup>154</sup> Goldberg 1988, s.30

<sup>155</sup> Revill 1992, s.50

<sup>156</sup> Også Picasso var involvert i denne oppsetningen. Picasso malte det sceniske landskapet og tegnet kostymene, et arbeid som revolusjonerte den tradisjonelle oppfatningen av hva som var estetisk på en scene. [Templier 1969, s.37]

<sup>157</sup> Templier 1969, s.86

<sup>158</sup> Mailkorrespondanse med Wolff, 14.06.2015

<sup>159</sup> Whitesitt, Linda et al. "Antheil, George." *Grove Music Online. Oxford Music Online.*, lastet ned 16.06.2015. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00997>

ubetydelig karakter. Han var en nær venn av Russolo og fant sannsynligvis selv en del inspirasjon hos futuristene. Hans åpne holdninger til lyd, inspirert av blant andre Busoni, førte ham til en ny definisjon av musikk som "organisert lyd", den gangen svært revolusjonerende. Denne banebrytende definisjonen tillater alle slags lyder å være musikk: *I refuse to submit to sounds that have already been heard.*<sup>160</sup> Sitater fra Varèse fører med seg assosiasjoner direkte til Cage og New York-skolen.

Varèse flyttet til Amerika i 1915 og bosatte seg i Greenwich Village i New York. Han forelsket seg i alle byens lyder og disse lydene ble hans inspirasjonskilde.<sup>161</sup> I sin jakt på nye lyder "adopterte" han nye musikkinstrumenter og utforsket også elektroniske muligheter. I *Hyperprism* (1923) tok han i bruk kubjeller, cymbaler, crashcymbaler, rasler, triangel, ambolt, kinesiske blokker, tamtam, indiske trommer, lilletromme, stortromme, tamburin og løvebrøl. Varèses mest kjente verk, *Ionisation* (1929-1931), for 13 slagverksinstrumenter, piano og to sirener, fikk nok mange komponister til å sperre opp ørene.

Wolffs familie var naboer med Varèse, og Wolff hadde tenkt å spørre om å få lov til å lære av Varèse. Wolffs lærer, Grete Sultan, rådet ham til å heller studere med Cage. Varèse var en stor inspirasjon for komponistene rundt ham. Wolff:

Varese was a hero for us because of his composing "with sound as sound", his use of percussion and the energy of his music. You could say it was his opening up of new worlds of sound/music, showing one could do new things.<sup>162</sup>

Bruken av sirener som musikkinstrument virket antakelig ganske sjokkerende på publikum, men de reflekterte Varèses trang til å utforske nye klanger og nye instrument, da spesielt de elektrofoniske. Han var oppgitt over hvor lang tid det hadde gått uten at instrumentene hadde fått utvikle seg. [...] *in music we composers are forced to use instruments that have not changed for two centuries.*<sup>163</sup> Varèse var

---

<sup>160</sup> Edgard Varèse sitert etter Russcol. [Russcol 1972, s.47]

<sup>161</sup> Ibid., s.48

<sup>162</sup> Mailkorrespondanse med Wolff, 14.06.2015

<sup>163</sup> Russcol 1972, s.52

langt forut teknologien i sin tid. Han måtte derfor pent vente til han ble tatt igjen av teknologien. Han ventet på elektroniske hjelpemidler som er en selvfølge for oss i dag, som for eksempel båndopptakere. Ventetiden trakk ut og da hans musikk samtidig ikke fikk oppmerksomhet av noen stor betydning, gjorde dette at han i en lengre periode sluttet å komponere. Dette førte til hans manifest *Liberation of Sound*.<sup>164</sup>

The raw material is sound. That is what the "reverent approach" has made people forget – even composers. Today when science is equipped to help the composer realize what was never before possible – all that Beethoven dreamed, all that Berlioz gropingly imagined possible – the composer continues to be obsessed by traditions which are nothing but the limitations of his predecessors. Composers like anyone else today are delighted to use the many gadgets continually put on the market for our daily comfort. But when they hear sounds that no violins, wind instruments, or percussions of the orchestra can produce, it does not occur to them to demand those sounds of science. Yet science is even equipped to give them everything they may require.

And there are the advantages I anticipate from such a machine: liberation from the arbitrary paralyzing tempered system; the possibility of obtaining any number of cycles or, if still desired, subdivisions of the octave, and consequently the formation of any desired scale; unsuspected range in low and high registers; new harmonic splendors obtainable from the use of subharmonic combinations now impossible; the possibility of obtaining any differentiation of timbre, of sound-combinations, and new dynamics far beyond the present human-powered orchestra; a sense of sound projection in space by the emission of sound in any part or in many parts of the hall as may be required by the score; cross rhythms unrelated to each other, treated simultaneously, or to use the old word, "contrapuntally", since the machine would be able to beat any number of desired notes, any subdivision of them, omission or fraction of them – all these in a given unit of measure or time which is humanly impossible to attain.

Cage legger ikke skjul på at Varèse hadde betydning for hans arbeid. De fikk etter hvert god kontakt med hverandre og møttes jevnlig. Da Cage arbeidet med *Williams Mix* (1952), kom Varèse på besøk til ham i studioet hvor han arbeidet.

and we had a conversation about harmony...and we both, in a spirit of pleasure, mirth, and so forth, agreed that anything that was worth knowing about harmony could be thought in half an hour.<sup>165</sup>

Også komponister som ikke hadde noe med Europa å gjøre hadde, uavhengig av europeiske komponister, begynt å utforske slagverkmusikkens muligheter, for eksempel Amadeo Roldan (1900- 1939) og Carlos Chávez (1899-1978).<sup>166</sup> Roldans

<sup>164</sup> Ibid., s.53

<sup>165</sup> Cage sitert etter Revill. [Revill 1992, s.149]

<sup>166</sup> Revill 1992, s.51

*Rítmicas V* og *IV* (1930) var sammen med Varèses *Ionisation* blant de første vestlige verk som var kun for perkusjon.<sup>167</sup> Den mexikanske Chavez utforsket ulike folkemusikkinstrumenter, mesteparten av dem perkusive, men også primitive fløyter.<sup>168</sup> Cage forteller i en samtale med Jeff Goldberg i 1976 at han ble inspirert av Chavez's bok *Towards a New Music*.<sup>169</sup>

Henry Cowell (1897-1965) sine klanglige eksperimenter pekte i samme retning. Han var tidlig ute med mange nye ideer som senere ble fulgt opp og videreutviklet av ulike komponister.<sup>170</sup> Han var med på å utforske protoelektroniske instrument og sammen med Lev Termen (Leon Theremin (1896-1993)) utviklet han det de kalte *Rythmicon*. Han tok i bruk ikke-vestlige rytmeinstrument, som for eksempel *thundersticks* i *Ensemble* (1924) og perkusjonsbesetning i *Ostinato pianissimo* (1934). Spesielt hans eksperimenter innen klaverteknikken har fått stor betydning, som for eksempel *cluster*, først brukt i *Adventures of Harmony* (1913). Kanskje mest interessant i denne sammenhengen er hvordan han på ulike måter manipulerte klaverets strenger og på denne måten ga Cage ideen om preparering, som han videreutviklet. Wolff sine verk for preparert piano må sies å være en indirekte inspirasjon av Cowell, i forlengelsen av Cages preparerte piano.

Pritchett hevder at det var arbeidet med dansere som hovedsaklig fikk Cage på tanken om å skrive for perkusjon<sup>171</sup>, men jeg mener at det hadde vært naturlig for Cage å gjøre til og med dersom man ser bort fra hans arbeid med dansere.

Samtidig foregikk det en hel del forskning på bruken av slagverkmusikk i andre kulturer. Cowells brukte gamelanmusikk i sin undervisning, og balinesisk musikk var under lupen i Colin McPhees (1900-1964) forskning, publisert i *Modern Music* i

---

<sup>167</sup> Vega 2002. "Amadeo Roldán (Gardes)". *Grove Music Online. Oxford Music Online.*, lastet ned 16.06.2015.

<sup>168</sup> Estenssoro 2001, s.546

<sup>169</sup> Kostelanetz 2003, s.41

<sup>170</sup> Ett eksempel er den kjente historien om Béla Bartók som skriver til Cowell og ber om tillatelse for å benytte seg av cluster, som Cowell hadde demonstrert for ham da de møttes året før (1923).

<sup>171</sup> Pritchett 1996, s.13



1935.<sup>172</sup>

Marcel Duchamp (1887-1968) bør også nevnes ettertrykkelig når man nøster opp et historisk perspektiv for *støy* og kunstbegrepets eksplosjon, til tross for at hans virke hovedsakelig var visuell kunst.

Wolff traff ikke Duchamp, og det var det ikke så mange som gjorde heller, i følge Wolff:

He was rather exclusive I think, didn't hang-out. Cage, only in later years, became a friend/chess partner, but, according to Cage, they didn't talk about music or art.<sup>173</sup>

Til tross for hans eksklusive omgangskrets strekker hans slagkraft på både komponister og visuelle kunstnere seg helt inn i vår tid. Jeg vil tørre å påstå at alle kunstnere i dag er påvirket av Duchamp, enten de er klar over det eller ikke, ikke bare New York skolen.

New York-skolens komponister (inkludert Pauline Oliveros) var blant den første generasjonen som anerkjente *støy* og ukonvensjonelle instrumenter som en naturlig del i sitt virke, men historien strekker seg altså lenger tilbake.

Any sound is acceptable to the composer of percussion music; he explores the academically forbidden "non-musical" field of sound insofar as is manually possible.<sup>174</sup>

New York-skolens eksperimenter peker i svært mange retninger, og i en av retningene er *Åpen form*.

### **Finnes det "Closed" form?**

Ja, men ikke som sjanger. Begrepet blir brukt, men mer som en måte å forklare motsatsen til *Åpen form* på. Wolff og Brown bruker dette begrepet, blant andre. Notasjonen spiller en viktig rolle i et *Åpen form*-verk, men det er verkets samlede instruksjoner til utøveren som til sammen avgjør i hvilken grad et verk er åpent. Som sagt, kan et verk gjerne være delvis innenfor rammene til *Åpen form*. Se for øvrig

---

<sup>172</sup> Revill 1992, s.51

<sup>173</sup> Mailkorrespondanse med Wolff, 14.06.2015

<sup>174</sup> Cage 1981, s.5

Del 1, i kapitlene *Innledning*, s. 12, kapittel 1. *Hvordan fremføre Åpen form-verk?* s. 15, og Del 2, i kapittel 3. *Hva er Åpen form?* s. 139.

### **Relevante kilder**

På grunn av prosjektets praktiske vinkling har det vært det mest fokus på utøving og partiturer. Etter avsluttende konsert har jeg samlet alle mine kilder som jeg har brukt i det praktiske arbeidet, og også hatt mulighet til å oppsøke et større tilfang av kilder; både bøker, e-poster, notater og lydopptak. Jeg takker komitéen for tips og råd angående dette.

## Litteratur

Andersson, Magnus. 2009. *Elaborating nothing. John Cage's aesthetics of silence*. Ph.D.-avhandling. Oslo: Norges musikkhøgskole.

Bakke, Ruth, Snorri Sigfús Birgisson, Herman D. Koppel, Mats Persson og Harri Wessman. 1989. *Åpent hav*. Klaverskole. Oslo: Norsk musikkinformasjon (MIC)

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

Brindle, Reginald Smith. 1975. *The New Music. The Avant-garde since 1945*. London: Oxford University Press.

Brown, Earle, 1970. *Berlin Monologue. On December 1952*. Opptak fra The Earle Brown Music Foundation, New York.

Brown, Earle, 1966. "Form in der Neuen Musik". I: *Darmstadter Beiträge zur Neuen Musik: Form*. Vol. 10

Brown, Earle, 1987. Interview with Earle Brown and Ev Grimes, in New York, related to the *American Music Series*, by Yale University. Transcription by the Oral History of American Music, at Yale University. Permission to quote from the interview was given from The Earle Brown Music Foundation 16<sup>th</sup> of April 2015, by Thomas Fichter.

Cage, John. Dokumenter fra John Cage Music Manuscript Collection ved New York Public Library for the Performing Arts.

Cage, John. 1990. *John Cage: An Autobiographical Statement*. Lastet ned fra The John Cage Trust, [http://www.johncage.org/autobiographical\\_statement.html](http://www.johncage.org/autobiographical_statement.html) Lastet ned 23.05.2015, kl. 11.18.

Cage, John, 1973, *Silence*. Hanover: Wesleyan.

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

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

---

Cage, John, 1985, *A year from Monday*. London: Marion Boyars Publishers Ltd.

Cage, John, 1991. *John Cage about Silence*.

<https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>

Lastet ned 19.05.2015 13:25.

Cardew, Cornelius. 1961. "Notation: Interpretation, etc." I: *Source: Tempo, New Series*, No. 58 (Summer, 1961) Cambridge: Cambridge University Press

Cardew, Cornelius. 1968. "Sitting in the Dark". I: *The Musical Times*, Vol. 109, No. 1501. UK: Musical Times Publications Ltd.

Cardew, Cornelius. 1971. *Treatise Handbook*. London: Edition Peters Corporation.

Chase, Stephen og Philip Thomas. 2010. *Changing the System: The Music of Christian Wolff*. England: Ashgate Publishing Limited.

Cox, Christopher, 2004. "Visual Sounds: On Graphic Scores." In *Audio Culture: Readings in Modern Music*, edited by C. Cox & D. Warner, p. 187-88. New York: Continuum International Publishing Group.

DeLio, Thomas. 1979. *Structural Pluralism*. Ph.D.-avhandling. Providence: Brown University.

Dennis, Flora and Jonathan Powell. "Futurism." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, lastet ned 16.06.2015.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10420>

Diamonstein, Barbaralee. 1983. "Robert Motherwell: An Interview" (1977), I: *Robert Motherwell*. Ellen Grand (red.) New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

Duch, Michael. 2010. *Free Improvisation – Method and Genre. Artistic Research in Free Improvisation and Improvisation in Experimental Music. Critical Reflections and Essays*. Ph.D.-avhandling. Trondheim: NTNU – Institutt for musikk.

Dufallo, Richard. 1989. *Trackings: Composers Speak with Richard Dufallo*. New York: Oxford Univeristy Press.

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

Feldman, Morton. 2000. *Give my regards to Eighth Street : collected writings of Morton Feldman*. Ed. B.H. Friedman. Cambridge: Exact Change.

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

Goldberg, RoseLee, 1998, *Performance – live art since the 60's*. London: Thames & Hudson.

Göran, Mia. 2009. *Sansningens poetikk: John Cages estetiske praksis - "a non-knowledge of something that had not yet happened"*. Ph.D.-avhandling. Oslo: Universitete i Oslo

Hicks, Michael. 2002. *Henry Cowell - Bohemian* -. Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois.

Holzaepfel, John. 1994. *David Tudor and the Performance of American Experimental Music, 1950-1959*. Ph.D.-avhandling. New York: The City University of New York.

Holzaepfel, John. 2002. "Cage and Tudor". I: *John Cage*. David Nicholls (ed.). Cambridge: Cambridge University Press.

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

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

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

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

Kurtz, Michael. 1992. *Stockhausen. A Biography*. (Oversatt av Richard Toop i 1992, fra den tyske originalen fra 1988.) London: Faber and Faber Limited.

Miller, Allan und Paul Smaczny. 2012. *John Cage – The Sound Traveler*. Leipzig: ACCENTUS Music.

- 
- Nicholls, David. 1991. *American Experimental Music, 1890 – 1940*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nicholls, David. 2002. "Henry (Dixon) Cowell". I: *The New Grove Dictionary*, bind 6.
- 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.
- Oliveros, Pauline. 1993. *The Earth Worm Also Sings: A Composer's Practice of Deep Listening*. I: *Leonardo Music Journal*, Vol. 3. Massachusetts: MIT Press.
- Oliveros, Pauline. 2005, *Deep Listening- A Composer's Sound Practice*, Lincoln: Deep Listening Publications.
- Oliveros, Pauline. 2006. Booklettekst fra innspillingen *Pauline Oliveros. Accordeon and Voice*, første gang utgitt i 1982 på Vital Records Inc.. Groveland, MA: Important Records.
- Oliveros, Pauline. 2011. "Auralizing in the Sonosphere: A Vocabulary for Inner Sound and Sounding." I: *Journal Of Visual Culture*, 2011 Aug, Vol.10(2). Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Orning, Tanja. 2014. *The Polyphonic Performer. A study of performance practice in music for solo cello by Morton Feldman, Helmut Lachenmann, Klaus K. Hübler and Simon Steen-Andersen.*, Ph.D.-avhandling, Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Pace, Ian, 1998. "Archetypal Experiments. About and around Howard Skempton". I: *World New Music Magazine*, no. 8. Köln.
- Patterson, David (red.). 2002. *John Cage. Music, philosophy, and intention, 1933-1950*. New York og London: Routledge.
- Persson, Mats. 1999. *Tiger-Tango. 25 små stycken för unga pianister*. Klaverskole. Stockholm: Edition Suedia, The Swedish Music Information Center (MIC).
- Pritchett, James. 1996. *The Music of John Cage*. Cambridge: University Press.

Quist, Pamela Layman. 1984. *Indeterminate form in the work of Earle Brown*. Ph.D.-avhandling. Ann Arbor: Peabody Institute of the Johns Hopkins University, Peabody Conservatory of Music.

Reave, Greg. 1983. *Interview with Earle Brown*. Lyddoptak The Earle Brown Music Foundation

Revill, David. 1992. *The Roaring Silence: John Cage: A Life*. New York: Arcade Publishing.

Rich, Alan. 1995. *American Pioneers*. London: Phaidon

Rzewski, Frederic, 2007, *Nonsequiturs: Writings and Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: Edition MusikTexte.

Russcol, Herbert. 1972. *The Liberation of Sound: An Introduction to Electronic Music*. USA: Prentice-Hall.

Rønningsgrind, Guro. 2012. *Meaning, Presence, Process. The Aesthetic Challenge of John Cage's Musicircus*. Ph.D.-avhandling. Trondheim: NTNU.

Scheffer, Frank og Andrew Culver. 2004. *John Cage. From zero. Four films on John Cage*. New York: Mode

Schwanauer, Stephan M. og David A. Levitt (ed.). 1993. *Machine Models of Music*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology

Sauer, Theresa. 2009. *Notations 21*. New York: Mark Batty Publisher.

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

Storesund, Else Olsen. 2004. *Det preparerte pianoet – et klanglig kaleidoskop. Innstudering og interpretasjon av musikk for preparert piano med utgangspunkt i John Cage*. Hovedoppgave. Oslo: Norges musikkhøgskole.

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

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

Tilbury, John, 2008, *Cornelius Cardew A Life Unfinished*. Essex: Copula.

Vega, Aurelio de la. 2002. "Amadeo Roldán (Gardes)". *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, lastet ned 16.06.2015.

Welsh, John P.. 1967, "Open form and Earle Brown's Modules I and II". I: *Perspectives of New Music*. Vol. 32, No. 1, 1994. Seattle: Perspectives of New Music.

Whitesitt, Linda et al. "Antheil, George." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, lastet ned 16.06.2015,  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00997>

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

Wolff, Christian, 1998. *Cues: Writings & Conversations = Hinweise: Schriften und Gespräche*. Köln: MusikTexte,

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