

# **SPILL OG REFLEKSJON**

– En studie av en musikalsk interpretasjonsprosess av Harrison Birtwistles  
*Deowa* i relasjon til sju andre komposisjoner for kvinnestemme og klarinett

Gjertrud Pedersen  
Avhandling for graden Ph.D.  
Norges musikkhøgskole, Oslo

NMH-publikasjoner 2009:1

© Gjertrud Pedersen

ISSN 0333-3760

ISBN 978-82-7853-056-6

Norges musikkhøgskole  
Postboks 5190 Majorstua  
N-0302 Oslo, Norge

telefon: (+47) 23 36 70 00

telefaks: (+47) 23 36 70 01

e-post: [nmh.no](mailto:nmh.no)

[www.nmh.no](http://www.nmh.no)

Publisert i samarbeid med Unipub

Trykk: Unipub AS, Oslo 2009

# Innhold

|  |           |
|--|-----------|
| Innhold .....  | III       |
| Oversikt over noteeeksempler .....   | VIII      |
| Forord .....   | 1         |
| <b>DEL 1: INTRODUKSJON .....</b>   | <b>3</b>  |
| <b>Del 1: Introduksjon .....</b>   | <b>5</b>  |
| Fokus og forskningsspørsmål .....  | 6         |
| Hva kan musikalsk interpretasjon innebære? .....   | 7         |
| Interpretasjon: Av musikken og av interpretasjonsprosessen .....   | 8         |
| Interpretasjon som fire aktiviteter: Utøving, lytting, lesing og forestilling .....                        | 8         |
| Forskning på egen utøvende virksomhet .....  | 10        |
| Sansbar kunnskap .....   | 11        |
| Forskning på, for og i kunst .....   | 13        |
| <b>Kvinnestemme og klarinett .....</b>   | <b>16</b> |
| Presentasjon av utvalgte musikkverk .....  | 17        |
| Kjerneverket <i>Deowa</i> .....  | 18        |
| Birtwistle: <i>Ring a Dumb Carillon</i> og Webern: <i>Sanger op. 16 – 18</i> .....                         | 21        |
| Dusapin: <i>So full of shapes is fancy</i> , Kruse: <i>Peristyl</i> og Grenager: <i>Garden works</i> ..... | 22        |
| Besetningen kvinnestemme og klarinett .....  | 23        |
| Klarinettertyper og stemmetype .....   | 23        |
| <b>Refleksjoner om metode .....</b>  | <b>26</b> |
| Hermeneutisk perspektiv .....  | 27        |
| Fortolkning, forklaring og forståelse .....  | 28        |
| Redegjørelse for valg av musikkverk .....  | 29        |
| Andre mulige valg .....  | 31        |
| Kort presentasjon av kilder .....  | 32        |
| Tekstlige kilder .....   | 33        |
| Pålitelighet i tekstlige kilder om Birtwistle .....  | 35        |
| Lydkilder .....  | 37        |
| Andre kilder: E-poster, samtaler og egne notater .....   | 38        |
| Gjennomføring av utøvende del .....  | 39        |
| Egen erfaring med musikken i forkant av innstuderingen .....   | 40        |
| Presentasjon av medspillere og samarbeidspartnere .....  | 41        |
| Presentasjon av de tre konsertene .....  | 42        |
| Hvorfor egne lydopptak? .....  | 46        |
| Presentasjon av arbeidet med lydopptakene .....  | 47        |
| Refleksjoner i etterkant av opptak, lytting og redigering .....  | 51        |
| Metode – i ettertid .....  | 52        |
| Avhandlingens oppbygning .....   | 54        |

|  |            |
|--|------------|
| <b>DEL 2: MØTET MED MUSIKKVERKET .....</b>                             | <b>55</b>  |
| <b>Del 2: Møtet med musikkverket .....</b>                             | <b>57</b>  |
| Noen møter noe .....   | 58         |
| Kunstverkets tinglighet .....  | 58         |
| Musikkverk og realisering .....  | 59         |
| <i>Deowa</i> : Forventninger og tidlige assosiasjoner .....            | 62         |
| Overraskelsen <i>Deowa</i> .....                                       | 63         |
| Tidlige øvingsnotater .....  | 64         |
| ... all that 'hocketing' .....   | 66         |
| Rød melodi .....   | 68         |
| <b>Birtwistles kunstneriske virke .....</b>                            | <b>71</b>  |
| Inspirasjonskilder og kunstneriske intensjoner .....                   | 72         |
| Ekskurs: Birtwistles bakgrunn .....                                    | 72         |
| Messiaens <i>Turangalila-symfoni</i> .....                             | 74         |
| <i>Turangalila</i> og <i>Deowa</i> : Ikke-narrative klangblokker ..... | 76         |
| <i>The Mask of Orpheus</i> .....                                       | 77         |
| Flertydig og flertidig .....   | 79         |
| Komposisjoner for klarinett(er) og sopran .....                        | 81         |
| Birtwistle og Weberns musikk for stemme og klarinett .....             | 82         |
| <b>Karakter og klangideal .....</b>                                    | <b>85</b>  |
| Interpretasjon av <i>Deowa</i> .....                                   | 88         |
| Felles musikalske referansepunkter .....                               | 89         |
| Samklanger: <i>Deowa</i> i relasjon til de øvrige verkene .....        | 89         |
| <b>Et teoretisk perspektiv .....</b>                                   | <b>100</b> |
| Musikkverkets ontologi og utøverperspektivet .....                     | 100        |
| Musikkopplevelse og mening .....                                       | 101        |
| Kunsterfaring og interpretens rolle .....                              | 107        |
| Innøving og verkforståelse .....                                       | 109        |
| Verkforståelse, kontekst og ytring .....                               | 112        |
| Interpretasjon og utøverens perspektiv .....                           | 115        |
| Hva kjennetegner utøvererfaring? .....                                 | 115        |
| Musikalsk interpretasjon og komponistens intensjoner .....             | 117        |
| Fordommer, utkast og revideringer av fortolkningsutkast .....          | 121        |
| Kritiske bemerkninger til det hermeneutiske perspektivet .....         | 123        |
| Møte med <i>Deowa</i> – i ettertidsperspektiv .....                    | 125        |
| <br>   |            |
| <b>DEL 3: TEKSTFORSTÅELSE .....</b>                                    | <b>127</b> |
| <b>Del 3: Tekstforståelse .....</b>                                    | <b>129</b> |
| Tekster med og uten språklig meningsbærende innhold .....              | 130        |
| <b>Teksttolkning <i>Deowa</i> .....</b>                                | <b>131</b> |
| <i>Deowa</i> i relasjon til <i>Garden Works</i> .....                  | 134        |
| Bruksanvisninger .....   | 135        |

|  |            |
|--|------------|
| Tekst, musikk og repetisjon .....  | 136        |
| Hagearbeid .....   | 139        |
| Å gi .....   | 141        |
| <i>Deowa</i> og <i>Garden works</i> – noen ulikheter .....                   | 142        |
| <i>Deowas</i> språk .....  | 144        |
| Skjult meningsinnhold .....  | 146        |
| Apollons språk .....   | 147        |
| Tekstklang .....   | 149        |
| <i>Deowa</i> og <i>O King</i> .....  | 151        |
| <i>Deowa</i> og engelsk vokalpolyfoni .....                                  | 152        |
| Orakelspråk .....  | 154        |
| <i>Deowas</i> fonemer som komedie .....                                      | 154        |
| <b>Tekstforståelse øvrige verk .....</b>                                     | <b>156</b> |
| Kort presentasjon av tekstene .....  | 157        |
| <i>Ring a Dumb Carillon</i> og Weberns sanger opus 16, 17 og 18 .....        | 157        |
| <i>So full of shapes is fancy</i> og <i>Peristyl</i> .....                   | 159        |
| <i>Ring a Dumb Carillon</i> .....  | 160        |
| ”Angående en profeti” – innhold og struktur .....                            | 160        |
| Ringer et stumt klokkespill av gull – tittel og interpretasjon .....         | 164        |
| Tre tekstlige fellestrekk <i>Ring a Dumb Carillon</i> og <i>Deowa</i> .....  | 166        |
| Weberns sanger opus 16, 17 og 18 .....                                       | 170        |
| Weberns tekstvalg .....  | 170        |
| <i>Fünf Canons</i> op. 16 .....  | 173        |
| <i>Drei Volkstexte</i> op. 17 .....  | 178        |
| <i>Drei Lieder</i> op. 18 .....  | 184        |
| Ordvalg og tekstlige fellestrekk i <i>Birtwistle</i> og Weberns sanger ..... | 193        |
| <i>So full of shapes is fancy</i> og <i>Peristyl</i> .....                   | 194        |
| <i>So full of shapes is fancy</i> .....                                      | 195        |
| <i>Peristyl</i> .....  | 198        |
| Utøverperspektivet og tekstforståelse .....                                  | 202        |
| <b>Perspektiver på teksttolkning .....</b>                                   | <b>203</b> |
| Hvordan forstå interpretens oppgave? .....                                   | 204        |
| Fortolkning, overfortolkning og å ta teksten i bruk .....                    | 206        |
| Å lete opp narrativ .....  | 208        |
| Teksten som fragment .....   | 210        |
| Teksttolkning som spill .....  | 212        |
| <b>DEL 4: PARTITURANALYSE .....</b>  | <b>215</b> |
| <b>Del 4: Partituranalyse .....</b>  | <b>217</b> |
| Partituranalyse fra et utøverperspektiv .....                                | 218        |
| Analyse for å beskrive og for å ta i bruk musikken .....                     | 219        |
| <b>Partituranalyse <i>Deowa</i> .....</b>                                    | <b>222</b> |
| Seksdelt form .....  | 224        |

|  |            |
|--|------------|
| Pauser.....  | 225        |
| Styrkegrader og rytmikk.....                                 | 226        |
| Melodiske elementer.....                                     | 235        |
| Rød melodi.....  | 235        |
| Fem melodiske motiv.....                                     | 236        |
| Kombinasjon av melodiske motiver.....                        | 240        |
| Komponistens intensjoner.....                                | 242        |
| Et eksempel fra <i>Peristyl</i> .....                        | 242        |
| Mulige trykkfeil/skrivefeil <i>Deowa</i> .....               | 243        |
| Birtwistles kompositoriske holdning.....                     | 243        |
| <i>Deowa</i> i relasjon til de øvrige komposisjonene.....    | 247        |
| Weberns sanger op. 16, 17 og 18.....                         | 248        |
| <i>Ring a Dumb Carillon</i> .....                            | 251        |
| <i>So full of shapes is fancy</i> .....                      | 252        |
| <i>Peristyl</i> .....  | 253        |
| <i>Garden works</i> .....                                    | 255        |
| <i>Deowa</i> som trestemt.....                               | 256        |
| Eksempel på trestemt tolkning: <i>Deowa</i> takt 1 - 21..... | 258        |
| Høy stemme.....  | 259        |
| Mellomstemme.....  | 260        |
| Lav stemme.....  | 260        |
| Noen utvalgte eksempler på trestemt fortolkning.....         | 261        |
| Konsekvenser av trestemt fortolkning.....                    | 265        |
| Tonehøydegrupper og heterofoni.....                          | 265        |
| Trestemt fortolkning i forhold til seksdelt form.....        | 268        |
| En trestemt tolkning av de fem melodiske motivene.....       | 271        |
| <b>Partitur og performativitet.....</b>                      | <b>272</b> |
| Forståelse av form og tegn.....                              | 272        |
| Form: Repetitiv og flertydig.....                            | 273        |
| Partituret som tegn.....                                     | 277        |
| Partituranalyse og utøverperspektiv.....                     | 279        |
| Fokus og fortolkning.....                                    | 281        |
| Hagen som metafor.....                                       | 284        |
| Avsluttende betraktninger.....                               | 285        |
| <br>   |            |
| <b>DEL 5: RELASJON, TID, SPILL.....</b>                      | <b>289</b> |
| <b>Del 5: Relasjon, tid, spill.....</b>                      | <b>291</b> |
| Interpretasjon og relasjon.....                              | 291        |
| 'Jeg og det' eller 'jeg og du'?.....                         | 292        |
| Relasjon og intersubjektivitet.....                          | 293        |
| Interpretasjon som selvrefleksjon og internalisering.....    | 297        |
| Opplevelse og åpenhet.....                                   | 298        |
| Interpretasjon som skapende aktivitet.....                   | 300        |
| Vann – en mulig metafor.....                                 | 302        |

|  |            |
|--|------------|
| Tid og varighet .....  | 305        |
| Opplevelse av varighet .....                                       | 306        |
| Varighet og fremføring – <i>Deowa</i> og <i>Garden works</i> ..... | 307        |
| Tidsopplevelse og musikkerfaring .....                             | 311        |
| Spill .....  | 312        |
| Musikalsk spill og spillerom .....                                 | 313        |
| Spilleregler .....   | 314        |
| Musikk som sansbar prosess og hendelse .....                       | 315        |
| Spill og interpretasjonens mål .....                               | 316        |
| <br>   |            |
| <b>DEL 6: SLUTTDEL .....</b>                                       | <b>319</b> |
| <b>Del 6: Sluttdel .....</b>                                       | <b>321</b> |
| Et ettertidsperspektiv .....                                       | 321        |
| Spill og refleksjon .....  | 323        |
| <b>Kilder .....</b>  | <b>325</b> |
| <b>Summary .....</b>   | <b>334</b> |
| <b>Innhold vedlagt CD .....</b>                                    | <b>335</b> |

## Oversikt over noteeksempler

|   |     |
|---|-----|
| Noteeksempel 1.1: Birtwistle, <i>Deowa</i> , takt 1 – 21 .....                        | 20  |
| Noteeksempel 2.1: Birtwistle, <i>Deowa</i> , takt 14 – 17, klarinettstemmen.....      | 69  |
| Noteeksempel 2.2: Birtwistle, <i>Deowa</i> , takt 261 – 268 .....                     | 91  |
| Noteeksempel 2.3: Birtwistle, <i>Ring a Dumb Carillon</i> , utdrag side 2 .....       | 92  |
| Noteeksempel 2.4: Birtwistle, <i>Ring a Dumb Carillon</i> , utdrag side 13 .....      | 93  |
| Noteeksempel 2.5: Birtwistle, <i>Ring a Dumb Carillon</i> , utdrag side 21 .....      | 93  |
| Noteeksempel 2.6: Grenager, <i>Garden works</i> , utdrag side 6.....                  | 95  |
| Noteeksempel 2.7: Dusapin, <i>So full of shapes is fancy</i> , takt 1 – 2 .....       | 96  |
| Noteeksempel 2.8: Dusapin, <i>So full of shapes is fancy</i> , takt 6 – 7 .....       | 97  |
| Noteeksempel 2.9: Kruse, <i>Peristyl</i> , takt 173 – 177 .....                       | 98  |
| Noteeksempel 2.10: Webern, ”Liebste Jungfrau” (op. 17/2), takt 15 – 19.....           | 99  |
| Noteeksempel 3.1: Birtwistle, <i>Deowa</i> , takt 55 – 56 og takt 267 – 268 .....     | 133 |
| Noteeksempel 3.2 Birtwistle, <i>Deowa</i> , fonetisk guide.....                       | 135 |
| Noteeksempel 3.3: Grenager, <i>Garden works</i> , utdrag side 1.....                  | 137 |
| Noteeksempel 3.4: Grenager, <i>Garden works</i> , utdrag side 5.....                  | 138 |
| Noteeksempel 3.5: Dusapin, <i>So full of shapes is fancy</i> , takt 31 – 32 .....     | 197 |
| Noteeksempel 4.1: Webern, ”Schatzerl klein” (op. 18/1), takt 5 – 7.....               | 221 |
| Noteeksempel 4.2: Birtwistle, <i>Deowa</i> , takt 63 – 72 .....                       | 228 |
| Noteeksempel 4.3: Birtwistle, <i>Deowa</i> , takt 103 – 112 .....                     | 230 |
| Noteeksempel 4.4: Birtwistle, <i>Deowa</i> , takt 233 – 241 .....                     | 233 |
| Noteeksempel 4.5: Birtwistle, <i>Deowa</i> , takt 252 – 253 og 256 – 258 .....        | 234 |
| Noteeksempel 4.6: Oversikt over fem melodiske motiv i Birtwistles <i>Deowa</i> .....  | 237 |
| Noteeksempel 4.7: Birtwistle, <i>Deowa</i> , takt 22 – 26 .....                       | 239 |
| Noteeksempel 4.8: Birtwistle, <i>Deowa</i> , takt 140 – 141 og 199 – 203 .....        | 241 |
| Noteeksempel 4.9: Birtwistle, <i>Deowa</i> , takt 51, sopranstemmen .....             | 243 |
| Noteeksempel 4.10: Webern, ”Christus factus est” (op. 16/1), takt 1 – 4 .....         | 249 |
| Noteeksempel 4.11: Kruse, <i>Peristyl</i> , takt 156 – 162 .....                      | 254 |
| Noteeksempel 4.12: Birtwistle, <i>Deowa</i> , takt 1 – 21 .....                       | 258 |
| Noteeksempel 4.13: Birtwistle, <i>Deowa</i> , takt 58 – 62 .....                      | 261 |
| Noteeksempel 4.14: Birtwistle, <i>Deowa</i> , takt 108 – 112.....                     | 262 |
| Noteeksempel 4.15: Birtwistle, <i>Deowa</i> , takt 123 – 127.....                     | 263 |
| Noteeksempel 4.16: Birtwistle, <i>Deowa</i> , takt 194 – 198.....                     | 264 |
| Noteeksempel 4.17: Birtwistle, <i>Deowa</i> , takt 249 – 254.....                     | 270 |
| Noteeksempel 4.18: Birtwistle, <i>Deowa</i> , takt 261 – 268.....                     | 270 |
| Noteeksempel 4.19: Oversikt over fem melodiske motiv i Birtwistles <i>Deowa</i> ..... | 272 |
| Noteeksempel 5.1: Grenager, <i>Garden works</i> , utdrag side 8.....                  | 310 |



# Forord

Når setter man punktum for et doktorgradsarbeid? Jo mer jeg har studert Birtwistles *Deowa*, jo flere refleksjoner har jeg fått lyst til å spinne videre på. Istedenfor å gå lei, har jeg ønsket å undersøke stadig mer, både når det gjelder musikken og min egen interpretasjonsprosess. Når jeg nå setter punktum, vil det forhåpentligvis åpne for noe annet.

Dette doktorgradsarbeidet er i høyeste grad blitt til i samspill med andre og det er mange jeg vil takke, både for å ha oppmuntret meg til å jobbe videre, og for å ha oppmuntret meg til å sette punktum. Takk også til alle som har kommet med konstruktive og kritiske innspill. Jeg vil rette en stor takk til Norges musikkhøgskole for at jeg har fått mulighet til å gjennomføre prosjektet. Det har vært en fin arbeidsplass og jeg setter stor pris på kollegaer og studenter.

En særlig stor takk til min veileder Elef Nesheim for innsiktsfulle tilbakemeldinger og uvurderlig hjelp gjennom hele prosessen. Det å gi rom både for kreativ tenkning og samtidig ha et løsningsorientert forhold til praktiske realiteter, har hjulpet meg gjennom alle faser. Takk for alle gode samtaler og særlig takk for tilstedeværelse og presise, konstruktive innspill i slutfasen!

Prosjektet hadde ikke vært mulig å gjennomføre uten Astrid Kvalbein. Takk for morsomt og fruktbart samspill, og takk for alle ideer og assosiasjoner – både om *Deowa* spesielt og om musikalsk interpretasjon generelt! Disse har utgjort et viktig grunnlag for den skriftlige avhandlingen, og mange av de tankene som kommer til uttrykk i teksten, eksempelvis i form av øvingsnotater, er i stor grad basert på duo-samspillet. Takk også for all oppmuntring, støtte, vennskap og kollegialt samarbeid.

Videre vil jeg takke doktorgradsutvalget for støtte til å kunne gjennomføre konserter, innspilling, kurs, prosjektfremlegg og deltakelse på konferanser. En særlig takk til Harald Jørgensen og Gro Trondalen for å ha vist visjonært, raust og løsningsorientert lederskap. Takk til Otto Pay og Cecilie Flaatin for imøtekommenhet og hjelp med alle spørsmål.

Takk til Jane Manning for sjenerøst å dele erfaringer og refleksjoner gjennom en inspirerende e-postkorrespondanse. Takk til Barbara Dobretsberger for innsiktsfulle tilbakemeldinger og gode litteraturtips.

Jeg vil rette en stor takk til alle som har hjulpet meg med den utøvende delen: Takk til Rolf Borch, Cathrine Nyheim, Sigyn Fossnes og Thomas Kjekstad for engasjert og godt samspill, og for å bringe både alvor og humor inn i musikken. Takk til Ane Skumsvoll for gode samtaler og tankevekkende

teksttolkninger. Spesielt stor takk til Thomas Hukkelberg for all hjelp med opptakene og for å ha gjort redigeringsarbeidet både håndterlig og morsomt. Takk også til Hans Christian Bræin for stor inspirasjon både musikalsk og menneskelig, og til Terje B. Lerstad og Ernesto Molinari for å ha innviet meg i bassklarinetts verden. Takk til Tove Bratbak for oppmuntring og Anne Sofie Halvorsen for morsomt Webern-samspill tidlig i prosjektet.

Jeg vil også rette en stor takk til kollegaer ved NMH og stipendiater ved doktorgradsprogrammet. Særlig takk til Karette Stensæth, Gro Anita Kamsvåg, Kristin Kjølberg, Ruth Solveig Steinsland, Tone Kvamme og Ellen Aagaard for grundig og konstruktiv nærlesing av ulike tekstutkast og for gode diskusjoner både underveis og i innspurten. Takk til Bjørn Kruse for *Peristyl* og for å ha vist interesse og engasjement i prosjektet, både gjennom fine samtaler og hjelp med oversettelser. Stor takk Tore Simonsen for kyndig hjelp med å få noteeksemplene inn i teksten og til Magnus Andersson, Hans Olav Gorset og Margit Åsarmoen for teknisk hjelp. Jeg vil også takke Robert Haugan, Lasse Berge, Eystein Midttveit, Tore Terje Trippestad og Per Magne Strand for god hjelp både teknisk og praktisk. Stor takk til samtlige ansatte ved NMHs bibliotek: Takk til Tone Elofsson, Otlu Alsvik, Undis Aarbakke Hope, Geir Kavli og Anna Sæmundsdottir for å skaffe til veie så mye interessant litteratur, for hyggelige kommentarer og for å vise romslighet med lånetidene.

Takk til alle som har hjulpet meg med tekstoversettelser. Særlig takk til Dag Haug, Hans Kvalbein, Owain Edwards og Erika Swensen for raske, klare og interessante tilbakemeldinger. Takk til Vivild Bergersen og Inger Malene Glette for hjelp med trening og kroppsbevissthet.

Jeg vil også rette en stor takk til familie og venner. Takk til Grethe og Thormod Pedersen, Kjersti Strachan og Aase og Pål Grenager for omtanke og oppmuntring. Takk til Kristin Haug for gode samtaler hele veien og for sylskarpt blick og konstruktiv lesing i slutfasen, og til Anna Rønnes, Trine Mjanger, Sigurd Aanderaa, Unni Løvlid, Jon Øivind Ness, Ida Habbestad og Ågot Knudsen for hyggelige lag, turer og måltider. Jeg vil også takke Håvard, Guro, Oscar, Julie, Kasper og Silje for alle store og små spørsmål.

Sist men ikke minst vil jeg takke Lene Grenager for all interesse og engasjement i prosjektet fra begynnelse til slutt. Takk for hjelp med å se løsninger i forhold til gjennomføringen av den utøvende delen, for teknisk og praktisk hjelp og for særdeles tankevekkende innspill både på lyd og tekst. Takk for utrettelig korrekturlesing, tilstedeværelse, omsorg, entusiasme og inspirasjon!

# **Del 1:**

# **Introduksjon**



(...) den beste reisen gjør  
han som ikke vet hvor han vil.  
(Narren i W. Shakespeares  
Helligtrekongersaften)<sup>1</sup>

# Del 1: Introduksjon

## Introduksjon til del 1

Denne avhandlingen er en studie av en musikalsk interpretasjonsprosess av *Deowa* for sopran og klarinett. *Deowa* ble skrevet av den engelske komponisten Sir Harrison Birtwistle i 1983 og er hans eneste komposisjon for sopran og klarinett duo. Birtwistle (f. 1934) er en nestor innen europeisk musikkliv og hans virke har blitt viet forholdsvis stor oppmerksomhet både fra musikkforskere, utøvere og andre interesserte. Han har en særdeles rik produksjon og er særlig kjent for sine store operaer. Birtwistles musikk står ofte på konsertprogrammer både på det europeiske kontinentet og i USA. Det er imidlertid forholdsvis sjelden at musikk av Birtwistle fremføres her til lands. Jeg kom over *Deowa* på noteforlagets nettsider og ble nysgjerrig på musikken. *Deowa* skulle vise seg å være en av Birtwistles mindre kjente komposisjoner; *Deowa* fremføres sjelden, musikken er ikke utgitt på plate og det er skrevet svært lite om verket.

I avhandlingen studeres *Deowa* i relasjon til sju andre komposisjoner for kvinnestemme og klarinett. Dette omfatter duoverk, trioer og en kvartett. I tillegg til et annet Birtwistle-verk, studeres musikk av Anton Webern, Pascal Dusapin, Bjørn Kruse og Lene Grenager. Samtlige musikkverk er komponert i løpet av en 80 års periode fra 1924 – 2004.

Studien tar utgangspunkt i mitt perspektiv som klarinettist og mitt samarbeid med sopran Astrid Kvalbein. Vi har sammen innstudert de åtte komposisjonene og fremført musikken på flere konserter. Lyddopptak av samtlige musikkverk ligger vedlagt. Doktorgradsprosjektet bæres således av to søyler, en

---

<sup>1</sup> Norsk gjendiktning ved André Bjerke.

utøvende og en teoretisk. I lydinnspillingen presenteres de åtte komposisjonene side om side. I den teoretiske avhandlingen vektlegges *Deowa* som kjerneverk.

Avhandlingens del 1 inneholder en presentasjon av forskningsspørsmål og prosjektet drøftes i relasjon til kunst- og musikkfaglig forskning generelt og forskning på egen kunstnerisk virksomhet spesielt. Del 1 inneholder også en presentasjon av *Deowa* og de øvrige musikkverkene. Videre presenteres refleksjoner om metode knyttet til valg av kilder og gjennomføringen av den utøvende delen av prosjektet.

## Fokus og forskningsspørsmål

Det hender ofte at jeg innstuderer musikkverk jeg ikke kjenner til fra før. I slike tilfeller har jeg imidlertid ofte mulighet til å forholde meg til andre interpretører som kjenner til den aktuelle musikken.<sup>2</sup> Dette utgjør hva jeg velger å kalle intersubjektive erfaringer. Med *Deowa* har det vært annerledes. Da Kvalbein og jeg begynte å øve på *Deowa* kjente vi ikke til musikken og vi kjente heller ingen som kjente til *Deowa*. Vi ante ikke hvordan *Deowa* ville høres ut eller hvor lenge det ville vare hvis vi spilte gjennom hele partituret i ett. Dette utgjorde et fravær av auditive og intersubjektive erfaringer i forkant av innstuderingsprosessen.

Det at *Deowa* er et temmelig ubeskrevet blad i Birtwistles mangfoldige produksjon ga meg et helt annerledes utgangspunkt for å studere musikalsk interpretasjon, enn jeg ville hatt om jeg hadde arbeidet med musikk som mange kjenner til og som mange har fremført og skrevet om før meg. Knappheten på referanser til *Deowa* gjorde at jeg i løpet av innstuderingsprosessen stilte meg selv mange spørsmål, og på et tidspunkt innså jeg at disse funderingene i seg selv kunne utgjøre en ressurs og dermed også et viktig utgangspunkt for å studere interpretasjonsprosessen fra mitt eget perspektiv som klarinettist. I arbeidet med *Deowa* har mitt eget møte med partituret samt samspillet med Kvalbein utgjort det sterkeste erfaringsgrunnlaget. Avhandlingens fokus er dermed rettet mot interpretasjon fra mitt eget utøverperspektiv.

---

<sup>2</sup> Gjennom eksempelvis å forholde meg andre musikere (eventuelt en dirigent), enten i levende live eller i form av lydopptak, kan jeg undersøke hva andre har gjort og tenkt før meg. Ved fremføringer av nyskrevet musikk har jeg også ofte mulighet til å snakke direkte med komponisten.

Det skulle vise seg at mitt møte med *Deowa* satte i gang refleksjoner hos meg som jeg ikke var forberedt på, noe som bidro til at jeg valgte å fokusere avhandlingsarbeidet på denne komposisjonen. I løpet av arbeidet med *Deowa* har jeg blitt særlig interessert i å undersøke nærmere hva det kan innebære å interpretere musikk jeg ikke kjenner til fra før og hva det kan innebære å interpretere et musikkverk en annen har skapt. Dette har formet utviklingen av avhandlingens overordnede forskningsspørsmål:

*Hva kan den aktivitet vi kaller musikalsk interpretasjon innebære?*

– Studie av en interpretasjonsprosess av Harrison Birtwistles *Deowa* for sopran og klarinett i relasjon til sju andre komposisjoner for kvinnestemme og klarinett

Musikalsk interpretasjon er en vidtfavnende betegnelse som kan innebære både utøvende og filosofiske aktiviteter. Som musiker opplever jeg at musikalske og teoretiske refleksjoner følger hverandre tett, og jeg har i denne studien søkt å drøfte både utøverbemessige og teoretiske perspektiver. Forskningsspørsmålet er vidt formulert og kan selvsagt knyttes til mange ulike typer musikk. Jeg har derfor valgt å presisere at denne studien spesifikt er knyttet til interpretasjon av *Deowa* og sju andre komposisjoner for liknende besetning.

## **Hva kan musikalsk interpretasjon innebære?**

Betegnelsen interpretasjon har sin opprinnelse i det latinske *interpretamentum/interpretatio* og kan omsettes til tydning, oversettelse, fortolkning og forklaring. Innen musikkens område brukes betegnelsen interpretasjon ofte om den måten en utøver formidler og fremfører musikken på. Interpretasjon er noe det undervises i ved musikkutdanningsinstitusjonene og det er noe som bedømmes av kritikere. Musikalsk interpretasjon kan dermed innebære klang, teknikk, frasering og hvordan utøveren opptrer i en formidlingssituasjon. Forstått på denne måten er interpretasjon i stor grad knyttet til det klingende resultatet, altså hvordan musikken *høres ut* når man fremfører den.

Betegnelsen interpretasjon rommer imidlertid langt mer enn bare det klingende resultatet av en innstuderingsprosess. Eksempelvis kan musikalsk

interpretasjon innebære sansbare erfaringer, tankemessige refleksjoner og språklig utlegning. I dette avhandlingsarbeidet har jeg funnet det fruktbart å forstå betegnelsen musikalsk interpretasjon på alle disse måtene. Jeg vil i det følgende gjøre rede for min utlegning av begrepet.

## **Interpretasjon: Av musikken og av interpretasjonsprosessen**

Jeg velger å forstå betegnelsen musikalsk interpretasjon på to måter, nemlig både som interpretasjon av et konkret musikkverk og som interpretasjon av hva selve interpretasjonsprosessen kan innebære. Disse to begrepsforståelsene henger tett sammen, og det har ikke alltid vært lett å skille hvorvidt jeg har studert musikkverket eller min forståelse av det. Begge disse forståelsene er innlemmet i denne avhandlingen: Den første omfatter en interpretasjon av Birtwistles *Deowa* (og de andre sju komposisjonene). Dette har innebåret øving, partituranalyse, teksttolkning, fremføring, opptak, lytting, undersøkelse av skriftlige kilder, korrespondanse via e-post med sangeren Jane Manning (som *Deowa* ble skrevet til) etc. Den andre begrepsforståelsen omfatter en studie av interpretasjon som fenomen. Her har jeg studert både min egen erfaring som utøver og jeg har studert tekster (hovedsaklig med en hermeneutisk grunnholdning) som behandler dette temaet.

Forskningsspørsmålets vide formulering rommer både utøvermessige, sansemessige og tankemessige dimensjoner, knyttet både til hvordan jeg tolker musikken og hvordan jeg tolker interpretasjonsprosessen. Disse drøftes side om side i avhandlingsteksten.

## **Interpretasjon som fire aktiviteter: Utøving, lytting, lesing og forestilling**

Som utøvende musiker opplever jeg musikk som noe jeg gjør, altså som noe jeg kan ta aktivt del i både fysisk og mentalt. Jeg har derfor valgt å knytte betegnelsen aktivitet til musikalsk interpretasjon. En aktivitet finner sted i en kontekst, i en tid og i et rom, og betegnelsen aktivitet krever også en viss grad av oppmerksomhet og tilstedeværelse i et visst tidsrom.

Jeg ønsker å la betegnelsen omfatte ulike former for musikalske møter så som å lese et partitur, lytte til klingende musikk, utøve musikk, kommunisere



(musikalsk og verbalt) med medmusikere og å forestille seg musikk slik man kan høre den for sitt indre øre. Dette er eksempler på aktiviteter som kan inkludere både tankevirksomhet, sansning og handling. Jeg lar betegnelsen musikalsk interpretasjon omfatte fire typer aktiviteter:

- Utøving: Dette innebærer aktivt å synge eller spille. Det kan eksempelvis være øving eller en konsertfremførelse.
- Lytting: Å lytte til klingende musikk.
- Lesing: Å lese skrevne noter.
- Forestilling: Å forestille seg musikk for sitt indre øre.

Betegnelsen forestilling omfatter igjen tre aspekter. Det første aspektet er de forestillingene man kan gjøre seg i nået, eksempelvis å utøve eller lytte til klingende musikk. Det andre aspektet innebærer forestillinger som er knyttet til musikalsk hukommelse, eksempelvis minner om musikk man en gang har hørt. Det tredje aspektet omfatter de forestillingene man kan ha av musikk man ennå ikke har hørt, men som en likevel kan forestille seg. Betegnelsen forestilling omfatter således både tilstedeværelse i øyeblikket, hukommelse og forventning.<sup>3</sup>

De fire aktivitetene utøving, lytting, lesing og forestilling vil til en viss grad overlape hverandre. Eksempelvis kan det å utøve og å lytte på mange måter utgjøre en enhet som det kan være vanskelig (for ikke å si umulig) å separere i to atskilte aktiviteter. Videre kan det å forestille seg musikken inngå i all musikalsk aktivitet enten man spiller, lytter eller leser et partitur. Det kan derfor være grunn til å spørre om det er mulig (eller tjenelig) å forsøke å atskille disse aktivitetene all den tid det er uklare og glidende overganger mellom disse.

Innen teoretisk forskning på det tjuende (og tjuetførste) århundrets vestlige kunstmusikk har det ikke vært vanlig at musikkforskere selv har hatt en aktiv utøverkarriere parallelt med sitt akademiske virke. Innen denne disiplinen har man i stor grad vektlagt studier av komponister og deres produksjon, og forskningen har i særlig grad omfattet studier av komponistens mulige kunstneriske intensjoner samt forhold mellom liv og virke (i form av verkstudier og biografiske studier), studier av komponistens anvendelse av sitt komposisjonsverktøy (i form av partituranalyser) og studier av innspilt materiale (i form av lytterorienterte analysemetoder). Dermed har man i stor grad fokusert

---

<sup>3</sup> Min forståelse av tidsdimensjonen knyttet til forestilling er i stor grad inspirert av Roman Ingardens forelesninger om Edmund Husserl. (Roman Ingarden, *Innføring i Edmund Husserls fenomenologi, 10 Oslo-forelesninger 1967*. Oversatt av Per Fr. Christiansen. Oslo: Johan Grundt Tanum Forlag, 1970.)

på det jeg velger å kalle lese- og lytteperspektivet ved musikken. Jeg har foretatt firedelingen i utøving, lytting, lesing og forestilling for å tydeliggjøre at andre perspektiver kan være mulige.

Som utøver gjør jeg andre erfaringer med et musikkverk, enn hva en lytter kan gjøre. Eksempelvis kan det å øve små brokker i langsomt tempo gi meg erfaringer som jeg kanskje ikke ville fått om jeg kun hadde forholdt meg til musikken i det tempoet som komponisten har indikert. Det er kvalitativt annerledes å lytte til et klingende resultat av en innstuderingsprosess, sammenlignet med å arbeide med musikken gjennom innstudering. Firedelingen i utøving, lytting, lesing og forestilling er gjort for å tydeliggjøre at musikalsk interpretasjon kan innebære ulike aktiviteter, som til tross for at de kan gripe inn i hverandre, er vesensforskjellige.<sup>4</sup>

## Forskning på egen utøvende virksomhet

Innen det siste hundreårets vestlige kunstmusikalske forskning har musikkteoretikere og utøvende musikere i stor grad tilhørt to ulike ”miljøer” og det har ikke vært vanlig at man som forsker selv har kombinert utøvende og teoretisk virksomhet i ett og samme forskningsarbeid. I den grad musikkteoretikere har studert utøverrelaterte problemstillinger, har dette i stor grad vært gjort fra et lytterperspektiv, ikke et utøverperspektiv. Mangelen på fagtradisjon for denne type kombinasjonsstudium innen en musikkfaglig diskurs har gjort at jeg har ønsket å tydeliggjøre prosjektets plassering.

Innen kunstfeltet generelt er det i dag pågående diskusjoner om forholdet mellom kunstnerisk utøving og forskningsarbeid. Den nederlandske kunstteoretikeren Henk Borgdorff formulerer følgende spørsmål: ”When does art practice count as research?”<sup>5</sup> Borgdorffs spørsmål er uhyre relevant når det

---

<sup>4</sup> Det er mange som har knyttet musikkforståelse til aktivitet. Christopher Small og David J. Elliott har begge valgt å konstruere egne betegnelser: Smalls *musicking* (utledet av ”to music”) og Elliotts *musicing* (utledet av ”music making”) er begge vidtfavnende betegnelser som eksempelvis rommer fremføring, lytting, komponering, improvisering etc. Jeg velger imidlertid ikke å anvende deres *musicking/musicing*. Dette hovedsakelig fordi jeg ønsker å argumentere for at all musikalsk aktivitet kan knyttes til en eller flere av de konkrete aktivitetene utøving, lytting, lesing og forestilling.

<sup>5</sup> Henk Borgdorff, ”The Debate on Research in the Arts,” *Dutch Journal of Music Theory* volume 12, Number 1, 2007. Borgdorff er professor ved Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.

gjelder å undersøke hvilken type kunnskap det er mulig å tilegne seg gjennom denne type forskning. Kunstfaglig forskning kan generere kunnskap som ikke nødvendigvis lar seg artikulere språklig. Slik ligger det en ”oversettelsesproblematikk” mellom kunst og språk i den forstand at kunstnerisk erkjennelse og erfaring ikke alltid lar seg formulere i ord.

Dette doktorgradsprosjektet har utspring i min egen virksomhet som utøvende musiker. Prosjektet innebærer imidlertid langt mer enn kunstnerisk virksomhet: Jeg studerer mitt eget spill og jeg studerer de refleksjoner jeg gjør meg i møte med musikken og i møte med andre interpreter (slik som eksempelvis medmusikere), jeg studerer hvordan det kan være mulig å forstå selve den musikalske interpretasjonsprosessen og jeg drøfter disse refleksjonene i relasjon til relevante teoretiske tekster.

## Sansbar kunnskap

Kunnskap kan gjenkjennes, men ikke nødvendigvis uttales i ord. I *Den tause dimensjonen* undersøker den ungarsk-britiske filosofen Michael Polanyi det faktum at ”vi kan vite mer enn vi kan si”.<sup>6</sup> Polanyis refleksjoner er generelle og ikke knyttet spesifikt til musikk. Likevel kan det være mulig å overføre hans refleksjoner til musikkfeltet. Et eksempel på dette er at man kan gjenkjenne en klang uten å være i stand til å formulere presist i ord *hva* det er som karakteriserer denne klangen.

Polanyi omtaler vitenskap som en variant av ”sensorisk persepsjon”.<sup>7</sup> Når det gjelder musikk, står hørselssansen i en særstilling fordi klingende musikk er et auditivt fenomen. Imidlertid kan også både syns- og følelsessansen være viktige for musikkopplevelse, eksempelvis når man leser et partitur eller opplever støymusikk. Andre kunstarter kan stimulere andre sanseintrykk.

Sansbar/sanselig kunnskap kan være uhyre presis, selv om man ikke kan sette ord på den. Som Polanyis boktittel indikerer, betegner han denne type kunnskap som ”taus” i den forstand at den ikke er artikulert. ”Taus” kunnskap kan eksempelvis være knyttet til hukommelse og erfaring eller til ulike former

---

<sup>6</sup> Michael Polanyi, *Den tause dimensjonen*. Oversatt av Erlend Ra. Oslo: Spartacus Forlag, 2000. Originaltittel *The Tacit Dimension*, utgitt første gang i 1967. Bokoversettelser innebærer alltid tolkning. Jeg har likevel valgt å benytte norske og skandinaviske oversettelser der det har vært mulig.

<sup>7</sup> Ibid., s. 9.

for praktisk kunnskap.<sup>8</sup> All kunnskap kan generere ny kunnskap, men i og med at den ”tause kunnskapen” ikke er uttalt, kan det føre til at relasjoner mellom ulike typer kunnskap blir underforstått, og dermed ikke eksplisitt satt ord på.<sup>9</sup> Polanyi tegner et bilde av kunnskapsgenerering som en ”kjede” der vi retter oppmerksomheten fra en ting og mot noe annet. I følge Polanyi etablerer den tause kunnskapen en ”meningsfull relasjon mellom to ledd” i en slik kunnskapskjede, og det kan dermed bli mulig å knytte en delforståelse til en samlet helhet.<sup>10</sup> Et slikt bilde er ikke ulikt den hermeneutiske forståelsesmodellen der sirkelbevegelsen er grunnleggende. En forståelsesprosess kan imidlertid være langt mer komplisert enn hva en kjede kan illustrere. Slik jeg ser det, kan det derfor være vel så fruktbart å forstå kunnskapsgenerering som utvikling av nettverk, snarere enn en kjedemessig forflytning fra et ledd til et annet.

Polanyi fremhever internalisering som grunnleggende for kunnskapsgenerering. Vi lærer gjennom identifikasjon og vi lærer gjennom anvendelse.<sup>11</sup> Slik sett har Polanyis tenkning stor relevans både innen kunstfaglig forskning generelt og innen utøverrelatert musikkforskning spesielt.<sup>12</sup> Jeg velger imidlertid ikke å bruke hans betegnelse ”taus” – all den tid musikalsk kunnskap kan uttrykkes gjennom klingende musikk, både eksplisitt formulert og ytterst artikulert.

En annen som forbinder kunnskap med sansbarhet/sanselighet, er den danske humanviteren Søren Kjørup.<sup>13</sup> Kjørup understreker, i likhet med Polanyi, at kunnskap kan erverves, erkjennes og videreformidles gjennom sansning. I ”Another Way of Knowing” anvender Kjørup betegnelsen ”sensuous knowledge” på kunnskap som kan erverves gjennom kunstnerisk forskning.

---

<sup>8</sup> Dette er en tråd som plukkes opp av Donald A. Schön. I *The Reflective Practitioner* drøfter han forholdet mellom taus kunnskap og handling/aktivitet: ”It seems right to say that our knowing is *in* our action.” (Donald A. Schön, *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. Aldershot: Ashgate, 1991. s. 49.)

<sup>9</sup> Det kan selvsagt også være et komplekst forhold mellom uttalte ord og hva som faktisk sies. I *Oikos og techne* gir den tyske filosofen Martin Heidegger en utlegning av forholdet mellom tenkning og språk. Her skriver han blant annet: ”Aldri og ikke i noe sprog er det talte det sagte.” (Martin Heidegger, *Oikos og Techne: Spørsmålet om teknikken og andre essays*. Aschehoug, utgitt ved Arnfinn Bø-Rygg. Oslo: 1996. s. 59.)

<sup>10</sup> Polanyi, *Den tause dimensjonen*. s. 23.

<sup>11</sup> *Ibid.*, s. 27.

<sup>12</sup> Jeg vil komme tilbake til selvrefleksjon og internalisering i del 5.

<sup>13</sup> Søren Kjørup er professor i de humanistiske vitenskapers teori. Han er tilknyttet Roskilde Universitetscenter og Kunsthøgskolen i Bergen. Kjørup har vært med å danne *Sensuous Knowledge*, en årlig interdisiplinær konferanse om kunstfaglig forskning i regi av KHiB.

Kjørup knytter imidlertid ikke betegnelsen ”sensuous knowledge” til Polanyis ”sensorisk persepsjon”, men derimot til den tyske filosofen Alexander G. Baumgartens betegnelse ”cognitio sensitiva”. I *Aesthetica* argumenterer Baumgarten for betegnelsen estetikk som læren om sanselig tilegnelse. Slik knyttet han estetikk til vitenskapelig tenkning.<sup>14</sup> Kjørup argumenterer for at betegnelsen ”sensuous knowledge” kan ha stor relevans for dagens kunstfaglige forskning fordi denne betegnelsen tydeliggjør at denne type kunnskap kan være sansebasert.

Sansning er noe vi ”har”, men det er også noe vi kan øve opp. Når jeg forsker på min utøvende virksomhet er forskningen avhengig av at jeg er oppmerksom på hvordan jeg sanser den musikken jeg spiller. Kunnskapen kan være ”taus” (slik Polanyi beskriver den), men ikke desto mindre er et aktivt forhold til sansbar kunnskap, både gjennom å gjenkjenne den og å kunne reflektere over den, avgjørende. På denne måten kan sansemessig erfaring utgjøre en basis for kunstfaglig forskning. Baumgartens betegnelse ”cognitio sensitiva” knytter sansning til kognisjon. Slik kan det være mulig å knytte sansning til både det å *kjenne* gjennom sansemessig erfaring og det å *erkjenne* gjennom refleksjon.

## Forskning på, for og i kunst

I likhet med Kjørup argumenterer Borgdorff for at et kunstnerisk forskningsarbeid kan føre til kunnskap som er annerledes enn kunnskap som ikke er basert på kunstnerisk virksomhet. I artikkelen ”The Debate on Research in the Arts” peker Borgdorff på at kunstnere kan inneha en privilegert posisjon i forhold til kunstnerisk forskning nettopp i kraft av at de er kunstnere. Han fremhever også viktigheten av konteksten den aktuelle forskningen gjennomføres i:

---

<sup>14</sup> *Aesthetica* (nylatin) og *aesthesis* (gresk) kan oversettes til ”den kunnskap som kommer gjennom sansene”. Baumgartens *Aesthetica* ble publisert i 1750. Kjørup legger imidlertid særlig vekt på hans *Meditationes philosophicae* som ble utgitt allerede i 1735. (Søren Kjørup, *Another Way of Knowing*. An edition in the Sensuous Knowledge series "Focus on Artistic Research and Development", Number 1/2006. Kunsthøgskolen i Bergen: 2006.) Carl Dahlhaus trekker for øvrig linjen til Baumgarten i *Esthetics of music (Musikästhetik)*.

[T]he focus of research in the arts may lie on the artwork itself or on the creative, productive process, in both of which cases the signifying context also play a role.<sup>15</sup>

I den samme artikkelen trekker Borgdorff frem noen aspekter som kjennetegner kunstfaglig forskning generelt og forskning på egen kunstnerisk virksomhet spesielt. Han fremhever at kunstnerisk forskning ofte er praksisbasert og gjerne med utgangspunkt i forskerens egen kunstneriske virksomhet. Avhengig av forskningens karakter, kan ulike typer kunstfaglig forskning også innebære ulik avstand mellom såkalt ”subjekt” og ”objekt”. I noen tilfeller kan det være en distinkt avstand mellom forskeren og det forskeren forsker på, i andre tilfeller kan det være nære bånd mellom disse, eksempelvis hvis forskeren forsker på egne kunstneriske prosesser.

Borgdorff deler kunstfaglig forskning i tre hovedgrupper og knytter disse til preposisjonene på, for og i. Han gir dem følgende betegnelser: ”research on the arts”, ”research for the arts” og ”research in the arts”.<sup>16</sup> De tre preposisjonene kan indikere ulike fokus og formål for forskningen. De kan også gi en indikasjon på avstanden mellom ”subjekt” og ”objekt” i hver kategori.

Borgdorff utdyper at den første kategorien, ”forskning på kunst”, gjerne gjøres med en viss distanse mellom forsker og forskningsobjekt. Store deler av kunstteoretisk forskning, slik som eksempelvis musikkvitenskap, vil kunne plasseres i denne kategorien. Når det gjelder den andre kategorien, ”forskning for kunst”, fremhever Borgdorff at denne er kjennetegnet av nærhet mellom forsker og forskningsobjekt. Borgdorff påpeker at denne kategorien har et instrumentelt perspektiv fordi forskningen eksempelvis kan omfatte materialutvikling. Den tredje og siste kategorien, ”forskning i kunst”, betegner han som ”the immanent and performative perspective” fordi denne type forskning innebærer at den kunstneriske virksomheten er essensiell både i selve forskningsprosessen, og i de resultatene man kommer frem til.<sup>17</sup> Om denne kategorien skriver Borgdorff: ”It concerns research that does not assume the separation of subject and object, and does not observe a distance between the researcher and the practice of art”.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Borgdorff, "The Debate on Research in the Arts," s. 12.

<sup>16</sup> Borgdorff skriver at han bygger disse betegnelse på Christopher Fraylings betegnelser ”research into art”, ”research for art” og ”research through art” fra Fraylings artikkel ”Research in Art and Design” fra 1993.

<sup>17</sup> Borgdorff, "The Debate on Research in the Arts," s. 5.

<sup>18</sup> Ibid.

Borgdorff knytter den første og den tredje kategorien, ”forskning på kunst” og ”forskning i kunst”, til Donald A. Schöns to betegnelser “reflection-on-action” og “reflection-in-action”.<sup>19</sup> Den distinksjon mellom preposisjonene ”på” og ”i” som både Schön og Borgdorff foretar, kan være fruktbar fordi det kan tydeliggjøre hvordan forskeren forholder seg til det materialet han/hun forsker på. Innen musikken kan imidlertid ”i” romme et mangfold av refleksjonsmuligheter. Eksempelvis vil man i en konsertsituasjon som oftest tilstrebe å reagere raskt og intuitivt, mens man i en øvingsituasjon kan bruke lang tid på å tenke igjennom musikalske valg. De refleksjonene en musiker gjør seg ”in action” kan dermed ha svært ulikt tempo og i ulik grad være dominert av intuitive og resonnerende prosesser.<sup>20</sup>

Det kan være mulig å plassere mitt forskningsarbeid innenfor samtlige av Borgdorffs tre kategorier. I og med at Borgdorff fremhever utøverperspektivet i den tredje kategorien, ”forskning i kunst”, kan det være plausibelt å plassere mitt forskningsprosjekt innenfor denne. Jeg studerer imidlertid ikke mine egne komposisjoner, men derimot musikk som er skapt og skrevet ned av andre. Selv om det ikke er distanse mellom meg som forsker og mitt klarinettspill, er det i høyeste grad en distanse mellom meg som musiker og de musikkverkene jeg studerer. I så måte faller jeg utenfor denne kategorien.

Siden jeg studerer musikk som er komponert av andre opphavspersoner, kan det være mulig å plassere mitt forskningsarbeid i den første kategorien ”forskning på kunst”. Skillet mellom ”forskingssubjekt” og ”forskningsobjekt” viskes imidlertid ut i og med at jeg studerer min egen utøving. Dermed kan det kanskje hende at mitt arbeid best kan plasseres i den midterste kategorien, ”forskning for kunst”. Selv om jeg ikke jobber med eksempelvis konkret materialutvikling, jobber jeg med å utvikle redskaper for hvordan det kan være mulig å forstå en musikalsk interpretasjonsprosess. Målet for dette arbeidet er både å få innsikt i og forståelse for hva interpretasjon kan innebære, men også å gjøre meg selv bedre rustet som utøvende musiker til å møte nye komposisjoner.

Slik jeg ser det, må Borgdorffs grupperinger tolkes som retningsgivende for en teoretisk drøfting av kunstnerisk forskning, og ikke nødvendigvis knyttes til konkrete eksempler. Et hvert forskningsprosjekt kan ha berøringspunkter med flere av disse tre kategoriene og dermed ikke passe helt inn i én bås. Mitt eget

---

<sup>19</sup> Schön, *The Reflective Practitioner*.

<sup>20</sup> Den norske sosialantropologen Cato Wadel anvender for øvrig preposisjonen ”i” om praksisbasert forskning. (Se Cato Wadel, *Forskning i egne erfaringer*. Flekkefjord: SEEK a/s, 2006.)

doktorgradsarbeid har berøringspunkter med alle de tre kategoriene forskning på, for og i kunst.

## Kvinnestemme og klarinett

Mitt perspektiv som klarinettist er grunnleggende i denne avhandlingen. Jeg har en særlig interesse for musikk for sopran og klarinett og jeg har derfor valgt å rette fokus mot nettopp denne besetningen. Kvinnestemmen og klarinetten ligger nær hverandre både i register og klang, og innen 1900-tallets europeiske kunstmusikk eksisterer det en god del komposisjoner for denne besetningen, både rene duoer og musikk for kvinnestemme og kammerensembler der klarinetten er et fremtredende instrument.

Som musiker jobber jeg vanligvis med flere musikkverk parallelt, og det jeg spiller vil til enhver tid være preget av både tidligere musikalske erfaringer og den aktuelle konteksten jeg interpreterer musikken i. Da jeg startet med dette doktorgradsprosjektet ønsket jeg i utgangspunktet å studere omtrent 20 ulike musikkverk for kvinnestemme og klarinett (både duoverk og verk for litt større kammerbesetninger), og *Deowa* var et av disse. I løpet av prosjektperioden ble det imidlertid stadig klarere for meg at *Deowa* skilte seg ut fra de andre komposisjonene. Mangelen på intersubjektive referanser i forhold til *Deowa* fikk meg til å stille mange spørsmål, og i interpretasjonen forsøkte jeg å besvare disse. I avhandlingsteksten utgjør derfor *Deowa* kjerneverket mens det totale antall verk har skrumpet inn til åtte.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Jeg vil komme tilbake til prosessen med å velge ut de aktuelle musikkverkene.



# Presentasjon av utvalgte musikkverk

De utvalgte musikkverkene omfatter fire duoverk, tre trioer og en kvartett:

|                               |   |
|-------------------------------|---|
| Harrison Birtwistle (f. 1934) | <i>Deowa</i> (1983)<br><i>Ring a Dumb Carillon</i> (1965)   |
| Anton Webern (1883 – 1945)    | <i>Fünf Canons</i> (op. 16, 1924)<br><i>Drei Volkstexte</i> (op. 17, 1925)<br><i>Drei Lieder</i> (op. 18, 1925) |
| Pascal Dusapin (f. 1955)      | <i>So full of shapes is fancy</i> (1990)  |
| Bjørn Kruse (f. 1946)         | <i>Peristyl</i> (2004)  |
| Lene Grenager (f. 1969)       | <i>Garden works</i> (2003)  |

Fem av de utvalgte musikkverkene er komponert av Harrison Birtwistle og Anton Webern. Både Webern og Birtwistle har vært (og er) markante skikkelser innen 1900-tallets europeiske musikkliv. Begge har også en forholdsvis stor produksjon for stemme og ensembler der klarinetten er et fremtredende instrument. Jeg har valgt å legge særlig vekt på disse komponistene og vil til en viss grad belyse disse fem musikkverkene i forhold til deres øvrige produksjon.

Når det gjelder Webern, er det etablert en forskertradisjon som både omfatter hans kompositoriske virksomhet og hans betydning for videre retninger innen den europeiske kunstmusikken. Birtwistle tilhører generasjonen etter Webern, og det er ennå ikke etablert en like omfattende forskningstradisjon knyttet til hans musikk. Birtwistle er imidlertid en fremtredende komponist i dagens europeiske musikkliv, og det er skrevet forholdsvis mye om ham og hans musikk, både i form av biografier, komponistintervjuer og studier av hans komposisjoner. I likhet med mange av hans generasjon, er Birtwistle inspirert av Webern, og det er flere musikkforskere som har pekt på likheter i Webern og Birtwistles estetikk.<sup>22</sup> Så langt jeg har greid å finne ut, er det imidlertid ikke gjort noen forskning som belyser likhetene i Webern og Birtwistles særegne produksjon for sang og klarinett. De musikkverkene jeg har valgt, er heller ikke blant Webern og Birtwistles mest studerte komposisjoner.

I tillegg til musikkverkene av Webern og Birtwistle, har jeg valgt å innlemme ytterligere tre komposisjoner: Tre duoverk skrevet av henholdsvis franskmannen Pascal Dusapin og de to norske komponistene Bjørn Kruse og

---

<sup>22</sup> Blant disse Michael Hall, Robert Adlington og Jonathan Cross. For mer om likhetene i Webern og Birtwistles produksjon, se del 2.

Lene Grenager. Så langt jeg har greid å finne ut, har det ikke tidligere blitt gjort noen tilsvarende studie av musikk for kvinnestemme og klarinett.

Betegnelsen musikkverk kan i mange sammenhenger være både upresis og diskutabel. Det kan for eksempel være grunn til å drøfte en eventuell anvendelse av betegnelsen musikkverk hvis musikken ikke er skrevet ned eller hvis den i stor grad er improvisert. I denne avhandlingen er imidlertid samtlige komposisjoner som undersøkes komponert og skrevet ned av en opphavsperson, slik at utøvere skal kunne fremføre musikken etter noter. Jeg finner det derfor riktig å bruke betegnelsen musikkverk om de komposisjonene jeg studerer. Jeg vil nå gjøre rede for valg av *Deowa* som kjerneverk, samt gi en kort presentasjon av de øvrige sju musikkverkene.

## **Kjerneverket *Deowa***

*Deowa* er skrevet til sopran Jane Manning og klarinettist Alan Hacker. Disse to har vært markante skikkelser i britisk musikkliv siden 1960-tallet, de har samarbeidet ved mange anledninger og de har begge fremført mange av Birtwistles komposisjoner. Birtwistle skrev med andre ord *Deowa* til musikere han har hatt et nært forhold til. *Deowa* ble komponert tidlig på året i 1983 og uroppført 29. mars samme år.<sup>23</sup> I en e-post forteller Manning:

Harrison Birtwistle wrote it as a special gift for my Wigmore Hall concert with his old friend Alan Hacker (we were all at the Royal Academy in London together and he and Alan were always close colleagues – Birtwistle was himself a clarinettist). At that time, Alan and I were working together regularly, in a group (now disbanded) called MATRIX, which consisted of 3 versatile clarinettist plus keyboard and percussion with myself as a soprano soloist. (...) So at that time, Alan and I were used to performing together, and had become accustomed to adapting our tone qualities to match each other as much as possible, responding instinctively along the way – Birtwistle built this into the music, being very familiar with our work.<sup>24</sup>

I den samme e-posten skriver Manning at det er store utfordringer knyttet til å fremføre *Deowa*, og at dette antagelig er en grunn til at denne komposisjonen

---

<sup>23</sup> Michael Hall, *Harrison Birtwistle*. London: Robson Books, 1984.

<sup>24</sup> E-post fra Jane Manning 13.12. 2007. Samtlige e-poster fra Jane Manning er gjengitt ordrett – jeg har kun rettet opp åpenbare tastefeil. E-postkorrespondansen med Manning er sentral i avhandlingen. Jeg vil kommet tilbake til dette.

sjelden fremføres.<sup>25</sup> Ikke desto mindre uttrykker hun stor interesse for *Deowa*: ”It is good to know that it is still in circulation - quite a rarity!”<sup>26</sup>

*Deowa* har en vokalisepreget, utholdt karakter. Komposisjonen er bygget opp av et knippe melodiske, rytmiske og tekstlige elementer som stadig gjentas og varieres. Sopran- og klarinettstemmen inneholder det samme materialet, noe som gir en gjennomgående jevnbyrdighet mellom de to aktørene. Som tidligere har nevnt, kjente jeg ikke til noen andre som kjente til *Deowa* før jeg selv begynte å innstudere musikken og jeg har til nå ennå ikke hørt *Deowa* fremført av andre enn Kvalbein og meg selv.

Partituret har en enkel tostemt notasjon, uten ekstreme registre, halsbrykende passasjer eller kompliserte rytmer. Det er gjennomgående tredelt taktart gjennom hele komposisjonen og det veksles mellom to ulike tempi med en grunnpuls på henholdsvis 80 og 90 slag i minuttet.<sup>27</sup> Partituret er preget av lange styrkegradsmessige flater der begge stemmene i stor grad har notert den samme styrkegraden. *Deowa* er musikk uten opphold; det er kun notert pauser i de to første og det fire siste taktene i partituret. For øvrig er det ikke notert et eneste opphold i løpet av partiturets sju sider.

Sopranstemmen og klarinettstemmen ligner hverandre ved at begge stemmene har notert gjennomgående legato og består av liknende materiale. De melodiske og rytmiske strukturene repeteres i ulike variasjoner i begge stemmer gjennom hele partituret og det er ingen ting i partituret som indikerer at den ene stemmen skal være overordnet den andre. Den eneste åpenbare forskjellen mellom sopranstemmen og klarinettstemmen er at sopranen skal synge en tekst. Teksten er et vokalrikt språk bygget opp av stavelser som blant annet ”OO”, ”MOO”, ”AO”, ”EOO” og ”De O Wa”. Det er dermed nærliggende å forestille seg at klangen i dette vokalrike språket enkelt kan blande seg med en rund klarinettklang. Tittelordet ”*Deowa*” opptre første gang i takt 7. Noteeksempel 1.1 viser et utdrag av den første partitursiden (vedlagt CD spor 1: 00.00 – 00.50).<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Hun forteller blant annet: “I have heard of a younger English soprano who attempted it, was quite unable to continue, and rushed off stage in distress halfway through!” (E-post fra Jane Manning 13.12.2007.)

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Det forekommer ingen accelerandi eller ritardandi, men er notert fermater to steder.

<sup>28</sup> Harrison Birtwistle, *Deowa for soprano and B flat clarinet*. London: Universal Edition UE 17664 (partitur), 1983. Da jeg skulle kjøpe partituret måtte noteforlaget lage en særskilt kopi. Her er ordet ”clarinet” stavet feil. Klarinettstemmen er transponert. Nummereringen av

Noteeksempel 1.1: Birtwistle, *Deowa*, takt 1 – 21

## Deowa

for soprano and B $\flat$  clarinet (1983)

Harrison Birtwistle

(\* 1934)

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 1 to 7, and the second system covers measures 8 to 14. The third system covers measures 15 to 21. The Soprano part is written in treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 16/8. The Clarinet in B $\flat$  part is written in bass clef with the same key signature and time signature. The tempo is marked as  $\text{♩} = c.80$ . The dynamics are *pp* (pianissimo). The lyrics are: "OO MOO DOO De O Wa De O Wa a O a A O MOO NOO A OO O O A OO".

### Begrunnelse for valg av *Deowa* som kjerneverk

Det at jeg verken hadde tilgang til en innspilling eller særlig mye informasjon om *Deowa* opplevdes som et godt utgangspunkt for selv å kunne lete etter mulige inngangsporter for å interpretere denne musikken. Det er i hovedsak fire grunner til at jeg valgte å bruke *Deowa* som kjerneverk i denne avhandlingen: For det første finner jeg *Deowa* særdeles interessant i og med at de to stemmene er basert på det samme musikalske materialet gjennom hele komposisjonen.<sup>29</sup>

---

noteeksempelene indikerer hvilken del av avhandlingen de er notert i. Noteeksempel 1.1 er notert i avhandlingens del 1, noteeksempel 2.1 i avhandlingens del 2 osv.

<sup>29</sup> Av de åtte musikkverkene jeg studerer i denne avhandlingen, er det kun Weberns *Fünf Canons* op. 16 som ligner *Deowa* ved at sopranstemmen og klarinettstemmen(e) inneholder nøyaktig det samme musikalske materialet.

Det er ingen ting i partituret som indikerer at den ene stemmen skal være overordnet den andre, og jeg oppfatter derfor en jevnbyrdighet mellom sopran og klarinett. Klanglig er det også en stor grad av homogenitet. *Deowa* er skrevet for vanlig Bb-klarinet, et instrument som ligger svært nær sopranstemmen i klang. En slik musikalsk konsensus kan være et fruktbart utgangspunkt for nettopp fordypning i duoformatet kvinnestemme og klarinett.

For det andre ble jeg på et tidspunkt interessert i å studere interpretasjon av for meg ”uhørt” musikk. I arbeidet med *Deowa* har mangelen på intersubjektive referanser i forhold til musikken gjort at jeg kunne gå i gang med forholdsvis ”blanke ark” i interpretasjonen. For forståelse utgjør et viktig aspekt ved interpretasjon, og jeg ønsket å utforske dette gjennom å fordype meg i musikk jeg ikke tidligere hadde hatt noen erfaring med.

For det tredje er det melodiske og rytmiske materialet i *Deowa* avgrenset til et knippe figurer, og disse er tett forbundet til sangstemmens tekst. Denne avgrensningen utgjør et interessant utgangspunkt for ulike studier av det skrevne notematerialet. I arbeidet med *Deowa* har nettopp partituret og samsillet med sopranen vært min inngangsport til musikken, og således har jeg funnet det naturlig å legge en del vekt på analyse av partituret.

I *Deowa* er teksten nært knyttet til det musikalske materialet, og *teksten* utgjør den fjerde og siste grunnen til at jeg har valgt *Deowa* som hovedverk i avhandlingen. I og med at både sopranen og klarinetten fremfører det samme musikalske materialet, kan det være mulig å forstå det slik at også klarinettisten fremfører teksten. Det at teksten mangler språklig meningsinnhold, gir interpretasjonsmuligheter som på mange måter ligger nært til interpretasjon av instrumentalmusikk – et område jeg som klarinettist er fortrolig med. Imidlertid finner jeg det også interessant å knytte interpretasjon av teksten i *Deowa* til interpretasjon av andre tekster, både med og uten språklig meningsbærende innhold. Jeg vil nå gi en kort presentasjon av de øvrige sju komposisjonene.

## **Birtwistle: *Ring a Dumb Carillon* og Webern: *Sanger op. 16 – 18***

Birtwistles *Ring a Dumb Carillon* og Weberns sanger op. 16 – 18 er alle komposisjoner for stemme og små ensembler der klarinetten har en fremtredende rolle. *Ring a Dumb Carillon* er en trio for sopran (med cymbaler),

klarinetten og slagverk.<sup>30</sup> I denne komposisjonen har Birtwistle tonesatt diktet ”A Matter of Prophecy” skrevet av den engelske forfatteren Christopher Logue.

Weberns sanger op. 16 – 18 ble skrevet på midten av 1920-tallet, i en periode hvor komponisten tok i bruk tolvtoneteknikken som komposisjonsredskap. Samtlige tekster i disse sangene har religiøst innhold, og samtlige er skrevet for sang med små ensembler dominert av klarinett(er): *Fünf Canons* (op. 16) er en trio for sang, klarinett og bassklarinet, *Drei Volkstexte* (op. 17) er en kvartett for sang, klarinett, bassklarinet og fiolin/bratsj, og *Drei Lieder* (op. 18) er en trio for sang, Eb-klarinet og gitar. På tjuetallet var dette radikale komposisjoner, både hva gjaldt tonalitet, anvendelse av stemmen og av de ulike instrumentene. Ingen av sangene i op. 16 – 18 ble urfremført i komponistens levetid.

### **Dusapin: *So full of shapes is fancy*, Kruse: *Peristyl* og Grenager: *Garden works***

Pascal Dusapins *So full of shapes is fancy* og Bjørn Kruses *Peristyl* er duoverk for sang og bassklarinet. Lene Grenagers *Garden works* er en duo for sang og klarinet.

I *So full of shapes is fancy* har Pascal Dusapin tonesatt åpningssonnetten fra Shakespeares *Twelfth Night*. Komposisjonen ble urfremført av de nederlandske utøverne Lucia Meeuwssen og Henri Bok 1990. Dusapin har imidlertid ved flere anledninger skrevet musikk for de franske utøverne Françoise Kubler (sang) og Armand Angster (klarinet), og disse har også *So full of shapes is fancy* på repertoaret.<sup>31</sup>

Bjørn Kruses *Peristyl* er skrevet over tekstutdrag fra Fernando Pessoaes *Uroens bok*. *Peristyl* ble skrevet til Astrid Kvalbein og meg og vi urfremførte komposisjonen i 2006. Lene Grenagers *Garden works* er skrevet til Lisa Dillan og Rolf Borch. De urfremførte komposisjonen i 2005. I denne komposisjonen har Grenager skapt det tekstlige materialet selv.<sup>32</sup>

De åtte ulike musikkverkene har bydd på ulike interpretatoriske utfordringer, for eksempel har det vært krevende å fremføre Birtwistles *Deowa*

---

<sup>30</sup> I likhet med *Deowa* ble også denne komposisjonen urfremført av klarinettisten Alan Hacker.

<sup>31</sup> I 1985 skrev Dusapin for øvrig *To God* (duo sopran og klarinet) til Kubler/Angster.

<sup>32</sup> For mer om det tekstlige materialet, se del 3.

(med sine manglende pauser), mens Dusapins *So full of shapes is fancy* og Grenagers *Garden works* vært utfordrende rent samspillmessig. Videre har det vært krevende å forstå teksten (forfattet av Christopher Logue) i Birtwistles *Ring a Dumb Carillon*. Samtlige utvalgte komposisjoner lar seg fremføre uten dirigent, og jeg har således ønsket å studere interpretasjon både gjennom å studere møtet mellom interpret og musikkverk og å studere musikalske relasjoner mellom utøvere som sammen interpreterer kammermusikk.<sup>33</sup>

## Besetningen kvinnestemme og klarinett

Sammenlignet med tradisjonsrike ensembletyper som eksempelvis strykekvartett eller klavertrio, er besetningen stemme og klarinett forholdsvis uvanlig.<sup>34</sup> I dette doktorgradsprosjektet er både sangeren og klarinettistens rolle omfattende. I samtlige verk er sangstemmen behandlet instrumentalt med teknisk krevende passasjer. I *Ring a Dumb Carillon* må sangeren også spille fire ulike cymbaler. Både Dusapin og Grenager bruker ulike moderne teknikker som krever at både sopranen og klarinettisten behersker mikrononalitet, flerklanger (multiphonics) og støylignende lyder. I *Garden works* må utøverne også improvisere.

## Klarinetter og stemmetype

I sju av de åtte komposisjonene er klarinetttype spesifisert i partituret. Eneste komposisjon hvor klarinetttype ikke er spesifisert er i partituret til Weberns *Fünf Canons* (op.16). Her er imidlertid den tredje kanonen notert i et så dypt register at jeg har måttet spille den på A-klarinet. For å unngå å skifte instrument underveis, har jeg valgt å spille alle de fem kanonene i Weberns op. 16 på A-klarinet. Jeg har dermed spilt de åtte komposisjonene på til sammen fire ulike

---

<sup>33</sup> Jeg velger å bruke betegnelsen kammermusikk om samtlige verk jeg studerer, også duoverkene.

<sup>34</sup> I Europa eksisterer det imidlertid to duoer som har gjort seg bemerket med musikk for denne besetningen. Det er den tidligere nevnte franske duoen med Françoise Kubler og Armand Angster, samt en svensk duo med Malena Ernman og Martin Fröst. Kubler og Angster grunnla ensemblet *Accroche Note* i 1981, og de har i de siste tre tiårene hatt et omfattende samarbeid med en rekke komponister om nyskrevet musikk. Kubler og Angster jobber også med jazz og improvisert musikk. Ernman og Fröst er begge opptatt av fysisk bevegelse og denne duoen har gjort seg bemerket med sine gjennomkoreograferte (og ofte fysisk krevende) sceneopptredener, eksempelvis fremførelser på rullestøyer.

instrumenter: Birtwistles *Deowa* og *Ring a Dumb Carillon*, Weberns *Drei Volkstexte* (op. 17) og Grenagers *Garden works* på Bb-klarinet, Weberns *Fünf Canons* (op. 16) på A-klarinet, Weberns *Drei Lieder* (op. 18) på Eb-klarinet og Dusapins *So full of shapes is fancy* og Kruses *Peristyl* på bassklarinet.<sup>35</sup>

Når det gjelder sangstemmen, er betegnelsen ”sopran” kun spesifisert i partiturene til tre av de åtte musikkverkene, nemlig i Birtwistles og Dusapins komposisjoner. I de øvrige fem komposisjonene kan stemmetype tolkes på flere måter.

Kruses *Peristyl* er skrevet for ”kvinnestemme”.<sup>36</sup> Denne komposisjonen krever at sangeren har et omfang fra *lille h* til *tostrøken gess*, et register som kan dekkes av både en høy og en lav kvinnestemme. I store deler av *Peristyl* er sangstemmen notert i enstrøknere register. En mezzosopran vil antagelig ha en litt fyldigere klang i dette registeret enn en sopran.

I partituret til Grenagers *Garden works* er det notert ”high voice”.<sup>37</sup> Dette partituret krever at sangeren har et omfang fra *lille g* til *trestrøken d*. Betegnelsen ”høy stemme” kan tolkes i forhold til en tysk sangtradisjon der det er vanlig å skille mellom høy (hoch) og lav (tief) stemme. Slik sett kan det tenkes at *Garden works* også kan synges av en mannsstemme.<sup>38</sup>

I partiturene til Weberns sanger op. 16 – 18 bærer samtlige sangstemmer betegnelsen ”Gesang”.<sup>39</sup> På tittelbladet til *Fünf Canons* (op. 16) er det imidlertid spesifisert ”hohen Sopran”. Partiturene til *Drei Volkstexte* (op. 17) og *Drei*

---

<sup>35</sup> Weberns op. 16 og 17 krever to klarinettister. Det var praktiske hensyn som gjorde at jeg spilte klarinettstemmen på disse komposisjonene.

<sup>36</sup> Bjørn Kruse, *Peristyl for kvinnestemme og bassklarinet*. Oslo: Norsk musikkinformasjon (partitur), 2004.

<sup>37</sup> Lene Grenager, *Garden works for high voice and clarinet*. Oslo: Norsk musikkinformasjon (partitur), 2003.

<sup>38</sup> Så langt er *Garden works* blitt fremført av tre sangere: Lisa Dillan, Astrid Kvalbein og Ellen Aagaard. Jeg har fremført *Garden works* med to av disse, Kvalbein og Aagaard. Da Aagaard skulle synges *Garden works*, ble enkelte av de høyeste tonene i sangstemmen transponert ned (noen en sekund, andre en ters). Disse endringene ble foretatt i samarbeid med komponisten. Klarinettstemmen ble kun justert ett sted, noe som har medført at den versjonen Aagaard og jeg har fremført, har enkelte andre samklanger enn den versjonen Kvalbein og jeg har fremført.

<sup>39</sup> Anton Webern, *Fünf Canons nach lateinischen Texten für hohen Sopran, Klarinette und Bassklarinet* op. 16. Wien: Universal Edition, UE 9522 (partitur), 1928 (årstall for copyright). Anton Webern, *Drei Volkstexte für Gesang, Geige (Auch Bratsche), Klarinette und Bass-Klarinette in B*, op. 17. Wien: Universal Edition, UE 12272 (partitur), 1955 (årstall for copyright). Anton Webern, *Drei Lieder für Gesang, Es-Klarinette und Gitarre* op. 18. Wien: Universal Edition, UE 8684 (partitur), 1927 (årstall for copyright) .



*Lieder* (op. 18) bærer kun betegnelsene ”Gesang”. Hvorfor er det spesifisert stemmetype for op. 16, men ikke op. 17 og 18?

Weberns opus 16, 17 og 18 har mange likheter både når det gjelder instrumentering og omfang av sangstemmen og de klinger derfor forholdsvis likt. Det tekstlige materialet i disse sangene er også beslektet, både i innhold (religiøse tekster og folketekster) og språk (tysk og latin). For meg virket det derfor underlig at Webern skulle spesifisere stemmetype i opus 16, men ikke i opus 17 og 18. Dette gjorde meg interessert i å undersøke om betegnelsen ”hohen Sopran” kanskje kunne være tilføyd fra forlaget. Jeg tok kontakt med Dr. Felix Meyer ved Paul Sacher Stiftung i Basel og han har bekreftet at stemmetype ikke er spesifisert i Weberns manuskripter:

(...) I would like to tell you that all our manuscripts for Webern's Opp. 16 – 18 have the designation ”Gesang” rather than ”hoher Sopran” or the like. It's possible that the publisher of your edition chose to specify the voice, but that's not what Webern intended.<sup>40</sup>

I Hans og Rosaleen Moldenhauers omfattende Webernbiografi er sangene i opus 16 også listet opp med ”stemme” (Gesang/voice) og ikke høy sopran slik det er i det partituret jeg har benyttet.<sup>41</sup> Det kan imidlertid virke som det er flere enn meg som har et partitur av *Fünf Canons* (op. 16) som inneholder formuleringen ”hohen Sopran”. Et eksempel på dette er å finne i Pierre Boulez to innspillinger av Weberns komplette produksjon. I CD-heftene til begge disse innspillingene er *Fünf Canons* notert med ”Sopran/hohen Sopran”, mens *Drei Volkstexte* (op. 17) og *Drei Lieder* (op. 18) kun er notert med ”Singstimme/Gesang”.<sup>42</sup>

Sangene i op. 16 – 18 ble alle slutført midt på 1920-tallet, flere år etter at Schönbergs private musikkforening, *Verein für musikalische Privataufführungen*, var nedlagt, og det kan derfor hende at Webern ikke hadde noen bestemte utøvere i tankene da han fullførte disse tre opusene.<sup>43</sup> Verken

---

<sup>40</sup> Epost fra Dr. Felix Meyer 11.3.2008.

<sup>41</sup> Hans Moldenhauer og Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. A Chronicle of his Life and Work*. London: Victor Gollancz, 1978.

<sup>42</sup> Anton Webern, *Complete Works Opp 1 - 31*. Innspilling utgitt under ledelse av Pierre Boulez: Sony Classical GmbH (CD-utgivelse), 1978/1991. Anton Webern, *Complete Webern*. Innspilling utgitt under ledelse av Pierre Boulez: Deutsche Grammophon GmbH (CD-utgivelse), 1995/1996/1997/2000.

<sup>43</sup> Se del 2 for mer om *Vereins* virksomhet.

opus 16, 17 eller 18 ble urfremført før på 50-tallet, nesten 30 år etter de ble skrevet og mange år etter Weberns død i 1945.<sup>44</sup>

Webern skrev seg inn i en tradisjon der det ikke var vanlig å spesifisere stemmetype. Sangstemmen i *Fünf Canons* (op. 16) krever et omfang fra *lille ass* til *trestrøken ciss*, *Drei Volkstexte* (op. 17) fra *lille b* til *trestrøken ciss* og *Drei Lieder* (op. 18) fra *lille g* til *trestrøken d*.<sup>45</sup> Dette lyse omfanget vil være utenfor rekkevidde for selv en lys mannsstemme, og det er dermed grunn til å tro at Weberns opus 16 – 18 er ment å synges av en sopran.<sup>46</sup> Det er neppe plausibelt å tolke betegnelsene ”Gesang” i Weberns partiturer på samme måte som jeg tolker ”high voice” i *Garden works*. Mens det kan være mulig å tenke seg at de høyeste tonene i *Garden works* kan legges ned, er tonehøyde grunnleggende i Weberns musikk, og det vil derfor ikke være mulig å justere ned de høyest tonene i Weberns sanger. Det kan imidlertid være et interessant tankeeksperiment å forestille seg disse sangene fremført av en lys mannsstemme. Tekstlig er det ingen ting som tyder på at disse sangene burde synges av en kvinne fremfor en mann.

Jeg fremført samtlige åtte komposisjoner med sopran Astrid Kvalbein, og dermed vil også hovedtyngden i denne studien ligge på samspillet mellom nettopp sopranstemmen og klarinetten.

## Refleksjoner om metode

Metodisk er dette avhandlingsarbeidet en kombinasjon av praksisbasert studium og filosofisk undersøkelse. Det er ikke noen tradisjon for denne kombinasjonen innen nyere akademisk musikkforskning, og jeg har derfor ikke kunnet følge noen opptråkket vei som har vært beskrevet av andre. Både selve veien og målet har vært i endring i store deler av forskningsprosessen, og det er først nå i

---

<sup>44</sup> Moldenhauer og Moldenhauer, *Anton von Webern*.

<sup>45</sup> Samtlige tre opus er notert i g-nøkkel. Omfanget i disse sangene kan dermed tolkes symmetrisk i forhold til notelinjene. Dette er særlig tydelig i op. 16 og 18 der sangstemmen er notert nøyaktig med samme avstand over og under notelinjene.

<sup>46</sup> Urfremføringene (henholdsvis i 1951, 1952 og 1954) ble også gjort av sopranner. Begge Boulez-innspillingene er gjort av sopranner.

ettertid jeg kan se at min metode i ordets rette forstand har vært ”å følge en bestemt vei mot et mål”.<sup>47</sup>

Metode har vært en utfordring gjennom hele stipendperioden. Jeg har stadig spekulert over hvordan det ville være mest hensiktsmessig å gå frem, og jeg har måttet revurdere og revidere egne arbeidsmåter. Underveis har jeg kommet over både blindveier og omveier, og slik har det metodiske arbeidet utviklet seg og tatt form på samme måte som min interpretasjonsprosess har utviklet seg og tatt form i møte med de åtte utvalgte musikkverkene.<sup>48</sup> Jeg har ønsket at denne metodiske prosessen skulle reflekteres i avhandlingsteksten og jeg har derfor valgt å integrere både metodisk og teoretisk drøfting i samtlige kapitler. Avhandlingen inneholder således ikke noe teori- eller metodekapittel i tradisjonell forstand.

I og med at dette forskningsarbeidet er knyttet til min virksomhet som klarinettist, har jeg etterstrebet en høy grad av forskningsmessig transparens i avhandlingen. Jeg vil kort gjøre rede for valg av kilder, samt min egen forforståelse før jeg begynte med innstuderingen av de ulike komposisjonene. Jeg vil også gi en presentasjon av hvordan jeg har gjennomført den utøvende delen av prosjektet.

## Hermeneutisk perspektiv

Hermeneutikk er ingen metode. Hermeneutikk utgjør imidlertid den teoretiske overbygningen for dette avhandlingsarbeidet og det hermeneutiske perspektivet har preget valg av musikkverk, valg av litteratur og hvordan jeg har gjennomført prosjektet.

I en akademisk diskurs har fortolkning og interpretasjon tradisjonelt vært konsentrert om teksttolkning. I dag har imidlertid også ikke-tekstlige uttrykk (som eksempelvis musikk) en naturlig plass innen det hermeneutiske feltet. I denne studien har jeg i særlig grad valgt å støtte meg til tekster av den tyske

---

<sup>47</sup> Fra gresk *methodos*.

<sup>48</sup> Peter Jarvis peker på at praksis stadig vil være i endring, noe som vil prege et hvert forskningsarbeid som tar utgangspunkt i egen praksis. (Peter Jarvis, *Praktikerforskeren*. Oversatt av Kurt Strandberg. København: Alinea, 2002. Originaltittel: *The Practitioner-Researcher. Developing Theory from Practice*. Første gang utgitt 1999.) I forhold til dette standpunktet er det imidlertid mulig å innvende at all opplevelse kan være i endring, og noe som kan prege enhver type forskning, enten den er basert på egen praksis eller ikke.

filosofen Hans-Georg Gadamer. Gadamers tekster både berører og engasjerer meg, og lesninger av hans tekster har i stor grad preget min forståelse av musikalsk interpretasjon. Jeg vil også i stor grad drøfte tekster av den franske filosofen Paul Ricoeur.

Ricoeur definerer hermeneutikk som "the theory of the operations of understanding in their relation to the interpretation of texts."<sup>49</sup> Slik jeg ser det, har tekstforståelse mange berøringspunkter med musikkforståelse, og jeg har derfor valgt å forholde meg til en hermeneutisk tradisjon. Gadamer argumenterer også for kunstens plass i hermeneutikken.<sup>50</sup>

## Fortolkning, forklaring og forståelse

Fortolkning innebærer både forklaring og forståelse. Man må kunne forstå for å kunne forklare, men man må også kunne forklare for å kunne forstå. I sitt hovedverk *Sandhed og metode* skriver Gadamer: "Den fortolkning, som musik eller digtning får gjennom opførelsen, er hermeneutisk set ikke forskjellig fra den forståelse der sker, når man læser en tekst: Forståelse indeholder altid fortolkning."<sup>51</sup>

Ricoeur søker å plassere disse begrepene i et dialektisk og avhengig forhold til hverandre. I *Fortolkningsteori* skriver han: "Forklaring vil så vise sig som formidlingen mellem to forståelsestrin".<sup>52</sup> Videre skriver han at uttrykket fortolkning kan anvendes om "hele processen som omfatter forklaring og forståelse".<sup>53</sup> Ricoeur gir således en vid definisjon av betegnelsen fortolkning, og slik kan fortolkning innebære ulike typer av virksomheter.<sup>54</sup> Den firedelingen

---

<sup>49</sup> Paul Ricoeur, *Hermeneutics and the human sciences: Essays on language, action and interpretation*. Redigert og oversatt av John B. Thompson. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. s. 43.

<sup>50</sup> Hans-Georg Gadamer, "Estetikk og hermeneutikk," i *Hermeneutisk lesebok*, redigert av Sissel Læg Reid og Torgeir Skorgen, Oslo: Spartacus Forlag, 2001.

<sup>51</sup> Hans-Georg Gadamer, *Sandhed og metode. Grundtræk af en filosofisk hermeneutikk*. Oversatt av Arne Jørgensen. Århus: Systime Academic, 2004. s. 377 - 78. Originaltittel *Wahrheit und Methode*, utgitt første gang 1960.

<sup>52</sup> Paul Ricoeur, *Fortolkningsteori*. Oversatt av Henrik Juel. København: Vintens Forlag, 1979. s. 197.

<sup>53</sup> *Ibid.*, s. 196.

<sup>54</sup> Begrepene fortolkning, forklaring og forståelse lar seg ikke enkelt definere. Eksempelvis er Ricoeur opptatt av skillet mellom fortolkning og forklaring. I "Metaforen og hermeneutikkens hovedproblem" drøfter han forholdet mellom skrevne tekster og talt språk og om fortolkningens status versus forklaringens status i forhold til disse. Ricoeur peker på at en

jeg har presentert tidligere i dette kapittelet (musikalsk interpretasjon som utøving, lytting, lesing og forestilling), kan reflektere et overordnet hermeneutisk perspektiv.

Jeg er særlig opptatt av møtet mellom kunstverk og interpret, og jeg forstår interpretasjon som en prosess. I denne avhandlingen ønsker jeg å studere både prosessens innhold og karakter og i denne forståelsen har Gadammers spillbegrep en særdeles viktig rolle.

## Redegjørelse for valg av musikkverk

I og med at det 20-århundrets musikk for kvinnestemme og klarinett er et forholdsvis utforsket område, har jeg hatt et ønske om å studere en viss bredde i repertoaret for denne besetningen. Som tidligere nevnt vurderte jeg å jobbe med inntil 20 musikkverk da jeg gikk i gang med dette prosjektet. I samtlige av disse er kvinnestemmen og klarinetten sentrale, og noen av disse inkluderte opptil tre klarinetter. Jeg har hele tiden vært innstilt på å kutte ned til færre musikkverk etter som prosjektet spisset seg. Jeg har også hele tiden vært innstilt på å tilføye komposisjoner som jeg har blitt oppmerksom på underveis. Listen over musikkverk har dermed vært gjenstand for en rekke endringer, både ved at noen verk ble har blitt tilført mens andre har falt ut. Etter hvert som jeg arbeidet med prosjektet, snevret jeg antall verk inn, først ned til 11-12, og deretter har jeg gradvis kuttet antallet ned til de åtte komposisjonene som jeg har endt opp med. Helt fra starten av har jeg ønsket å studere noen verk grundigere enn andre, og jeg begynte derfor tidlig å dele de aktuelle musikkverkene inn i to grupper, den ene gruppen kalte jeg ”kjerneverk” og den andre ”omkringliggende verk”. Denne todelingen har jeg også endt opp med, med *Deowa* som eneste ”kjerneverk” og de øvrige sju som ”omkringliggende verk”. Det er i hovedsak

---

skrevet tekst eksisterer uavhengig av forfatterens intensjon, verkets situasjon og i forhold til en opprinnelig leser. Han argumenterer derfor for at fortolkning, på et erkjennelsesteoretisk nivå, fremtrer som det motsatte av forklaring. Ricoeur siterer Humbolt: ”[S]pråk i egenskap av tale oppholder seg på grensen mellom det uttrykte og det uttrykte. Dets hensikt og mot er å skyve denne grensen stadig lenger tilbake.” Ricoeur føyer til: ”Fortolkning i egentlig forstand oppholder seg likeledes på denne frontlinje.” (Paul Ricoeur, ”Metaforen og hermeneutikkens hovedproblem,” i *Agora: Journal for metafysisk spekulasjon* Oslo: Aschehoug, 1996. Teksten ble første gang publisert i 1972.) Når det gjelder begrepsdefinisjon vil jeg imidlertid understreke at jeg forstår begrep som verktøy, altså i forhold til hvordan de kan anvendes, og her har jeg funnet det fruktbart å anvende et forholdsvis romslig definisjon av fortolkning, forklaring og forståelse.

fem forhold som bidro til at jeg endte opp med de åtte musikkverkene jeg har valgt ut. Dette er forhold knyttet til utviklingen av forskningsspørsmål, praktiske og økonomiske forhold, instrumentering, komponister og tekster.

For det første har verkvalg vært nært knyttet til utviklingen av studiens forskningsspørsmål. Den gang jeg så partituret til *Deowa* første gang forutså jeg ikke at *Deowa* skulle bli kjerneverket i avhandlingsarbeidet.<sup>55</sup> Det ble imidlertid tidlig klart for meg at dette musikkverket genererte mange spørsmål og refleksjoner hos meg. Knappheten på intersubjektive referanser til *Deowa*, tvang meg til selv å søke etter svar på de spørsmålene som *Deowa* genererte. Jeg anså dette som en ressurs fordi det ga meg mulighet til å tenke kreativt i forhold til min egen vei inn i musikken. Dette førte i sin tur til en dreining av prosjektet mot å studere både interpretasjon av musikkverket og å studere selve interpretasjonsprosessen. Slik har studiens forskningsspørsmål sprunget ut av min erfaring med *Deowa*.

Etter hvert som jeg arbeidet med *Deowa* ble det stadig tydeligere for meg at jeg ønsket å fokusere på musikalske interpretasjonsprosesser i musikkverk der utøverne har jevnbyrdige roller. Jeg utelukket dermed de musikkverkene som ville kreve en dirigent. I tråd med forskningsspørsmålet ønsket jeg å innlemme prosessen med å gjøre lydopptak og å produsere en CD. Jeg ønsket ikke å involvere en ekstern produsent i arbeidet med lydopptakene, men selv lede både gjennomføringen av innspillingene og foreta praktiske og kunstneriske valg i forbindelse med å ferdigstille CD-en. Dette har vært et godt utgangspunkt for både å studere de aktuelle musikkverkene og for å få innsikt i min egen interpretasjonsprosess.

Det andre forholdet som har preget verkvalget, har vært knyttet til praktisk håndterbarhet og gitte økonomiske rammer. I og med at jeg ikke har involvert verken konsertprodusent eller ekstern plateprodusent, har jeg selv organisert samtlige øvelser, gjennomføring av konserter, gjennomføring av opptak samt produksjon av CD. Det har derfor vært viktig ikke å involvere større ensembler eller flere musikkverk enn hva som har vært praktisk håndterbart for meg.

For det tredje har jeg ønsket å inkludere både ulike klarinetter og ulike andre instrumenter. Jeg har derfor valgt å studere musikk som inkluderer de fire vanligste klarinettypene og jeg også har valgt å studere to verk som er skrevet for to klarinettister. Jeg har ønsket både å fordype meg i konstallasjonen

---

<sup>55</sup> Jeg var klar over at *Deowa* fantes før jeg begynte på dette forskningsarbeidet, men jeg så ikke partituret før etter at jeg var i gang med stipendiatperioden. For mer om møtet med partituret, se del 2.

kvinnestemme og de ulike klarinettypene, og jeg har ønsket en viss variasjon med tanke på instrumentasjon generelt.

For det fjerde hadde jeg et ønske om både å fordype meg i musikk av Webern og Birtwistle og å tegne et bredere bilde av musikk for kvinnestemme og klarinett fra det tjuende og tjuelførste århundret. De åtte musikkverkene som jeg har valgt kan sees som et kompromiss i så henseende: Jeg har hatt mulighet til en viss grad å fordype meg i musikk av Webern og Birtwistle og jeg har hatt mulighet til å studere musikk av fem ulike komponister komponert over et tidsrom på 80 år.

Det femte og siste forholdet som har hatt betydning for valg av musikkverk, er knyttet til tekst. Jeg har ønsket å studere ulike teksttyper, og har derfor valgt komposisjoner som inneholder tekster på ulike språk, i ulike sjangre og tekster med og uten språklig meningsbærende innhold.

## Andre mulige valg

Kunne jeg valgt andre verk? Jeg vurderte flere ulike muligheter før jeg endte opp med dette utvalget. Én mulighet jeg vurderte var å fokusere utelukkende på musikk av Webern og Birtwistle. Dette kunne inkludert ytterligere to Webern-verk og dermed omfattet hele fem av Weberns opusnummererte verk, op. 14 – 18 (1917 – 25). Samtlige av disse sangene er skrevet for stemme og små ensembler der klarinetten har en fremtredende rolle. Et slikt fokus kunne også inkludert Birtwistles komposisjoner for sopran og ensembler der klarinetten har en fremtredende rolle: *Nenia: The Death of Orpheus* (1970, for sopran, tre klarinetter, klaver, slagverk), *La Plage: Eight Arias of Remembrance* (1972, samme besetning som *Nenia*) og *Nine Settings of Celan* (1989 – 96, sopran, to klarinetter, bratsj, cello, kontrabass), i tillegg til *Ring a Dumb Carillon* og *Deowa*.

En annen mulighet jeg vurderte var å konsentrere studien om musikk fra tiden under og etter første verdenskrig. Dette ville ha ekskludert Birtwistles *Deowa*, men det kunne ha inkludert Weberns fem sanger op. 14 – 18 (alle skrevet under et forholdsvis kort tidsrom i årene under og etter første verdenskrig), samt eksempelvis Igor Stravinskijs *Berceuses du chat* (1916, mezzosopran og tre klarinetter) og Ernst Kreneks *Vier Gesange* (1927,

mezzosopran, fløyte, tre klarinetter, horn, trompet).<sup>56</sup> Uten *Deowa* ville imidlertid dette medført et annet forskningsmessig fokus.

En tredje mulighet var å fokusere på duoverk. I tillegg til de fire duoverkene som undersøkes i denne avhandlingen, kunne dette eksempelvis inkludert Dusapins *To God* (1985, sopran og klarinett), Georges Aperghis' *Cinq couplets* (1988, sopran og kontrabassklarinet), Franco Donatonis *Cinis* (1989, sopran og kontrabassklarinet) og flere komposisjoner av norske komponister, for eksempel Lene Grenagers *Tre eller blod* (2005, sopran og bassklarinet) og Risto Holopainens *Songen um rallaren* (2006, sopran med ambolt og klarinet).

Hver av disse tre alternativene kan åpne for interessante aspekter, og alle de mulighetene som jeg ikke valgte, har både fordeler og ulemper knyttet til forskningsfokus og praktisk gjennomførbarhet. Så langt jeg har greid å finne ut, er det ikke gjort noen forskningsmessige studier av noen av disse ulike alternativene. Jeg har forsøkt å utfordre mitt eget perspektiv som klarinettist gjennom å velge musikk som er skrevet for ulike typer klarinetter. Jeg har også utfordret min egen for forståelse gjennom å velge både musikkverk som jeg har hatt et sterkt lytterforhold til på forhånd og musikk jeg ikke kjente til fra før.<sup>57</sup> Det valget jeg endte opp med, har gitt meg mulighet til både å fordype meg i musikk av Webern og Birtwistle, jobbe med både duoformatet og litt større kammerensembler, studere musikk skrevet for ulike klarinetter, samt jobbe med ulike typer tekst.

## Kort presentasjon av kilder

Mangelen på referanser til tilsvarende studier har bidratt til at jeg forholder meg til litteratur og tankegods fra mange hold. I likhet med valg av musikkverk, har jeg anvendt et forholdsvis vidt spekter av litteratur og jeg har et relativt eklektisk forhold til dette utvalget. Jeg søker å belyse ulike aspekter ved musikalsk interpretasjon, og har dermed også søkt etter kilder som kan kaste lys over ulike perspektiv.

I likhet med valg av Birtwistles *Deowa* som kjerneverk, har jeg også valgt Gadamer som en ”kjernetoretiker”. Det metodiske arbeidet i denne

---

<sup>56</sup> Et slikt fokus kunne også inkludert Schönbergs *Pierrot Lunaire* (1912), *Serenade* (1920 – 23) og *Suite* (1925 – 26). De to siste komposisjonene inkluderer ikke en sanger, men *Serenade* inkluderer to klarinettister og *Suite* tre.

<sup>57</sup> Jeg vil komme tilbake til min egen erfaring med musikken i forkant av innstuderingen.



avhandlingen er da også i stor grad inspirert av Birtwistle og Gadamer virke i den forstand at de begge har vært opptatt av stadig å utforske de samme ”tingene”: Både Birtwistle og Gadamer har evnet (og evner fortsatt) å fokusere på et spesifikt område samtidig som de har vist en nærmest ustoppelig interesse for nytenkning innen nettopp ”sitt” område.

For Birtwistle har dette området vært kjennetegnet av blant annet gresk mystikk/tradisjon, utforsking av syklisk tid og flerdimensjonalitet. Birtwistle har ved flere anledninger selv uttalt at han på mange måter utforsker de samme elementene fra ulike perspektiver når han komponerer.<sup>58</sup> Birtwistle vrir, endrer og vektlegger disse ulike elementene forskjellig fra komposisjon til komposisjon, noe som gjør ham til en stadig nyskapende komponist. Han har vist seg særlig interessert i å arbeide med flere ulike parallelle lag i sine komposisjoner. Dette har inspirert meg til å bygge avhandlingen over ett eneste kjerneverk.

I likhet med Birtwistle var Gadamer gjennom hele sitt lange liv opptatt av å drøfte hermeneutikken, og han var stadig i diskusjon både med meningsfeller og meningsmotstandere. Hans utrettelige utforsking og hans syn på den hermeneutiske fortolkningsprosessen som en stadig pågående prosess, er fundamentalt for hvordan jeg har arbeidet i denne avhandlingen.

Det skrevet betydelig mer om Webern og Birtwistles liv og virke, enn det er gjort om Dusapin, Kruse og Grenager. Webern og Birtwistles musikk er også i stor grad tilgjengelige i lydinnspillinger. Jeg har derfor i særlig grad kunnet studere Webern og Birtwistles produksjon i relasjon til ulike kilder, både tekstlige og auditive.

## **Tekstlige kilder**

Det er mange som har skrevet tankevekkende om interpretasjon og det er mange teoretikere jeg kunne gått i dialog med. Det er imidlertid sjelden jeg leser tekster som vektlegger både et utøvermessig/kunstnerisk perspektiv og en teoretisk dimensjon. Jeg har derfor til en viss grad valgt å støtte meg til teoretikere som har inspirert mine tankebaner, selv om mange av dem ikke har vært beskjefliget spesielt med musikk.

---

<sup>58</sup> Dette er også et poeng flere musikkforskere, blant annet Michael Hall, Robert Adlington og Jonathan Cross, har løftet frem i sine studier av Birtwistles musikk. Jeg vil komme tilbake til dette.

Når det gjelder filosofiske aspekter knyttet til interpretasjon baserer jeg meg i særlig grad på tekster skrevet av Gadamer. Jeg drøfter imidlertid også tekster av andre forfattere, blant annet Paul Ricoeur, Martin Buber, Umberto Eco, Martin Heidegger, Henri Bergson, Roman Ingarden, Hans Ulrich Gumbrecht og Moira von Wright. Av musikkfaglige tekster som belyser interpretasjon og fortolkning har jeg gått i dialog med tekster av blant annet Alfred Brendel (som selv er pianist), Nicholas Cook, Kevin Korsyn og Hallgjerd Aksnes. Enkelte av disse vies mer plass enn andre.

Når det gjelder Birtwistles kompositoriske virke generelt, har jeg i hovedsak støttet meg til fire biografier skrevet av Michael Hall (to biografier),<sup>59</sup> Jonathan Cross og Robert Adlington.<sup>60</sup> Jeg har også lest intervjuer med komponisten, samt en avhandling om Birtwistles *Ring a Dumb Carillon* skrevet av den amerikanske sangeren Janet M. Farr.<sup>61</sup> I disse kildene har jeg funnet mye materiale om Birtwistles liv og produksjon generelt, men så å si ingen ting om *Deowa* spesielt.<sup>62</sup> Den eneste presentasjonen av *Deowa* jeg har funnet som er av et visst format, er Adlingtons analyse i *The Music of Harrison Birtwistle*. Denne er imidlertid svært kortfattet og kun på to sider.<sup>63</sup> Av de intervjuene med Birtwistle jeg har lest, har jeg ikke funnet at han direkte uttaler seg om *Deowa*. Til tross for at Birtwistle er en ettertraktet komponist og *Deowa* ble skrevet til to utøvere som har vært sentrale i britisk musikkliv i flere årtier, kan det virke som *Deowa* ikke har blitt viet særlig oppmerksomhet, verken fra utøvere, musikkforskere eller journalister.<sup>64</sup>

---

<sup>59</sup> Hall publiserte den første monografien om Birtwistle i 1984 (Hall, *Harrison Birtwistle*.) og var da den første som foretok en så omfattende studie av Birtwistles kompositoriske virke. 14 år senere ga han ut en ny biografi hvor han tegnet et bilde av komponistens arbeid på 80 og 90-tallet (Michael Hall, *Harrison Birtwistle in Recent Years*. London: Robson Books, 1998.).

<sup>60</sup> Biografiene til Adlington og Cross ble begge utgitt ved tusenårsskiftet (Robert Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, Jonathan Cross, *Harrison Birtwistle: Man, Mind, Music*. New York: Cornell University Press, 2000.). Adlington er professor ved University of Nottingham og Cross ved University of Oxford.

<sup>61</sup> Janet M. Farr, *Harrison Birtwistle's Ring a Dumb Carillon and His Other Works for Solo Soprano*. Texas: Dissertation, Doctor of Musical Arts, University of Texas at Austin, 1987.

<sup>62</sup> Komposisjonen er riktignok nevnt i alle de fire biografiene om Birtwistle, men i tre av disse (Michael Hall og Cross bøker) er *Deowa* kun listet opp i oversiktene over komponistens produksjon og er ikke beskrevet utover informasjon om tittel, årstall, besetning og lignende.

<sup>63</sup> Her er *Deowa* presentert sammen med *Ring a Dumb Carillon* (1965), *The Fields of Sorrow* (1971) og *Cantata* (1969) under overskriften "Phōnē". (Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*.)

<sup>64</sup> Gjentatte Internettetsøk de siste årene har gitt forholdsvis få treff på Birtwistles *Deowa*. Jeg har fått enkelte treff som viser at *Deowa* har vært fremført eksempelvis på konserter i Tyskland og Nederland de siste årene, men generelt gir *Deowa* relativt få treff sammenlignet

Når det gjelder Weberns komposisjoner, har jeg i særlig grad støttet meg til Hans og Rosaleen Moldenhauers store Webern-biografi, samt forskning foretatt av Anne C. Shreffler, Julian Johnson og Peter Andraschke.<sup>65</sup>

## Pålitelighet i tekstlige kilder om Birtwistle

Når det gjelder de fire Birtwistle-biografiene jeg har støttet meg til, er disse utgitt i to ”puljer”. Den første boken, Michael Halls *Harrison Birtwistle*, ble publisert i 1984. De øvrige tre bøkene ble publisert ved tusenårskiftet, henholdsvis i 1998 og 2000.

Både Hall, Cross og Adlington har stor kjennskap til Birtwistles produksjon og de refererer alle til publikasjoner av hverandre. Eksempelvis refererer både Cross, Adlington og Hall selv til Halls første biografi fra 1984. Cross refererer i tillegg både til Halls biografi fra 1998 og til Adlingtons biografi.<sup>66</sup> Adlington bygger nummereringen av Birtwistles verklister på Halls nummerering fra de to biografiene (1984 og 1998). I tillegg refererer de tre forfatterne til ulike artikler av hverandre. En slik nærhet mellom forfattere kan innebære at de sammen har stor samlet kunnskap, men det kan selvsagt også innebære at tilsynelatende flere

---

med andre av Birtwistles komposisjoner (eksempelvis *Ring a Dumb Carillon*, *Silbury Air* eller *Secret Theatre*). Internettsøk kan selvsagt ha begrenset pålitelighet både fordi selve søkemotoren kan ha begrensninger og fordi mange konsertprogrammer aldri publiseres på nettet. Imidlertid kan slike søk gi en viss indikasjon på hvor hyppig en komposisjon fremføres, og det kan dermed være grunn til å tro at *Deowa* ikke er blant Birtwistles mest spilte verk. Dette er en antagelse som støttes av Jane Manning: I en e-post hvor hun beskrev ulike utfordringer ved å fremføre *Deowa*, skrev hun at denne komposisjonen ”has not been performed much” (fra e-post 13.12.2007). Så langt jeg har greid å finne ut, har ikke *Deowa* blitt fremført i Norge av andre enn Astrid Kvalbein og meg, og vår fremførelse i 2006 kan dermed regnes som førstegangsfremførelse i Norge. (*Deowa* ble imidlertid fremført i Danmark allerede i 1986. Se [http://www.dvm.nu/hierarchy/periodical/dmt/1986-1987/01/?show=data/periodical/dmt/1986-1987/1/periodical-dmt1986-1987\\_1\\_13.tkl&type=periodical](http://www.dvm.nu/hierarchy/periodical/dmt/1986-1987/01/?show=data/periodical/dmt/1986-1987/1/periodical-dmt1986-1987_1_13.tkl&type=periodical), lesedato 6.3.2008.) Jeg har også søkt i databaser, blant annet JSTOR, DDM og RILM.

<sup>65</sup> Moldenhauer og Moldenhauer, *Anton von Webern*, Anne C. Shreffler, "Mein Weg geht jetzt vorüber: The Vocal Origins of Webern's Twelve-Tone Composition" *American Musicological Society, New York* Volume 47, nr. 2, 1994, Julian Johnson, *Webern and the transformation of nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, Peter Andraschke, "Webern und Rosegger," i *Opus Anton Webern*, Dieter Rexroth (red.), Berlin: Quadriga Verlag, 1983.

<sup>66</sup> I og med at Cross og Adlingtons bøker ble utgitt samme år, er det grunn til å tro at Adlingtons ble utgitt tidligst, eller at Cross har hatt tilgang til dette manuset før boka ble publisert.

kilder ved nærmere øyesyn kan vise seg å ha rot i én og samme kilde. Det kan også innebære en viss mulighet for at informasjon kan mistolkes.<sup>67</sup>

Det er også mulighet for at man kan mistolke intervjuutsagn. I motsetning til bøker som utarbeides over lange tidsrom, kan intervjuer gjennomføres og publiseres i løpet av relativt kort tid. Intervjuer kan således være mer sårbare for ulike variabler enn et bokprosjekt, slik som eksempelvis dagsform, kontekst eller kommunikasjon.

Både Paul Griffiths og Andrew Ford har gitt ut bøker som inneholder intervjuer med en rekke kjente komponister, deriblant Birtwistle, og begge beskriver Birtwistle som en person det kan være vanskelig å intervjuer. I *Composer to composer: Conversations about contemporary music* skriver Ford om Birtwistles "unusual recalcitrance with interviewers".<sup>68</sup> Ford er imidlertid rask til å demtere denne påstanden og fremstiller Birtwistle som en meget vennlig mann. Ikke desto mindre er det tydelig at Birtwistle har ord på seg for å være vanskelig å intervjuer. I *New Sounds New Personalities* formulerer Griffiths det slik: "Interviewing Birtwistle is like trying to mate pandas."<sup>69</sup>

Der ikke vanskelig å tenke seg at det kan oppleves frustrerende for en skapende kunstner å skulle reflektere over sin egen virksomhet i en intervjusituasjon. Under lesningen av enkelte intervjuer med Birtwistle har jeg da også spurt meg om enkelte uttalelser er pålitelige. Et eksempel på dette er Birtwistles holdning til sine egne barndomskomposisjoner. I et intervju Dan Warburton i *Paris Transatlantic Magazine* gjorde med Birtwistle i 1995, uttalte komponisten seg forholdsvis sarkastisk om sine tidligste komposisjoner:

- *Do you come from a musical family?*
- Not at all. I just started. I wrote music as soon as I knew notation.
- *Have you still got that trunk?*
- I've got it somewhere.

---

<sup>67</sup> Et eksempel på dette er hvorvidt *Deowa* ble skrevet før eller etter at operaen *The Mask of Orpheus* var fullført. Jeg vil komme tilbake til dette i del 2.

<sup>68</sup> Andrew Ford, "The reticence of intuition - Sir Harrison Birtwistle," i *Composer to composer: Conversations about contemporary music* Sydney: Hale & Iremonger, 1993, s. 53. Intervjuet ble foretatt juni 1991.

<sup>69</sup> Paul Griffiths, "Harrison Birtwistle," i *New sounds, new personalities: British composers of the 1980s in conversation with Paul Griffiths* London: Faber and Faber, 1985, s. 186. Tidspunkt for intervjuet ikke opplyst.

- *What are you going to do with it?*
- Burn it, probably!<sup>70</sup>

I et intervju med Kirk Noreen og Joshua Cody i Ensemble Sospeso fire år senere, viser imidlertid Birtwistle en ganske annen holdning til sine barndoms komposisjoner. Her forteller han at at hans aller første komposisjon var en gavotte og at han brukte denne i operaen *Punch and Judy* (1966-67):

- *Perhaps we should start at the beginning. How did you first begin composing?*
- I started composing just as soon as I knew notation of music. It seemed to be a very natural thing to do – not natural, but obvious, for some reason.
- *Were you interested in the arts back then, were you creative?*
- Well, I was only a child, sort of seven or eight.
- *What was the music like, the juvenalia?*
- Well, I still have one. The first piece I ever wrote was a *gavotte*, and I used it in my opera *Punch and Judy*.<sup>71</sup>

Disse to eksemplene kan tyde på at Birtwistle har ironisert over sine barndoms verk i intervjuet med Warburton. Som leser er det imidlertid ikke alltid enkelt å tolke hvorvidt et utsagn fra et enkeltstående intervju er ment ironisk eller i fullt alvor.

## Lydkilder

Når det gjelder Birtwistles musikk, har jeg studert flere innspillinger med hans musikk, men i avhandlingsteksten har jeg særlig støttet meg til en innspilling av operaen *The Mask of Orpheus*.<sup>72</sup> Det eksisterer flere innspillinger av Weberns sanger op. 16 – 18. Jeg har særlig lyttet til to utgivelser, begge signert Pierre Boulez.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> Dan Warburton, "Harrison Birtwistle Interview by Dan Warburton, July 8th 1995".

<sup>71</sup> Kirk Noreen og Joshua Cody, "Sir Harrison Birtwistle in conversation with Kirk Noreen and Joshua Cody". Intervju foretatt i 1999.

<sup>72</sup> Harrison Birtwistle, *The Mask of Orpheus*. Andrew Davis/Martyn Brabbins/BBC Symphony Orchestra/BBC Singers: NMC Recordings (CD-innspilling), 1997 (utgivelsesår). På hjemmesidene til det britiske musikkinformasjonssenteret ([bmic.co.uk](http://bmic.co.uk)) står det for øvrig at det eksisterer et kassettopptak av *Deowa*. Jeg har imidlertid ikke hørt dette opptaket.

<sup>73</sup> Den første innspillingen er gjort i 1969 med sopran Halina Lukomska og ensemble dirigert av Pierre Boulez. (Webern, *Complete Works*.) Den andre innspillingen er gjort i 1992 med sopran Christiane Oelze og musikere fra Ensemble Intercontemporain. I og med at Boulez

Dusapin er en toneangivende komponist i dagens Europa og store deler av hans produksjon er tilgjengelig på CD og DVD. Dette har jeg i stor grad studert, men av plasshensyn har jeg valgt ikke å gå inn i dette materialet i denne avhandlingen. Jeg har imidlertid studert et lydopptak av *So full of shapes is fancy* med Françoise Kubler og Armand Angster, og deres spill har påvirket min interpretasjon av dette verket.<sup>74</sup> Covertekstene til ulike CD-utgivelser har også vært viktige kilder i denne studien. Videre har mine egne lydopptak av de åtte musikkverkene vært viktige kilder.

## **Andre kilder: E-poster, samtaler og egne notater**

Av de åtte musikkverkene som studeres i denne avhandlingen, har *Deowa* vært det som jeg definitivt har hatt minst kunnskap om i forkant av innstuderingsprosessen og det verket som jeg har kunnet drøfte med færrest personer. Jeg har imidlertid hatt en særdeles inspirerende e-postkorrespondanse med Jane Manning, og hennes refleksjoner har hatt stor betydning for min forståelse av Birtwistles musikk generelt og *Deowa* spesielt. Jeg tok ikke kontakt med Manning før etter at mine egne konserter og opptak av *Deowa* var gjennomført.<sup>75</sup> Dette både fordi jeg ønsket å fokusere på egen interpretasjonsprosess og fordi jeg ønsket å kjenne grundig til musikken før jeg kontaktet henne. Hennes innspill har derfor ikke påvirket min fremføring av musikken, men hennes perspektiver har i høyeste grad preget min videre interpretasjon. Jeg har fått tillatelse fra henne til å referere denne korrespondansen.

Jeg har fått tillatelse fra Birtwistle til å legge ved mine egne lydopptak av *Deowa* og *Ring a Dumb Carillon* til denne avhandlingen. Jeg har imidlertid ikke lykkes i å få svar fra ham på noen konkrete spørsmål om *Deowa*.<sup>76</sup>

---

navn fronter også denne utgivelsen, er det grunn til å tro at han dirigerte innspillingen også denne gangen. (Webern, *Complete Webern*.) Det er interessant å merke seg at disse sangene også ble dirigert da de ble uroppført på 1950 tallet. (Moldenhauer og Moldenhauer, *Anton von Webern*. s. 713.) I dette prosjektet har det vært utenkelig å fremføre Weberns sanger op. 16 - 18 med dirigent.

<sup>74</sup> Pascal Dusapin, "So full of shapes is fancy," i *Accroche Note, Live in Berlin* Live-opptak med Françoise Kubler og Armand Angster: Free Music Production, Berlin (CD-innspilling), 1997 (utgivelsesår).

<sup>75</sup> Jeg tok kontakt med Jane Manning og korresponderte med henne på e-post i perioden desember 2007 – mars 2008.

<sup>76</sup> Jeg har ikke lyktes i å komme i kontakt med Alan Hacker.

Jeg har presentert de åtte musikkverkene på til sammen tre konserter. Det ble gjort lydopptak av samtlige konserter og jeg har dermed kunne studere både den klingende musikken og ulike muntlige presentasjoner. Både Kruse og Grenager medvirket på to av konsertene med muntlige presentasjoner av sine egne komposisjoner, og på en av konsertene presenterte de også Dusapins *So full of shapes is fancy* og Birtwistles *Deowa*. I ettertid har jeg lyttet til Kruse og Grenagers presentasjoner og jeg har til en viss grad trukket deres refleksjoner inn i mine drøftinger. Jeg har fått tillatelse fra begge til å referere deres utsagn.

Videre har mitt eget samspill med medmusikere utgjort en viktig kilde i dette arbeidet, og særlig har samspillet med Kvalbein dannet et viktig grunnlag for de refleksjonene jeg gjør. Samtaler oss medmusikere i mellom har vært en viktig indirekte kilde til refleksjonene i den skriftlige avhandlingen.

I prosessen med å spille inn musikken, beholdt vi en god del av dialogen oss musikerne i mellom. I ettertid har jeg dermed hatt mulighet til å lytte til våre samtaler i en opptakssituasjon. Det ble ytret mange presise formuleringer i opptakssituasjonen, og disse har preget mitt videre arbeid med avhandlingen, uten at jeg refererer direkte til disse samtalene.

Videre har mine egne notater vært en viktig kilde til refleksjon. Denne studien er et selvreflekterende arbeid, og jeg har gjort notater både i tilknytning til egen øving, øving med medmusikere, konserter og opptak. Disse refleksjonene er skrevet ned som et ledd i interpretasjonsprosessen og jeg har til en viss grad gått i dialog med mine egne notater gjennom å trekke enkelte av nedtegnelsene inn i avhandlingsteksten. Jeg vil imidlertid understreke at disse notatene i stor grad er skrevet ned som forholdsvis frie assosiasjoner. Nedtegnelsene har endret karakter og presisjonsnivå etter hvert som jeg har lært musikken bedre å kjenne og etter hvert som jeg har spisset prosjektets fokus. I arbeidet med avhandlingen har mine egne notater vært viktig både for å gjenkalle innstuderingsprosessen og for å kunne reflektere over hvilke vendinger prosjektet har tatt.

## **Gjennomføring av utøvende del**

I ”The Debate on Research in the Arts” argumenterer Borgdorff for at kunstverket og kunstneriske prosesser må være fokus i kunstnerisk

forskningsarbeid.<sup>77</sup> I tråd med denne studiens forskningsspørsmål har jeg ønsket både å studere musikken og den musikalske interpretasjonsprosessen. Jeg har i stor grad selv utviklet en fremgangsmåte både for å forme og å gjennomføre den utøvende delen av prosjektet. Jeg vil her gjøre rede for hvordan jeg har gjennomført den utøvende delen av studien.

## **Egen erfaring med musikken i forkant av innstuderingen**

I et hermeneutisk perspektiv er forforståelse en viktig del av en interpretasjonsprosess. Jeg har hatt ulik grad av kjennskap til de ulike musikkverkene før jeg gikk i gang med min egen innstudering av musikken. Det er stor forskjell på ikke å ha mulighet til å spørre komponist eller andre utøvere, og å ha mulighet til å konferere både komponist og andre utøvere hvis man for eksempel har spørsmål knyttet til notasjon. Det er også stor forskjell på å ha hørt et musikkverk én gang på konsert og å ha mulighet til å studere en CD-innspilling. Videre er det også stor forskjell på å aldri ha hørt musikken og å ha fremført den ved flere anledninger. Som tidligere beskrevet visste jeg ingen ting om *Deowa* før jeg selv begynte å øve på denne musikken. Jeg vil nå kort gjøre rede for min egen forforståelse av de øvrige musikkverkene jeg studerer i denne avhandlingen. Foruten Weberns *Drei Lieder* (op. 18), hadde jeg ikke arbeidet med noen av de øvrige musikkverkene før jeg startet med dette avhandlingsarbeidet. Hele sju av åtte verk er med andre ord øvd inn i forbindelse med dette avhandlingsarbeidet.

I likhet med Birtwistles *Deowa* kjente jeg heller ikke til *Ring a Dumb Carillon* i forkant av min egen innstudering. *Ring a Dumb Carillon* er imidlertid oftere omtalt enn *Deowa* i den litteraturen jeg har hatt tilgang til, og jeg har derfor kunnet lese mer om denne komposisjonen. Jeg visste imidlertid ikke hvordan *Ring a Dumb Carillon* ville høres ut, og har til nå heller ikke hørt noen andre fremføre dette musikkverket.

Webern er en viktig referanse for store deler av det tjuende århundrets kunstmusikk og jeg har derfor hatt mulighet til å høre og diskutere hans musikk ved flere anledninger. Jeg skrev min hovedoppgave om Weberns *Drei Lieder* (op. 18) og i den forbindelse innstuderte og fremførte jeg disse sangene på flere

---

<sup>77</sup> Borgdorff, "The Debate on Research in the Arts."



konserter.<sup>78</sup> Slik har jeg hatt en langt fyldigere forforståelse av Weberns musikk enn av Birtwistles.

Når det gjelder Dusapins *So full of shapes is fancy*, kjenner jeg en nederlandsk bassklarinetist, Fie Schouten, som har spilt denne musikken. Jeg har dermed hatt mulighet til å kontakte henne med mine spørsmål om notasjon og således kunnet høste av hennes erfaringer. Som tidligere nevnt har jeg også en CD med et opptak av *So full of shapes is fancy* (med Kubler/Angster), og jeg hadde mulighet til å lytte på denne CD-en innen jeg fremførte musikken selv på konsert.

Bjørn Kruses *Peristyl* er skrevet til Astrid Kvalbein og meg, og naturlig nok kjente jeg derfor ikke til musikken før jeg innstuderte den selv. Her har jeg imidlertid hatt mulighet til både å spille for og å snakke med komponisten – noe jeg har opplevd som veldig fruktbart. En komponist har et annet perspektiv enn en utøver, men ikke desto mindre interpreterer også komponisten sin egen musikk, noe som i dette tilfellet har ført til tankevekkende erfaringer for meg.

Som tidligere nevnt, er Lene Grenagers *Garden works* skrevet til Lisa Dillan og Rolf Borch. Jeg var til stede som publikum da dette verket ble urfremført i 2005, og har senere hatt mulighet til å diskutere denne musikken med begge utøvere. Jeg har imidlertid ikke hørt konsertopptaket av Dillan og Borchs fremførelse, så i arbeidet med denne musikken har jeg kun forholdt meg til minnet om uroppførelsen samt lydopptak av fremførelser Kvalbein og jeg har gjort.<sup>79</sup> Jeg har også hatt mulighet til å jobbe med Grenager med denne musikken.

## **Presentasjon av medspillere og samarbeidspartnere**

I studiet av disse musikkverkene har jeg samarbeidet med mange mennesker. Jeg arbeider fast i duo med sopran Astrid Kvalbein. Hun er også min hovedsamarbeidspartner i dette avhandlingsarbeidet og sammen har vi

---

<sup>78</sup> Som en del av hovedfagstudiet fremførte jeg *Drei Lieder* (op. 18) med Eva Gullvåg Aagaard og Øyvind Lunde i 2001, og Astrid Kvalbein og Anders Førisdal i 2003. I løpet av den tiden jeg har jobbet med dette forskningsprosjektet har jeg fremført *Drei Lieder* både med ensemble asamisimasa (med Janne Berglund og Anders Førisdal), og med Astrid Kvalbein og Thomas Kjekstad. Det er denne siste konstellasjonen som jeg har jobbet med i forbindelse med denne avhandlingen.

<sup>79</sup> Jeg har i løpet av denne prosjektperioden også fremført *Garden Works* med sopran Ellen Aagaard.

innstudert og fremført samtlige åtte verk. Videre har vi jobbet sammen med Cathrine Nyheim (slagverk), Rolf Borch (bassklarinet), Sigyn Fossnes (fiolin/bratsj) og Thomas Kjekstad (gitar).

Jeg har samarbeidet med skuespiller Ane Skumsvoll om tolkning av tekstene til fem av musikkverkene (komposisjonene av Birtwistle og Webern), og hun medvirket også på en av konsertene. Videre har jeg samarbeidet med lydtekniker Thomas Hukkelberg. Han har gjort lydopptak av samtlige konserter og de opptakene som er å høre på den vedlagte CD-en.

Jeg har også samarbeidet med komponistene Kruse og Grenager, med henholdsvis *Peristyl* og *Garden works*. Grenager har også vært konsulent i forbindelse med redigering av lydopptakene. I tillegg til disse, har jeg drøftet tekstoversettelsene med flere personer (for mer om dette, se del 3).

Denne studien er med andre ord gjennomført i samarbeid med en rekke mennesker. Noen av disse har jeg et forholdsvis nært forhold til. Dette gjelder særlig Grenager som er min samboer og Kvalbein som er stipendiatkollega, venn og duopartner også utenfor dette doktorgradsprosjektet. Kruse er kollega fra NMH og samtlige medspillere (musikere og skuespiller) er personer jeg kjenner godt.

Studiens fokus er å undersøke hva en musikalsk interpretasjonsprosess kan innebære, og her har det vært viktig å ta utgangspunkt i en reell situasjon. Innenfor musikklivet er det vanlig å samarbeide med folk som står en nær både musikalsk og personlig, og dette er noe som også reflekteres i denne studien. Jeg har vektlagt å samarbeide med mennesker som jeg kommuniserer godt med musikalsk. Jeg vil imidlertid understreke at jeg ikke foretar noen kvalitetsmessige vurderinger, verken av de utøvende resultatene eller av komposisjonenes kunstneriske verdi.

## **Presentasjon av de tre konsertene**

I løpet av prosjektperioden har jeg holdt tre konserter med de musikkverkene som belyses i avhandlingen. På disse tre konsertene er samtlige åtte verk blitt fremført – halvparten to ganger, halvparten én gang. Nedenfor følger en presentasjon av de tre konsertene. I og med at prosjektet ikke innholder soloverk, vil jeg i stor grad bruke betegnelsen ”vi”.

## Konsert 1: *So full of shapes is fancy* (april 2006)

Den første av disse konsertene fikk navnet *So full of shapes is fancy* etter tittelen på Dusapins duo.<sup>80</sup> Kvalbein og jeg arrangerte konserten i Atriet i Kongensgate i Oslo 27. april 2006. Programmet var følgende:

|                     |  |
|---------------------|--|
| Pascal Dusapin      | <i>So full of shapes is fancy</i> (1990) |
| Harrison Birtwistle | <i>Deowa</i> (1983)                      |
| Bjørn Kruse         | <i>Peristyl</i> (2004)                   |
| Lene Grenager       | <i>Garden Works</i> (2003)               |

Astrid Kvalbein, sopran  
Gjertrud Pedersen, klarinett og bassklarinet

Kruse og Grenager var programverter på denne konserten. Kruse ga introduksjoner til *So full of shapes is fancy* og *Peristyl* og Grenager introduserte *Deowa* og *Garden works*.

For Kvalbein og meg var det første gang vi fremførte alle disse fire verkene. Vi urfremførte *Peristyl* på denne konserten og så langt vi har greid å finne ut, var dette også førstegangsforeførelsene i Norge av både *Deowa* og *So full of shapes is fancy*.

Hukkelberg gjorde lydopptak av konserten, både av våre fremførelser og av Kruse og Grenagers muntlige innledninger. Jeg har dermed i ettertid hatt mulighet til å studere både konsertopptaket av musikken samt hva Kruse og Grenager sa – både om sine egne komposisjoner og om Dusapin og Birtwistles verk.

I ettertid ser jeg at denne konserten i Atriet på mange måter kan betraktes som en pilotkonsert i forhold til de to neste konsertene. Først og fremst gjorde lydopptaket at vi endelig fikk mulighet til å høre Birtwistles *Deowa* og på mange måter opplevdes dette som et kvantesprang i interpretasjonsprosessen. Dernest fikk vi prøvd ut hvordan de ulike musikkverkene fungerte i relasjon til hverandre på en og samme konsert, vi fikk prøvd ut konsertlokalet og ikke minst innledet et samarbeid med Hukkelberg.

I løpet av våren 2006 ble det klart for meg at *Deowa* skulle utgjøre kjernen i avhandlingen, og i ettertid er jeg overbevist om at nettopp det at jeg fikk mulighet til selv å høre *Deowa* bidro til denne dreiningen av prosjektet. Jeg bestemte meg også for det endelige utvalget av komposisjoner.

---

<sup>80</sup> Teksten er hentet fra Shakespeares *Twelfth Night or What You Will* (Helligtrekongersaften eller hva du vil).

Med bakgrunn i erfaringen fra konserten i Atriet planla jeg gjennomføringen av den utøvende delen av prosjektet. Jeg bestemte meg for å fordele de åtte verkene på to konserter og å gjøre opptak i det samme lokalet i etterkant av hver konsert. Lydopptaket fra konserten i Atriet gjorde meg bevisst på hva slags preferanser jeg hadde med tanke på akustikk og mikrofonplassering.

Jeg ønsket å gjennomføre de neste konsertene i et annet lokale enn Atriet. Atriet er for så vidt et godt lokale for sopran og klarinett, men det egner seg dårlig til lydopptak både på grunn av akustikken og det faktum av mange mennesker har sin arbeidsplass i tilknytning til dette rommet. Jeg bestemte meg derfor for å gjennomføre de neste konsertene i Levinsalen på Norges musikkhøgskole (NMH). Levinsalen er et særdeles godt lokale for kammermusikk og jeg hadde også mulighet til å reservere denne salen for opptak.

## **Konsert 2: Musikk av Anton Webern og Harrison Birtwistle (feb. 2007)**

Den andre konserten bar navnet *Musikk av Anton Webern og Harrison Birtwistle* og ble holdt i Levinsalen på NMH 7. februar 2007. Her fremførte vi Weberns sanger op. 16, 17 og 18, samt Birtwistles *Ring a Dumb Carillon* og *Deowa*.

På denne konserten ønsket jeg å presentere sangtekstene til disse fem komposisjonene. Som vist (se noteeksempel 1.1) er ikke *Deowas* tekst meningsbærende i språklig forstand. Tekstene til de fire andre komposisjonene vi fremførte på denne konserten er språklig meningsbærende, skrevet på henholdsvis tysk, latin og engelsk. I forbindelse med hovedoppgaven noen år tidligere hadde jeg jobbet med en norsk oversettelse av teksten til Weberns *Drei Lieder* (op.18) og nå hadde jeg i en lengre periode arbeidet med å oversette tekstene til Weberns *Fünf Canons* (op. 16) og *Drei Volkstexte* (op. 17) samt Christopher Logues dikt ”On a Matter of Prophecy” som Birtwistle har tonesatt i *Ring a Dumb Carillon*. Prosessen med å oversette tekstene har gitt meg både en mer omfattende tekstforståelse enn hva jeg i utgangspunktet hadde og en erfaring med hva en slik oversettelsesprosess kan innebære.<sup>81</sup>

Jeg søkte råd fra folk som er mer språkkyndige enn meg for å få disse oversettelsene best mulig. I tillegg drøftet jeg innholdet, stemningen og hvordan disse tekstene kunne fremføres med skuespiller Ane Skumsvoll. På konserten holdt jeg en muntlig innledning om doktorgradsprosjektet og om de fem

---

<sup>81</sup> For en grundigere drøfting av tekstene, se del 3.

komposisjonene. Skumsvoll leste de norske oversettelsene av tekstene til Weberns op. 16, 17 og 18 og Birtwistles *Ring a Dumb Carillon* i forkant av våre fremførelser. Hun presenterte også teksten til *Deowa*. På denne konserten var vi med andre ord sju utøvere som sto på scenen:

|                     |  |
|---------------------|--|
| Anton Webern        | <i>Fünf Canons</i> op. 16 (1923/24)<br><i>Drei Volkstexte</i> op. 17 (1924/25)<br><i>Drei Lieder</i> op. 18 (1925) |
| Harrison Birtwistle | <i>Ring a Dumb Carillon</i> (1964/65)<br><i>Deowa</i> (1983)   |

Astrid Kvalbein, sopran  
Gjertrud Pedersen, klarinett og Eb-klarinet  
Rolf Borch, bassklarinet  
Sigyn Fossnes, fiolin og bratsj  
Thomas Kjekstad, gitar  
Cathrine Nyheim, slagverk  
Ane Skumsvoll, tekstlesing

Thomas Hukkelberg gjorde lydopptak av konserten. Den 9. februar gjorde vi opptak av den musikken vi hadde fremført på konsert to dager tidligere.

### **Konsert 3: Spill mer! (september 2007)**

Den tredje og siste konserten var i likhet med konserten i Atriet en duo-konsert med Kvalbein og meg. Denne konserten ble holdt i Levinsalen 17. september 2007. Også denne gangen fikk konserten navn fra teksten i Dusapins duo, men denne gangen fremhevet vi utropet *Spill mer! (Play on!)*. Programmessig var denne konserten ganske lik den konserten vi hadde holdt i Atriet året før.<sup>82</sup>

|                |  |
|----------------|--|
| Pascal Dusapin | <i>So full of shapes is fancy</i> (1990) |
| Bjørn Kruse    | <i>Peristyl</i> (2004)                   |
| Lene Grenager  | <i>Garden works</i> (2003)               |

Astrid Kvalbein, sopran  
Gjertrud Pedersen, klarinett og bassklarinet

---

<sup>82</sup> Kvalbein og jeg hadde fremført både *Peristyl* og *Garden Works* mellom konserten i Atriet og denne i Levinsalen, og det var dermed tredje gang vi fremførte disse to komposisjonene på konsert.

Også denne gangen var komponistene Kruse og Grenager til stede på konserten og de presenterte sine egne verk. Begge snakket om sin interesse for forholdet mellom det stramme og det frie – refleksjoner som har hatt betydning for min videre interpretasjon av deres musikk. Kruse presenterte også sitt maleri *Peristyl* som er basert på en liknende idé som den musikalske komposisjonen. Hukkelberg gjorde opptak av konserten og senere samme uke gjorde vi innspilling. Denne gangen fordelte vi innspillingen over to dager.

## Hvorfor egne lydopptak?

Som allerede nevnt, har jeg hatt tilgang til innspillinger med Weberns sanger op. 16 – 18 og Dusapins *So full of shapes is fancy*. Det eksisterer med andre ord innspillinger av halvparten av de åtte komposisjonene som studeres i denne avhandlingen – hvorfor ønsket jeg da å gjøre mine egne?

Det er i hovedsak tre grunner til dette. For det første kan egne lydopptak eksemplifisere utøverperspektivet i dette forskningsprosjektet. Det å gjennomføre lydopptak og å redigere disse er musikalsk interpretasjon. Redigeringsarbeid er på mange måter forskjellig fra innstudering, og slik har arbeidet med lydopptakene kunnet gi flere perspektiver til min forståelse av hva musikalsk interpretasjon kan innebære.<sup>83</sup>

For det andre har jeg ønsket å fokusere på besetningen kvinnestemme og klarinett gjennom å presentere de utvalgte åtte musikkverkene i relasjon til hverandre. I de tidligere nevnte innspillingene av Weberns sanger, er disse presentert sammen med Weberns øvrige produksjon.<sup>84</sup> I Kubler/Angsters innspilling av Dusapins *So full of shapes is fancy* er denne komposisjonen presentert sammen med musikk av Stockhausen og Cage så vel som improvisasjoner. Fokus er med andre ord ikke rettet mot kvinnestemme og klarinett i noen av disse innspillingene.

---

<sup>83</sup> Selve innspillingen innebærer også en interpretasjon i seg selv. Dette er et perspektiv Tore Simonsen belyser i sin avhandling *Det klassiske fonogram*. (For mer, se Tore Simonsen, *Det klassiske fonogram*. Oslo: Doktorgradsavhandling, NMH-publikasjoner 2008:2, 2008. Simonsen er førsteamanuensis ved NMH.)

<sup>84</sup> Den første utgivelsen er organisert i kronologisk rekkefølge etter opusnummer, den andre er organisert etter tema (orkestermusikk, lieder, strykekvartett/trio etc.). Denne inndelingen fører imidlertid ikke til særlig forskjell i presentasjonen av op. 16 – 18 i og med at disse tre opusene ble komponert i en periode da Webern hovedsakelig skrev komposisjoner for liknende besetninger. I begge disse utgivelsene er dermed op. 16 – 18 plassert i sammenheng med Weberns øvrige liedkomposisjoner fra denne perioden.

For det tredje har det ikke eksistert tilgjengelige innspillinger av de fire øvrige musikkverkene. Det har derfor vært viktig å foreta lydinnspillinger, slik at disse kan danne grunnlag for en intersubjektivitet om dette materialet.

## **Presentasjon av arbeidet med lydopptakene**

De vedlagte lydopptakene er foretatt underveis i denne studien. Det å gjøre egne opptak har gitt meg mulighet til å lytte til komposisjonene og mitt eget spill. I forhold til de musikkverkene jeg ikke hadde hørt før jeg spilte dem selv, har det vært særlig viktig å gjøre lydopptak. Lydopptakene har også gitt meg mulighet til å høre de åtte komposisjonene i relasjon til hverandre. Lydopptakene har således påvirket min videre fortolkningsprosess, og dermed dannet et viktig grunnlag for e-postkorrespondansen med Manning og formuleringen av avhandlingsteksten. Lydopptakene representerer således både prosess og resultat. Hadde jeg gjort opptakene i dag, ville jeg kanskje gjort noen andre musikalske valg.

## **Kunstneriske og praktiske avgjørelser for gjennomføring**

Da jeg ga meg i kast med opptaksprosessen hadde jeg ikke tidligere erfaring med å produsere en hel innspilling. Jeg hadde riktig nok vært med på en del ulike opptakssituasjoner, men jeg hadde aldri selv ledet prosessen.<sup>85</sup> Det har derfor vært viktig ikke å gjøre opptaksprosessen mer omfattende enn jeg har kunnet håndtere selv i samarbeid med lydteknikker Hukkelberg.

Jeg bestemte meg for å gjøre opptakene i etterkant av de to siste konsertene. Jeg ønsket å etterstrebe det helhetsfokuset som kjennetegner en konsertsituasjon, også i opptakssituasjonen. Dette har lagt tre viktige føringer for hvordan jeg valgte å gjennomføre lydopptakene: For det første ønsket jeg å gjøre hele takes. Dette er, slik jeg ser det, den mest konsertnære måten å gjøre opptak på. For det andre har jeg ønsket å gjøre et begrenset antall takes av hvert musikkverk. På konsert har man bare én sjanse, mens man i en (digital) opptakssituasjon i prinsippet kan ha en uendelig mengde sjanser. Det er imidlertid ikke nødvendigvis sammenheng mellom antall takes og kvaliteten på disse. Ved å

---

<sup>85</sup> Jeg har eksempelvis erfaring både med å medvirke på innspillinger med ensembler av ulik størrelse og å legge enkelte klarinettspor på eksisterende lydmateriale.

begrense antall takes har jeg også gjort redigeringsprosessen håndterbar.<sup>86</sup> For det tredje ønsket jeg ikke å lytte til noen opptak underveis i opptaksprosessen. Dette fordi jeg har villet stole på våre egne vurderinger underveis i opptaksituasjonen.

Jeg ønsket også å gjøre forholdvis nære opptak fordi dette gir et resultat som er ganske likt hva jeg som utøver hører når jeg spiller. Hukkelberg har foretatt alle avgjørelser i forhold til plassering av både oss musikere i rommet og av mikrofoner.<sup>87</sup>

### **Første opptaksrunde: 9. februar 2007**

I den første opptaksrunden spilte vi inn musikkverkene av Webern og Birtwistle. Til sammen skulle vi spille inn omtrent 40 minutter musikk fordelt på fem ulike ensembler og vi hadde seks timer (inkludert pauser) til både rigging (av opptaksutstyr og instrumenter) og til å gjøre opptakene.

Vi begynte i 16-tiden med Weberns sanger, først *Drei Lieder* (op. 18), deretter *Drei Volkstexte* (op. 17) og til sist *Fünf Canons* (op. 16). Denne rekkefølgen ble valgt fordi det passet best for musikerne og fordi jeg ønsket å gjøre opptakene med Eb-klarinetten først. Deretter gjorde vi opptak av *Deowa* og til slutt *Ring a Dumb Carillon*. Selv om jeg sto for planleggingen av opptakene, hadde jeg på ingen måte noen lederrolle i selve opptaksprosessen. Samtlige (både musikere og lydtekniker) ga uttrykk for hva vi syntes underveis og jeg noterte dette ned. Disse samtalen ble også tatt opp.

Det skulle vise seg at vi kom i tidsnød denne kvelden. Omfanget av både repertoar og type ensembler var mer krevende enn vi hadde forutsett, og da vi skulle begynne med *Deowa* var vi både slitne og på etterskudd i forhold til tidsskjemaet. Kvelden bød også på litt dramatik da Hukkelberg måtte reise til sykehuset med sin høygravide kone midt under opptaket av *Deowa*.<sup>88</sup> Mens Hukkelberg var på sykehuset fullførte Kvalbein og jeg opptaket av *Deowa* alene.

---

<sup>86</sup> I utgangspunktet planla jeg å gjøre tre takes av hver komposisjon. Dette har vi stort sett gjennomført, men vi endte også med å gjøre bare to av noen, og i enkelte tilfeller gjorde vi fler.

<sup>87</sup> I en konsertsituasjon ønsker man å legge til rette for formidling og kommunikasjon mellom utøvere og publikum, og derfor vil man gjerne unngå å lage en skog av mikrofoner mellom utøvere og publikum. I en opptakssituasjon trenger man derimot ikke å ta hensyn til slike visuelle aspekt ved mikrofonplassering og man har dermed mulighet til å plassere mikrofonene enda tettere på utøverne. Dette er for øvrig et tema Alfred Brendel diskuterer i *Musical Thoughts and Afterthoughts*.

<sup>88</sup> Det viste seg å være falsk alarm, barnet kom to dager senere.



Grenager steppet inn for å hjelpe oss med mikrofonplassering for slagverket slik at vi kunne sette i gang opptakene av *Ring a Dumb Carillon*. Etter hvert kom Hukkelberg tilbake fra sykehuset. Deler av *Deowa* og *Ring a Dumb Carillon* er dermed tatt opp uten at Hukkelberg var til stede. I ettertid ser jeg at vi kunne fått et bedre resultat om vi hadde hatt bedre tid.

### **Andre opptaksrunde: 20. og 21. september 2007**

I løpet av den andre opptaksrunden spilte vi inn duoverkene *So full of shapes is fancy*, *Peristyl* og *Garden works*. Denne runden skulle vise seg å være mye enklere enn den forrige. For det første skulle vi denne gangen bare ta opp duomusikk, og i sammenligning med den forrige opptaksrunden krevde dette langt mindre organisering og rigging. Dessuten gjorde erfaringen fra den forrige opptaksrunden at vi var mer ”hjemme” i selve opptakssituasjonen.

Vi hadde denne gangen også langt bedre tid: Vi brukte to ettermiddager (til sammen omtrent seks timer) på å gjøre opptak av mindre enn 30 minutter musikk. Også denne gangen tok Hukkelberg opp våre samtaler.<sup>89</sup>

Vi gjorde opptakene i den rekkefølgen som de hadde på konserten og som de har fått på den vedlagte innspillingen: *So full of shapes is fancy*, *Peristyl* og *Garden works*. Denne gangen skulle det vise seg at utfordringen ikke lå i tidspress, men å gjøre en versjon av *Garden works* som vi var fornøyd med. Både Kvalbein og jeg hadde en svært god følelse for hvordan vi hadde fremført *Garden works* på konserten tidligere samme uke, og det var vanskelig å skape et like energisk uttrykk da vi skulle gjøre opptaket uten å få respons publikum, samtidig som opptakssituasjonen gjorde at vi fokuserte mye på detaljer. Etter tagging foreslo Kvalbein at vi skulle høre på konsertopptaket. Dette skulle vise seg å være en god idé, for det å lytte på konsertopptaket gjorde at vi greide å gjenkalle konsertsituasjonen. Deretter gjorde vi to fremførelser av *Garden works* som vi begge var fornøyd med.<sup>90</sup> Særlig ble improvisasjonene i disse opptakene interessante fordi vi formet musikken på en måte som vi ikke hadde gjort tidligere. Jeg vil komme tilbake til dette i del 5. Sammenlignet med opptaksrunden i februar var denne i september langt mer romslig. Vi hadde mer tid og dermed også mer ro i det musikalske spillet.

---

<sup>89</sup> Det er interessant å høre på klangen av min egen stemme i disse opptakene. Mens jeg under opptakene i februar høres stresset ut, er stemmen rolig på opptakene fra september.

<sup>90</sup> Dette var eneste gang vi lyttet til konsertopptak før vi gikk i gang med opptakene. De øvrige sju musikkverkene er spilt inn uten at vi har hørt på konsertopptaket først.

## Presentasjon av lytting

Hukkelberg laget lyttekopier av opptakene. Å lytte til disse har gitt meg mulighet til få et perspektiv på disse musikkverkene som jeg ikke hadde da jeg spilte musikken. Dette har igjen preget min forståelse av verkene.

Som nevnt var en del av dialogene beholdt i opptakene. Disse opptakene av samtalene oss i mellom har i stor grad ligget til grunn for redigeringsarbeidet. Det å kunne ha mulighet til å høre på dialogene i ettertid har vært viktig for å gjenkalle min egen opplevelse av opptakssituasjonen. Jeg gjorde notater under opptakene, men disse skulle vise seg å være mye mer kortfattede enn dialogene var. For eksempel hadde jeg flere ganger notert vi var mer fornøyd med et opptak enn et annet og begrunnet dette med et par stikkord. På opptakene kunne jeg derimot høre hvordan vi alle resonnerte over forskjellene mellom ulike takes. Slik har jeg i ettertid hatt mulighet til også å gå i dialog med opptakssituasjonen og de refleksjonene vi gjorde den gang.

Å høre på disse dialogene har også fått meg til å reflektere over hvilke relasjoner som etableres når vi fremfører kammermusikk. Vi hadde øvd lenge før vi spilte konsert, og erfaringen med å holde en konsert i forkant av opptakene hadde gitt oss en felles referanse som vi ikke hadde hatt om vi hadde gått rett på opptak uten å holde konsert først. I ettertid tror jeg at både tidsaspektet i innøvningsfasen og selve konserterfaringen gjorde at vi hadde etablert fruktbare musikalske relasjoner. Da vi møttes til opptak i etterkant av de to konsertene, hadde vi en klar og direkte måte å kommunisere på.

Jeg har lyttet til opptakene i tre etapper før jeg tok fatt på redigeringsarbeidet med Hukkelberg. Den første etappen fant sted i juni 2007, fire måneder etter at opptakene av Webern og Birtwistles komposisjoner. Jeg lyttet til samtlige takes og vurderte disse i forhold til dialogene våre og mine egne notater. Så laget jeg en oversikt over hvilke takes jeg syntes var best, samt forslag til hvor det eventuelt kunne være mulig å klippe mellom disse.<sup>91</sup>

Den andre lytteetappen fant sted i november 2007, to måneder etter opptakene med duoverkene av Dusapin, Kruse og Grenager. Jeg gikk frem på samme måte som sist og laget en oversikt over hvilke takes jeg ønsket å bruke og mulige steder å klippe mellom disse. Jeg gikk også igjennom notatene fra juni og kontrollerte disse.

---

<sup>91</sup> Jeg har i lytteprosessen kun lyttet og notert. Jeg har ikke hatt tilgang til noe lydredigeringsprogram.

Jeg foretok de to første lytteetappene alene. Jeg ønsket imidlertid å få innspill på mine egne vurderinger. Grenager ble derfor hentet inn som konsulent i den tredje lytteetappen. Grenager har bred studioerfaring (både som utøver og produsent) og hun har innsikt i dette spesifikke prosjektet. Den tredje lytteetappen fant sted i desember 2007 og her gjennomgikk vi samtlige av mine utvalg. Det skulle vise seg at Grenager vektla enkelte andre aspekter enn jeg hadde gjort, men i det store og hele var hun enig i de utkastene jeg hadde foretatt. Hun kom også med konkrete forslag til hvor det ville være hensiktsmessig å klippe. Grenagers innspill gjorde at jeg reviderte enkelte av mine fortolkningsutkast.<sup>92</sup>

### **Presentasjon av redigeringsarbeidet**

Redigeringsarbeidet har blitt gjennomført over tre dager i perioden februar – april 2008 i Hukkelbergs studio. Arbeidet ble gjort med utgangspunkt i mitt forslag til redigering. De to første dagene redigerte vi samtlige komposisjoner. Den siste dagen jobbet vi med mastring. Mellom disse dagene har jeg lyttet til miksen og gjort meg notater for videre redigering.

Hukkelberg har omfattende erfaring med både opptak og miksing, han er rask og løsningsorientert og han har et godt øre for både detaljer og helhet. I likhet med Grenager, kom også Hukkelberg med innspill som jeg ikke hadde tenkt på i lytteprosessen. Gjennom arbeidet med Hukkelberg har jeg dermed revidert videre på mine fortolkningsutkast, både når det gjelder fortolkningen av lydopptakene og av de ulike komposisjonene. Hukkelberg og jeg har eksempelvis diskutert instrumentasjon, klanglikheter og kontraster i de åtte komposisjonene.

### **Refleksjoner i etterkant av opptak, lytting og redigering**

Redigeringsarbeidet har i stor grad handlet om å tydeliggjøre for meg selv hvilke musikalske preferanser jeg har hatt. Jeg har etterstrebet et konsertnært ideal, og dette har påvirket mine redigeringsvalg. Når jeg i ettertid ser tilbake på opptaksprosessen, opplever jeg dette som en lærerik og tankevekkende erfaring. Dialogene med de andre musikerne i selve opptaksprosessen har hatt stor

---

<sup>92</sup> Se del 2 for en nærmere drøfting av hermeneutiske forståelsesmodeller.

betydning i redigeringsarbeidet og her har også Hukkelberg og Grenager kommet med verdifulle innspill.

I løpet av arbeidet med å lytte på opptakene har det blitt klart for meg at denne prosessen på mange måter minner om en innstuderingsprosess. Når jeg øver inn et musikkverk, deler jeg det gjerne inn i mindre deler. Dette kan være deler som for eksempel er teknisk utfordrende og som jeg derfor må repetere. Jeg pleier derfor å øve slike deler isolert eller sette dem i sammenheng med andre deler som inneholder liknende musikalsk materiale eller tekniske utfordringer. En slik måte å øve på er ikke bare effektiv, men den kan også gjøre meg oppmerksom på formmessige strukturer i partituret.

I arbeidet med å redigere lydopptakene har jeg også delt musikkverkene opp i mindre deler og dermed opplever jeg at redigeringsarbeidet har mange fellestrekk med innstuderingsarbeidet. I redigeringsarbeidet har jeg imidlertid erfart musikkverkene i sin helhet, til forskjell fra en eksempelvis innstuderingsfasen med *Deowa* der jeg har manglet nettopp denne helhetserfaringen. Slik kan et redigeringsarbeid utgjøre en annen form for analytisk virksomhet enn et innstuderingsarbeid.

I prosessen med å lytte til opptakene har jeg blitt oppmerksom på ting jeg ikke hadde festet meg ved tidligere, for eksempel hvordan et parti i et verk kan minne om et parti i et annet. Slik har fortolkningsprosessen vært stadig pågående, selv lenge etter at musikken er fremført. Slik utgjør innstudering av et partitur og redigering av lydopptak ulike former for musikalsk interpretasjon.

## Metode – i ettertid

Mine ambisjoner med dette doktorgradsarbeidet har vært å undersøke hvordan det kan være mulig å forstå musikalsk interpretasjon, både i forhold til bestemte musikkverk og prosessen som sådan. Metodisk har jeg søkt å skape et transparent forskningsarbeid gjennom å tydeliggjøre en del av de refleksjonene jeg har gjort meg underveis, dokumentere mine fremgangsmåter og argumentere for mine synspunkter i dialog med tekster jeg finner relevante.

I dette arbeidet har jeg søkt å belyse forholdet mellom praktisk, sansbar kunnskap og tankemessig refleksjon. Den utøvende delen av prosjektet, analysen av *Deowas* tekst og partitur og den teoretiske drøftingen av hva en interpretasjonsprosess kan innebære, har derfor i stor grad foregått parallelt. De ulike måtene å jobbe på har påvirket hverandre. Eksempelvis har innspill fra

medmusikere og publikum påvirket hvordan jeg har tolket *Deowa* som musikkverk, og lesing av tekster (eksempelvis av Gadamer) har hatt betydning for partituranalysen. Enkelte deler av prosjektet har imidlertid vært mer konsentrert til avgrensede perioder enn andre. Et eksempel på dette er oversettelsene av tekstene til Weberns sanger op. 16 - 18 og Birtwistle *Ring a Dumb Carillon* som i stor grad fant sted i forkant av konserten *Musikk av Webern og Birtwistle* (februar 2007).

Dette prosjektet handler i stor grad om å bygge et grunnlag for intersubjektive erfaringer. Da jeg så partituret til *Deowa* for første gang, kjente jeg ingen som kjente til denne musikken. I innstuderingsfasen opparbeidet Kvalbein og jeg en felles intersubjektiv forståelse for komposisjonen. Da vi fremførte *Deowa* første gang på konsert, åpnet vi samtidig for et intersubjektivt samspill med publikum. Etter hvert som dette prosjektet har vokst frem har jeg kunnet diskutere *Deowa* med stadig flere personer. Hver eneste respons jeg har fått har satt i gang refleksjoner hos meg, og jeg har stadig måttet revurdere mine egne fortolkninger.

Dette forskningsarbeidet har tatt form som et personlig prosjekt og min egen selvrefleksjon utgjør en stor del av drøftingsgrunnlaget. Tvil, erkjennelser og innspill fra andre har ført til nye refleksjoner og nye forståelser. En slik personlig og sirkulær forståelse kan være problematisk, særlig fordi selvrefleksjonen kan innebære at enkelte aspekt utelukkes. Dette vil imidlertid til en viss grad være en utfordring også innen annen type forskning. Det er ikke mulig å tre ut av egen forståelseshorisont – noe jeg har forsøkt å tydeliggjøre gjennom å fremheve det hermeneutiske perspektivet.

Som nevnt er det ikke noen tradisjon innen nyere musikkforskning for denne type kombinasjon av utøvende og teoretisk forskningsvirksomhet. I ettertid spør jeg meg om hele avhandlingsarbeidet speiler en leting etter metode. Jeg har manglet nøkler for å forstå både *Deowa* og min egen interpretasjonsprosess. I den skriftlige avhandlingen er *Deowa* rammefortelling og sentral i alle ledd. Interpretasjon av de sju ”støtteverkene”, drøfting av ulike kilder og diskusjon med andre interpreter (medmusikere, kollegaer, lydtekniker etc.) har hjulpet meg til å se både *Deowa* og selve interpretasjonsprosessen tydeligere.

# Avhandlingens oppbygning

Mine undersøkelser av avhandlingens forskningsspørsmål leder frem til ulike tolkningsfokus. Hver av disse danner et kapittel hvor både praktiske og teoretiske perspektiver diskuteres:

- Del 1 Introduksjon
- Del 2 Møtet med musikkverket
- Del 3 Teksttolkning
- Del 4 Partituranalyse
- Del 5 Relasjon, tid, spill
- Del 6 Sluttdel

Hver av disse delene inneholder både refleksjoner om metodiske og teoretiske aspekt. I del 1 har jeg gjort rede for forskningsspørsmål samt det utøvende arbeidet med de tre konsertene og lydopptakene. Dette danner et bakteppe for de øvrige delene. Del 2 inneholder presentasjon av mitt møte med *Deowa*, samt en teoretisk drøfting av hva et musikalsk møte kan innebære. I denne delen presenteres også enkelte aspekter ved Birtwistles kompositoriske virke samt en sammenligning av enkelte trekk ved de åtte komposisjonene. Del 3 omfatter tolkning av tekstene til samtlige musikkverk. Som tidligere nevnt, består det tekstlige materialet i de åtte musikkverkene både av tekster med og uten språklig meningsbærende innhold. Jeg har oversatt de tekstene som ikke har foreligget på norsk. Del 4 er en analyse av *Deowas* partitur. Også her rettes blikket mot de øvrige sju verkene, men til forskjell fra del 3, er det kun *Deowa* som belyses grundig. Del 5 er en drøfting av musikalsk interpretasjon i forhold til begrepene relasjon, tid og spill. Del 6 er et sammenfattende, avsluttende kapittel. De seks delene representerer ulike fokus. Jeg har derfor til en viss grad valgt å drøfte ulike tekstlige kilder i de ulike delene. Et hermetisk perspektiv er imidlertid overbyggende for hele avhandlingsarbeidet.

Avhandlingsteksten inneholder til sammen 36 noteeksempler samt utdrag fra de ulike sangtekstene.<sup>93</sup> Teksten inneholder også referanser til enkelte partiturutdrag som ikke er trykket i avhandlingen. Samtlige tidsreferanser til den vedlagte CD-en er omtrentlige. Sammendrag av prosjektet på engelsk er å finne bakerst i avhandlingen. Siste side viser en oversikt over innholdet på den vedlagte CD-innspillingen.

---

<sup>93</sup> Disse er kun ment som eksempler. Samtlige partiturer er tilgjengelige gjennom BIBSYS (det nasjonale biblioteksystemet i Norge) og Norsk musikkinformasjon.

**Del 2:**  
**Møtet med**  
**musikkverket**





*Du sykler av sted på diktet.  
Du svinger ned grusveien og ut.  
Jeg kan se jakka di forsvinne, en blå jakke som blafrer,  
en grå sykkel  
og bakpå bagasjebrettet ligger en overraskelse  
jeg ikke skal si hva er,  
for ellers ville det ikke vært en overraskelse,  
ville det vel?  
(Gro Dahle, fra Alle Fugler)*

## **Del 2: Møtet med musikkverket**

### **Introduksjon til del 2**

Musikalsk interpretasjon kan forstås som et møte mellom interpret og musikkverk. Med betegnelsen ”møte” undersøker jeg i særlig grad mine egne refleksjoner i møte med *Deowa*, men også forløpet med å utvikle en intersubjektivitet knyttet til denne komposisjonen. Interpretasjonsprosessen har pågått over lang tid og jeg opplever den som stadig pågående, selv om jeg etter den siste konserten sluttet å øve på musikken. Det er dermed ikke snakk om ett møte, men en rekke møter med musikkverket.

Avhandlingens del 2 er i hovedsak konsentrert om Birtwistles *Deowa*. De øvrige sju musikkverkene blir i denne delen kun belyst i forhold til enkelte aspekter, særlig gjelder dette klanglige likheter. I del 2 belyses også Birtwistles produksjon, samt mulige kunstneriske intensjoner og inspirasjonskilder knyttet til *Deowa*. Utøverens møte med musikkverket drøftes i forhold til en teoretisk forståelse av interpretasjon som møte. Denne drøftingen er særlig knyttet til Gadammers tenkning.

# Noen møter noe

Musikalsk interpretasjon er avhengig av både interpret og musikk; ”noen” må interpretere ”noe”. I denne avhandlingen har jeg valgt å starte med ”noe” i form av *Deowas* partitur og ”noen” hovedsakelig i form av meg selv, men også i dialog med Astrid Kvalbein og Jane Manning.<sup>1</sup> Kunstverket lar seg ikke interpretere hvis ikke noen møter det. I dette tilfellet har jeg møtt kunstverket gjennom partituret.<sup>2</sup>

## Kunstverkets tinglighet

Hva er et partitur? Det skrevne partituret er en håndfast ting vi kan ta i og bla i. I *Kunstverkets opprinnelse* beskriver den tyske filosofen Martin Heidegger partiturets tinglighet på følgende måte: ”Beethovens kvartetter ligger i forlagshusenes lagerrom liksom poteter i kjelleren.”<sup>3</sup> Partiturer som blir lagret er i seg selv ikke noe kunstverk, men kan sammenlignes med andre ting vi lagrer – i dette tilfellet poteter.<sup>4</sup> Interpretasjon forutsetter kontakt mellom ”noen” og ”noe”, og så lenge partituret ligger lagret i en kjeller, kan vi ikke komme i kontakt med det og dermed heller ikke interpretere det.<sup>5</sup>

Hvis noen går ned trappen til kjelleren for å studere et partitur som er lagret der, kan vedkommende møte musikken på ulike måter. Hun kan lese partituret

---

<sup>1</sup> Jeg har også vært i dialog med veileder, stipendiatkollegaer og tilhørere i forbindelse med konserter og prosjektfremlegg. Etter hvert som jeg har kunnet presentere *Deowa* for flere, har også det intersubjektive feltet vært i utvidelse og endring.

<sup>2</sup> Dette er et emne jeg tidligere har belyst i artikkelen ”Hva er interpretasjon?”. (Gjertrud Pedersen, ”Hva er interpretasjon? Hva innebærer en interpretasjonsprosess og hvordan kan vi forstå den?,” *Flerstemmige innspill, NMH-publikasjoner* 2006:5, 2006.)

<sup>3</sup> Martin Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse*. Oversatt av Einar Øverenget og Steinar Mathisen. Oslo: Pax Forlag, 2000. s. 11.

<sup>4</sup> Poteter kan selvsagt også ha et kunstnerisk potensial, noe Åsa Sonjasdotter (professor i samtidskunst ved Kunstakademiet i Tromsø) har vist gjennom mange ulike kunstprosjekter. I hennes kunstneriske produksjon blir imidlertid ikke potetene lagret i en kjeller – de blir dyrket, fotografert og spist. Slik blir potetene både iscenesatt og tatt aktivt i bruk i en kulturell og kunstnerisk kontekst.

<sup>5</sup> Det kan være interessant å relatere dette aspektet til den norske maleren Lars Hertervig og hans produksjon. Hertervig lagret selv store deler av sine malerier, og i kunstnerens levetid var ikke disse tilgjengelig for andre enn kunstneren selv og noen få utvalgte personer som var invitert av ham. Utstillingen ”Fragmenter” viste en del av disse arbeidene. Denne utstillingen ble vist ved Museet for samtidskunst, Rogaland Kunstmuseum og Bergen kunstmuseum i 2006.

og bruke sitt indre øre for å forestille seg musikken, hun kan analysere det skrevne notebildet og hun kan omforme skrevne noter til klingende lyd gjennom å synge eller spille fra bladet. Det skrevne partituret er en *ting* som vi kan ta aktivt i bruk gjennom lesing, lytting, utøving og forestilling. Når noen leser partituret og forestiller seg hvordan musikken vil klinge, blir musikken interpretert. Slik kan det skrevne partituret være en mulig inngangsport til å møte musikkverket.

Musikk er en auditiv og performativ kunst og så lenge partituret er stuet bort, er ikke det kunstneriske potensialet realisert. For å realisere dette potensialet, må musikkverket bli gitt en ”kropp” av klingende musikk, og denne ”kroppen” må komme til uttrykk i en kontekst, i tid og i rom.<sup>6</sup>

## Musikkverk og realisering

Hva hvis det var et maleri og ikke et partitur som var lagret i kjelleren? Ville det da være tilstrekkelig å gå ned trappen og kikke på det? En kjeller er kanskje ikke et egnet sted å interpretere et maleri, men det kan være tilstrekkelig for interpretasjon. Enten vi ser maleriet i en kjeller eller i et kunstgalleri, vil vi stadig oppleve det visuelt. Hvis vi bærer maleriet opp av kjelleren og inn i et galleri, vil konteksten rundt maleriet endres (noe som igjen kan prege forutsetningene for interpretasjon), men vi vil ikke kunne endre selve maleriet.

Et grunnleggende skille mellom (tradisjonell) malerkunst og et musikalsk partitur, er at de nedskrevne notene kan forstås som en spilleanvisning. Ricoeur sammenligner det å lese en tekst med å fremføre et partitur. I ”Hva er en tekst? Å forstå og forklare” omtaler han dette som ”realiseringen, iverksettelsen av tekstens semantiske muligheter.”<sup>7</sup> Dette er tankevekkende ord, for hva innebærer det egentlig å omforme et skrevet partitur til klingende musikk? En skrevet tekst

---

<sup>6</sup> Det performative aspektet ved musikk har mange berøringspunkter med performancekunst. Innen dette området har blant andre Erika Fischer-Lichte og Nicholas Bourriaud bidratt med tankevekkende refleksjoner. Det er imidlertid stor forskjell på å arbeide med performance og å utøve et ferdigskrevet musikkverk, og jeg har derfor i denne avhandlingen valgt ikke å drøfte tekster som er knyttet til performancekunst. For mer om estetikk og performancekunst, se eksempelvis Nicholas Bourriaud, *Relasjonell estetikk*. Oversatt av Boel Christensen-Scheel. Oslo: Pax Forlag AS, 2007.

<sup>7</sup> Paul Ricoeur, ”Hva er en tekst? Å forstå og forklare,” i *Hermeneutisk lesebok*, Sissel Lægred og Torgeir Skorgen (red), Oslo: Spartacus Forlag, 2001, s. 74. Denne teksten er hentet fra *Hermeneutics and the human sciences*. Jeg velger å referere den norske oversettelsen.

er ment å leses, enten høyt eller stille. Et partitur kan også leses stille uten at man omformer skrevne noter til klingende lyd. En slik lesning innebærer gjerne at man forestiller seg musikken for sitt indre øre og, som jeg tidligere har argumentert for, er en slik partiturlesning i høyeste grad interpretasjon. En stille lesning er imidlertid ikke tilstrekkelig for å kunne realisere et klingende musikkverk. Gadamer gir uttrykk for et slikt syn i sin beskrivelse av partituret som ”i realiteten ikke andet end anvisninger”.<sup>8</sup> Gadamer skiller også mellom det å lese et partitur og det å lytte til musikk: ”[I]ngen kan være i tvivl om, at det at lytte til musikk ikke er at lese.”<sup>9</sup>

Verken Gadamer eller Ricoeur tar *øvingen* med i betraktning. Hva er det vi gjør når vi for eksempel bladleser eller øver inn et partitur? Så lenge man *øver* på musikken, er det klingende resultatet neppe i samsvar med hvordan man forestiller seg at musikken ”ideelt” skal låte. Det kan neppe heller kalles en adekvat realisering hvis man kun fremfører én av flere stemmer som er ment å klinge samtidig, atskilt. Hvis personen i kjelleren for eksempel synger fra partituret til en Beethovenkvartett, vil det i høyeste grad være en interpretasjon, men neppe en realisering. Dette resonnementet leder til ytterligere spørsmål: Hvis man øver inn og fremfører en Beethovenkvartett på klaver, vil det da kunne innebære en realisering av strykekvartetten? I så fall kan det være mulig å tenke seg at det musikalske innholdet kan realiseres uavhengig av instrumentasjon.

Tradisjonelt har det ikke vært uvanlig at man har fremført musikken på de instrumentene man har hatt for hånden, og i vår vestlige musikkverden har vi også en tradisjon med å transkribere musikk fra en instrumentbesetning til en annen. Et eksempel på det siste finner vi i den omfattende transkriberingsvirksomheten ved *Verein für Musikalische Privataufführungen* i Wien i perioden 1918 - 21. *Verein* ble grunnlagt av den østerrikske komponisten Arnold Schönberg med følgende formål: ”Künstlern und Kunstfreunden eine wirkliche und genaue Kenntnis moderner Musik zu verschaffen.”<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Gadamer, *Sandhed og metode*. s. 143.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Sitert fra Arnold Schönberg og Josef Rufer, *Verein für musikalische Privataufführungen in Wien*. Arkivmateriale fra Arnold Schönberg Center, Wien, 1919. *Verein* arrangerte ukentlige konserter og hadde på det meste over 300 medlemmer. Den økonomiske situasjonen i Østerrike var imidlertid svært vanskelig med voldsom inflasjon i årene etter krigen, og dette gjorde at *Verein* måtte legge ned virksomheten etter tre års drift. Det fulgte andre foreninger i kjølvannet av Schönbergs *Verein*, særlig viktig skulle dannelsen av ISCM (International Society for Contemporary Music) i 1922 vise seg å bli.

Med *Verein* ønsket man å gi en introduksjon til samtidens musikk, og det ble satt store krav til kvalitet.<sup>11</sup> For å kunne fremføre store orkesterverk i denne private foreningen, foretok man en rekke transkripsjoner til mindre besetninger, særlig ble mange verk transkribert for klaver. Hvis vi ser på virksomheten ved *Verein* kan det neppe være noen tvil om at intensjonene var å fremføre gode versjoner av musikkverkene, også de som ble fremført i bearbejdede versjoner. Det er imidlertid stor grunn til å tro at disse versjonene låt annerledes enn de opprinnelige musikkverkene.<sup>12</sup> Ikke desto mindre, intensjonene ved *Verein* var å presentere musikk for foreningens medlemmer på en nøyaktig ("genau") måte. De musikerne som var knyttet til *Verein* holdt et høyt kunstnerisk nivå, og det er ingen grunn til å tro at man anså at en transkripsjon ville innebære kvalitetsforringelse i særlig grad.<sup>13</sup>

Konsertene ved *Verein* ga både publikum og utøvere mulighet til å møte musikkverkene, enten de ble fremført med originalbesetninger eller i transkripsjoner. Musikalsk interpretasjon innebærer et møte mellom noen og noe. Så lenge vi ikke møter musikken kan vi heller ikke interpretere den. Det dreier seg imidlertid ikke nødvendigvis om bare ett, men gjerne om mange møter med musikken. Hvem er så "noen" i vårt tilfelle? Slik jeg velger å forstå

---

<sup>11</sup> Etter første verdenskrig ble det etablert flere sterke kunstnerbevegelser i Europa og det er til dels mulig å se paralleller mellom disse. Den norske musikkviteren Magnar Breivik, førsteamanuensis ved NTNU, har studert blant annet form i Schönbergs musikalske komposisjoner i forhold til funksjonalisme innen arkitektur. (For mer, se Magnar Breivik, *Musikalsk funksjonalisme: En studie i Arnold Schönbergs og Paul Hindemiths musikktenkning*. Trondheim: Doktorgradsavhandling, musikkvitenskapelig institutt, NTNU, 1998.) I min hovedoppgave har jeg belyst jeg estetiske ideal ved *Verein* i relasjon til det tyske kunstsenteret Bauhaus og den nederlandske bevegelsen De Stijl. (For mer, se Gjertrud Pedersen, *Åusserst zart. En studie av Anton Weberns Drei Lieder für Gesang, Es-Klarinette und Gitarre op. 18, med vekt på estetiske ideal innen musikk, arkitektur og billedkunst*. Upublisert hovedoppgave. Oslo: Norges musikkhøgskole, 2002.)

<sup>12</sup> Eksempelvis ble Strauss *Alpesymfoni* transkribert fra stort orkester til klaver (to utøvere). Strauss *Alpesymfoni* må ha hørtets ganske annerledes ut i klaverversjon sammenlignet med da den noen år tidligere ble urfremført av stort orkester under ledelse av komponisten selv. (For mer om konsertprogrammene ved *Verein*, se Walter Szmolyan, "Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins," *Musik-Konzepte* nr. 36, 1984.)

<sup>13</sup> Arnfinn Bø-Rygg skriver at *Verein* "ble dannet for å sikre den nye musikken (samt fortidens store verk) adakvat interpretasjon (gjennom tilstrekkelig prøvetid, analyser, diskusjon om oppførelsespraksis) og regelmessig oppføring." Valget av formuleringen "adekvat interpretasjon" viser at Bø-Rygg ikke anser de mange transkripsjonene som kvalitetsendringer av musikkverkene. Han beskriver virksomheten ved *Verein* (og liknende fora) som retningsgivende for kunstens videre utvikling. (Arnfinn Bø-Rygg, *Modernismens estetikk*. Bergen: Kompendium, publisert av Filosofisk institutt, Universitetet i Bergen, 1989. s. 29.) Bø-Rygg er professor i allmenn estetikk ved Institutt for musikkvitenskap, UiO.

det, er ”noen” interpreten som møter musikken – enten hun utøver klingende musikk, lytter, studerer partituret visuelt og/eller forestiller seg hvordan musikken kan høres ut. ”Noen” er den personen som møter musikkverket gjennom interpretasjon. Jeg velger å definere ”noe” som musikken slik vi møter den, enten vi studerer partituret, vi møter musikken gjennom vår auditive forestillingsevne, vi lytter og/eller vi utøver musikken gjennom å synge eller spille.

## **Deowa: Forventninger og tidlige assosiasjoner**

Mitt første møte med partituret til Birtwistles *Deowa* var i mai 2004. Jeg hadde lånt partituret gjennom BIBSYS og eierbiblioteket var (daværende) Høgskolen i Agder.<sup>14</sup> Dette var starten på det som skulle vise seg å bli en rekke møter med *Deowa*, både i form av utøving (alene, i samspill med Astrid Kvalbein og i møte med publikum), gjennom lytting (på eget spill underveis og på opptak fra våre fremførelser), gjennom lesning (i form av partiturstudier) og gjennom mine egne musikalske forestillinger (i form av forventninger, nåtidige forestillinger og minner).

Det skulle gå mer enn et år fra jeg så partituret for første gang til jeg for alvor tok fatt med innøvingen i august 2005 og det skulle gå ytterligere et drøyt halvår før Kvalbein og jeg fremførte *Deowa* første gang på konsert i april 2006. Denne fremførelsen var, så langt jeg har greid å finne ut, førstegangsutførelse av *Deowa* i Norge. I februar 2007 fremførte vi *Deowa* for andre gang, og i mer enn halvannet år etter dette har jeg med ujevne mellomrom lyttet til våre opptak av musikken, studert partituret ytterligere på egenhånd samt presentert deler av *Deowa* i ulike prosjektfremlegg, både ”live” med Kvalbein og i form av lydopptak.

Hvilken holdning hadde jeg til *Deowa* da jeg bladde i partituret for første gang? I og med at det gikk såpass lang tid fra jeg så partituret for første gang til jeg for alvor begynte å øve inn *Deowa*, skriver de første øvingsnotatene seg fra august 2005. Det er derfor vanskelig å rekonstruere hvilke forventninger jeg hadde til *Deowa* da jeg bladde i partituret i mai 2004, men jeg husker godt at jeg

---

<sup>14</sup> I ettertid har jeg oppdaget at også biblioteket ved Universitetet i Stavanger har kjøpt inn et eksemplar av partituret. *Deowa* har imidlertid ikke blitt fremført i Norge.

var nysgjerrig på *Deowa* og at jeg gledet meg til å jobbe med denne musikken. Jeg husker også at jeg syntes partituret virket lettlest og at det var forholdsvis enkelt å spille fra det på pianoet.

Jeg hadde tidligere spilt Birtwistles *Verses* (1965)<sup>15</sup> for klarinett og klaver, og denne erfaringen hadde gjort meg interessert i å spille mer musikk av Birtwistle. *Verses* består av åtte miniatyrer, hver av disse bestående av relativt korte musikalske fraser. Med sine små konsise melodier og mange opphold oppfatter jeg *Verses* som et ”luftig”, nærmest aforistisk musikkverk.<sup>16</sup> Kanskje forventet jeg å finne en liknende underfundig musikalitet i *Deowa*?

Partiturene til *Deowa* og *Verses* har begge et oversiktlig og åpent notebilde: Her er ingen kompliserte rytmer eller passasjer som krever at utøverne behersker spesielle teknikker. Det er imidlertid en stor forskjell på partiturene til *Verses* og *Deowa*, nemlig forekomsten av opphold i musikken. Mens *Verses* inneholder en rekke opphold, både som stillhet mellom de separate miniatyrene og innad i hver miniatyr i form av lengre og kortere pauser, er det ikke notert en eneste pause i partituret til *Deowa*.<sup>17</sup> Slik utgjør pausene en stor forskjell mellom *Verses* og *Deowa*: Der *Verses* består av små utsagn, er *Deowa* en eneste lang sammenhengende talestrøm.<sup>18</sup>

## Overraskelsen *Deowa*

Ved første overfladiske gjennomlesning oppfattet jeg *Deowas* partitur som relativt enkelt, men det viste seg at jeg ikke greide å spille særlig mange takter av *Deowa* før jeg måtte stoppe opp for å trekke pusten. Mangelen på pauser og de repetitive strukturene i partituret skulle vise seg å by på overraskende utfordringer.

---

<sup>15</sup> Harrison Birtwistle, *Verses for Clarinet and Piano*. London: Universal Edition, U.E. 14206 (partitur), 1966.

<sup>16</sup> Slik minner *Verses* på mange måter om Alban Bergs *Vier Stücke* (op. 5, 1913) for klarinett og klaver.

<sup>17</sup> Det er riktignok notert pauser i de to første og de fire siste taktene, men det er henholdsvis før musikken begynner og etter at den har sluttet å klinge. For øvrig er det ingen pauser i partituret.

<sup>18</sup> Her må det nevnes at det i partituret til *Verses* er notert legatobue over mange av pausene og slik kan man tolke disse pausene som en del av det musikalske forløpet. Imidlertid kan en del av pausene også tolkes som pustepauser ved at de er notert uten legatobue og plassert direkte før eller etter en frase. Hver miniatyr er også avsluttet med dobbelstrek og det er god avstand i partituret mellom hver miniatyr. Dette tolker jeg som et lite opphold mellom hver miniatyr.

I og med at jeg ikke hadde noen erfaring med *Deowa* før jeg øvde inn musikken selv, ante jeg ikke hvordan storformen var eller hvordan musikkverket ville oppleves som en helhet. Dette var jeg selvfølgelig nysgjerrig på å finne ut av, men mangelen på pauser i partituret gjorde at det var vanskelig både å synge og å spille denne musikken. Dermed skulle møtet med *Deowa* vise seg å bli langt mer frustrerende enn jeg nok hadde forventet etter min tidligere erfaring med *Verses* og etter den første overfladiske gjennomlesningen av *Deowas* partitur. Jeg hadde sett frem til å spille *Deowa*, og jeg opplevde det som både overraskende og skuffende at jeg ikke greide å spille gjennom hele partituret fra bladet.

Klarinettisten Rolf Borch beskriver en likende overraskende skuffelse i forbindelse med sin innstudering av Roger Redgates *+R* (1991, for solo klarinett). Han forteller om sitt første møte med partituret på denne måten:

Jeg hadde gledet meg til å få det, for jeg hadde hørt at det var veldig bra. Så da jeg fikk notene løp jeg på øverommet med det – men da jeg skulle spille kom det ikke en lyd. Jeg visste ikke hva jeg skulle spille; jeg kunne bare de to første tonene.<sup>19</sup>

Partituret til *+R* er åpenbart langt vanskeligere å lese enn partituret til *Deowa*, og slik sett er det store ulikheter mellom Borchs innstudering av *+R* og min egen innstudering av *Deowa*. Borch og jeg har også hatt et ulikt utgangspunkt i den forstand at Borch i forkant ”hadde hørt at det var veldig bra”, mens jeg ikke hadde hørt noe som helst om *Deowa* før jeg innstuderte musikken selv. Begge ble imidlertid overrasket i forhold til egne forventninger.

## Tidlige øvingsnotater

Tidlig i innstuderingen ble *Deowas* partitur delt opp i håndterbare deler. I løpet av de første øvelsene noterte Kvalbein og jeg steder å puste, steder vi oppfattet som musikalske vendepunkt, vi markerte intervaller mellom sopranstemmen og klarinettstemmen som vi oppfattet som viktige for intonasjon (for eksempel ren

---

<sup>19</sup> Ida Habbestad, "Ei problematisering av det vakre". Intervjuet med Rolf Borch ble gjort i forbindelse med lanseringen av hans soloplate *Step inside* i mai 2007. Borch er for øvrig bassklarinetttist på den vedlagte innspillingen av Weberns *Fünf Canons* (op. 16) og *Drei Volkstexte* (op. 17).



prim og ren kvint) og vi jobbet med å få oversikt over *Deowas* storform. En del av disse markeringene gjorde vi hver for oss, og en del gjorde vi sammen. Vi har imidlertid stort sett drøftet alle disse markeringene i fellesskap. For eksempel har vi ønsket å unngå opphold i musikken, og vi har derfor bestrebet oss på å ikke trekke pusten samtidig. Derfor har det vært viktig å markere både hvor en selv vil puste og hvor den andre ønsker å puste.<sup>20</sup>

Kvalbein og jeg er vant til å *øve sammen*. Tidlig i innøvingen av et verk konsentrerer vi oss ofte om avgrensede partier og repeterer disse – slik vi også gjør når vi øver hver for oss. Gjennom å arbeide på denne måten blir vi fortrolige med hverandres stemmer og hverandres innstuderingsprosess. Denne måten å samarbeide på, har preget min interpretasjon av *Deowa*.

Allerede etter den første øvelsen med Kvalbein noterte jeg at jeg syntes det var vanskelig å dele musikken opp i deler. Jeg skrev at det utholdte i denne musikken gjorde at jeg syntes det var vanskelig å vite hvor jeg skulle stoppe og hvor jeg skulle begynne igjen etter at jeg hadde stoppet. I de samme øvingsnotatene har jeg skrevet: ”Det er interessant at det er så langstrakt, så uten pauser når både jeg og Astrid må puste!”<sup>21</sup> I ettertid er jeg usikker på hva jeg la i ordvalget ”interessant”, for slik jeg erindrer det, opplevde jeg denne mangelen på pusterom mer som frustrerende enn som en ”interessant” erfaring. Imidlertid kan det hende at valget av ordet ”interessant” likevel var veloverveid. Kanskje opplevde jeg denne uidiomatiske notasjonen som et interessant paradoks? Kanskje opplevde jeg det ikke bare som frustrerende, men også som interessant nettopp å jobbe ”mot naturen” gjennom forsøke å spille mer enn ti minutter i strekk?

For Kvalbein og meg har aldri løsningen vært å presse frasene ved å puste sjelden. Tvert i mot har løsningen for oss vært å puste ofte og å ta oss den tiden vi trenger til å puste. Vi har derfor tøyd enkelte takter for å få tilstrekkelig rom til å puste. Vi har også etterstrebet stadig å være oppmerksom på hverandre slik at vi har kunnet puste etter tur. På denne måten har vi forsøkt både å holde den ”flyten” som et partitur uten pauser inviterer til og å beholde roen i musikken.

I ettertid har jeg fått vite at Jane Manning og Alan Hacker også hadde denne holdningen da de arbeidet med *Deowa* i 1983. Manning formulerer det slik:

---

<sup>20</sup> For en sanger og en blåser er pusten grunnleggende for toneproduksjon og tonekvalitet. Legatobuene kan gi en indikasjon på hvor utøverne kan trekke pusten, men i praksis tar det ofte lenger tid å puste enn hva man rekker mellom to legatobuer i dette partituret.

<sup>21</sup> Egne notater 31.8.2005.

I know exactly what you mean about the difficulty of finding breathing places in DEOWA – the piece is relentless, and we both had to work very hard not to become exhausted. Quick breathing (but well-supported) was essential. (...) But all that 'hocketing' is really effective – the thing is to keep moving, and work out exactly where to breathe, and wait for each other if necessary.<sup>22</sup>

### ...all that 'hocketing'

I *Deowa* krysser sopran- og klarinettstemmen stadig hverandre slik at de ulike rytmiske og melodiske vendingene kontinuerlig veksler mellom de to stemmene. Det klingende resultatet er en transparent musikalsk vev, der begge stemmer til en hver tid høres. Det e-postutdraget som er gjengitt ovenfor, viser at Manning bruker den musikalske betegnelsen "hoquetus" når hun skal beskrive *Deowa*. Dette gir en presis beskrivelse av karakteren i dette musikkverket.

Betegnelsen hoquetus knyttes hovedsakelig til en kontrapunktteknikk fra det 13. og 14. århundre.<sup>23</sup> Jeg vil her trekke frem den franske komponisten Guillaume de Machauts motett *Hoquetus David*, komponert i 1360-årene. Dette er en trestemt hoquetus, og de tre stemmene overlapper stadig slik at det ikke forekommer noe opphold i den klingende musikken.<sup>24</sup> I *Hoquetus David* imiterer de ulike stemmene hverandre, noe som gjør klangbildet både homogent og transparent. Slik jeg ser det, er det store likhetstrekk mellom Machauts *Hoquetus David* og Birtwistles *Deowa*. I begge komposisjonene er de ulike stemmene likestilt, og rytmene og melodiene veksler stadig mellom stemmene uten at noen musikalske vendinger overdøper andre.

Birtwistle kjenner godt til Machauts *Hoquetus David*. Totalt har han skrevet hele fem arrangementer av Machauts komposisjon. Det første, et arrangement for to klarinetter og fagott, ble skrevet allerede mens han selv studerte klarinett på begynnelsen av 1950-tallet. Senere har han skrevet arrangementer for seks utøvere, for fullt orkester (to versjoner) og senest for to fløyter og

---

<sup>22</sup> E-post fra Jane Manning 13.12.2007.

<sup>23</sup> Ernest H. Sanders, "Hocket," i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, London: Macmillian Publishers London, 1995.

<sup>24</sup> Guillaume de Machaut, *Hoquetus David*. Kunstnerisk leder Helga Weber, 7 Isorhythmische geistliche Motetten Hamburg: Renaissance der Renaissance (CD-innspilling), 1993 (utgivelsesår).

piccolotrompet.<sup>25</sup> Hall beskriver utviklingen i de fem arrangementene på følgende måte:

Over the years the versions have become more elaborate and more personal. Indeed the last completely overrides the letter of Machaut's piece and preserves only its spirit.<sup>26</sup>

Den stadige rytmiske og melodiske vekslingen mellom sopran- og klarinettstemmen, mangelen på pauser og de langstrakte styrkegradsmessige "flatene" (eksempelvis langstrakte *crescendi* eller *forte*-partier) gjør det krevende å fremføre *Deowa*. For en sanger er det også krevende å synge de lange strekkene i registeret rundt *tostrøken g* (se eksempelvis åpningstaktene, noteeksempel 1.1). Manning skriver følgende om å fremføre *Deowa*: "I'm not sure if the composer was deliberately trying to take one to the limit - he is normally more sensitive to the performing situation."<sup>27</sup>

I og med at Birtwistle kjenner såpass godt til Machauts motett, er det ikke usannsynlig at han har funnet inspirasjon fra *Hoquetus David* da han skrev *Deowa* i 1983.<sup>28</sup> Fra et utøverperspektiv er jeg overbevist om at det kan være meningsfylt å tolke *Deowa* som en hoquetus: Den stadige vekslingen mellom ulike melodier og rytmer i sopran- og klarinettstemmen, gir komposisjonen musikalsk fremdrift. Med "all that hocketing" tolker jeg Manning dit hen at sopran- og klarinettstemmen utfyller hverandre slik at de *til sammen* kan tolkes som en helhet.<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> Det siste arrangementet, *Hoquetus Petrus*, ble gjort i anledning Pierre Boulez' 70 års dag i 1995.

<sup>26</sup> Hall, *Harrison Birtwistle in Recent Years*. s. 66.

<sup>27</sup> E-post fra Jane Manning 13.12.2007.

<sup>28</sup> Det at stemmeføringene stadig veksler mellom ulike instrumenter er for øvrig vanlig i mye av 1900-tallets klassiske vestlige musikk. Denne type klangfargemelodier kjennetegner musikk skrevet av blant annet Arnold Schönberg, Anton Webern og Olivier Messiaen – alle komponister som Birtwistle selv har uttalt at han har vært inspirert av. Det er også mange av det siste hundreårets europeiske komponister som har jobbet med komplementær rytmikk. En av disse er Louis Andriessen, som i 1976 skrev komposisjonen *Hoketus*, instrumentert for to identiske kvintetter. Fremføringen av Andriessens *Hoketus* førte til dannelsen av *Hoketus Ensemble*.

<sup>29</sup> Farr berører også hoquetus-elementene i *Deowa*. I sin avhandling omtaler hun *Deowa* i ett eneste avsnitt under den lite flatterende overskriften "Three works of Minor Significance". Her blir *Deowa* presentert sammen med *Five Chorale Preludes* og *La Plage*. Om disse tre Birtwistle-komposisjonene skriver hun: "[T]hey do not have any special significance for the singer." Dette er en underlig påstand i og med at alle disse tre er skrevet til Manning, en sanger Birtwistle har jobbet mye med. Farr gir følgende beskrivelse av *Deowa*: "The vocal

## Rød melodi

I åpningen av *Deowa* er sopranstemmen og klarinettstemmen notert i registre med svært ulike kvaliteter (se noteeksempel 1.1). De 13 første taktene i klarinettstemmen består av langstrakte noteverdier på notert *enstrøken g, fiss og f* (klingende *f, e og ess*). I øvingsnotatene skrev jeg: ”Hvordan åpne?”<sup>30</sup> *Enstrøken g* er et åpent grep på instrumentet og dermed også en forholdsvis ”skjør” tonehøyde. Dette er en av de første tonene en nybegynner lærer å spille, men også en av de vanskeligste på instrumentet nettopp fordi tonen er så ”åpen”. Jeg har derfor stadig jobbet med hvordan jeg skulle forme karakteren i disse åpningstaktene og å tilpasse min klarinettklang til sopranklangen.<sup>31</sup>

Tidlig i innstuderingen syntes jeg det var vanskelig å forme disse forholdsvis monotone åpningstaktene, og jeg husker at jeg opplevde den lille melodien fra takt 14 som en forløsende kontrast til de foregående taktene i klarinettstemmen. Til forskjell fra de 13 første taktene, oppfattet jeg en tydelig musikalsk fremdrift i denne melodien og jeg tolket den derfor som en sentral melodi i *Deowa*. Jeg markerte melodien med rød blyant, og siden har jeg bare kalt denne melodien for ”rød melodi”. Noteeksempel 2.1 viser et utdrag av klarinettstemmen (spor 1: 00.30 – 00.40).<sup>32</sup>

---

line is instrumental in character, hocketing with the clarinet throughout in fast tempo. It is tremendously athletic with its complex rhythms and angulas, wide-intervallic vocal line. Because of these aspects, it is considered to be somewhat ungratifying to sing by the soprano for whom it was written.” Siste setning refererer til et intervju Farr gjorde med Manning i 1986. Jeg vil tro at Farris refleksjoner om *Deowa* er basert på Mannings uttalelser, for hun gir ikke inntrykk av å ha fremført verket selv. Det kan dermed være grunn til å tro at hoquetus-betegnelsen stammer fra Mannings erfaring med musikken, og ikke er en betegnelse Farr selv har kommet frem til. (Farr, *Harrison Birtwistle's Ring a Dumb Carillon*. s. 25-26.)

<sup>30</sup> Egne notater 22.9.2005.

<sup>31</sup> I likhet med *Deowa*, har eksemplvis ”Schatzerl klein” (Webern op. 18/1, spor 11 vedlagt CD) også en utfordrende åpning. I denne sangen får man knapt startet å spille før det allerede halvveis i første takt er notert ”ritardando”. Til forskjell fra *Deowa* og ”Schatzerl klein”, åpner eksemplvis ”Erlösung” (Webern op. 18/2, spor 12), *So full of shapes is fancy* (spor 14, noteeksempel 2.7) og *Garden works* (spor 16, noteeksempel 3.3) forholdsvis ”bastant”. Det har dermed vært mulig å ”ta sats” i disse åpningstaktene på en helt annen måte enn hva som har vært mulig med *Deowa*. I disse komposisjonene har jeg da heller aldri vært i tvil om hvordan jeg ønsket å åpne.

<sup>32</sup> Birtwistle, *Deowa*. Klarinettstemmen er transponert.

Noteeksempel 2.1: Birtwistle, *Deowa*, takt 14 – 17, klarinettstemmen



”Rød melodi” forekommer i ulike varianter flere steder i partituret, både i klarinettstemmen og sopranstemmen.<sup>33</sup> Som klarinettist hadde jeg naturlig nok oppmerksomheten rettet på klarinettstemmen i starten av innstuderingen av *Deowa*, og det var dermed nærliggende at jeg assosierte til andre klarinettstemmer i andre musikkverk jeg hadde erfaring med.

### **Utøvererfaring og assosiasjoner til Scelsis *Preghiera per un' ombra***

En av de tidligste assosiasjonene jeg gjorde meg da jeg begynte å øve på *Deowa*, var at musikken minnet meg om Giacinto Scelsis *Preghiera per un' ombra* (1954).<sup>34</sup> Jeg hadde nylig øvd på Scelsis komposisjon for solo klarinett og syntes jeg kunne gjenkjenne en liknende melodikk og liknende bruk av forslagstoner i *Deowa*. Særlig syntes jeg intervallene og rytmene i ”rød melodi” lignet på åpningen av Scelsis solostykke.

I øvingsnotatene fra august 2005 skrev jeg at *Deowa* minnet ”litt om Scelsis *Preghiera per un' ombra* i halvt tempo.”<sup>35</sup> Noen linjer under denne sammenligningen med Scelsis musikk, har jeg skrevet at *Deowa* ikke ligner ”på noe annet jeg har spilt.”<sup>36</sup> I ettertid kan det synes underlig at jeg noterte ned disse to tilsynelatende motstridende formuleringene rett etter hverandre. Hvordan kunne jeg først skrive at *Deowa* minnet litt om *Preghiera per un' ombra* for deretter å skrive at jeg ikke hadde spilt noe lignende tidligere? Jeg tror svaret ligger i at dette nettopp er øvingsnotater, og i disse notatene har jeg skrevet ned de assosiasjonene jeg hadde der og da, uten nødvendigvis å tenke

<sup>33</sup> Jeg vil komme tilbake til dette i del 4.

<sup>34</sup> Giacinto Scelsi, *Preghiera per un' ombra pour clarinette sib solo*. Paris: Salabert (partitur), 1988 (årstall for copyright) Tittelen kan oversettes til *Bønn for en skygge*.

<sup>35</sup> Egne notater 31.8.2005.

<sup>36</sup> Ibid.

igjennom om de ulike formuleringene skulle passe inn i en konsistent helhet.<sup>37</sup> Det kan også godt tenkes at disse to formuleringene ikke er motstridende, men tvert i mot kan tolkes plausibelt i forhold til hverandre. Her tror jeg formuleringen ”litt” er essensiell: Jeg har skrevet at *Deowa* minner litt om *Preghiera per un’ ombra*, og slik kan jeg ha assosiert enkelte aspekter ved *Deowa* med enkelte aspekter ved *Preghiera per un’ ombra*. Disse øvingsnotatene viser hvordan jeg stadig har relatert *Deowa* til mine tidligere utøvererfaringer som klarinettist.

Jeg tror imidlertid også at formuleringen ”i halvt tempo” er essensiell når det gjelder nettopp denne sammenligningen med Scelsi. Som musiker er jeg vant med å øve i langsomme tempi, i andre registre og med en litt annerledes rytmikk og styrkegrader enn hva som er angitt i partituret. I løpet av prosessen med avhandlingsarbeidet har det blitt klart for meg at denne øvingsteknikken har gjort meg fortrolig med mange musikkverk i et langsommere tempo enn det som er tenkt fra komponistens side. Denne type ”slow motion” erfaring har bidratt til at jeg som interpret gjør meg assosiasjoner som jeg kanskje ikke ville blitt oppmerksom på om jeg kun hadde lyttet til musikken i det tempoet som er indikert i partituret. Slik kan utøverperspektivet åpne for assosiasjoner som er annerledes enn hva et rent lytterperspektiv kan gi.

Likheten mellom *Preghiera per un’ ombra* og *Deowa* er særlig tydelig i åpningen av disse to musikkverkene. I begge åpningene er klarinetten notert i mellomregisteret og begge komposisjonene har også en beslektet tonalitet med stadige tilbakevendinger til og dreininger rundt enkelte tonehøyder. Oppadgående terser forekommer gjentatte ganger både i de første taktene av partituret til *Preghiera per un’ ombra* og i *Deowas* ”rød melodi”.<sup>38</sup> Videre forekommer forslagsnoter hyppig i begge disse musikkverkene, noe som nok er en viktig grunn til at jeg assosierte nettopp til Scelsis *Preghiera per un’ ombra* da jeg øvde inn Birtwistles *Deowa*. I begge disse verkene er det ofte et relativt stort intervall mellom forslagsnoten og den påfølgende noten.

---

<sup>37</sup> Jeg vil understreke at disse øvingsnotatene er skrevet med tanke på at jeg senere skulle kunne bruke dem i avhandlingen. Øvingsnotatene må derfor ikke regnes som rent intuitive inntrykk. Jeg har imidlertid assosiert relativt fritt når jeg har skrevet disse notatene, og de inneholder dermed formuleringer som kan være innbyrdes inkonsekvente. Slik speiler disse notatene selve interpretasjonsprosessen; noen assosiasjoner har i ettertid vist seg å være mer fruktbare enn andre.

<sup>38</sup> I *Deowa* består dette ”tersmotive” av en liten ters fra notert *d* (forslagstone) til notert *f*. I åpningen av *Preghiera per un’ ombra* forekommer særlig oppadgående stor ters fra notert *d* til notert *f*iss.

Tross likhetene i åpningstaktene har Scelsis *Preghiera per un' ombra* en langt mer flyktig og hurtig karakter enn Birtwistles *Deowa*. Slik jeg opplever det, er det også en helt annen fremadrettet utvikling i Scelsis *Preghiera per un' ombra* enn i Birtwistles *Deowa*. Denne forskjellen i karakter var imidlertid ikke noe hinder for de assosiasjonene jeg gjorde meg den gang, i og med at jeg var vant til å øve i et langsomt tempo.

Scelsis umiskjennelige signatur med sirkel over en horisontal linje har vært til stor inspirasjon for meg når jeg har arbeidet med *Deowa*.<sup>39</sup> En sirkel kan symbolisere flere ting, så som sola eller det fullkomne. Taktarten 3/4, tempus perfectum, ble i tidligere tider notert med en sirkel og således kan det være mulig å tolke den gjennomgående tredelte taktarten i *Deowa* som en analogi til den fullkomne sirkelen.<sup>40</sup> En sirkel og en horisontal linje har også sine paralleller i de sentrale hermeneutiske tankemodellene sirkel og horisont.

## Birtwistles kunstneriske virke

Det er flere enn meg som har merket seg likheter mellom musikken til Birtwistle og Scelsi. Komponistene Kirk Noreen og Joshua Cody i det New York baserte Ensemble Sospeso sammenligner åpningen av Birtwistles *Silbury Air* (1977) med Scelsis musikk, og i et intervju fra 1999 spurte de Birtwistle om han er influert av Scelsi:

- (...) Are you influenced by the music of Giacinto Scelsi?
- No, I don't know his music very well at all. I've liked what I've heard.<sup>41</sup>

På begynnelsen av 1980-tallet var det få som kjente til Scelsis musikk, og det er derfor lite trolig at Birtwistle var påvirket av Scelsi da han skrev *Deowa*.

---

<sup>39</sup> I følge Burt Goldstein hentet Scelsi antagelig dette solsymbolet fra zen-buddismen. Burt Goldstein, "Contemporary Music Festival at CIA," *Perspectives of New Music* Vol. 22, 1983/84.

<sup>40</sup> Takk til stipendiatkollega Ruth Solveig Steinsland som gjorde meg oppmerksom på dette.

<sup>41</sup> Noreen og Cody, "Sir Harrison Birtwistle in conversation with Kirk Noreen and Joshua Cody".

Birtwistles ”nei” på spørsmålet om han er influert av Scelsi genererer imidlertid to nye spørsmål hos meg: For det første, i hvilken grad er en komponist bevisst sine egne inspirasjonskilder? Og for det andre, i hvilken grad er det relevant for meg som interpret å søke etter komponistens inspirasjonskilder?

## Inspirasjonskilder og kunstneriske intensjoner

Det kan være mulig å tenke seg at estetiske erfaringer kan ha hatt innflytelse på en komponists skapende virke uten at vedkommende er bevisst dette. Det kan også være mulig å tenke seg at en komponist kan være klar over at han/hun er inspirert av for eksempel en annen komponist eller en type musikk, uten at vedkommende er i stand til å peke på akkurat *hva* det er ved denne musikken som har inspirert, og *hvordan* dette har gitt seg uttrykk i ens egen produksjon.

Birtwistle har ved flere anledninger fremhevet at det gjorde stort inntrykk på ham som ung musikkstudent å høre Olivier Messiaens *Turangalila-symfoni* (1946–48) i 1954. Denne særskilte konsertopplevelsen er belyst i biografiene til både Hall og Cross, samt i flere intervjuer med komponisten.<sup>42</sup>

### Ekskurs: Birtwistles bakgrunn

Harrison Birtwistle ble født i 1934 og han vokste opp i den engelske industribyen Accrington i Lancashire. Hans foreldre arbeidet imidlertid ikke i industrien, men drev et småbruk i utkanten av byen. Birtwistle vokste opp som enebarn og var til en viss grad isolert fra andre. Hall antyder at denne oppveksten kan være en grunn til at Birtwistle, i følge komponisten selv, ”has always felt an outsider”.<sup>43</sup>

Accrington var, i følge Hall, ”one of those unusual towns in the North where the band is not brass, but military – that is, it includes woodwind

---

<sup>42</sup> Birtwistle har i intervjuer også fremhevet andre musikalske inspirasjonskilder, som Arnold Schönberg, Alban Berg og Anton Webern. Han er også opptatt av billedkunst og flere av hans komposisjoner er inspirert av Albrecht Dürer, Paul Klee og Francis Bacon. Den greske antikken og engelsk historikk og språk har hatt stor betydning for Birtwistles kunstneriske produksjon. Jeg vil komme tilbake til dette.

<sup>43</sup> Hall, *Harrison Birtwistle*. s. 4.



instruments”.<sup>44</sup> Birtwistles mor kjøpte en klarinett til ham da han var i sjuårsalderen og han tok timer hos den lokale ”bandmasteren”.<sup>45</sup> Selve instrumentvalget var nok tilfeldig, for sjuåringen var ikke klar over at det var nettopp *klarinett* han skulle spille: ”(...) I understood it was a flute that I was going to be taught, and it turned out to be a clarinet. And as soon as I could read music, I wrote it, it seemed to be quite the natural thing to do.”<sup>46</sup> Birtwistle begynte altså tidlig å skrive musikk han kunne spille selv. I og med at han spilte klarinett, var også hans første sanger enstemte melodier:

- *So you were writing pieces for the clarinet, you were writing songs or what?*

- I was writing music to play and of course the clarinet is a single line. And I think that that aspect of music is something that has carried me forward, that I identified in retrospect as being something of the way that I think about music. You know that it's not ... it doesn't sort of begin through harmony, it begins through a sort of linear idea about music.

- *Lyrical? Tunes?*

- Melody. Melodic. I think we could have a discussion about the difference between tune and melody, I mean...

- *How are they different?*

- Well a tune is Lilliburlero with a beginning and an end, and a melody is something which is contour, so a tune can also be a melody.<sup>47</sup>

Som barn og ungdom var Birtwistle aktiv både i korps og lokale teateroppsetninger. Han begynte å studere både klarinett og komposisjon som attenåring ved Royal Manchester College of Music<sup>48</sup> og her var han med på å

---

<sup>44</sup> Ibid., s. 5.

<sup>45</sup> Kildene er ikke entydige når det gjelder Birtwistles alder da han begynte å spille klarinett. I Halls *Harrison Birtwistle* står det at Birtwistle begynte å spille klarinett da han var sju år, i intervju med BBCs John Tusa uttaler Birtwistle at han var åtte og i intervju med Noreen og Cody fra Ensemble Sospeso sier han: ”I was only a child, sort of seven or eight”.

<sup>46</sup> John Tusa, ”The John Tusa Interview with Harry Birtwistle”. Transkripsjon av radiointervju (BBC Radio 3), intervjuet er antagelig foretatt 2001.

<sup>47</sup> Ibid. ”Lilliburlero” er en tradisjonell sang med ukjent opphav. Sangen ble utgitt første gang på trykk i 1686 og Henry Purcell anvendte den under navnet ”A New Irish Tune” i *Music's Handmaid* (1689). Under andre verdenskrig ble ”Lilliburlero” tatt i bruk som kjenningsmelodi av BBC World Service og den var også uoffisiell marsj for den britiske hæren (kilder: wikipedia.org og oxfordmusiconline.com). Se del 4 for en nærmere drøfting av distinksjonen mellom ”tune” og ”melody”.

<sup>48</sup> I dag: Royal Northern College of Music.

danne New Music Manchester Group i 1953.<sup>49</sup> Et par år senere, i 1957-58, studerte han klarinett hos den kjente klarinettisten Reginald Kell ved Royal Academy of Music i London. Etter hvert ble han stadig mer engasjert i komponering fremfor å spille selv, og da han fikk beskjed om at blåsekvintetten *Refrains and Choruses* var satt opp på programmet til festivalen i Cheltenham i 1959, gikk han til det drastiske skritt at han bestemte seg for å selge klarinettene sine.<sup>50</sup> I ettertid har Birtwistle uttalt følgende om klarinettsalget: "I always had this struggle that when I was writing music I ought to be practising the clarinet, and when I was playing the clarinet I ought to be writing music. So I eliminated that problem. I think what I'd always wanted to do, right from the beginning, was to write music."<sup>51</sup> Etter dette har Birtwistle kun virket som komponist.

Birtwistle er i dag en nestor innen europeisk musikkliv. Han har en mangfoldig produksjon som omfatter komposisjoner for barn, soloverk, musikk for ulike typer ensembler (blåseensembler, strykeensembler, "pierrot"-lignende ensembler og vokalensembler), orkestermusikk, teatermusikk og store operaer. Mange av komposisjonene er ment for en scene i den forstand at det er teatermusikk, ballettmusikk og operaer. Sceniske, ikke-musikalske/ikke-hørbare elementer som dukker, masker og mimere er også sentrale i mange verk, og slik går ulike teatrale aspekt som en rød tråd gjennom denne overveldende produksjonen. Birtwistles store sceniske verk omfatter blant annet *Punch and Judy* (1966-67), *The Mask of Orpheus* (fullført 1983), *Gawain* (1991/rev.94) og *The Second Mrs Kong* (1993-94). Hans seneste opera, *The Minotaur* hadde premiere i april 2008. Birtwistle har blitt tildelt en rekke priser for sitt kompositoriske virke. I 1988 ble han slått til ridder.

## **Messiaens *Turangalîla-symfoni***

Birtwistle har uttalt at han som ung student på 1950-tallet hadde vanskelig for å finne seg til rette som komponist i det han opplevde som et akademisk musikkmiljø.<sup>52</sup> Han har beskrevet at han ikke fant gjenklang i dette miljøet for

---

<sup>49</sup> Med Alexander Goehr, Peter Maxwell Davies, John Ogdon og Elgar Howarth.

<sup>50</sup> Hall, *Harrison Birtwistle*. s. 17.

<sup>51</sup> Paul Griffiths, "Harrison Birtwistle," i *New sounds, new personalities: British composers of the 1980s in conversation with Paul Griffiths* London: Faber and Faber, 1985, s. 186-87.

<sup>52</sup> I intervju med Dan Warburton omtaler Birtwistle Darmstadt-skolen med Boulez og Stockhausen som "academicism". Birtwistle har imidlertid ved flere anledninger også uttrykt beundring for disse komponistene, så betegnelsen "academicism" er neppe myntet spesifikt på

den musikken han ønsket å skrive, og da han som tjuetåring fikk høre Messiaens *Turangalîla-symfoni* ble dette en skjellsettende erfaring for ham:

(...) it was through Messiaen that I saw there was a parallel, a link between that and my way of thinking up to being a student, you know, as a lad in Lancashire, completely on my own, writing music which people thought was silly.<sup>53</sup>

Hall beskriver Birtwistles møte med Messiaens *Turangalîla-symfoni* som "[t]he event which made the deepest impression on him during his student days". Hall skriver videre:

He was impressed by the mysterious ambivalence of the piece, by the stark contrast between the monumental and the blatantly sensuous by the cyclic construction, and, as with Satie, by the fact that Messiaen organized his music not to move progressively forward in a straight line, but to go from static block to static block almost without heed of destination.<sup>54</sup>

I boka *Man, Mind, Music* griper Cross også tak i Birtwistles erfaring med Messiaens *Turangalîla* som ung student. Cross påpeker hva han kaller en "creative mis-hearing" av Messiaens *Turangalîla*. Cross siterer Birtwistles erindring fra åpningen av sats åtte, "Développement de l'amour": "(...) they were doing the movement that begins with pure percussion. That was an absolute magical moment for me."<sup>55</sup> Cross påpeker at denne satsen ikke åpner med

---

disse komponistene og deres musikk. Eksempelvis uttaler Birtwistle senere i det samme intervjuet med Warburton at Stockhausens *Gruppen* er "one of the great pieces of the century". Birtwistle hørte for øvrig både Boulez *Le marteau sans maître* (1955) og Stockhausens *Zeitmasse* (1956) allerede i 1957, og begge disse komposisjonene har hatt stor betydning for Birtwistles eget virke. Hall hevder at Boulez *Le marteau sans maître* "has been a direct influence on his [Birtwistle's] way of thinking since he first heard it in the fifties." Eksempelvis er Birtwistles *Pulse Shadows* (fullført 1996) formmessig direkte influert av Boulez *Le marteau sans maître*. (Hall, *Harrison Birtwistle in Recent Years*. s. 135.)

<sup>53</sup> Warburton, "Harrison Birtwistle".

<sup>54</sup> Hall, *Harrison Birtwistle*. s. 7. Denne erfaringen med Messiaens *Turangalîla* var en døråpner for Birtwistle, men den forløste imidlertid ikke problemene med å skrive musikk. Det skulle gå enda et par år før det kompositoriske løsningsnet for Birtwistle.

<sup>55</sup> Cross, *Harrison Birtwistle: Man, Mind, Music*. s. 8-9. Uttalelsen er hentet fra Norman Lebrecht "Knights at the opera", *Independent Magazine*, mai 1991.

utelukkende slagverk, slik som Birtwistle erindrer, men slagverket dominerer lydbildet og det er tydeligvis nettopp slagverket som har gjort inntrykk på Birtwistle. Cross knytter Birtwistles ”kreative feil-høring” av *Turungalila* til Birtwistles holdning til musikk generelt: ”He is a blinkered, single-minded composer; he only hears what he wants to hear, in the way he wants to hear it.”<sup>56</sup>

Opplevelsen av å høre Messiaens *Turungalila* var kunstnerisk viktig for Birtwistle på 50-tallet, men jeg har ingen grunn til å tro at Birtwistle var influert av Messiaens *Turungalila* da han komponerte *Deowa* nesten 30 år senere. Hvorvidt man er influert av noe, trenger ikke bety at man har etterlignet det; en inspirasjonskilde kan sette i gang kunstneriske prosesser uten at de kan være sporbare i det kunstneriske resultatet. Messiaens musikk har imidlertid inspirert til en *kompositorisk holdning* hos Birtwistle, og jeg tror derfor det kan være interessant å se på eventuelle likhetstrekk mellom Messiaens *Turungalila* og Birtwistles *Deowa*.

### ***Turungalila* og *Deowa*: Ikke-narrative klangblokker**

Mange av komposisjonene til både Messiaen og Birtwistle er karakterisert av en særegen kombinasjon av repetitive elementer og musikalsk fremdrift. Som vist med sitatet over, beskriver Hall Messiaens *Turungalila* som ”å gå fra statisk blokk til statisk blokk.” Kan det være mulig å forstå *Deowa* på en liknende måte? Hvis *Turungalila* består av en rekke kontrasterende ”blokker”, kan det kanskje være mulig å forstå *Deowa* som én ”blokk”? En slik forståelse vil være i tråd med min intuitive forståelse av den homogene karakteren i *Deowa*. Her tror jeg fraværet av pauser i *Deowa* også kan forstås i et ”blokk-perspektiv”: *Deowa* er én blokk bestående av sempre *legato* i begge stemmer og denne strømmen av klingende musikk (lyd-blokken) er ikke perforert av en eneste pause.

*Deowa* har heller ikke noe narrativ i den forstand at verket ikke har en klassisk (aristotelisk) dramaturgi i komposisjonen slik tradisjonell klassisk vestlig musikk ofte har. Birtwistle har selv uttalt: ”(...) there is never a narrative in any of my works. It’s all formalism. I never have a narrative.”<sup>57</sup> Cross gir en tilsvarende beskrivelse av Birtwistles holdning: ”Birtwistle is not particularly interested in narrative – certainly not a simple or single kind of story-telling;

---

<sup>56</sup> Ibid., s. 9.

<sup>57</sup> Noreen og Cody, "Sir Harrison Birtwistle in conversation with Kirk Noreen and Joshua Cody".

rather, he is fascinated by notions of role playing within formal, ritualised contexts.”<sup>58</sup>

Fraværet av narrativ betyr imidlertid ikke at det ikke er noe *utvikling* i *Deowa*. Slik jeg ser det, kan det musikalske forløpet i *Deowa* tolkes som en utvikling av de musikalske elementene, ved at det for eksempel er en viss variasjon i det melodiske materialet. Det er også mulig å tolke *Deowa* som bestående av ikke bare én, men *flere* ”blokker” og da er det mulig å tolke det musikalske forløpet som ”å gå fra statisk blokk til statisk blokk”, slik Hall tolker *Turungalila*. Hvorvidt dette også kan tolkes som et forløp ”almost without heed of destination”, vil jeg komme tilbake til i partituranalysen i del 4.

## ***The Mask of Orpheus***

Operaen *The Mask of Orpheus* regnes som et av Birtwistles hovedverk, og svært mye av det som er skrevet om hans musikk, er relatert nettopp til denne operaen. *The Mask of Orpheus* ble skrevet over en tiårsperiode mellom 1973 og 83 (sluttført høsten 83).<sup>59</sup> På nyåret 1983 skrev Birtwistle to relativt små komposisjoner: *Duets for Storab* (for to fløyter, komponert i januar 1983) og *Deowa* (komponert tidlig i 1983).<sup>60</sup> Som jeg tidligere har gjort rede for (se del

---

<sup>58</sup> Jonathan Cross, "Birtwistle's secret theatres," i *Analytical strategies and musical interpretation: Essays on nineteenth- and twentieth-century music*, Craig Ayrey og Mark Everist (red.), Cambridge: Cambridge University Press, 1996, s. 225.

<sup>59</sup> Kildene er ikke entydige når det gjelder slutføring. Hall oppgir at første og andre akt er komponert i årene 1973 – 75 og tredje akt er komponert i årene 1981 – 83 (Hall, *Harrison Birtwistle*, s. 171.). Noteforlagene Universal Edition og Boosey and Hawkes (henholdsvis Birtwistles daværende og nåværende noteforlag) oppgir på sine nettsider at *The Mask of Orpheus* ble fullført i 1984, altså et år etter det Hall oppgir.

<sup>60</sup> Adlington skriver at *Deowa* er skrevet umiddelbart etter at *The Mask of Orpheus* var fullført, men dette må være galt. Verkoversikten i Adlingtons biografi er basert på oversiktene i Halls to biografier. Halls verkoversikt er omfattende med detaljerte opplysninger om instrumentering, komposisjonstidspunkt, utfremføringsdetaljer med mer. Adlington benytter Halls verknummerering og han henviser også til Halls verkleste for mer detaljert informasjon. *The Mask of Orpheus* har verknummer 60 og *Deowa* 62, så slik sett kan det se ut som *Deowa* er komponert etter at operaen er fullført. Imidlertid er det oppgitt i Halls verkoversikt at tredje akt i *The Mask of Orpheus* er skrevet i perioden høsten 1981 til høsten 1983, mens *Deowa* er skrevet ”tidlig i 1983”. I og med at *Deowa* ble utfremført 29. mars, er det sannsynlig å tro at *Deowa* ble komponert i januar/februar dette året. Slik jeg forstår det, må dermed *Deowa* være skrevet mens Birtwistle arbeidet med slutføringen av tredje akt av *The Mask of Orpheus*. (Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*, Hall, Harrison Birtwistle, s. 171.) I intervju med Griffiths har imidlertid Birtwistle uttalt at han ikke arbeider med flere komposisjoner

1), ble *Deowa* skrevet til Jane Mannings konsert i Wigmore Hall 29. mars 1983. Det er for øvrig ikke uvanlig at kortere komposisjoner følger i kjølvannet av store verk. I og med at *Deowa* er skrevet samtidig med slutføringen av *The Mask of Orpheus*, er det nærliggende å tro at det er et visst slektskap mellom disse komposisjonene, tross ulikhetene i omfang, form og innhold.<sup>61</sup>

Med Orfevs-myten som utgangspunkt har Birtwistle skrevet seg inn i en tradisjon som er like lang som selve operatradisjonen.<sup>62</sup> Gresk mytologi har en sentral plass i hele Birtwistles kunstneriske virke og han har behandlet Orfevs-myten i flere verk, blant annet i *Nenia: the Death of Orpheus* (1970).<sup>63</sup> *The Mask of Orpheus* er skrevet i samarbeid med librettist Peter Zinovieff. Operaen bærer betegnelsen "A lyric tragedy in three acts" og varer i tre og en halv time. Operaen er skrevet for sangsolister, 12-stemmig kor, orkester (uten strykere, men rikt instrumentert med stor blåsebesetning, slagverk, harpe og elektroniske instrumenter), mimetrupp samt tape med elektronisk materiale. Elektronikken ble realisert av Berry Anderson i samarbeid med IRCAM.<sup>64</sup>

*The Mask of Orpheus* er, som tittelen indikerer, en opera basert på Orfevs-myten: Den gudbenådede sanger og poet Orfevs gifter seg med sin vakre Evrydike, men allerede under bryllupsseremonien får de urovekkende forvarslar om at lykken vil bli kortvarig. I tiden etter bryllupet blir Evrydike venn med nymfene ved elven og hun innleder også et forhold til birøkteren Aristaios, en litt mer jordnær mann enn Orfevs. Evrydike får imidlertid kvaler og bestemmer seg for å løpe hjem til Orfevs. Ulykksalig nok snubler hun og får et dødelig bitt

---

parallelt. (Griffiths, "Harrison Birtwistle.") Det kan imidlertid tenkes at han la operaen vekk en periode mens han skrev *Duets for Storab* og *Deowa* på nyåret 1983.

<sup>61</sup> Det er også relevant å belyse *Duets for Storab* i relasjon til *Deowa*. Jeg vil komme tilbake til dette i del 4.

<sup>62</sup> Fra Claudio Monteverdis *L'Orfeo* (opera, 1607) til Pascal Dusapins *Passion* (opera, 2008). Av 1900-tallets komponister er det mange som har skrevet scenisk musikk med utgangspunkt i Orfevs-myten, blant annet Darius Milhaud (*Les Malheurs d'Orpée*, opera, 1924), Ernst Krenek (*Orpheus und Eurydike*, opera, 1926), Igor Stravinskij (*Orpheus*, ballett, 1948) og Louis Adriessen (*Orpheus*, musikkteater, 1977).

<sup>63</sup> Mange av Birtwistles komposisjoner er basert på tekster og/eller former fra den greske antikken, dette gjelder blant annet: *Entr'actes and Sappho Fragments* (1964; for sopran, fløyte, obo, fiolin, bratsj, harpe og slagverk), *Tragedia* (1965; for blåsekviintett), *Monodrama* (1967; for sopran, forteller, fløyte, klarinett, fiolin, cello og slagverk) ...*agm...* (1979; for 16 stemmer og tre instrumentalensemble), *The Oresteia* (1981; teatermusikk) og *26 Orpheus Elegies* (2003/04; for obo, harpe og kontratenor). Birtwistles nyeste opera *The Minotaur* (2008) tar utgangspunkt i den greske myten om udyret som var halvt mann og halvt okse.

<sup>64</sup> Birtwistle, *The Mask of Orpheus*. IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) er senter for musikkteknologi i Paris.

av en giftig slange mens hun ligger nede. Orfevs sørger over sin elskede, og kan ikke falle til ro med at hans magi kommer til kort og ikke kan vekke henne til live. Han søker hjelp hos Dødens Orakel, og hun viser ham veien til dødsriket og gir ham tre hint for hvordan han skal kunne vinne Evrydike tilbake. Men, som kjent kan ikke tragedien ende lykkelig; Orfevs klarer ikke å følge orakelets hint om alltid å vende ansiktet mot solen, men snur seg, og dermed mister han sin Evrydike for andre gang.

*The Mask of Orpheus* er et monumentalt verk som krever et enormt scenisk apparat. Operaen har også en kompleks og dramatisk handling (noe som for øvrig er et interessant paradoks til Birtwistles tidligere siterte uttalelse ”I never have a narrative”), til forskjell fra *Deowas* enkle og tilsynelatende ikke-narrative karakterer. Tross de åpenbare forskjellene mellom den storståtte *The Mask of Orpheus* og den relativt beskjedne *Deowa*, knytter Robert Adlington *Deowa* direkte til *The Mask of Orpheus*. I boka *The Music of Harrison Birtwistle* hevder Adlington at særlig teksten i *Deowa* er konstruert på en liknende måte som språket til guden Apollon i operaen.<sup>65</sup> Jeg vil komme tilbake til Adlingtons analyse og parallellene til Apollons språk i avhandlingens del 3.

## Flertydig og flertidig

I *The Mask of Orpheus* er Orfevs-myten undersøkt fra mange ulike hold, noe som gir operaen en relativt kompleks struktur. De tre hovedrollefigurene Orfevs, Evrydike og Aristaios har alle tre roller gjennom hele operaen: Som mann/kvinne, helt/heltinne og myte. Disse tre rollene blir spilt av henholdsvis en maskert sanger, en maskert mimespiller og en dukke.<sup>66</sup> Dukken ”synges” av en forsterket sanger offstage. Alle de tre (mann/kvinne, helt/heltinne og myte) kan være på scenen samtidig og de kan utføre mer eller mindre korresponderende handlinger. For eksempel presenteres det flere parallelle og til dels ulike versjoner av Orfevs i underverdenen.

De simultane fremstillingene av Orfevs, Evrydike og Aristaios gjør myten både flertydig og flertidig. Dette kan knyttes til ulike tolkninger. For eksempel peker både Hall, Adlington og Cross på forbindelser til Antonin Artauds flerdimensjonale teater, og til Carl Gustav Jung og Claude Lévi-Strauss’ tenkning. Hall knytter eksempelvis Aristaenus karakter til Jungs utlegninger om

---

<sup>65</sup> Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*. s. 80.

<sup>66</sup> Maskene var en sentral del av det antikke greske teater.

skyggen som menneskets "ubevisste, naturlige side".<sup>67</sup> Et annet eksempel står Cross for: Han knytter Birtwistle/Zinovieffs anvendelse av Orfevs-myten til Lévi-Strauss' strukturelle analyse av Ødipus-myten. I følge Cross er det ikke *personene* Orfevs, Evrydike og Aristaios vi møter i *The Mask of Orpheus*, men hva de kan representere for oss alle. Slik kan Orfevs-myten forstås i forhold en kollektiv dimensjon.<sup>68</sup> Cross utdyper det slik:

In the light of Birtwistle's and Zinovieff's bringing together of many different versions of the Orpheus legend in *The Mask of Orpheus*, it is clear how they, too, view the myth not as a simple narrative, as a story to be told which may or may not affect the listener, but as a tradition, a living tradition which continues to be relevant.<sup>69</sup>

I *The Mask of Orpheus* er ikke bare strukturen, men også tidsdimensjonen kompleks. Cross beskriver tidsdimensjonen i operaen på følgende måte: "(...) it is clear that another of the central concerns of the work is that of time itself: the exploration of a multiple present containing both past and future".<sup>70</sup> Paul Griffiths formulerer det slik: "In *The Mask of Orpheus* the old myth was observed as if in a broken mirror, or a troubled pool, elements of the story being repeated, or omitted, or distorted, or used as occasions for telling other stories."<sup>71</sup>

Myten frigjør fra et lineært narrativ og lar Birtwistle og Zinovieff konstruere en flerfoldig nåtid. Som jeg tidligere har påpekt, har Birtwistle selv uttalt at hans musikk aldri har noe narrativ, og slik er det mulig å tolke de mange dimensjonene i *The Mask of Orpheus* som ikke-narrative elementer. Imidlertid peker Adlington på at *The Mask of Orpheus* på tross av sin kompleksitet også har en tydelig lineær progresjon i og med at operaen følger Orfevs fra fødsel til død.<sup>72</sup> På samme måte må *Deowa* tolkes lineært: Det musikalske forløpet i *Deowa* har en lineær tidsdimensjon, og slik sett er det også mulig (og nødvendig) til en viss grad å tolke *Deowa* i et narrativt perspektiv.

---

<sup>67</sup> Hall, *Harrison Birtwistle in Recent Years*. s. 58-59.

<sup>68</sup> Jonathan Cross, "The Mask of Orpheus," i *Harrison Birtwistle: The Mask of Orpheus* Covertekst til CD-innspilling med BBC Symphony Orchestra, BBC Singers, Andrew Davis og Martyn Brabbins: MNC Redordings, 1997. og Cross, *Harrison Birtwistle: Man, Mind, Music*.

<sup>69</sup> Cross, *Harrison Birtwistle: Man, Mind, Music*. s. 93.

<sup>70</sup> Cross, "The Mask of Orpheus," s. 12.

<sup>71</sup> Sitert fra Ibid.

<sup>72</sup> Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*. s. 37. Adlington refererer her Andrew Porters "Another Orpheus sings", *New Yorker*, juni 1986.



Birtwistles iscenesettelse av Orfevs-myten har gjort meg nysgjerrig på om det kan være mulig for meg å ha en liknende holdning til *Deowa* som Birtwistle har hatt til Orfevs-myten. I Birtwistles kunstneriske produksjon er det rom for flere samtidige perspektiver og betydningslag og han jobber i stor grad med det samme materialet på ulike måter.<sup>73</sup> Dette er en holdning som i stor grad har preget min forståelse av *Deowa*.

## Komposisjoner for klarinett(er) og sopran

Selv om Birtwistle selv sluttet å spille klarinett, sluttet han overhodet ikke å komponere for klarinett. Birtwistle har en rikholdig produksjon for klarinett (både ensembleverk og solostykker), noe som kan sees i sammenheng med komponistens egen bakgrunn som klarinettist og hans mangeårige samarbeid med klarinettisten Alan Hacker.<sup>74</sup> Birtwistle har også skrevet mange verk for sopran, og da særlig for sopran og ulike typer kammerensembler.

*Deowa* er Birtwistles eneste komposisjon for duo sopran og klarinett. Birtwistle har imidlertid skrevet en god del musikk for litt større ensembler der både sopran og klarinett har fremtredende roller. Mange av disse kammerverkene er skrevet for Matrix Ensemble, et ensemble bestående av sopran, tre klarinetter, klaver og slagverk. Både Jane Manning og Alan Hacker var medlemmer av Matrix.<sup>75</sup> Birtwistle komponerte *Nenia: the Death of Orpheus* (1970) og *La Plage: Eight Arias of Remembrance* (1972) for dette ensemblet. I *Nenia* har sopranen tre roller: Orfevs, Evrydike og fortelleren. Orfevs og Evrydike er begge syngende, mens fortelleren hovedsakelig er snakkende.<sup>76</sup> Slik er det en tydelig parallell mellom kammerverket *Nenia* og operaen *The Mask of Orpheus* både med tanke på tematikk og flerdimensjonal iscenesettelse.

---

<sup>73</sup> Hall, *Harrison Birtwistle*, Hall, *Harrison Birtwistle in Recent Years*, Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*, Cross, *Harrison Birtwistle: Man, Mind, Music*.

<sup>74</sup> Hacker har over en førtiårsperiode urfremført en rekke av Birtwistles komposisjoner, fra *Ring a Dumb Carillon* og *Verses* (1965) til *Io Passion* (2004). Kilder: *Boosey and Hawkes* nettsider (boosey.com) samt Hall, *Harrison Birtwistle in Recent Years*.

<sup>75</sup> Matrix bestilte og fremførte musikk mange engelske komponister, blant annet Elisabeth Lutyens, Oliver Knussen og Jonathan Harvey. (Kilder: E-post fra Jane Manning 13.12.2007 og Hall, *Harrison Birtwistle*.)

<sup>76</sup> Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*. s. 70.

Birtwistle har også arrangert fem koralpreludier av J. S Bach til Jane Manning og Matrix.<sup>77</sup> Birtwistle kjente derfor godt til Manning og Hackers klang og musikalske uttrykk da han skrev *Deowa* til dem i 1983.

Ved siden av komposisjonene til Matrix Ensemble, utmerker Birtwistles tonesettinger av Paul Celans dikt seg med tanke på besetningen sopran og klarinett. I *Nine Settings of Celan* (1989 - 96) er besetningen sopran, to klarinetter, bratsj, cello og kontrabass. Disse sangene er skrevet over mange år og de ulike sangene er urfremført av flere sangere.<sup>78</sup> Birtwistles komposisjoner til Matrix Ensemble og Celan-sangene er skrevet over nærmere tre tiår fra 1970 – 1996. Birtwistles produksjon for sopran og klarinett(er) utgjør således en sentral del av Birtwistles totale produksjon. En liknende produksjon for sang og klarinett er å finne i Weberns musikk, noe som gjør det relevant å belyse disse komponistene i relasjon til hverandre.

## **Birtwistle og Weberns musikk for stemme og klarinett**

Både Webern og Birtwistle har skrevet påfallende ofte for klarinett(er) sammenlignet med andre treblåseinstrumenter. I Moldenhauers oversikt over Weberns produksjon er det listet opp mange verk hvor klarinetten er det eneste (tre-)blåseinstrumentet, mens for eksempel fløyte og obo kun forekommer i besetninger som også inneholder klarinett(er).<sup>79</sup> I likhet med Birtwistle, anvendte Webern også i stor grad de ulike klarinettypene (Eb-klarinet, A/Bb-klarinet og bassklarinet). Weberns *Drei Lieder* (op. 18) er banebrytende i den forstand at Eb-klarinetten ble anvendt som et solistisk instrument. I de to andre Webern-verkene som belyses i denne studien, *Fünf Canons* (op. 16) og *Drei Volkstexte* (op. 17), er klarinetten det eneste instrumentet som er doblet; begge komposisjonene er skrevet for både klarinet og bassklarinet. I Weberns sanger

---

<sup>77</sup> Birtwistles *Five Chorale Preludes* (1975) er skrevet for sopran og tre klarinetter (klarinet, bassethorn og bassklarinet).

<sup>78</sup> Komposisjonene *Nine Settings of Celan* danner sammen med *Nine Movements for String Quartet* musikkverket *Pulse Shadows, meditations on Paul Celan*. *Pulse Shadows* ble urfremført i sin helhet av sopranen Claudia Barainsky med Ardittikvartetten og Klangforum Wien under ledelse av Johannes Kalitzke i 1996. (Hall, *Harrison Birtwistle in Recent Years*.) Mange av Birtwistles verk er for øvrig skrevet for ensembler der det er to, tre eller fire utøvere på enkelte instrument.

<sup>79</sup> Dette gjelder samtlige verkoversikter: A (publiserte opusnummererte verk), B (publiserte verk uten opusnummer), C (andre verk og prosjekter) og D (arrangementer av egne og andres komposisjoner). Moldenhauer og Moldenhauer, *Anton von Webern*.

op. 16 – 18 har sangstemmen en instrumental karakter, noe som forsterker likhetene mellom stemmen og klarinetten.

Som tidligere nevnt er det grunn til å tro at Birtwistles store produksjon for klarinett har sammenheng med hans bakgrunn som klarinettist og hans samarbeid med Alan Hacker. Et tilsvarende nært samarbeid med en klarinettist har jeg ikke funnet i Weberns tilfelle, men det er grunn til å tro at Weberns engasjement ved *Verein für musikalische Privataufführungen* samt sangtekstens formskapende funksjon i en periode da Webern tilegnet seg tolvtoneteknikken, preget valg av hvilke besetninger han skrev for. Webern uttrykte også begeistring for klarinettklangen. På en konsert i *Verein* 6. juni 1919 hørte han Igor Stravinskis *Pribaoutki* (1914) og *Berceuses du chat* (1916).<sup>80</sup> Begge disse komposisjonene inneholder klarinett, men instrumentet er særlig fremtredende i *Berceuses du chat*, som er russiske vuggeviser skrevet for mezzosopran og tre klarinetter. Tre dager etter konserten skrev Webern til Alban Berg:

Stravinsky was magnificent. These songs are wonderful. This music moves me completely beyond belief. I love it especially. The cradle songs are something so indescribably touching. How those three clarinets sounds! And "Pribaoutki." Ah, my dear friend, it is something glorious. This reality (realism) leads into the metaphysical.<sup>81</sup>

I og med at Webern la spesielt merke til Stravinskis *Berceuses du chat*, kan det kanskje tenkes at han også hadde denne komposisjonen i minnet da han fire år senere skrev vuggesangen "Dormi Jesu" (op. 16/2) for nettopp stemme og klarinett.<sup>82</sup> Stravinskis *Berceuses du chat* er for øvrig skrevet for samme type besetning som Birtwistles *Five Chorale Preludes*. Det kan tenkes at Birtwistles har funnet inspirasjon i Stravinskis *Berceuses du chat* da han skrev sine arrangementer av Bachs koralpreludier.

Sammenlignet med Birtwistles komposisjoner, er Weberns produksjon for stemme og klarinett uhyre konsentrert: I tidsrommet 1917 – 25 er samtlige av

---

<sup>80</sup> Informasjon om konsertprogram fra Szmolyan, "Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins."

<sup>81</sup> Moldenhauer og Moldenhauer, *Anton von Webern*. s. 229.

<sup>82</sup> "Dormi Jesu" vil bli nærmere belyst i avhandlingen del 3.

Weberns opusnummererte verk (opus 14 – 18) skrevet for sang og små kammerensembler der klarinetten er et fremtredende instrument.<sup>83</sup>

Birtwistle har en større og langt mer variert produksjon enn Webern. Birtwistles verkliste er preget av hans virke i Storbritannia (for eksempel med komposisjoner for brassensembler), hvilken tid han lever i (komposisjoner med elektronikk) og ikke minst hans engasjement for operaer og andre sceniske uttrykk. Slik sett kan det være vanskelig å trekke sammenlikninger mellom Webern og Birtwistles produksjon. Weberns kompositoriske virke har imidlertid hatt enorm innflytelse på det europeiske musikklivet etter andre verdenskrig, noe som også kan spores i Birtwistles produksjon og estetikk.

I tillegg til komposisjoner for (kvinne)stemme og klarinett, er det flere eksempler på at Birtwistle har vist interesse for områder som også Webern arbeidet med. Et eksempel på dette er at både Webern og Birtwistle har vist interesse for og hentet inspirasjon hos den nederlandske komponisten Heinrich Isaac. Webern fullførte sin doktorgradsavhandling om Isaac i 1906. Avhandlingen var en edisjon av andre bind av Isaacs *Choralis Constantinus: 25 gradualer for to til seksstemmig a capella*.<sup>84</sup> I 1961 komponerte Birtwistle *The World is Discovered*, en komposisjon skrevet over seks instrumentalsatser av Isaac.<sup>85</sup> Adlington skriver at Birtwistle har vært særlig opptatt av den komplekse strukturen i Isaacs (og Machauts) musikk der horisontale og vertikale elementer utgjør en enhet.<sup>86</sup> Organisk enhet mellom vertikale og horisontale strukturer er også et kjennemerke ved Weberns musikk.<sup>87</sup>

Enkelte partier i Birtwistles musikk (for eksempel i Celan-sangene) minner om Weberns tonespråk og melodiføringer. Som utøver finner jeg det særlig interessant at både Birtwistle og Webern har vært opptatt av vertikal og horisontal enhet. Dette er et viktig perspektiv med tanke på interpretasjon. I arbeidet med *Deowa* har vi etterstrebet en homogen klang og et enhetlig uttrykk.

---

<sup>83</sup> Jeg har tidligere gjort rede for besetning i Weberns op. 16 – 18 (se del 1 samt oversikt over innhold vedlagt CD bakerst i avhandlingen). Weberns *Sechs Lieder* (op. 14) er skrevet for stemme, klarinett (både Bb og Eb), bassklarinet, fiolin og cello og *Fünf Geistliche Lieder* (op. 15) er skrevet for stemme, fløyte, klarinett (med bassklarinet), trompet, harpe og fiolin (med bratsj). Videre er klarinetten også et fremtredende instrument i Weberns *Zwei Lieder* op. 19 (1925 – 26). Dette verket er skrevet for blandet kor og ensemble bestående av celesta, gitar, fiolin, klarinett og bassklarinet.

<sup>84</sup> Moldenhauer og Moldenhauer, *Anton von Webern*. s. 84.

<sup>85</sup> Hall, *Harrison Birtwistle*. s. 155.

<sup>86</sup> Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*. s. 175 - 76.

<sup>87</sup> En annen forbindelse mellom Webern og Birtwistle er for øvrig at de begge har arbeidet med antifoner.

# Karakter og klangideal

Partituret til *Deowa* gir ingen indikasjoner verken når det gjelder musikkens karakter eller hvilket klangideal som er ønsket fra komponistens side.

Tempobetegnelsen er kun notert i antall slag i minuttet, uten noen nærmere antydning om karakter. Generelt kan man si at det er store klanglige likheter mellom kvinnestemme og klarinett når det gjelder register og klang. Det er imidlertid også ulikheter, særlig gjelder dette ansats, artikulasjon og vibrato.<sup>88</sup>

I intervju med Ford har Birtwistle gitt følgende generelle uttalelse om sitt forhold til musikk: "I can't take a music-lover's attitude to music. (...) We have a radio, but I've no method of playing tapes or CDs or anything."<sup>89</sup> Når det gjelder Birtwistles klangpreferanser, har jeg imidlertid funnet en interessant uttalelse komponisten kom med i et intervju med Warburton. I dette intervjuet ble det blant annet snakket om at Birtwistle deltok i BBC-programmet "Desert Island Discs", et programkonsept som krever at gjestene fremhever enkelte innspillinger fremfor andre. I samtalen med Warburton uttalte Birtwistle:

I tried to wear my hat as a music lover and then realized that I did not love music...! (*Laugh*) I think I amused a lot of people with my choice of music. The only modern piece I took was 'Gruppen'.<sup>90</sup>

Ved siden av Stockhausens *Gruppen*, fortalte Birtwistle at han hadde valgt ut Messiaens *Turangalila*, samt musikk av og med Frankie Valli og Blossom Dearie blant sine favorittplater – et utvalg som vitner om en rik og mangfoldig musikksmak. Med tanke på at Birtwistle har konstruert en rekke store, komplekse verk (eksempelvis de store operaene), synes jeg det er interessant at han setter så stor pris på Frankie Valli og Blossom Dearies letthørte musikk. I intervjuet med Warburton omtalte Birtwistle Blossom Dearie på denne måten: "(...) Blossom Dearie.. fantastic singer.. very white, sort of the opposite of Ella Fitzgerald.. Very innocent.. wonderful singer..<sup>91</sup> Sammenligningen med Ella

---

<sup>88</sup> Når det gjelder vibrato er det selvsagt forskjell på ulike fremføringstradisjoner, men det er gjerne vanlig at en sanger har vibrato som en del av sin klangideal, teknikk og musikalsk frasering. En klarinettist vil ofte ikke ha et tilsvarende forhold til vibrato. Dette gjør vibrato til et sentralt tema i interpretasjon av musikk for stemme og klarinett.

<sup>89</sup> Ford, "The reticence of intuition - Sir Harrison Birtwistle," s. 59.

<sup>90</sup> Warburton, "Harrison Birtwistle". intervjuet ble foretatt i 1995. Så langt jeg har greid å finne ut, deltok Birtwistle i "Desert Island Discs" i 1994.

<sup>91</sup> Ibid.

Fitzgerald er slående: Fitzgeralds stemme har en mørk klang med en direkte og fyldig substans, mens Blossom Dearies stemme er lys og luftig, nærmest barnlig.

Birtwistles uttalelse om Blossom Dearie er knyttet til generelle betraktninger og ikke til han egen produksjon, og slik sett det er ingen grunn til å tro at Birtwistle har ønsket en ”Blossom Dearie-klang” i *Deowa*. Hvis han forestilte seg en spesiell klang i *Deowa*, er det mer sannsynlig at dette er inspirert av Jane Manning og Alans Hackers klangideal. Manning er en sanger med en lett, men likevel fokusert klang og et stort uttrykksregister. Hackers spill har også en lys klang og uten at jeg har hørt disse utøverne sammen, kan jeg forestille meg at Manning og Hackers klang kler hverandre.

Jeg finner det imidlertid fruktbart også å relatere Blossom Dearies lyse, lette tone direkte til *Deowa*. Kvalbein har og jeg har erfart at det fungerer best å fremføre *Deowa* med en lett, lys klang. Jeg finner støtte i dette synet hos Manning:

I always aimed for a ‘cutting edge’ quality, tuning myself to the brightness of Alan’s tone. From long experience, I know how tiring it is for a singer if the tone is allowed to become too rounded, and slips ‘far back’ down the throat - the work becomes rapidly impossible unless the voice has a nice forward placing that is instantly penetrating without having to use too much breath. An unclouded brilliant resonance is necessary. This is very important, and I think (and hope) your singer colleague will understand what I am talking about. Trying to make too ‘beautiful’ a tone can be a handicap - a clean, lean instrumental timbre works best of all, and does not injure the voice.<sup>92</sup>

Kvalbein og jeg har i hovedsak valgt å synge/spille *Deowa* uten eller med svært liten vibrato. Dette både av tekniske og klanglige hensyn, og for å skape en enhetlig felles klang som vi syns kler musikken. Manning skriver dette om vibrato i forhold til å fremføre *Deowa*:

About vibrato, I agree with what you and your colleague think. The problem with eliminating it altogether is that it can lead to being flat (vocally speaking). (...) I agree that a clean ‘straight’ tone is desirable for both performers (the English way of clarinet playing, in which Alan is a leading influence, favours a cutting edge and a bright sound, not at all

---

<sup>92</sup> E-post fra Jane Manning 13.12.2007.

muffled and soft-grained) and I was always conscious of trying to match what he did - .... but vibrato is a natural ingredient of a well-placed vocal sound, and if artificially suppressed can produce tuning problems, or result in a 'white' sound devoid of presence or colour. The sound must have plenty of natural resonance, thrilling and bright in attack, but not, of course, wobbly or uncontrolled. It is important to keep the voice on the edge of the glottis even when high up, so that the sound 'speaks' instantly. I found that this is less tiring, as one does not have to force to produce an extra loud tone. The resonance takes care of the volume if it hits the right spot and the two of you are perfectly in synchronisation.<sup>93</sup>

Mannings refleksjoner om klangpreferanser er interessante for meg både som utøver og lytter. Hennes klangideal minner ikke om Blossom Dearies, men ikke desto mindre synes jeg det er interessant å studere *Deowa* i forhold til både Jane Manning og Blossom Dearies stemmer. Da jeg jobbet med *Verses* assosierte jeg denne musikken til noe transparent, slik som lyse akvareller der flere farger kan sees selv om de er malt lag på lag. Slik opplever jeg også *Deowa*; begge stemmene kommer til orde gjennom hele komposisjonen og det er ingen steder i dette musikkverket der den ene stemmen overdøver den andre.<sup>94</sup> I *Deowa* er det både mulig og viktig at utøverne stadig er oppmerksomme på hverandre, noe som understøttes av Mannings formulering "I was always conscious of trying to match what he [Alan Hacker] did".

I og med at sopranstemmen og klarinettstemmen inneholder det samme materialet går det også an å tolke *Deowa* som et enstemmig, og ikke tostemmig verk. Forstått på denne måten, blir det særlig viktig at utøverne søker å skape en klanglig enhet og ikke kontrasterende klanger. I denne sammenhengen finner jeg følgende formulering av Ludvig Wittgenstein tankevekkende:

---

<sup>93</sup> E-post fra Jane Manning 15.12.2007. Det er interessant å merke seg at Manning her bruker "white" som en betegnelse for en klangkvalitet blottet for tilstedeværelse og farge – til forskjell fra Birtwistle som entusiastisk beskriver Blossom Dearies lyse stemme som "white".

<sup>94</sup> Dette kan for øvrig sees i relasjon til Paul Klees produksjon, en maler Birtwistle selv har trukket frem som en viktig inspirasjonskilde. Mange av Klees malerier har nettopp en transparent karakter.

Det ville ikke overraske meg om fremtidens musikk ble enstemmig. Eller er det bare fordi jeg ikke kan forestille meg flere stemmer på en klar måte? (...) Det som vil komme må – tror jeg – være *gjennomsiktig*.<sup>95</sup>

Det kan være mulig å tolke *Deowa* som et enstemmig, tostemmig og som et trestemmig musikkverk. Enstemmig i den forstand at sopranstemmen og klarinettstemmen inneholder det samme musikalske materialet (og dermed til sammen utgjør én stemme), tostemmig i den forstand at partituret er notert gjennomgående tostemt og trestemmig i den forstand at interferenstoner mellom sopran og klarinett av og til skaper en tredje stemme. Partituranalyse satte meg også på sporet av ytterligere en måte å forstå *Deowa* som trestemt. Jeg vil komme tilbake til dette i del 4.

## Interpretasjon av *Deowa*

I *The Mask of Orpheus* sees Orfevs-myten fra flere perspektiver. Dette er en estetikk som er sentral i mange av Birtwistles verk. Som komponist har Birtwistle et sterkt engasjement for enkelte felt og han undersøker disse på utallige måter gjennom sin rike produksjon. I denne studien av *Deowa* har jeg forsøkt å innta en liknende holdning gjennom å undersøke ulike aspekter ved musikkverket og mitt møte med denne musikken.

I starten av interpretasjonsprosessen opplevdes *Deowa* som et ”uklart” musikkverk i den forstand at jeg ikke hadde noen klar opplevelse av musikkverket som helhet, og dermed heller ingen helhetlig formforståelse. Etter hvert som Kvalbein og jeg øvde sammen, opparbeidet vi oss stadig flere felles musikalske referansepunkt (i form av for eksempel unisone klanger og jevne rytmer), og langsomt opplevde jeg å få en stadig klarere forståelse for både detaljene i partituret og *Deowas* storform. Denne prosessen har imidlertid ikke vært jevn, men vært preget av at vi av og til har opplevd å stå i stampe og av og til opplevd å gå noen sjumilssteg.

---

<sup>95</sup> Ludwig Wittgenstein, *Den ukjente dagboken*. Oversatt av Knut Olav Åmås. Oslo: Spartacus Forlag, 2004. s. 45. Dette er skrevet i 1930, i en tid med et mangfold av kulturelle strømninger i Europa.



## Felles musikalske referansepunkter

Det er store forskjeller på å øve på sin egen stemme alene, og å øve i en samspillsituasjon. Det har vært interessant (og tidvis overraskende) å oppdage at enkelte melodier og rytmer oppleves på én måte når man øver alene, og på en ganske annen måte når man øver sammen. Melodiske intervaller kan oppfattes annerledes i samklang med en annen stemme, eksempelvis kan en ren kvint ”tilsløres” av en medspillers stemme. Samklanger kan også skape interferenstoner.

I *Harrison Birtwistle's Ring a Dumb Carillon and His Other Works for Solo Soprano* skriver Janet M. Farr ut fra sangerens perspektiv. Hun er spesielt opptatt av å fremheve viktigheten av mulige ”ankerpunkter” for tonehøyde. Naturlig nok trekker hun frem unisoner og oktaver, enten i form av samklanger eller i form av repeterte tonehøyder, som særlig viktige intonasjonsmessige ”ankerpunkter”.<sup>96</sup>

I arbeidet med *Deowa* har vi intonasjonsmessig i stor grad justert i forhold til de rene intervallene (ren prim, ren oktav, ren kvint og ren kvart). Rytmissk har jevne rytmer i særlig grad fungert som gode referansepunkter for oss i en samspillsituasjon. Vi jobbet også med fleksibilitet slik at vi stadig kunne følge hverandre hvis den ene trengte litt ekstra tid for å puste. Jeg vil gi en nærmere presentasjon av noen av disse referansepunktene i partituranalysen i del 4.

De åtte komposisjonene har bydd på ulike utfordringer, men i innstuderingen av samtlige verk har vi jobbet med å finne felles musikalske referansepunkter. Disse har vært knyttet både til tonehøyder og rytmikk. Her har jeg valgt å trekke frem utvalgte eksempler på samklanger knyttet til unisoner og sekundintervaller i *Deowa*. Jeg vil ta utgangspunkt i vekslingen mellom unisoner og (små) sekundintervaller i avslutningen av *Deowa*, og relatere dette til utvalgte partier i *Ring a Dumb Carillon*, *Garden works*, *So full of shapes is fancy* og *Peristyl*. Jeg vil også gi eksempler på berøringspunkter mellom *Deowa* og Weberns sanger op. 16 – 18.

## Samklanger: *Deowa* i relasjon til de øvrige verkene

Da jeg fikk mulighet til å lytte til samtlige åtte verk på den vedlagte CD-en i sammenheng slo det meg hvor like kvinnestemmen og klarinetten kan høres ut.

---

<sup>96</sup> Farr, *Harrison Birtwistle's Ring a Dumb Carillon*. Hennes arbeid er rent teoretisk, tross et visst utøverperspektiv.

Inntil disse opptakene var gjort, hadde jeg ikke hørt de åtte komposisjonene i relasjon til hverandre. Klanglighetene mellom sopran og klarinett er naturlig nok spesielt tydelig i unisone samklanger. I *Deowa* forekommer unisone samklanger særlig på siste partiturside. Her veksles det stadig mellom unisone klanger og sekundintervaller, og disse sekundintervallene skaper interferenstoner. En unison klang mellom stemme og klarinett kan også skape interferens hvis lydbølgene har litt ulike svingninger. For oss som utøvende musikere kan dermed interferens være et nyttig verktøy for å arbeide med intonasjon.

### *Deowa*

Jeg ble tidlig i innstuderingen oppmerksom på de unisone klangene og interferenstonene i *Deowa*. I øvingsnotatene skrev jeg: ”Når Astrid synger i lyst register hører jeg at vi i stor grad tar og gir hverandre tonehøyder, og jeg hører også at det enkelte steder vil bli interferenstoner, slik at det faktisk vil klinge trestemt.”<sup>97</sup> Her siktet jeg til interferenstoner som oppstår når sopranstemmen og klarinettstemmen er notert i sekundavstand.

Manning omtaler interferens på unisone klanger slik: ”natural ’beats’ occur between the two ’instruments’ when they come together on pitches such as F sharp for instance”. Hun skriver videre:

(...) Harry Birtwistle definitely built that into the piece, not only from his own experience as a clarinetist, but also from hearing other works - the Orpheus work I mentioned has lots of moments where an extraordinary additional pitch or overtone rings out at times when the timbres of clarinet and voice ’beat’ together in this way. It is a natural phenomenon and can be exploited.<sup>98</sup>

Manning refererer spesifikt til tonehøyden *fiss*. Jeg antar at hun sikter spesielt til siste partiturside der *tostrøken fiss* er en sentral tonehøyde, både i sopran- og i klarinettstemmen. I takt 252 og 257 på siste partiturside ”overtar” den ene stemmen denne tonehøyden fra den andre. Noteeksempel 2.2 viser takt

---

<sup>97</sup> Egne notater 28.9.2005.

<sup>98</sup> E-post fra Jane Manning 15.12.2007. Orfevs-verket hun refererer til her, er *Nenia: the Death of Orpheus*. Dette kan også høres i andre Birtwistleverk, for eksempel *Nine Settings of Celan*. Mange av Birtwistle samtidige kollegaer har utforsket dette klanglige fenomenet, eksempelvis den danske komponisten Per Nørgård.

261 – 268. Her dveler de to stemmene to ganger på en unison *tostrøken fiss* (spor 1: 10.34 – 10.56).<sup>99</sup>

Noteeksempel 2.2: Birtwistle, *Deowa*, takt 261 – 268

The image shows a musical score for two staves, measures 261-268. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include p, mf, and p. The lyrics "De O Wa" are written below the top staff.

I takt 261 – 262 er det en særlig tydelig veksling mellom liten sekund og ren prim. I disse taktene klinger *tostrøken g* i sopranstemmen og *tostrøken fiss* i klarinettstemmen.<sup>100</sup> I takt 262 endres tonen i sopranstemmen og sekundintervallet blir dermed endret til en unison klang. I takt 263 – 267 forekommer det unisoner både på *tostrøken c* og *tostrøken fiss*. Og i takt 268 er det igjen en dissonerende liten sekund mellom sopranstemmens *tostrøke fiss* og klarinettstemmens *tostrøke g*.<sup>101</sup>

Jeg setter stor pris på små sekunder, både som utøver og lytter, og av alle taktene i *Deowa* har jeg alltid likt spesielt godt å fremføre takt 261. Disse sekundintervallene kjennes annerledes i kroppen enn rene intervaller og jeg tror jeg alltid har forsøkt å tøye takt 261 litt ekstra slik at sekundintervallet skulle vare litt lenger. Når jeg fremfører *Deowa* opplever jeg også den rene primen i takt 262 som forløsende. I del 4 vil jeg utdype mer om dette partiet. Jeg vil nå vise noen partier fra noen av de andre musikkverkene som inneholder unisoner og/eller intervaller som skaper interferens.

---

<sup>99</sup> Birtwistle, *Deowa*.

<sup>100</sup> Klarinettstemmen er transponert. Første tone i takt 261 er *g* i sopranstemmen og *fiss* i klarinettstemmen (notert *giss*, overbundet fra foregående takt). I takt 261 har klarinettstemmen for øvrig også en *enstrøken f* (notert *g*), en ren oktav i forhold til sopranens tone.

<sup>101</sup> Dvelingen på sekundintervaller minner meg for øvrig om et "lento-motiv" som forekommer i klarinettstemmene i Messiaens *Turangalila*. Dette karakteristiske motivet forekommer flere ganger i Messiaens symfoni (i sats 1; tall 9, sats 4; tall 17 og i sats 8: tall 10, 13, 20 og 23) og er derfor lett å bli oppmerksom på. Se Olivier Messiaen, *Turangalila-Symphonie*. Paris: Durand (partitur), 1957 (årstall for copyright).

## Ring a Dumb Carillon

I *Ring a Dumb Carillon* anvender Birtwistle en rekke unisoner og sekundintervaller mellom sopranstemmen og klarinettstemmen.<sup>102</sup> Jeg vil her gi tre eksempler:

Noteeksempel 2.3: Birtwistle, *Ring a Dumb Carillon*, utdrag side 2

### Ring a Dumb Carillon

for soprano, clarinet in B $\flat$  and percussion  
(1964/1965)

Harrison Birtwistle  
(\* 1934)

Text by  
Christopher Logue

Senza Misura ♩ = c.42

Voce *p* *sotto voce* *senza vib.*

He sleeps as sou - - - nd

Clarinet in B $\flat$  niente *pp ppp* *pp* niente

rall.

\*sounds a whole tone lower  
klingt einen Ganzton tiefer

<sup>102</sup> Harrison Birtwistle, *Ring a Dumb Carillon*. London: Universal Edition UE 14192 (partitur), 1969. I dette partituret forekommer det en trykkfeil i tittelordet ”Carillon”. Dette forekommer ikke i andre utgaver.

Noteeksempel 2.4: Birtwistle, *Ring a Dumb Carillon*, utdrag side 13

Musical score for Noteeksempel 2.4, showing vocal and instrumental parts. The score includes:

- Vocal line (V.): Treble clef, lyrics "wa - - - tched". Dynamics: *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).
- Clarinet line (Cl.): Treble clef. Dynamics: *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte).
- Tuba line (T.B.): Bass clef, 1-4. Dynamics: *mp* (mezzo-piano).
- Contra Bass line (C.B.): Bass clef, 1-5. Dynamics: *mf* (mezzo-forte).

Noteeksempel 2.5: Birtwistle, *Ring a Dumb Carillon*, utdrag side 21

Musical score for Noteeksempel 2.5, showing vocal and instrumental parts. The score includes:

- Vocal line (V.): Treble clef, lyrics "to seed — In - side his sleep - ing hand —". Dynamics: *ppp* (pianissimo).
- Soprano Cymbal line (S.Cym.): Treble clef, 3-4. Dynamics: *ppp* (pianissimo).
- Clarinet line (Cl.): Treble clef. Dynamics: *pp* (pianissimo) and *(pp)* (pianissimo).
- Subsoprano Cymbal line (S.Cym.): Bass clef, 1-5. Dynamics: *ppp* (pianissimo).

Mens det ikke forekommer noen dveling ved unisone klanger i *Deowa* før siste partiturside, åpner *Ring a Dumb Carillon* med en utholdt unison samklang. Noteeksempel 2.3 viser den lavmælte åpningen med en unison *enstrøken d* i klarinettstemmen og sopranstemmen (spor 2: 00.00 – 00.44).<sup>103</sup> Hele åpningen er

<sup>103</sup> Klarinettstemmen er transponert. Pagineringen i partituret er slik at første partiturside har sidenummer 2.

dominert av denne tonehøyden; holdt stabilt i klarinettstemmen mens sopranens linje kretser rundt denne tonehøyden.<sup>104</sup>

Eksempel 2.4 viser en rolig endring i intervallene fra liten none til en ren oktav til liten sekund (spor 2: 09.01 – 09.05). Dette eksempelet har store likhetstrekk med takt 261 – 262 i *Deowa* (noteeksempel 2.2).

Eksempel 2.5 viser hvordan samklangene unngår ren prim og ren oktav, men isteden kretser rundt disse (spor 2: 13.45 – 14.06).<sup>105</sup> Intervallene i noteeksempel 2.5 minner også mye om intervallene i *Deowa* og særlig forekommer ren kvint, ren kvart samt små sekunder ofte i *Deowa*, som for eksempel i ”rød melodi”.<sup>106</sup> Denne rolige melodiføringen i slutten av *Ring a Dumb Carillon* har store likhetstrekk med siste del av *Deowa*. Disse samklangene med unisoner og sekundintervaller gjør at utøverne får mulighet til å nærme seg en medspillers klang og intonasjon, noe som er særlig spennende i det tostrøkne registeret der kvinnestemmen og klarinetten er særlig like i klang.

Eksemplene fra *Ring a Dumb Carillon* viser noen likhetstrekk med *Deowa*. Jeg vil imidlertid understreke at det er mange elementer som skiller *Ring a Dumb Carillon* fra *Deowa*. Særlig vil jeg peke på at det store karaktermessige spennet i *Ring a Dumb Carillon* er en stor kontrast til den homogene karakteren i *Deowa*. Jeg vil komme nærmere tilbake til dette i del 3 og del 4.

### ***Garden works***

I Grenagers *Garden works* forekommer det flere partier hvor både tonehøyder og rytmikk er notert unisont. Partituret til *Garden works* består av til sammen sju deler. De tre første av disse blir alle avsluttet av unisone partier. Slik fungerer disse unisone partiene som overledninger eller introduserende fanfarer til de påfølgende delene.<sup>107</sup>

*Garden works* inneholder også partier som veksler mellom ren prim, ren oktav mellom sang- og klarinettstemmen, og individuelt noterte tonehøyder/rytmer. Noteeksempel 2.6 viser et eksempel på dette.<sup>108</sup> De vertikale

---

<sup>104</sup> Et liknende parti er å finne senere i samme verk (spor 2: 03.34 – 04.04) Også her er det en stabil tonehøyde i klarinettstemmen (klingende *lille d*) mens sopranstemmen kretser en liten none over. Teksten ”His core of serpents or his womans will”, inviterer til buktende melodiske vendinger. Jeg vil komme tilbake til teksten i *Ring a Dumb Carillon* i del 3.

<sup>105</sup> Klarinettstemmen er transponert.

<sup>106</sup> Noteeksempel 2.5 inneholder også to durtreklanger: ”to seed” og ”sleeping”.

<sup>107</sup> Disse kan høres på spor 16: 01.19 – 01.28, 02.23 – 02.38 og 04.00 – 04.07. Et tilsvarende parti er også å høre i den sjette delen, spor 16: 09.24 – 09.38.

<sup>108</sup> Grenager, *Garden works*.

stiplede linjene indikerer at ansatsene skal være samtidig, og der det er en pil i enden av en vertikal stiplet linje, indikerer dette at tonen det pekes på skal settes an ørlite senere. Dette skaper en ekkoeffekt. Noteeksempel 2.6 viser et utdrag fra et lengre parti som veksler mellom unison/ekko ren prim/oktav og individuelt noterte tonehøyder og rytmer (spor 16: 08.19 – 08.34).<sup>109</sup>

Noteeksempel 2.6: Grenager, *Garden works*, utdrag side 6

Tre steder i partituret er det notert en ”pendling” fra lufttone til vanlig tone på en unison tonehøyde mellom sang- og klarinettstemmen. Den ene stemmen har notert lufttone der den andre har notert vanlig tone, og omvendt.<sup>110</sup>

### *So full of shapes is fancy*

I likhet med Birtwistles *Ring a Dumb Carillon* åpner Dusapins *So full of shapes is fancy* med en unison samklang. Slik uttrykker både sopran og bassklarinet ”if music”, men hver stemme har individuell ornamentikk.<sup>111</sup>

<sup>109</sup> Klarinettstemmen er transponert. Fortegn gjelder kun for den noten de står foran. Det er en skrivefeil i dette noteeksempel: Notert *lille f* i klarinettstemmen, skal være *fiss*. Samtlige tonehøyder som er markert med vertikal stiplet linje skal klinge i unison/oktavavstand. Hele partiet kan høres på spor 16: 08.16 – 08.53. Et lignende parti er også å høre litt senere i innspillingen, spor 16: 10.09 – 11.05. Også her er det notert vertikale stiplede linjer, både med og uten pil. Slik er noen ansatser ment å være unisone, mens andre skal være ørlite forskjøvet.

<sup>110</sup> Dette kan høres på den vedlagte innspillingen, spor 16: 07.59, 09.21 og 10.34.

<sup>111</sup> Bassklarinetstemmen er transponert, men notert i klingende oktav. Spor 14: 00.00 – 00.09. Pascal Dusapin, *So full of shapes is fancy*. Paris: Salabert (partitur), 1990.

Noteeksempel 2.7: Dusapin, *So full of shapes is fancy*, takt 1 – 2

## SO FULL OF SHAPES IS FANCY

pour Soprano et Clarinette Basse en Si $\flat$

Texte : William SHAKESPEARE

Musique : Pascal DUSAPIN

The musical score consists of two systems. The first system shows the Soprano and Bass Clarinet parts. The Soprano part has a tempo marking of quarter note = 72. The Bass Clarinet part starts with a very loud sfpp dynamic, followed by p, mf, and p dynamics. The second system shows the Soprano part with the words 'mu - sic be' and dynamics f and p. The Bass Clarinet part continues with dynamics p, f, p sub., and mf.

Videre i denne komposisjonen er det mange kortere unisone partier. Et eksempel på dette er overgangen mellom takt 6 og 7 (noteeksempel 2.8, spor 14: 00.24 – 00.28). I partituret til *So full of shapes is fancy* er bassklarinetstemma transponert, men notert i klingende oktav. Dette er med andre ord i trestrøke oktav på instrumentet. Da vi øvde inn *So full of shapes is fancy* ble vi tidlig oppmerksom på at disse kortere unisone partiene kunne fungere som ”samlingspunkt” for oss, både tonalt og rytmisk.



Noteeksempel 2.8: Dusapin, *So full of shapes is fancy*, takt 6 – 7

I likhet med slutten av *Deowa* er unisone samklanger sentralt også i avslutningen av *So full of shapes is fancy*. I de ti siste taktene (spor 14: fra 04.21) ligger bassklarinetstemma på en klingende *enstrøken giss* mens sopranstemmen veksler mellom ”å vake” rundt *tostrøken f og gess* og ”å dykke ned” til *enstrøken giss*.

I de fire siste taktene er det også *enstrøken a* notert gjentatte ganger i sopranstemmen, altså en liten sekund over bassklarinetts tonehøyde. Dette kan tolkes som en ledetone over bassklarinetts tonehøyde. Dette spillet mellom unisoner og små sekunder har mange likhetstrekk med Birtwistles *Deowa*. De to komposisjonene ender imidlertid på ulike intervall: I *Deowa* er siste samklang et tritonusintervall, i *So full of shapes is fancy* en unison *enstrøken giss*.

### **Peristyl**

I Kruses *Peristyl* forekommer også en rekke samklanger på samme tone, enten som ren prim eller i oktavavstand. Et særtrekk ved *Peristyl* er at melodiføringen i bassklarinetstemma ofte er notert med sekstendeler mens sangstemmen er notert med åttendeler. Slik er bassklarinetstemma ”dobbelte så hurtig” som sangstemmen – noe som innebærer at utøverne ofte samles på samme tone på hver åttendedel. Jeg vil belyse dette nærmere i del 4.

I likhet med *Deowa*, *Ring a Dumb Carillon* og *So full of shapes is fancy* er det flere steder i *Peristyl* der det veksler mellom unisoner og none/sekundintervaller. Et eksempel på dette å finne i slutten av komposisjonen. Noteeksempel 2.9 viser siste del av *Peristyl* (spor 15: fra 07.42).<sup>112</sup>

<sup>112</sup> Kruse, *Peristyl*.

### Noteeksempl 2.9: Kruse, *Peristyl*, takt 173 – 177

The image shows a musical score for two parts: Voice (Vok) and Bass Clarinet (Kl). The score covers measures 173 to 177. The voice part is written in a soprano clef and includes the lyrics "men for - ty -" and "kte". The bass clarinet part is written in a bass clef. Both parts feature dynamic markings such as *ppp* and *p*. The music is characterized by long, sustained notes and complex rhythmic patterns.

I likhet med *So full of shapes is fancy* er bassklarinetstemma i *Peristyl* transponert. Dusapin og Kruse har imidlertid valgt å notere bassklarinetstemma på to ulike måter. Mens bassklarinetstemma i *So full of shapes is fancy* er notert i klingende oktav, er den i *Peristyl* notert en oktav lysere enn den klinger.<sup>113</sup>

I siste del av *So full of shapes is fancy* samles sopranstemmen og bassklarinetstemma på rene primer (klingende *enstrøken giss*). En parallell til dette er å finne i avslutningen av *Peristyl*: Her møtes de to stemmene i klingende rene oktaver (klingende *enstrøken* og *tostrøken gess*). Det er for øvrig mange europeiske komponister i kjølvannet av Webern som har vært opptatt av samklanger i skjæringspunktet mellom unisoner og små intervaller. Det er derfor ikke rart at jeg har funnet dette karaktertrekket også i disse komposisjonene for stemme og klarinett.

Det er interessant å merke seg at både *Deowa*, *Ring a Dumb Carillon*, *Garden works*, *So full of shapes is fancy* og *Peristyl* avsluttes på liknende måter med lengre utholdte noteverdier. Avslutningen av *Garden works* er imidlertid karakterisert av flerklanger og knurrende lyder, noe som gjør at denne komposisjonen skiller seg tydelig ut i sammenligningen med de andre.

### Weberns sanger

Weberns sanger er kjennetegnet av et forholdsvis kortfattet musikalsk uttrykk. Det er derfor sjelden lengre samklanger på utholdte noteverdier i disse sangene. Imidlertid forekommer det ofte at liknende musikalske figurer er notert *etter hverandre* i de ulike stemmene i partituret. Slik utspilles en slags ”musikalsk stafett” mellom aktørene.

Eksempler på at aktørene overtar etter hverandre er å høre i samtlige sanger i op. 16 - 18. Dette er særlig tydelig i *Fünf Canons* (op. 16, spor 3 – 7) der

<sup>113</sup> Dusapin anvender da også f-nøkkel i bassklarinetstemma, noe Kruse ikke gjør.

kanonformen gjør at de tre stemmene stadig aper etter hverandre. Jeg vil imidlertid trekke frem et ankerpunkt for intonasjon fra ”Liebste Jungfrau” (*Drei Volkstexte* op. 17/2): I takt 16 - 17 (se noteeksempel 2.10) foregriper klarinettstemmen sangstemmens tonehøyde (*trestrøken ciss*, klarinettstemmen er transponert). Det er sjelden at en tonehøyde gis så direkte i disse Webernsangene (takt 16-17 er å høre på spor 9: 00.44 – 00.50).<sup>114</sup>

Noteeksempel 2.10: Webern, ”Liebste Jungfrau” (op. 17/2), takt 15 – 19

hier in die-sem Trä - nen - tal; -  
 this vale of tears be - low...

15 *pizz.* *arco* 16

*sf* *sf* *ff* *ff*

*poco più lento* *dolce* *a tempo*

ret - te, Mut - ter, dei - ne Kin - der vor dem  
 Save - then, moth - er, all thy chil - dren from their

17 18 19 *pizz.*

*f* *p* *pp* *f* *sf*

<sup>114</sup> Dette markerer for øvrig et tekstlig høydepunkt. Jeg vil komme tilbake til dette i del 3. Partituret er transponert. (Webern, *Drei Volkstexte*.)

I *Drei Volkstexte* (op. 17, spor 8 – 10) er fiolin/bratsj notert med sordin i alle de tre sangene. Dette kan tolkes som en fremheving av klarinettklangen fremfor strykerklangen i disse sangene. Likeledes kan instrumentasjonen i *Drei Lieder* (op. 18, spor 11 – 13) tolkes som samme måte i og med at en Eb-klarinet er et langt mer klanglig fremtredende instrument enn en gitar. Alle de tre sangene i *Drei Lieder* (op. 18) er karakterisert av de klanglige likhetene mellom Eb-klarinet og kvinnestemmen. I enkelte partier kan det høres ut som de to aktørene nærmest ”konkurrerer” om å komme høyest, særlig tydelig er dette å høre ved ”Erlösungs” midttakse med det sentrale ordet ”Vater” (spor 12: 00.27) og i ”Ave, Regina coelorum” ved de sentrale ordene ”Gaude”, ”Vale” og ”Christum” (spor 13).

## Et teoretisk perspektiv

Parallelt med studiet av *Deowa* i relasjon til Birtwistles kompositoriske virke og de sju øvrige komposisjonene, har jeg vært interessert i hvordan det har kan være mulig å undersøke avhandlingens overordnede forskningsspørsmål *hva kan den aktivitet vi kaller musikalsk interpretasjon innebære*, i forhold til et hermeneutisk teoretisk perspektiv. Tidlig i innstuderingsprosessen ble det klart for meg at jeg oppfattet to ting som særlig viktige for interpretasjon av *Deowa*, nemlig forholdet mellom kontinuitet og forandring. Dette er en holdning som også har preget avhandlingens teoretiske drøfting.

## Musikkverkets ontologi og utøverperspektivet

Forståelsen av musikalsk interpretasjon henger sammen med hvordan man kan forstå verkbegrepet. *Hva* er det vi interpreterer? Som interpret har jeg ingen tilgang til musikkverket utenom min egen interpretasjon. Jeg kan imidlertid godt *møte* musikkverket uten å realisere det klanglig, for eksempel når jeg nå skriver ned mine refleksjoner om min interpretasjon av *Deowa*. Enten jeg leser skrevne noter, spiller, lytter eller forestiller meg hvordan musikken *kan* høres ut, interpreterer jeg. Fra mitt ståsted kan jeg dermed ikke separere musikkverket

som fenomen fra min interpretasjon av det. Slik er min oppfatning preget av både fenomenologisk og hermeneutisk tankegang. I følge Gadamer må vi forstå kunstverket som et hermeneutisk konsept.<sup>115</sup> Jeg forstår dermed musikalsk interpretasjon som en hermeneutisk prosess.<sup>116</sup>

## Musikkopplevelse og mening

Interpretasjon handler om mening. Som interpreter søker vi etter mening, vi søker å forstå noe. Hva er så mening – er det noe som ligger implisitt i musikkverket, eller er det noe vi skaper gjennom vår interpretasjon? I ”Text and Interpretation” refererer Gadamer til Nietzsche med følgende spørsmål: ”But does this mean that interpretation is an insertion (Einlegen) of meaning and not a discovery (Finden) of meaning?”<sup>117</sup>

Som utøvende musiker møter jeg stadig *Deowa* gjennom det skrevne partituret, og slik kan partituret romme potensial for mening. Hvor er i så fall denne meningen hvis partituret ligger lagret og ingen fremfører musikken? I essayet ”Kilroy was there. Når diktet i diktet åpner seg” stiller forfatteren Gro Dahle spørsmålet ”Bor diktet på papiret selv om ingen leser det?”<sup>118</sup> Dahle knytter spørsmålet til et dikt, ikke til et partitur. Jeg finner det likevel interessant å overføre dette spørsmålet til partituret: Ligger det en kime til mening i det skrevne partituret?

I ”Metaforen og hermeneutikkens hovedproblem” skriver Ricoeur om mening i forhold til verkets immanente plan. I følge ham oppstår mening når verket har makt til å ”projisere en egen verden og sette i bevegelse den hermeneutiske sirkel som i sine vindinger innbefatter tilegnelsen av disse

---

<sup>115</sup> Hans-Georg Gadamer, ”Text and Interpretation,” i *Dialogue and Deconstruction. The Gadamer - Derrida Encounter*, Redigert av Diane P. Michelfelder og Richard E. Palmer, New York: State University of New York Press, 1989.

<sup>116</sup> Gadamer knytter i stor grad interpretasjon (av skrevne tekster) til Martin Heideggers værensbegrep. Det går ut over denne avhandlingens begrensninger å drøfte Heideggers *væren*. Jeg vil bare kort understreke at Heidegger i *Væren og tid* fremhever at *væren* er knyttet både til vår eksistens og vår måte å engasjere oss i verden på. Det fortolkende subjektet innebærer dermed en mangfoldighet.

<sup>117</sup> Gadamer, ”Text and Interpretation,” s. 30.

<sup>118</sup> Gro Dahle, ”Kilroy was there. Når diktet i diktet åpner seg,” i *Musikk og mysterium: Fjorten essays om grensprengende musikalsk erfaring*, Redigert av Erling E. Guldbrandsen og Øivind Varkøy, Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2004, s. 73. Dette er for øvrig et tema også den polske filosofen Roman Ingarden berører. I *The Work of Music and the Problem of Its Identity* spør Ingarden hvor musikken er når den ”ligger og venter”.

projiserte verdener så vel som fremskrittet i selvforståelse som skyldes nærvær av disse nye verdener.”<sup>119</sup> Slik kan mening forstås som noe som finner sted i møtet mellom verk og interpret. Ricoeur knytter dette til den hermeneutiske sirkelen: ”Sirkelens gang finner sted mellom min eksistensmåte – uansett hvilken erkjennelse jeg kan ha om denne – og den måte som blir åpnet og blottlagt av teksten i egenskap av verkets verden.”<sup>120</sup>

Den norske musikkviteren Hallgjerd Aksnes forfekter et lignende syn. I sin avhandling om musikkalsk mening skriver hun: ”Meaning is not something in the music itself, (...) but something that arises through individual subjects’ encounters with musical works.”<sup>121</sup> Hun fremhever med andre ord at *møtet* mellom interpret og musikkverk er grunnleggende for meningsdannelse. Aksnes understreker at meningsbegrepet må forstås som mangfoldig og at enhver meningsforståelse vil generere ny mening: ”Since our preunderstandings are evolving constantly through our own engagement in the world, every attempt to explicate the meaning of a musical work will generate new meanings.”<sup>122</sup> Mening i seg selv kan med andre ord forstås som meningsgenererende.

For å kunne erfare mening, må man imidlertid være åpen for nettopp denne erfaringen. I følge Gadamer innebærer interpretasjon en åpenhet for tekstens mening.<sup>123</sup> Når det gjelder musikkalsk interpretasjon, er ofte opplevelsen av mening knyttet til den klingende musikken. I og med at klingende musikk utspilles i tid og er i stadig endring, kan det også være fruktbart å anvende et fleksibelt meningsbegrep. Gadamer gjør i høyeste grad dette, han beskriver meninger som ”en foranderlig mangfoldighet af muligheder.”<sup>124</sup> Mening må forstås som noe som er i endring, noe foranderlig, og ikke som en statisk ”ting”. Også Derrida viser et liknende syn. I likhet med Gadamer fremhever han at mening ikke kan fikseres. Men der Gadamer står rotfast i hermeneutikken,

---

<sup>119</sup> Ricoeur, ”Metaforen og hermeneutikkens hovedproblem,” s. 316.

<sup>120</sup> Ibid., s. 324.

<sup>121</sup> Hallgjerd Aksnes, *Perspectives of Musical Meaning. A Study Based on Selected Works by Geirr Tveitt*. Oslo: Dr. art. thesis, Faculty of Arts, University of Oslo, 2002. s. 28. Aksnes er professor ved Institutt for musikkvitenskap, UiO. Aksnes forfekter lytterens perspektiv, eksemplifisert med musikologen, i sin forskning.

<sup>122</sup> Ibid., s. 31. I likhet med Polanyi fremhever også Aksnes internalisering som grunnleggende for meningsdannelse. Hun knytter imidlertid ikke internaliseringsbegrepet til Polanyi, men trekker linjen tilbake til Immanuel Kant.

<sup>123</sup> Gadamer, *Sandhed og metode*. s. 253 ff.

<sup>124</sup> Ibid., s. 256.

forfekter Derrida dekonstruksjonen som en nødvendig, åpnende, utvidende og frigjørende operasjon. I *La voix et le phénomène* skriver han:

What is really going on in things, what is really happening, is always to come. Every time you try to stabilize the meaning of a thing, to fix its missionary position, the thing itself, if there is anything at all to it, slips away.<sup>125</sup>

Derrida avviser at mening kan ”festes”.<sup>126</sup> Musikalsk mening kan ”smette unna” slik at det kan være vanskelig å peke på nøyaktig *hva* det er som oppleves meningsfullt. Som musiker er jeg imidlertid nødt til å feste en overordnet tolkning hvis jeg skal fremføre et gjennomkomponert musikkverk. Fra et pragmatisk perspektiv er jeg med andre ord nødt til å forsøke å ”feste” en mening. Slik vil musikalsk utøving befinne seg i spenningsområdet mellom *hva* som er en ideal-interpretasjon og *hva* som praktisk lar seg gjøre i det aktuelle øyeblikket.

Innen musikken har man også en grunnleggende distinksjon mellom ord og musikk. Hvis man i det hele tatt klarer å feste *hva* det er som oppleves meningsfullt, kan det være vanskelig å omsette denne opplevelsen i ord.<sup>127</sup>

## Bubers tenkning

Det kan her være interessant å knytte forståelsen av musikalsk interpretasjon til den østerrikske teologen og filosofen Martin Bubers tenkning i *Jeg og Du*.<sup>128</sup> Bubers tenkning har rot i en religiøs forståelse, ikke kunstnerisk. Opplevelsen av religiøst nærvær kan imidlertid ha mange fellestrekk med en sterk kunstnerisk opplevelse, og jeg finner derfor gjenklang for en del av Bubers tenkning i min egen musikkforståelse.

Buber skiller mellom å forholde seg til et Du og til et Det: Et møte mellom Jeg og Du innebærer et forhold, og et forhold innebærer nærvær, mens et møte mellom Jeg og Det representerer en erfaring, et møte med et objekt.<sup>129</sup> I følge

---

<sup>125</sup> Sitert fra John D. Caputo, *Deconstruction in a nutshell. A Conversation with Jaques Derrida*. New York: Fordham University Press, 1997. s. 31.

<sup>126</sup> Jacques Derrida, "Différance," i *Dekonstruksjon: Klassiske tekster i utvalg* Oslo: Spartacus forlag, 2006.

<sup>127</sup> Jf. Polanyis utlegninger om "taus kunnskap".

<sup>128</sup> Martin Buber, *Jeg og Du*. Oversatt av Hedvig Wergeland. Oslo: Cappelen forlag AS, 2003. Boken er basert på stenografnotater fra en forelesningsrekke kalt "Religion forstått som nærvær" som Buber holdt i 1922.

<sup>129</sup> Buber skriver Jeg, Du og Det med stor forbokstav. Jeg har valgt å følge dette.

Buber kan man ikke oppleve nærvær til et Det, men kun erfare det slik man kan erfare en gjenstand.<sup>130</sup> Buber knytter et Det til rommet og tiden, mens et Du oppleves hinsides tid og rom.<sup>131</sup>

Slik jeg ser det, er det en parallell mellom Bubers ordpar Jeg – Du og Jeg – Det, og opplevelser man kan få i møte med et musikkverk. Klingende musikk utspennes i tid og rom, og kan således betraktes som et ”Bubersk” Det. Musikk kan imidlertid også gi oss skjellsettende opplevelser, og som interpret kan man få mulighet til å gå opp i musikken på en slik måte at opplevelsen av tid og rom opphører. Slik kan man oppleve et nærvær til musikken som kan sammenlignes med Bubers Du. Dermed kan musikalsk interpretasjon knyttes til både Det og Du.

Buber beskriver møtet med et Du som temporært, og han understreker at vi stadig vil pendle mellom å forholde oss til Du og Det.<sup>132</sup> Buber fremhever imidlertid at vi er avhengige av både Du og Det: ”Uten Det kan mennesket ikke leve. Men den som lever bare med Det, er ikke menneske.”<sup>133</sup> I *Jeg og Du* reflekterer Buber hovedsakelig over opplevelsen av et religiøst nærvær og ikke over kunstopplevelser. Buber belyser imidlertid også kunstopplevelse, og han knytter den kunstneriske opplevelsen til nettopp pendlingen mellom Du og Det:

Når det gjelder kunstverket, betyr virkeliggjørelse i en mening et tap av virkelighet i en annen. Ekte beskuelse er knapt tilmålt. Den skapning som for et øyeblikk siden åpnet seg for meg i vekselvirkningens hemmelighet, er nå atter blitt til å beskrive, analysere, innordne, er blitt skjæringspunkt for mangfoldige lover.<sup>134</sup>

Slik jeg ser det, er en musikalsk interpretasjonsprosess preget av en stadig pendling mellom å søke mening, og å erfare det. Noen ganger kan man oppleve musikk som skjellsettende, hinsides tid og rom – andre ganger ikke. I likhet med Bubers Du er ikke musikalsk mening noe vi kan fastholde, snarere tvert i mot kan musikalsk mening oppleves som flyktig og midlertidig. I følge Buber endrer Jeg-et seg også i møte med henholdsvis Du og Det, noe som innebærer at vi

---

<sup>130</sup> Buber tydeliggjør distinksjonen mellom nærvær og erfaring på denne måten: ”Enhver erfaring, selv den mest åndelige, kunne bare gi oss et Det.” (Buber, *Jeg og Du*, s. 69.)

<sup>131</sup> *Ibid.*, s. 89.

<sup>132</sup> *Ibid.*, s. 47.

<sup>133</sup> *Ibid.*, s. 31.

<sup>134</sup> *Ibid.*, s. 15.



lever med det Buber omtaler som det ”tvefoldige Jeg”.<sup>135</sup> Møtet med kunstverket kan også endre oss, og noen kunstneriske møter kan oppleves både skjellsettende og grenseoverskridende.

Jeg finner det fruktbart både å forstå meg selv som interpret som et tvefoldig Jeg og at jeg gjennom interpretasjon kan møte musikkverket både som et Du og som et Det. En slik forståelse kan knyttes opp mot Gadammers (og Heideggers) tenkning om interpretasjon og den subjektive interprets eksistens. Dette er et perspektiv jeg vil komme tilbake til i avhandlingens del 5.

### **Musikkopplevelse som møte og erfaring**

Jeg velger imidlertid ikke å følge Bubers distinksjon mellom nærvær og erfaring. Innen den vestlige musikkforskningen er erfaringsbegrepet innarbeidet, og jeg ser ingen grunn til å bryte med denne tradisjonen.<sup>136</sup> Jeg velger derfor å bruke betegnelsen ”erfaring”. Erfaringsbegrepet kan innebære at vi som interpreter ikke bare blir berørt, men også kan forandres i møtet med skjellsettende kunstopplevelser.

I *Production of Presence* omtaler litteraturteoretikeren Hans Ulrich Gumbrecht skjellsettende opplevelser som ”moments of intensity”. Om denne betegnelsen skriver han:

I like to combine the quantitative concept of ‘intensity’ with the meaning of temporal fragmentation in the word ‘moments’ because I know (...) that there is no reliable, no guaranteed way of producing moments of intensity, and that we have even less hope of holding on to them or extending their duration.<sup>137</sup>

Gumbrecht argumenterer for betegnelsen ”moments of intensity” fremfor ”estetisk erfaring” (eller ”levd erfaring”). I *Production of Presence* forfekter han

---

<sup>135</sup> Ibid., s. 59.

<sup>136</sup> I norsk sammenheng er den norske essaysamlingen *Musikk og mysterium* et eksempel på dette. Her blir erfaringsbegrepet anvendt som betegnelse for grenseoverskridende musikkopplevelser som både kan berøre, overrumple og forandre interpreten. For mer, se Erling Gulbrandsen og Øivind Varkøy (red.), *Musikk og mysterium. Fjorten essays om grensesprengende musikalisk erfaring*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2004.

<sup>137</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford, California: Stanford University Press, 2004. s. 98-99. Gumbrecht er professor i litteratur ved Stanford University.

i all hovedsak leseren og lytterens ståsted, og berører i liten grad en utøvers ståsted. Med betegnelsen ”moments of intensity” fokuserer Gumbrecht på fenomenet, og ikke den interpretatoriske meningsattribusjonen.

I min studie av musikalsk interpretasjon er jeg interessert i å favne Gumbrechts ”intensive øyeblikk”. Jeg velger imidlertid ikke å bruke hans betegnelse ”moments of intensity”. Som utøvende musiker er jeg interessert i å studere den interpretatoriske prosessen, og dermed finner jeg det fruktbart å anvende erfaringsbegrepet, og å knytte det nettopp til estetisk (i betydningen sansemessig) erfaring. Interpretasjonsprosessen kan selvsagt innebære skjellsettende opplevelser (som Gumbrechts ”moments of intensity”), men også i stor grad en pragmatisk musikkforståelse knyttet til for eksempel grepskombinasjoner og artikulasjonsvalg. Slik jeg tolker det, kan erfaringsbegrepet romme både den estetiske kunstneriske erfaringen og den praktiske, kroppslige utøvererfaringen. Jeg finner dermed både ”møte” og ”erfaring” som dekkende for å betegne musikkopplevelse (enten den er grenseoverskridende eller triviell).

Slik jeg ser det, står imidlertid betegnelsen *møte* i en særstilling: Et møte mellom den som interpreterer og det som interpreteres er en forutsetning for at interpretasjon skal kunne finne sted. Hvis man ikke *møter* kunstverket, kan man heller ikke interpretere det. Buber gjør seg følgende tanker om kunstverkets vesen: ”Kunstverket står ikke i en gudeverden, men i denne store verden som er menneskenes. Vel er det 'der' selv om intet menneskes blikk når det. Men det sover.”<sup>138</sup>

Den norske musikkviteren Erling E. Gulbrandsen fremhever at et kunstverks betydning må relateres til at kunstverket erfares i et estetisk presens. Han går så langt som å hevde at kunstverkene opphører å eksistere hvis de ikke fortolkes: ”Først når de fortolkes og oppleves blir de *til* som meningsbærende størrelser, og uten denne fortolkende virksomheten, opphører verkene og deres tradisjon – i en bestemt forstand – faktisk å eksistere.”<sup>139</sup>

Kunstverket kan kanskje opphøre å eksistere i en forstand om det ikke interpreteres, men samtidig kan det eksistere og bevares uavhengig av interpretasjon. Dette er et perspektiv Walter Benjamin berører: ”Kunsten selv forutsetter menneskets fysiske og åndelige eksistens, men aldri, ikke i noe verk,

---

<sup>138</sup> Buber, *Jeg og Du*. s. 37.

<sup>139</sup> Erling E. Gulbrandsen, *Tradisjon og tradisjonsbrudd. En studie i Pierre Boulez: Pli selon pli - portrait de Mallarmé*. 23. Oslo: Universitetsforlaget, Acta Humaniora 1997. s. 115. Gulbrandsen er professor ved Institutt for musikkvitenskap, UiO.

forutsettes dets oppmerksomhet. For – intet dikt er blitt til for leserens skyld, intet bilde for tilskueren, ingen symfoni for tilhøreren.”<sup>140</sup>

I *Sandhed og Metode* berører Gadamer kunstverkets vesen. Han skriver at ”dets mening fortløbende bestemmes af de ’omstændigheder’ det bliver fremstillet under. Dette fremgår utvivlsomt mest klart af de udøvende kunstarter, frem for alt skuespillet og musikken, der nærmest venter på anledningen, og som først bestemmes gennem den anledning de finder.” Videre skriver han: ”Det er værket selv, der finder sted i opførelsesbegivenheden.”<sup>141</sup>

Hvorvidt kunstverkets eksistens til en viss forstand er avhengig av vår oppmerksomhet eller ei, vil ikke bli nærmere drøftet her. I forhold til dette avhandlingsarbeidet er jeg opptatt av kunstverket *slik vi møter det når vi er oppmerksomme* på det.

## Kunsterfaring og interpretens rolle

Innen både hermeneutisk og fenomenologisk tankegang er den subjektive interpret i sentrum for forståelsen av en fortolkningsprosess. I sin innføring i den polske filosofen Roman Ingardens tenkning stiller Else Marie Halvorsen følgende spørsmål: ”Hva er det som viser seg for subjektet i møtet med et kunstverk?”<sup>142</sup> For å kunne nå det såkalt ”sovende” (for å låne Bubers formulering) musikkverket må vi møte det. Slik jeg ser det ligger kimen til mening i møtet mellom interpret og verk. Som utøver møter jeg *Deowa* gjennom partituret, gjennom mitt spill, min hørsel og mine kognitive forestillinger om musikken – både hvordan jeg erindrer den, hvordan jeg hører den i et estetisk presens og hvordan jeg *ønsker* at det skal klinge. Slik vil mitt subjektive ståsted være utgangspunktet for min interpretasjon og opplevelse av musikalsk mening.

Som jeg allerede har belyst i del 1, jevnfører Gadamer tekstlesning med musikalsk fremføring i den forstand at begge innebærer en fortolkning av et gitt materiale. Slik sett er det ikke forskjell på tekstlesning og fremføring av et partitur. Jeg anser derfor Gadamers betraktninger om tekstleseren som særdeles

---

<sup>140</sup> Walter Benjamin, "Oversetterens oppgave," i *Hermeneutisk lesebok*, redigert av Sissel Lægneid og Torgeir Skorgen, Oslo: Spartacus Forlag, 2001, s. 353.

<sup>141</sup> Gadamer, *Sandhed og metode*. s. 142 - 43.

<sup>142</sup> Else Marie Halvorsen, "Estetisk erfaring: En fenomenologisk tilnærming i Roman Ingardens perspektiv," *HiT skrift* nr 6, 2003: s. 3. Halvorsen er professor ved Høgskolen i Telemark.

relevant for min forståelse av musikerens rolle. I ”Text and interpretation” belyser Gadamer den utøvende interpretens rolle:

The interpreter steps in and speaks only when the text (the discourse) is not able to do what it is supposed to do, namely be heard and understood on its own. The interpreter has no other function than to disappear completely into the achievement of full harmony in understanding (...). The discourse of the interpreter is therefore not itself a text; rather it *serves* a text.<sup>143</sup>

Jeg har vanskelig for å forestille meg en musikalsk tolkning som ikke er preget av den utøvende interpreten. Kan det være mulig å la ”teksten snakke” og samtidig beholde et personlig kunstnerisk uttrykk? Innen vår tids musikkliv er det en sterk kultur for å fremheve enkelte utøvers tolkninger, og fokus rettes stadig mot noen utøvere fremfor andre.<sup>144</sup> Enkelte utøvere har et umiskjennelig musikalsk uttrykk, noe som setter en særegen signatur på deres fremføringer. En utøvende interpret både kan og bør tilføre et musikkverk noe.<sup>145</sup>

Følger vi Gadamers tenkning skal ikke interpreten fremheve sin egen rolle, men isteden tjene tekstens mening gjennom å ”forsvinne fullstendig”. En slik holdning kan knyttes til at kimen til fortolkning ligger immanent i teksten. Gadamers sluttresonnement i ”Text and interpretation” avsluttes med følgende ord: ”The interpreter, who gives his reasons, disappears – and the text speaks.”<sup>146</sup>

Gadamer understreker at kunsterfaringen oppstår nettopp i møtet mellom kunstverk og interpret. I ”Estetikk og hermeneutikk” fremhever Gadamer at det fortolkende subjektet ikke kan tre ut av sin tilværelse, men alltid vil møte kunstverket i *sin* samtid. Det at interpreten møter kunstverket i sin egen samtid blir aktualisert av samspillet mellom kunstverkets horisont, den historiske horisonten og interpretens egen forståelseshorisont:

---

<sup>143</sup> Gadamer, ”Text and Interpretation,” s. 41.

<sup>144</sup> Et eksempel på dette er pianisten Glenn Goulds Bach-tolkninger.

<sup>145</sup> Når det gjelder historieforståelse vektlegger Gadamer virkningshistorien og interpretens ståsted. Et kunstverk er imidlertid noe annet enn et historisk dokument og det må dermed være mulig å nærme seg et kunstverk på en annen måte enn man nærmer seg et historisk dokument.

<sup>146</sup> Gadamer, ”Text and Interpretation,” s. 51. (I følge Else Marie Halvorsen hevder for øvrig også Ingarden at betrakteren underordner seg kunstverket. Se Halvorsen, ”Estetisk erfaring,” s. 6.)

Mellom verket og den som til enhver tid er dets betrakter finnes en absolutt samtidighet, som forblir uanfektet til tross for all voksende historisk bevissthet. Kunstverkets virkelighet og dets utsagnskraft lar seg ikke avgrense til den opprinnelige historiske horisonten, der betrakteren virkelig var samtidig med skaperen av verket. Kunsterfaringen viser snarere at kunstverket alltid har sin samtid (...).<sup>147</sup>

I "Estetikk og hermeneutikk" skriver Gadamer om *betrakteren*, ikke utøveren. I "Text and Interpretation" belyser han både betrakteren og utøveren, men han forholder seg stadig til det "ferdige" kunstneriske resultatet, for eksempel et maleri eller en skrevet tekst. Dette er et perspektiv som også har vært dominerende i det siste hundreårets vestlige musikkforskning; Innen denne diskursen har man i stor grad beskjeftiget seg med det "ferdige" kunstneriske resultatet, enten i form av et partitur eller i form av en fremføring. For meg som utøvende musiker har imidlertid kunstverket også en høyst "uferdig" karakter, nemlig den musikken jeg stadig *øver på*, og som tidligere nevnt berører ikke Gadamer dette perspektivet i særlig grad. Før jeg kan fremføre et musikkverk i sin helhet må jeg øve på små deler i langsomme tempi, repetere vanskelige partier og lignende. Slik jeg ser det, gir dette en erfaring med musikkverket som er kvalitativt forskjellig fra en erfaring som utelukkende er knyttet til det "ferdige" resultatet.

## Innøving og verkforståelse

I begynnelsen av innstuderingsprosessen med *Deowa* var jeg overhodet ikke i stand til å realisere musikkverket. Jeg klarte ikke å spille igjennom min stemme i ett, og jeg hadde verken oversikt over alle små detaljer eller overblikk over *Deowas* storform. I arbeidet med *Deowa* har Kvalbein og jeg øvd sammen helt fra starten av innstuderingsprosessen og dette har ført til at vi har blitt kjent med hverandres stemmer. I begynnelsen jobbet vi med avgrensede partier og Kvalbein la av og til deler av disse ned en oktav for å spare stemmen. I øvingsnotatene noterte jeg: "Hva er det vi egentlig spiller?"<sup>148</sup> I og med at jeg aldri hadde *hørt Deowa* i sin helhet, visste jeg ikke hvordan musikkverket ville

---

<sup>147</sup> Gadamer, "Estetikk og hermeneutikk," s. 137.

<sup>148</sup> Egne notater 28.9.2005.

høres ut og stilte meg derfor spørsmålet om *hva* dette musikkverket var. I øvingsnotatene skrev jeg:

Hva er det som klinger når vi øver? Hva er det som klinger når Astrid synger en oktav for lavt og vi spiller i halvt tempo? Hva er det som klinger når vi deler opp stykket og bare spiller et par linjer av gangen? Hva er det vi øver på? Øver vi på *Deowa*? Nei, vi øver på det som skal *bli Deowa*.<sup>149</sup>

Da vi innstuderte *Deowa* hadde vi ikke hørt musikken i forkant. Vi hadde dermed ikke noen ”idealinterpretasjon” som vi kunne strekke oss etter. Vi hadde heller ikke oversikt over storformen og visste derfor ikke hvordan helheten ville høres ut. I startfasen visste vi heller ikke hvordan det ville oppleves å fremføre *Deowa* i sin helhet. Vi øvde på det som skulle *bli Deowa*. Den tidligste innøvingsfasen innebar en begynnende helhetsforståelse av musikkverket. Jeg skrev at vi langsomt begynte å ane *konturene av Deowa*:

Men hva er det vi øver på? Hva er det vi så smått begynner å se konturene av? Jo, det er verket! Men er det selve verket som klinger når vi spiller det brokkvis i halvt tempo? Nei, det er det vel ikke. Men, det er noe som ligner. Vi kan ane konturene. Vi kan ane hva *Deowa* dreier seg om.<sup>150</sup>

Som tidligere nevnt, har det å øve gitt meg en ”slow motion” erfaring med *Deowa* som jeg ikke ville fått hvis jeg kun hadde hørt på musikken i det tempoet som er angitt i partituret. Dette er et aspekt som gjør at utøvererfaringen kan være kvalitativt annerledes enn en lese- eller lyttererfaring og dermed også skape ulike assosiasjoner. Jeg ville for eksempel neppe assosiert til Scelsis *Preghiera per un' ombra* om jeg ikke nettopp hadde øvd langsomt på musikken. Dette er et perspektiv som sjelden berøres i en akademisk diskurs.

I ”Prompting Performance: Text, Script and Analysis in Bryn Harrison's *être-temps*” belyser den britiske musikologen Nicholas Cook det han kaller den ”performative interaksjonen” mellom en utøver og partituret.<sup>151</sup> Her forfekter

---

<sup>149</sup> Ibid.

<sup>150</sup> Ibid.

<sup>151</sup> Nicholas Cook, ”Prompting Performance: Text, Script and Analysis in Bryn Harrison's *être-temps*,” *Music Theory Online* Volume 11, Number 1, 2005. Studien er gjort av Cook i samarbeid med Eric Clarke. Cook er professor ved Royal Holloway University of London.

Cook en prosessorientert forståelse både av musikkverket og av en fremførelse – et perspektiv jeg som utøver synes er svært interessant. I denne studien har Cook fulgt pianist Philip Thomas i innstuderingsprosessen frem til urfremføring av Bryn Harrisons *être-temps* (2002). Det har blitt gjort opptak av både øving og urfremføring samt intervjuer med både pianist og komponist. Cooks artikkel er særlig interessant fordi den belyser innstuderingen av et nyskrevet verk. Pianisten har således ikke hatt kjennskap til musikken i forkant av sin egen innstudering – til forskjell fra om man hadde valgt å studere for eksempel et allerede kanonisert verk. Gjennom intervjuer lar Cook både utøver og komponist komme til orde, og de har begge mange tankevekkende refleksjoner. Særlig finner jeg det interessant at både komponist og pianist fremhever at de opplever henholdsvis komponering og innstudering som en prosess der man stadig *oppdager* nye aspekter ved musikken. Komponisten Harrison understreker at denne ”oppdagelsesprosessen” ikke avsluttes når partituret er ferdigskrevet, men videreføres i den musikalske fremførelsen.

Slik jeg ser det, har det skrevne partituret en åpen karakter. Partituret kan ikke formidle selve *klangen*, men det kan kanskje formidle en musikalsk idé som det er opp til interpreten å spinne videre på. Slik er det mulig å forstå et hvert musikkverk som åpent i den forstand at det alltid vil være mulig at man (enten den samme interpreten eller en annen interpret) kan komme til å foreta en *annen* tolkning.<sup>152</sup>

Cooks forskning har hatt stor betydning for et performativt fokus innen vestlig musikkforskning.<sup>153</sup> I Cooks arbeid er det imidlertid forskeren og ikke utøveren som fører pennen. Utøveren Thomas kommer kun til orde gjennom de uttalelsene (fra intervjuer og øvelser) som Cook har valgt å trekke frem, og det

---

Han er også tilknyttet det britiske forskningscenteret CHARM (Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music).

<sup>152</sup> Dette er et tema som er grundig belyst i Erling E. Guldbrandsen, "Verkets åpning: Om verkbegrep, estetisk erfaring og transcendens," *Studia Musicologica Norvegica* volum 28, 2002.

<sup>153</sup> Når det gjelder det performative aspektet ved Cooks forskning, drøfter Erlend Hovland dette i artikkelen "On the Relevance and Autonomy of Musicology". Hovland drøfter imidlertid ikke Cooks "Prompting Performance", men derimot hans "Analysing Performance and Performing Analysis" fra *Rethinking music*. (Erlend Hovland, "On the Relevance and Autonomy of Musicology," *Studia Musicologica Norvegica* vol 31, 2005.) Hovland er førsteamanuensis ved NMH.

er således forskerens lese- og lytteperspektiv som er førende for formidlingen av denne forskningen.<sup>154</sup>

## Verkforståelse, kontekst og ytring

Det å sette musikkverket ut i livet innebærer å plassere musikken i en kontekst. Heidegger understreker at kunstverket hører hjemme i en sammenheng: ”Hvor hører et verk hjemme? Verket hører som verk utelukkende hjemme til det området som er åpnet gjennom verket selv.”<sup>155</sup> For å kunne begripe hvor kunstverket hører hjemme, kreves det at man undersøker kunstverkets ontologi. Heidegger skriver:

Vi stiller spørsmålet om kunstens vesen. Hvorfor spør vi på denne måten? Vi spør på denne måten for på en mer egentlig måte å kunne spørre hvorvidt kunsten i vår historiske tilværelse er en opprinnelse eller ikke, samt om og under hvilke betingelser den kan og må være det.<sup>156</sup>

I ”Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue” belyser den amerikanske musikkforskeren Kevin Korsyn hvordan kontekstmessige aspekt kan prege vår musikkforståelse.<sup>157</sup> Korsyn argumenterer for at den som skaper narrativer tilhører en privilegert kontekst og at vi ofte har en tendens til å ta disse privilegerte kontekstene for gitt. Korsyns tekst må da også leses i *sin* kontekst, nemlig som ett av til sammen 24 bidrag til essaysamlingen *Rethinking Music*, en essaysamling som favner over en relativt vid musikkforståelse der samtlige tekster deler en ambisjon om å bidra til nytenkning innen den angloamerikanske musikkforskningen.<sup>158</sup>

I sin musikalske revurdering henter Korsyn inspirasjon i den russiske litteraturforskeren Mikhail Bakhtins tenkning, og han trekker særlig frem

---

<sup>154</sup> I norsk sammenheng er den tidligere nevnte essaysamlingen *Musikk og mysterium* (red. Guldbrandsen/Varkøy) et eksempel på et at utøverperspektivet *ikke* kommer til orde. Av fjorten essays om musikkerfaring, er ingen forfattet av en utøvende musiker.

<sup>155</sup> Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse*. s. 41.

<sup>156</sup> *Ibid.*, s. 95.

<sup>157</sup> Kevin Korsyn, "Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue," i *Rethinking Music*, Nicholas Cook og Mark Everist, Oxford: Oxford University Press, 1999.

<sup>158</sup> Nicholas Cook og Mark Everist (red.), (red.), *Rethinking Music* Oxford: Oxford University Press Inc., 1999.



Bakhtins distinksjon mellom ”ytring” og ”setning”.<sup>159</sup> I følge Bakhtin kan ikke en ytring forstås isolert, men må alltid forstås i en sammenheng. Mens en setning kan repeteres i ulike kontekster, er det ikke mulig å repetere en ytring. Hvis vi skal repetere en ytring i en ny kontekst, vil vi skape en *ny ytring*.<sup>160</sup> Korsyn vektlegger Bakhtins ytringsbegrep og knytter det til musikkforståelse. Jeg vil derfor forfølge ytringsbegrepet særskilt.

Bakhtins område var språk, ikke musikk, og til tross for at begge disse feltene på mange måter handler om *kommunikasjon*, er det etter min mening ikke uproblematisk å overføre Bakhtins språkbaserte tankegang til en ikke-språklig musikkforståelse. Språk er noe annet enn musikk, og en språklig ytring kan ikke uten videre sammenlignes med et musikalsk uttrykk. Det er imidlertid flere aspekter ved Bakhtins tenkning som gir gjenklang i min musikkforståelse.<sup>161</sup> Dette gjelder særlig Bakhtins utlegning om ytringens adressivitet. Det at ytringen har en opphavsperson innebærer, i følge Bakhtin, en viss ekspressivitet; ytringen uttrykker noe. En ytring har også en rettethet, i den forstand at en ytring henvender seg til noen. I *Spørsmålet om talegenrane* formulerer han det slik:

Det essensielle (konstitutive) kjennemerket til ytringa er at ho er *retta til nokon*, – ytringas *adressivitet*. Til skilnad frå dei betydningsberande språkeiningane – orda og setningane – som er upersonlege, som ikkje tilhøyrer nokon og ikkje er adresserte til nokon, har ytringa ein autor (...) og ein adressat.<sup>162</sup>

Korsyn fremhever at ytringen er knyttet til *kommunikasjon*, og slik sett tror jeg det kan være fruktbart å forstå *musikkverket* nettopp som en ytring. Jeg tror også at det kan være relevant å forstå selve den *musikalske fremførelsen* som en ytring. Enhver fremførelse vil finne sted i en mer eller mindre ny kontekst og enhver utøver vil også sette sitt preg på en fremførelse. Slik kan ytringsbegrepet

---

<sup>159</sup> Korsyn, "Beyond Privileged Contexts."

<sup>160</sup> Ibid., s. 57.

<sup>161</sup> I sin avhandling *Musical Answerability* argumenter Karette Stensæth for å anvende Bakhtins språkforståelse på musikalsk forståelse. Hun anvender særlig begrepene dialog og karneval i sin forståelse av ikke-språklig musikalsk improvisasjon. For mer, se Karette Stensæth, *Musical Answerability: A Theory on the Relationship between Music Therapy Improvisation and the Phenomenon of Action*. Oslo: Doktorgradsavhandling, NMH-publikasjoner 2008:1, 2008. Stensæth er førsteamanuensis ved NMH.

<sup>162</sup> Mikhail Bakhtin, *Spørsmålet om talegenrane*. Oversatt av Rasmus T. Slaattelid. Bergen: Ariadne forlag, 1998.

være fruktbart både for å forstå musikkverket og for å forstå den musikalske fremførelsen.

Musikalsk interpretasjon er imidlertid en stadig pågående prosess, ikke en serie av isolerte ytringer. Korsyn ønsker da heller ikke å studere ytringen isolert, men fremhever at enhver ytring må forstås i relasjon til andre ytringer. Her mener han at Bakhtins ytringsbegrep kan være en nøkkel også til musikalsk forståelse:

Linguistics can tell us about the structure of sentences, but not about relationships between utterances. What is needed, Bakhtin insists, is a 'metalinguistics' that deals with concrete relationships among utterances as wholes.<sup>163</sup>

Ved siden av ytringen, fremhever Korsyn dialogen som metafor for musikkforståelse. Slik jeg ser det, kan det imidlertid være problematisk å knytte den språklige metaforen dialog til kammermusikalsk utøving. Når flere utøvere fremfører musikk sammen, er det ikke snakk om en veksling mellom å snakke og å lytte, slik det er i en dialog – snarere tvert i mot ”snakker” de ulike utøverne stadig sammen samtidig.<sup>164</sup> Lytting er imidlertid grunnleggende for alle former for musikalsk samspill, slik det også er i en dialog, og slik sett kan dialogen til en viss grad være en egnet tankemodell for å forstå musikalsk virksomhet.

Det kan videre også være problematisk å overføre autor-begrepet fra en språklig til en musikalsk sammenheng. Hvis et musikkverk har en autor, er det lett å forestille seg at denne opphavspersonen har hatt noe på hjertet da vedkommende komponerte musikken. Nedskrevet musikk gestaltet ofte av musikere som møter musikken gjennom partituret og ikke gjennom komponisten. Vil det være opphavspersonen eller utøveren som er autoren i en musikalsk sammenheng? Korsyn belyser ikke denne problematikken i sitt essay – hans agenda er da heller ikke utøverperspektivet, men verkforståelse.

I ”Hva er en tekst? Å forstå og forklare” skriver Ricoeur om ytringsbegrepet i forhold til tekstforståelse. I følge Ricoeur er en tekst ”enhver ytring som er fastholdt i skrift”.<sup>165</sup> Teksten er en fastholdt tale, en bevaring av en ytring. Men teksten er også noe mer enn en bevaring av en tale. Nedtegningen

---

<sup>163</sup> Korsyn, "Beyond Privileged Contexts," s. 58.

<sup>164</sup> Imidlertid er betegnelsen kommunikasjon (latin: betyr å ha felles, å dele) treffende.

<sup>165</sup> Ricoeur, "Hva er en tekst?," s. 59. Essayet ”Hva er en tekst? Å forstå og forklare” er også å finne i den engelske utgaven av *Hermeneutics and the human sciences: Essays on language, action and interpretation*.

av ytringen medfører en linearisering av symbolene og muliggjør dermed en ”analytisk og distinktiv oversettelse av alle språkets suksessive og diskrete trekk”.<sup>166</sup> Ricœur hevder videre at tekstens referanser er annerledes enn talens, og at det blir leserens oppgave å tolke disse referansene. Det er her interpretasjonen kommer inn.

## **Interpretasjon og utøverens perspektiv**

Musikalsk interpretasjon er avhengig av at vi møter musikken. Som utøvere gjør vi imidlertid mer enn bare å møte musikken – vi gjør også noe med den når vi spiller og synger. En utøvererfaring er annerledes enn en lyttererfaring. Det er vanskelig å sette ord konkret på hva dette innebærer, men som utøver opplever jeg at utøvererfaringen gjør at jeg for eksempel kan kjenne musikken fysisk (i magen, i fingrene eller i hodet) på en måte som er sterkere enn hvordan jeg kjenner musikk jeg ”bare” lytter til. Her er det imidlertid viktig å understreke at det kan være stor forskjell på ulike utøvererfaringer: Musikk jeg har spilt, men ikke øvd særlig mye på, ”sitter” ikke i kroppen slik som musikk jeg har øvd mye på.

### **Hva kjennetegner utøvererfaring?**

I denne avhandlingen har jeg valgt å dele musikalsk interpretasjon inn i fire ulike musikalske aktiviteter: Utøve, lytte, lese og forestille. Som jeg har vist i del 1, innebærer inndelingen en stor grad av overlapping mellom disse fire aktivitetene og i noen sammenhenger vil det være vanskelig å separere disse. For eksempel inngår både lytting, lesing og forestilling i den aktiviteten det er å utøve notebasert musikk. Videre kan hver aktivitet i sin tur også romme et bredt spekter av aktiviteter. Jeg tror derfor er fruktbart å forstå ulike typer musikalsk interpretasjon i grader, og ikke som noe klart skille mellom for eksempel utøvererfaring og ikke-utøvererfaring.

Den tyske musikkviteren Hermann Danuser har valgt å skille musikalsk interpretasjon inn i to hovedgrupper: hermeneutisk og performativ. Danuser knytter ”hermeneutisk interpretasjon” til kognitiv og språklig utlegning og

---

<sup>166</sup> Ibid.

meningsfortolkning, mens ”performativ interpretasjon” knyttes til selve klangrealiseringen.<sup>167</sup> Som musiker kan jeg ha problemer med å skille mellom kognitiv og utøvende fortolkning, og Danuser understreker da også at disse to formene for musikalsk interpretasjon er tett forbundet, og at de stadig griper i hverandre. Det kan imidlertid være mulig å betegne mine utøverrelaterte refleksjoner i denne avhandlingen som en performativ interpretasjon, mens mine teoretiske refleksjoner kan betegnes som hermeneutisk interpretasjon.

Tross likhetene mellom utøvererfaring og ikke-utøvererfaring, er det imidlertid en grunnleggende forskjell mellom dem, og det er at man som utøver *selv* er med på å frembringe den klingende musikken. Roland Barthes åpner essayet ”Musica Practica” med disse ordene:

There are two musics (at least so I have always thought): The music one listens to, the music one plays. These two musics are two totally different arts, each with its own history, its own sociology, its own aesthetics, its own erotic; the same composer can be minor if you listen to him, tremendous if you play him (even badly) – such is Schumann.<sup>168</sup>

Barthes satte Schumanns musikk høyt. For ham var det viktig selv å utøve den musikken han skrev om. Som jeg har vist i del 1, innehar interpretasjon og fortolkning en dobbeltbetydning fordi det kan innebære både språklig/kognitiv forståelse og å forstå/se sammenhenger gjennom musikalsk utøving. I ”Å skrive kroppen” skriver Arnfinn Bø-Rygg om Barthes forhold til fortolkningsens doble betydning. Bø-Rygg beskriver fortolkning som: ”[Å] se og høre på en aktiv, medfullbyrdende måte. Men å fortolke betyr også å utøve, og var en (livs)viktig del av Barthes estetiske praksis. De musikkstykkene Barthes skriver om, spiller han selv.”<sup>169</sup> Bø-Ryggs beskrivelser tydeliggjør at Barthes fremhever at både det å se/høre og å utøve kan innebære aktiv medskapning, og den kroppslige og sansemessige erfaringen er grunnleggende for fortolkning. I følge Bø-Rygg skilte da heller ikke Barthes mellom det å ”motta” og å utøve:

---

<sup>167</sup> Danuser deler igjen hermeneutisk og performativ interpretasjon i undergrupper, og knytter dette til Dahlhaus *Interpretation und Afführungspraxis* (1978). Hermann Danuser, ”Interpretation,” *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 1996.

<sup>168</sup> Roland Barthes, *Image, Music, Text*. Essays selected and translated by Stephen Heath London: Fontana Press, 1977. s. 149.

<sup>169</sup> Arnfinn Bø-Rygg, ”Å skrive kroppen,” *Norsk filosofisk tidsskrift* vol. 41, nr. 1, 2006.

Hos Barthes er kroppens lyst og begjær sterk til stede. Men det er (...) så visst ikke noe passivt over dette. Nettopp hos Barthes – liksom hos Nietzsche og Adorno – er representasjonsetetikk og produksjonsetetikk ikke til å skille fra hverandre.<sup>170</sup>

I sitatet fra ”Musica Practica” har Barthes et interessant poeng: Musikkgleden er ofte annerledes for de som spiller enn for dem som hører på. Det er mange som har stor glede av å spille selv om det klingende resultatet ikke nødvendigvis er av høy kunstnerisk kvalitet. Hvis for eksempel en eminent cellist spiller Bachs cellosonater på konsert, vil dette kunne inspirere en rekke hobbycellister til å spille dette repertoaret. Slik kan en god fremførelse av et musikkverk, generere mange fremførelser som er av langt lavere kunstnerisk kvalitet. En interpretasjon i form av en fremføring vil således aldri bli endelig, men stadig kunne generere nye interpretasjoner, av ulik kvalitet.

## **Musikalsk interpretasjon og komponistens intensjoner**

Ytringsbegrepet berører forholdet mellom komponistens intensjoner og musikkens potensial for mening. Som utøver har jeg som oftest ingen kontakt med opphavspersonen og jeg møter sjelden musikkverket i den samtiden og konteksten det er skrevet i. Av de åtte komposisjonene som studeres i denne avhandlingen, er kun to, Kruses *Peristyl* og Grenagers *Garden works*, skapt i min egen samtid og av komponister jeg har hatt personlig kontakt med. De øvrige seks musikkverkene har jeg møtt i en tid og i en kontekst som er annerledes enn den de ble skrevet i.

Av egen erfaring har jeg opplevd det som både lærerikt og fruktbart å få direkte tilbakemeldinger fra den komponisten som har skrevet musikken. I samarbeid med komponisten hender det at vi som utøvere kommer med forslag til endringer – i slike tilfeller fungerer komponisten som en korreksjon; noen ganger er vedkommende positiv til våre forslag, andre ganger ikke.

Partituret er definert fra komponistens hånd. Hvor detaljert vedkommende velger å notere, varierer fra komponist til komponist og som utøver opplever jeg det derfor som svært viktig å kjenne til komponistens holdning til notasjon. For eksempel er partituret til *Peristyl* notert med relativt få foredragstegn (sammenlignet med for eksempel Weberns sanger op. 16, 17 og 18). Dette innebærer imidlertid *ikke* at komponisten har ønsket få endringer i det

---

<sup>170</sup> Ibid.: s. 21.

musikalske uttrykket, snarere tvert i mot. I samtale med Kruse har han fortalt at han gjennom *ikke* å notere en mengde foredragstegn, har ønsket å gi utøverne frihet til å gjennomføre egne musikalske valg.

Ulike komponister kan ha ulike holdninger til interpretasjon av egne verk. Både Kruse og Grenager har ved flere anledninger uttrykt at de ønsker at utøverne skal prege musikken.<sup>171</sup> Disse to komponistene har imidlertid valgt å vise denne ”åpenheten” i partiturene på ulike måter: Mens partituret til *Peristyl* har relativt få foredragstegn, er partituret til *Garden works* til dels spekket med detaljerte indikasjoner (for eksempelvis styrkegrader, varighet og karakter) og til dels åpent slik at det er opp til utøverne å improvisere over det materialet som tidligere er presentert. Dette er et eksempel på at kjennskap til komponistens preferanser har preget min interpretasjon.

Jeg har ikke lyktes med å komme i kontakt med Birtwistle med mine spørsmål om *Deowas* partitur. Jeg vet derfor ikke hvilken holdning han ville gitt uttrykk for i forhold til *Deowa* spesielt. Dette har imidlertid ikke hindret meg i å søke å finne ut hva komponisten *kan* ha hatt i tankene da han skrev *Deowa*. Komponistens preferanser fungerer som korreksjon for min egen interpretasjon, og derfor har det vært viktig å studere Birtwistles preferanser. Gresk mytologi generelt og Orfevs-myten spesielt har kanskje ikke preget komposisjonen *Deowa* direkte, men dette er utvilsomt områder som har preget Birtwistles kompositoriske holdning generelt, og dermed har det også innvirkning på min forståelse av *Deowa*.

*Deowa* ble skrevet til utøvere Birtwistle kjenner godt og musikken ble urfremført like etter at partituret var skrevet. Mannings refleksjoner representerer i så måte førstehåndskunnskap til *Deowa* og hennes utsagn har vært verdifulle for min forståelse av *Deowa*. Når det gjelder Weberns sanger op. 16 – 18 har situasjonen vært en helt annen. Som jeg tidligere har vært inne på, ble ikke disse sangene urfremført før på 1950-tallet, nesten ti år etter komponistens død og nesten tre år etter at musikken var skrevet.<sup>172</sup> Sangene

---

<sup>171</sup> Slik viser Kruse og Grenager en liknende holdning som Bryn Harrison ga uttrykk for i Cooks studie ”Prompting Performance”.

<sup>172</sup> Dette er for øvrig en skjebne disse sangene har delt med mange andre modernistiske verk. I Norge ble for eksempel en rekke av komposisjonene til Bjørn Fongaard og Finn Mortensen ikke uroppført før etter at disse komponistene var gått bort. Det er også eksempler på at man ventet svært lenge med å urfremføre enkelte komposisjoner selv om disse var skrevet til utøvere som levde i beste velgående. Dette gjelder for eksempel Mortensens *Sonatine for klarinett* (op. 9) som ikke ble urfremført før mange år etter at den var skrevet. For mer om Mortensens produksjon, se Elef Nesheim, *Modernismens døråpner i Norge: Finn Mortensens musikk i lys av etterkrigsmodernismen*. Oslo: Avhandling dr. philos, Institutt for musikk og

op. 16 – 18 ble skrevet i årene 1923 – 25, altså *etter* at virksomheten ved *Verein* var lagt ned, og det er uklart hvilken kontekst disse sangene var ment for. I og med at sangene op. 16 – 18 ikke ble fremført i Weberns levetid, kan man ikke vite hvilke musikalske preferanser komponisten ville hatt i forhold til konkrete utøvere. Det er imidlertid fullt mulig å studere Weberns musikalske preferanser generelt; han var aktiv både som dirigent og amatørmusiker, og gjennom brev og intervjuer er det bevart mange uttalelser fra musikere og andre som opplevde Weberns musikalske engasjement.

Spørsmålet er imidlertid i hvilken grad det er relevant å overføre uttalelser eksempelvis fra musikere knyttet til *Verein* (slik som Rudolf Kolisch eller Eduard Steuermann) til den interpretasjon vi foretar i dag. Ethvert møte med et kunstverk vil, i følge Gadamer, preges av interpretens samtid, og slik kan det være mulig å tenke seg at en interpret også vil kunne endre sin oppfatning over tid. Et eksempel på dette er Pierre Boulez' to innspillinger av Weberns komplette produksjon.<sup>173</sup> Hvis man studerer spesifikt op. 16, 17 og 18 i disse to innspillingene, kan man høre at disse representerer ulike interpretasjoner, både når gjelder tekstuttale (og tekstformidling), frasering og klangpreferanser.<sup>174</sup> Slik kan det også tenkes at Mannings refleksjoner i dag er ganske annerledes enn de refleksjonene hun gjorde seg den gang hun øvde inn Birtwistles *Deowa* første gang i 1983.

For meg har tilgangen til lydopptak av Weberns sanger op. 16, 17 og 18 gjort mitt møte med (og interpretasjon av) denne musikken ganske annerledes enn møtet med Birtwistles *Deowa* og *Ring a Dumb Carillon*. Mens jeg ikke har hatt tilgang til lydopptak av disse Birtwistle-verkene, har jeg hatt mulighet til å lytte til innspillinger av Weberns sanger når og hvor jeg vil. Jeg har også hatt mulighet til å stoppe lyttingen midt i en sang, velge å høre et utdrag om og om igjen eller sammenligne de to ulike innspillingene. Dette skaper kontekster og lytterperspektiver som Webern ikke kunne forutse da han skrev musikken.

Det er interessant å søke etter opphavspersonens intensjoner med et kunstverk. Som utøvende musiker er jeg imidlertid interessert i *mer* enn å avdekke komponistens intensjoner. Jeg ønsker å interpretere musikken på en

---

teater, Universitetet i Oslo, Acta Humaniora, Unipub forlag, 2001. Nesheim er professor i musikkhistorie ved NMH.

<sup>173</sup> Webern, *Complete Works*, Webern, *Complete Webern*.

<sup>174</sup> Opptaksteknikken og utøverkompetansen har også endret seg i løpet av disse årene, noe som selvsagt også preger det klingende resultatet.

måte som oppleves meningsfylt for meg.<sup>175</sup> I *Musical Thoughts and Afterthoughts* belyser pianisten Alfred Brendel i stor grad ”verktrohet”, og han reflekterer over komponistens mulige intensjoner. Brendel reflekterer over utøverens rolle på følgende måte:

What, then, should the interpreter do? Two things I believe. He should try to understand the intentions of the composer, and he should seek to give each work the strongest possible effect. Often, but not always, the one will result from the other.<sup>176</sup>

Slik jeg ser det, kan et musikkverk ha et kunstnerisk potensial som er annerledes enn hva opphavspersonen forestilte seg da verket ble komponert, uten at dette nødvendigvis er en ”gal” fortolkning.<sup>177</sup> Aksnes argumenterer for at musikalsk mening både kan være immanent i musikken og kan oppstå i referanse til noe utenfor.<sup>178</sup> Aksnes argumenterer for at dette potensialet for mening kan være langt mer omfattende enn hva opphavspersonen har forestilt seg.<sup>179</sup> Hun hevder at opphavspersonens intensjoner bør ha ”verken mer eller mindre forrang enn andre interpretasjoner av kunstverk”.<sup>180</sup>

Selv om Birtwistle har gitt uttrykk for at han setter pris på både Messiaens *Turangalila* og Blossom Dearies sang, betyr ikke at dette at han har hatt akkurat denne musikken i tankene da han skrev *Deowa*. *Deowa* er høyst sannsynlig inspirert av Jane Manning og Alan Hackers musikalske uttrykk, men dette

---

<sup>175</sup> I *The Quest For Voice* drøfter Lydia Goehr begrepene ”oppføringspraksis” (”aufführungspraxis”) og ”utføringspraksis” (”ausführungspraxis”). Oppføringspraksis kan forstås som en verktro fremføring. Det vil si musikalsk interpretasjon ”conditioned by the expectation that compositions be fully composed prior to performance”. Betegnelsen utføringspraksis kan derimot forstås slik at utøveren *gir form* til komposisjonen. Goehr har hentet distiksjonen mellom ”ausführungen” og ”aufführungen” fra Walter Wiora. Se Lydia Goehr, *The Quest For Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy*. New York: Oxford University Press, 1998. s. 139.

<sup>176</sup> Alfred Brendel, *Musical Thoughts and Afterthoughts*. London: Robson Books, 1982. s. 24-25.

<sup>177</sup> Det kan også hende at verktitler kommer til eller endres *etter* at en komposisjon har blitt fremført. Et eksempel på dette er Krzysztof Pendereckis *Threnody to the victims of Hiroshima* (1960). Denne komposisjonen hadde i utgangspunktet den nøkterne tittelen *8'37"*.

<sup>178</sup> Aksnes, *Perspectives of Musical Meaning. A Study Based on Selected Works by Geirr Tveitt*.

<sup>179</sup> *Ibid.*, s. 44.

<sup>180</sup> *Ibid.*, s. 42. Min oversettelse.



trenger ikke innebære at Astrid Kvalbein og jeg skal forsøke å kopiere deres klang når vi fremfører *Deowa*. Forholdet mellom komponistens kunstneriske intensjoner og interpretens fortolkning av det er mangefasettert, og hvis vi skal la ”teksten snakke” (som Gadamer uttrykker det), må det være gjennom våre egne klangideal.

## **Fordommer, utkast og revideringer av fortolkningsutkast**

I ettertid er det vanskelig å rekonstruere hvilke forventninger jeg hadde i forkant av innstuderingsprosessen med *Deowa*. Som jeg tidligere har beskrevet, hadde jeg forventninger om at *Deowa* kanskje kunne ligne på *Verses*, men ettertid er det vanskelig å vite hva som faktisk var mine forventninger, og hvilken forståelse som har vokst frem etter hvert som interpretasjonsprosessen har utviklet seg. Mine forventninger og prosessen med å fortolke *Deowa* kan sees i forhold til Gadamers anvendelse av begrepene ”fordom” og ”utkast”.

I møte med et musikkverk har vi alltid med oss en ballast i form av vår tidligere musikkfaring. Vi vil også til en viss grad ha mer eller mindre berettigede fordommer (forventninger) til et musikalsk møte. Gadamer skriver at ”al forståelse i sit væsen er fordomsfull” og han beskriver fordommer som nødvendige betingelser for all form for forståelse.<sup>181</sup> Gadamer anvender ”fordom” som et verdinøytralt begrep: ”I sig selv betyder fordom en dom, der fældes, før man grundig har undersøgt alle sagligt afgjørende momenter.”<sup>182</sup> Begrepet fordom må derfor ikke forstås som et ensidig negativt begrep, men derimot som et begrep som kan vurderes både positivt og negativt. En fordom kan imidlertid være mer eller mindre berettiget. Gadamer skiller mellom ”sanne” og ”falske” fordommer: De sanne fordommene gjør at vi forstår, mens de falske fører til at vi misforstår.<sup>183</sup> En fordom utgjør dermed et forståelsesutkast:

Den som vil forstå, utkaster en foreløpig mening for helheten så snart en første mening viser seg i teksten. En slik første mening viser seg på sin side

---

<sup>181</sup> Gadamer hevder videre at ideen om å skulle overvinne alle fordommer i seg selv er en fordom. Se Gadamer, *Sandhed og metode*. s. 257.

<sup>182</sup> Ibid., s. 258.

<sup>183</sup> Ibid., s. 284.

bare fordi man allerede leser teksten med visse forventninger om at den skal ha en bestemt mening. Å forstå det som står i teksten, betyr å utarbeide et slikt for-utkast, som riktignok alltid blir revidert i lys av det som åpenbarer seg etter hvert som man trenger lenger inn i tekstens mening.<sup>184</sup>

Oppdagelsen av ”rød melodi” og assosiasjonene til Scelsis *Preghiera per un’ ombra* kan dermed forstås som tidlige forståelsesutkast av *Deowa*. Etter hvert som jeg har øvd på *Deowa*, studert partituret, fremført musikken på konserter og korrespondert med Manning, er det liksom ”rød melodi” og koblingen til Scelsis musikk har blitt mindre og mindre viktig. Isteden har andre ting, slik som tekstforståelsen (se del 3) og partiturførståelsen som helhet (se del 4), fått en langt mer fremtredende plass i min fortolkning av *Deowa*. I ettertid spør jeg meg selv om min konstruksjon av ”rød melodi” og assosiasjonene til Scelsis musikk kanskje kan tolkes som feilslutninger i min tidlige interpretasjon av *Deowa*.

Gadamer spør: ”Hvordan skal en tekst på forhånd kunne beskyttes mot misforståelser?”<sup>185</sup> Når jeg leser dette spørsmålet, får jeg lyst til å bytte ut ”hvordan” med ”hvorfor”: *Hvorfor* skal en tekst beskyttes mot misforståelser? Går det an å tenke at misforståelser kan ha en produktiv karakter? Selv om jeg i ettertid spør meg selv om ”rød melodi” og assosiasjonene til Scelsi var misforståelser, er dette assosiasjoner som *den gang* gjorde fortolkningen av *Deowa* meningsfull for meg.

I Gadamer’s tekster er det et sentralt poeng at vi stadig vil revidere vår forståelse og dermed konstruere nye fortolkningsutkast. Et eksempel på dette er hvordan min oppfatning av viktigheten av ”rød melodi” har endret seg. Et annet eksempel på revisjon av fortolkningsutkast, er hvordan jeg i begynnelsen forventet at det letteste partituret også skulle være lett å spille og lett å fortolke. Etter hvert som jeg har øvd og studert partituret til *Deowa* har jeg blitt stadig mer oppmerksom på hvor *kompleks* denne musikken kan tolkes.<sup>186</sup>

Gadamer’s hermeneutikk innebærer en sirkulær forståelsesmodell der nye forståelsesutkast stadig beriker interpretasjonen. I en kammermusikalsk

---

<sup>184</sup> ”Om forståelsens sirkel” i Hans-Georg Gadamer, *Forståelsens filosofi, utvalgte hermeneutiske skrifter*. Oslo: J. W. Cappelens forlag, 2003. s. 36. (Denne formuleringen forekommer også i *Sandhet og Metode*, men jeg har for enkelhets skyld valgt å referere den norske oversettelsen.)

<sup>185</sup> Gadamer, *Sandhet og metode*. s. 256.

<sup>186</sup> Det at musikalsk interpretasjon kan endres over tid er et aspekt som Brendel i stor grad berører i *Musical Thoughts and Afterthoughts*.

sammenheng er det grunnleggende at de ulike aktørene har en viss forståelse for *hverandres* interpretasjon.<sup>187</sup> Dette muliggjør i sin tur intersubjektivitet.

## **Kritiske bemerkninger til det hermeneutiske perspektivet**

Som utøvende musiker gestalter jeg et musikkverk hver gang jeg fremfører det, og avhengig av en rekke variabler (kontekst, mitt eget og andre utøveres spill/sang, tilhørere etc.) vil også et musikkverk klinge mer eller mindre annerledes hver gang det fremføres. I denne avhandlingen søker jeg etter nøkler for å forstå musikalsk interpretasjon, og i så måte har jeg stor nytte av å forholde meg til Gadamer's hermeneutiske grunnholdning. Gadamer's hermeneutikk er en prosessorientert holdning hvor selve fortolkningen forstås som noe som er i stadig endring. Ideelt sett er en interpretasjon både fleksibel og grenseløs, noe som vises med de hermeneutiske tankemodellene horisont, sirkel, spiral og pendel.

Gadamer fremhever viktigheten av at en horisont nettopp ikke innebærer noen fast grense, men derimot er noe som ”bevæger sig med én, og som indbyder til at gå videre.”<sup>188</sup> Hermeneutikken er i stor grad basert på en konsensusstankegang, der ulike deler stadig passer inn i en konsistent helhet. Gadamer fremhever at forståelse alltid er en prosess, og at denne prosessen innebærer at horisonter – som man inntil da har forestilt seg at eksisterte separat – smelter sammen til en konsistent enhet. I følge Ricoeur lever vi ikke innenfor lukkede horisonter eller innen en unik horisont, men innen horisonter som kan trekke seg sammen eller utvides. Horisonten(e) må dermed ikke forstås som en statisk enhet, men som perspektiver i stadig endring, en spenning mellom ”what is one's own and what is alien, between near and far; and hence the play of difference in included in the process of convergence.”<sup>189</sup>

I likhet med horisonten, henspiller også de øvrige hermeneutiske tankemodellene sirkel, spiral og pendel på bevegelse, ikke statisk forståelse. Tankemodellene sirkel, spiral og pendel illustrerer den stadige bevegelsen mellom delforståelse og helhetsforståelse, og mellom interpretens selvforståelse

---

<sup>187</sup> Halvorsen understreker at en felles situasjon også kan muliggjøre felles forståelsesutkast. (Halvorsen, "Estetisk erfaring.")

<sup>188</sup> Gadamer, *Sandhed og metode*. s. 234.

<sup>189</sup> Ricoeur, *Hermeneutics and the human sciences*. s. 62.

og forståelsen av den verdenen som kunstverket åpner. I følge Gadamer er sirkelen ”hverken objektiv eller subjektiv, men beskriver forståelsen som et samspill mellom overleveringens bevægelse og fortolkerens bevægelse.”<sup>190</sup> Innen moderne hermeneutikk er forforståelse (fordom) et viktig element for å forstå den hermeneutiske forståelsesprosessen.<sup>191</sup> Slik jeg ser det, vil en innlemmelse av forforståelsen (fordom) og revisjoner av forståelsesutkast imidlertid kun utvide sirkelbevegelsen – ikke endre dens karakter. Sirkelen som tankemodell vil dermed, i likhet med spiralen og pendelen, like fullt være syklisk og sirkulær.<sup>192</sup> Det er en svakhet ved både sirkelen, spiralen og pendelen som tankemodeller at de alle signaliserer en foutsigbar og jevn bevægelse. De er fattige metaforer i den forstand at de ikke inkluderer at en interpretasjonsprosess kan foregå i rykk og napp og inneholde både misforståelser, blindgater og uforutsette overraskelser.

I forhold til kunstfaglig forskning kan Gadamers veklegging av tradisjonens autoritet være problematisk. En virkningshistorisk orientert hermeneutikk som er preget av konsensus og konvergens kan ufarliggjøre en kunstnerisk brodd.<sup>193</sup> Den amerikanske forfatteren Susan Sontag kritiserer dette når hun skriver: ”Interpretation makes art manageable, conformable.”<sup>194</sup> Innen kunstfeltet kan overraskelse, avsky eller provokasjon være viktige elementer, og hvis hermeneutisk interpretasjon gjør kunstverket tilgjengelig på en uprovoserende og tilforlatelig måte, kan man i så måte risikere at en fortolkende hermeneutikk ikke ”tjener teksten” (slik Gadamer uttrykker det) i det hele tatt, men derimot motarbeider den.

Sontags kritikk er imidlertid rettet mot en kunstformidling generelt, ikke musikkutøving spesielt. Jeg tror det kan være mulig å tenke at man som

---

<sup>190</sup> Gadamer, *Sandhed og metode*. s. 279.

<sup>191</sup> Gadamer legger særlig vekt på Heideggers fremheving av forforståelsens foregripende bevægelse. Se ”Om forståelsens sirkel” i Gadamer, *Forståelsens filosofi, utvalgte hermeneutiske skrifter*.

<sup>192</sup> Når det gjelder pendelbevegelsen, trenger ikke dette nødvendigvis forstås som en fiksert pendling mellom to ytterpunkter. Slik jeg ser det, kan det være mulig å bruke Foucaults pendel som metafor for den hermeneutiske prosessen. Foucaults pendel er ikke bundet i en bevægelse mellom to punkter, men derimot dreier pendelens svingeplan på en slik måte at ytterpunktene stadig forskyves. I løpet av et døgn er sirkelen sluttet og pendelens ytterpunkt er igjen ved utgangsposisjonen. Foucaults pendel indikerer dermed *både* en sirkulær bevægelse og en pendling mellom to ytterpunkter.

<sup>193</sup> Gadamers kunstsyn har sin forankring i et klassisk aristotelisk kunstsyn.

<sup>194</sup> Susan Sontag, ”Against interpretation,” i *Against interpretation and other essays* New York: Picador, 1964, s. 8.

utøvende musiker kan (og kanskje må) arbeide med musikken slik at den blir ”håndterlig” for utøveren selv, og samtidig kunne ivareta den kunstneriske kvaliteten (og brodden) i den klingende musikken.

De hermeneutiske tankemodellene horisont, sirkel, spiral og pendel indikerer en uendelighet som jeg finner viktig for å forstå interpretasjon, men slik jeg ser det, er de ikke tilstrekkelige for å beskrive *karakteren og forløpet* i en musikalsk interpretasjonsprosess. I så måte tror jeg det er langt mer fruktbart å vende blikket mot en annen av Gadammers tankemodeller, nemlig spillet. Dette er en tankemodell jeg vil komme tilbake til videre i avhandlingen.

## **Møte med *Deowa* – i ettertidsperspektiv**

Det har gått mer enn fire år fra jeg bladde i partituret til *Deowa* for første gang til jeg avslutter den skriftlige avhandlingen. I løpet av denne perioden har mitt syn på *Deowa* endret seg radikalt. Jeg har hele tiden vært innstilt på å gjøre en grundig studie av *Deowa*, men det tok lang tid før jeg bestemte meg for å bruke *Deowa* som kjerneverk i dette avhandlingsarbeidet.

Sammenlignet med de øvrige musikkverkene jeg har jobbet med, har *Deowa* skilt seg ut på flere måter. Først og fremst har jeg aldri sluttet å fascinere meg over paradokset mellom det letteste notebildet og det at musikken er så krevende å fremføre. Videre har jeg funnet det særlig interessant at *Deowa* har en så særegen kombinasjonen av repetitive og fremadrettede elementer. Sist men ikke minst har jeg vært nysgjerrig på *Deowas* tekst og hvordan det kunne være mulig å tolke dette vokalrike språket.

I løpet av de fire årene har det vært mange møter med *Deowa*. Disse møtene har stadig endret karakter: I innstudingsperioden arbeidet jeg i stor grad med små deler, både når jeg øvde alene og når jeg øvde sammen med Kvalbein. Etter hvert fikk vi en stadig bedre oversikt over helheten i musikkverket. I løpet av prosjektperioden har jeg også fått mulighet til å utveksle intersubjektive erfaringer om *Deowa* med andre. Eksempelvis gjennom konserter og presentasjoner av doktorgradsprosjektet på NMH og utenfor. Etter den siste konserten har jeg jobbet med redigering av de ulike taggingene. Dermed ble arbeidet igjen konsentrert om atskilte deler – og slik har redigeringsarbeidet hatt mange fellestrekk med hvordan jeg arbeidet med *Deowa* i innstuderingen. Lydopptakene ble ferdig redigert våren 2008.

Studiene av de øvrige musikkverkene som belyses i denne avhandlingen samt studier av Birtwistles kompositoriske virke har også gitt meg stadig nye innfallsvinkler til min egen forståelse av *Deowa*. Den kunnskapen jeg har tilegnet meg om Birtwistles kompositoriske virke og hans hang til stadig å undersøke den samme ”tingen” på nye måter, har inspirert meg til hvordan jeg kunne studere *Deowa*.

Det har med andre ikke ord vært *ett* møte med *Deowa*, men snarere en serie møter. Og disse har aldeles ikke foregått jevnlig, men høyst uregelmessig. Møtene har også endret karakter fordi *min* forståelse av *Deowa* har vært i endring, eksempelvis etter innspill fra Kvalbein. Våre fremførelser av *Deowa* har i sin tur bidratt til å utvide det intersubjektive tolkningsrommet knyttet til denne komposisjonen – noe igjen har preget min forståelse både av musikkverket *Deowa* og av den musikalske interpretasjonsprosessen.

# **Del 3:**

# **Tekstforståelse**





*Teksten trenger deg, sier jeg,  
for å finnes. Den er der hele tiden,  
når den nå engang er skrevet,  
men det er du som  
gjør den virkelig. Og jeg.  
(Hanne Ørstavik, fra  
Kallet Romanen)*

## Del 3: Tekstforståelse

### Introduksjon til del 3

Teksten i Birtwistles *Deowa* er notert på et ”språk” der stavelsene er dominert av vokallyder som *A, O, AW, Da, a, De, Wa, E* og lignende. Møtet med denne teksten har fått meg til å stille følgende spørsmål: Hvordan kan jeg forholde meg til denne teksten som er skrevet på et ”språk” jeg i utgangspunktet ikke forstår?

I arbeidet med de åtte musikkverkene har tekstforståelse vært en viktig del av den musikalske interpretasjonsprosessen. Som utøver er jeg vant til å relatere ulike komposisjoner i forhold til hverandre, og gjennom å belyse *Deowas* tilsynelatende ubegripelige tekst i relasjon til det tekstlige materialet i de øvrige komposisjonene, har jeg forsøkt å skape meningsfulle forbindelser mellom disse musikkverkene. Dette knyttes både til tekstens immanente struktur, opphavspersonens intensjoner og mine fortolkninger som interpret.

I Del 3 knyttes *Deowas* tekst til Robert Adlingtons presentasjon, til Birtwistles opera *The Mask of Orpheus* og til de sju øvrige komposisjonene som omfattes av denne studien. Jeg har valgt å vektlegge de ulike tekstene litt ulikt, eksempelvis har jeg foretatt oversettelser av de tekstene som ikke har foreligget på norsk. Tekstene til Birtwistles *Deowa* og *Ring a Dumb Carillon* og Weberns sanger op. 16, 17 og 18 vil bli særlig grundig belyst. Birtwistles komposisjoner drøftes i hovedsak i forhold til forskning foretatt av Robert Adlington, Michael Hall og Jonathan Cross. Tekstene til Weberns sanger drøftes særlig i forhold til forskning foretatt av Hans og Rosaleen Moldenhauer, Anne C. Shreffler, Peter Andraschke og Julian Johnson. Jeg foretar også en teoretisk drøfting av

tekstforståelse. Dette er i særlig grad knyttet til Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur og Umberto Eco's tenkning.

## Tekster med og uten språklig meningsbærende innhold

I "Hva er en tekst? Å forstå og forklare" definerer Ricoeur en tekst som "enhver ytring som er fastholdt i skrift."<sup>1</sup> Ut i fra en slik definisjon kan alle de åtte sangtekstene som studeres i denne avhandlingen forstås som "tekster", og de bør dermed alle kunne la seg undersøke hermeneutisk. Ricoeur drøfter også begrepene å forstå, forklare og fortolke i en moderne hermeneutisk diskurs. Han definerer fortolkning som "kunsten å forstå",<sup>2</sup> og skriver videre at "å forklare, det er å avsløre strukturen" mens å fortolke er "å følge den tankebanen teksten har åpnet."<sup>3</sup> En fortolkningsprosess omfatter dermed langt mer enn kun å forklare noe. Ricoeur definerer å fortolke på denne måten: "Fra nå av er det å fortolke, for fortolkeren, å plassere seg i den meningen som blir pekt ut av den fortolkningsforbindelsen som teksten bærer."<sup>4</sup> En tekst må dermed forstås i relasjon både til opphavspersonens intensjoner og til interpretens refleksjoner.

Jeg har i denne avhandlingen i hovedsak valgt å skille mellom to typer tekster: Tekster (ord) som er meningsbærende i språklig forstand, og tekster (ord) som ikke er meningsbærende i språklig forstand.<sup>5</sup> Grovt sett er det mulig å dele inn det tekstlige materialet i de åtte musikkverkene i disse to gruppene. Den første gruppen består av seks komposisjoner: Birtwistles *Ring a Dumb Carillon*, Weberns *Fünf Canons* (op. 16), *Drei Volkstexte* (op. 17) og *Drei Lieder* (op. 18), Dusapins *So full of shapes is fancy* og Kruses *Peristyl*. Den andre gruppen består av to komposisjoner: Birtwistles *Deowa* og Grenagers *Garden works*.

De seks førstnevnte komposisjonene er tonesettinger av allerede eksisterende tekster, forfattet av andre enn komponisten selv. I tolkningen av disse tekstene har jeg dermed kunnet forholde meg til en hermeneutisk fortolkningsstradisjon gjennom å undersøke språklig meningsinnhold, knytte sangtekstene til den konteksten de er hentet fra, tolke komponistens

---

<sup>1</sup> Ricoeur, "Hva er en tekst?," s. 59.

<sup>2</sup> Ibid., s. 65.

<sup>3</sup> Ibid., s. 76.

<sup>4</sup> Ibid., s. 79.

<sup>5</sup> Takk til stipendiatkollega Ellen Aagaard for hjelp med denne distinksjonen.

tonesettinger som deres tolkninger av tekstene og relatere min egen forståelse (både av tekstene og av min egen fortolkningsprosess) i forhold til dette.

I *Deowa* og *Garden works* eksisterer ikke teksten uavhengig av partituret. Som interpret har jeg hatt behov for nøkler for å kunne tolke disse tekstene, og jeg har derfor valgt i stor grad å forholde meg til disse på samme måte som jeg har forholdt meg til tekstene med språklig meningsbærende innhold. Ved å løfte disse tekstene ut av partituret og belyse dem atskilt fra tonehøyder og rytmer, skiller jeg tekstene fra de musikalske kontekstene de hører hjemme i. Det kan derfor være grunn til å spørre hvorvidt det er mulig (og tjenelig) å studere tekstene i disse musikkverkene separat. I og med at sangstemmen har en instrumental karakter i begge disse komposisjonene, vil det kanskje ikke være vesensforskjell mellom en tekststavelse og eksempelvis en klarinettansats. Det er imidlertid forskjell på å uttrykke noe gjennom den menneskelige stemmen og å spille noe på et instrument. Som interpret har jeg lett for å tolke språklig mening i enhver tekst som fremføres av en menneskestemme, enten den har språklig meningsbærende innhold eller ikke. Jeg har derfor valgt å studere det tekstlige materialet i *Deowa* og *Garden works* på en liknende måte som jeg har studert de øvrige tekstene.

## Teksttolkning *Deowa*

I sitt kompositoriske virke har Birtwistle vist interesse for et bredt spekter av ulike teksttyper. Han har blant annet tonesatt Sapfo-fragmenter, Shakespeare-tekster, tekster av Rainer Maria Rilke og Paul Celan. Han har også tonesatt tekster av forfattere fra sin egen generasjon, slik som Peter Zinovieff, David Harsent og Christopher Logue.<sup>6</sup> Birtwistle har også tonesatt egne tekster: *Songs by Myself* (1984) og *The Wine Merchant Robin of Mere* (1989). Så langt jeg har greid å finne ut, har han også forfattet teksten til *Deowa*.

Sopranstemmens tekst i *Deowa* er forbundet med tonehøyder og rytmer i partituret. Tittelen *Deowa* forekommer i teksten en rekke ganger, konsekvent

---

<sup>6</sup> Peter Zinovieff: *The Mask of Orpheus* (opera) og *Nenia: The Death of Orpheus*, David Harsent: *Gawain* (opera) og *The Ring Dance of the Nazarene* og Christopher Logue: *Meridian* og *Ring a Dumb Carillon*.

notert i tre atskilte stavelser: *De O Wa*.<sup>7</sup> Også andre bokstavkombinasjoner gjentas flere steder i teksten, for eksempel *A O*, *E OO* og *RE a*, og disse er også notert på en oppdelt måte med noen store og noen små bokstaver.<sup>8</sup> Mange av tekststavelsene minner om tittelordet.

Åpningen av *Deowa* er dominert av vokalen *O*. Teksten på den første partitursiden er notert slik:

OO MOO DOO De O Wa De O Wa a O a A O MOO NOO A OO O O O A  
OO A O A O A O A O A O A O E OO A O E OO E OO E OO E OO M<sup>9</sup>

Tekstutdraget over slutter med *M*, og dette er eneste gang hvor sopranen skal synge på en lukket lyd.<sup>10</sup> Til tross for de repetetive lydene, endres og utvikles teksten i *Deowa*. For eksempel forekommer stavelsene *MOO*, *DOO* og *NOO* kun i åpningen. Dette for øvrig også eneste gang hvor bokstavene *M* og *N* forekommer overhodet. På den andre partitursiden blir *AW* og *RE a* introdusert i sopranstemmens tekst:

OO NOO O AW O AW O AW O AW AW O AW A O A O A O De O Wa  
OO O OO A A O De O Wa De O Wa De O Wa De O Wa De O Wa De O  
Wa De O Wa De O Wa De O Wa De O Wa De O Wa RE a RE a RE a O  
RE a a OO O AW E AW AW E DE OO O

Som tekstutdragene over viser, forekommer det ofte gjentakelser av enkelte bokstavsammensetninger. Et eksempel på dette er 11 gjentakelser av bokstavsammensetningen *De O Wa*, vist i tekstutdraget over (spor 1: 02.15 – 02.47). Et annet eksempel på gjentakelse i teksten er å finne på nest siste partiturside; her er det notert en rekke med hele 19 *A O*-er i sopranstemmen (spor 1: 09.22 – 09.40). I disse eksemplene kan man tydelig høre at det er faste rytmiske og melodiske motiver knyttet til både *De O Wa* (*g – ciss – g* i tostrøken oktav) og *A O* (*a – h* i enstrøken oktav). Kvalbein og jeg oppdaget tidlig at flere av ordene i teksten er knyttet til faste rytmiske og melodiske motiver og at disse

<sup>7</sup> Jeg velger å notere det tekstlige materialet i *Deowa* i kursiv. Dette fordi jeg i del 4 knytter deler av det tekstlige materialet til melodiske motiv i notasjonen for øvrig, og jeg ønsker å notere disse på samme måte. Det tekstlige materialet til de øvrige sju komposisjonene er notert i anførselstegn.

<sup>8</sup> For enkelhets skyld velger jeg å ikke bruke betegnelsen diftong.

<sup>9</sup> Avskrift fra partituret. (Birtwistle, *Deowa*.)

<sup>10</sup> Innen fonetikken regnes *M* som en ”nasal lukkelyd”. (Rolf Theil Endresen, *Fonetikk: Ei elementær innføring*. Oslo: Universitetsforlaget 1988. s. 273.)

motivene forekommer like hyppig i klarinettstemmen som i sopranstemmen. Noteeksempel 3.1 viser eksempler på kombinasjon av *A O De O Wa* i henholdsvis sopranstemmen og klarinettstemmen – klarinettstemmen er transponert (spor 1: henholdsvis 02.14 – 02.16 og 10.53 – 10.55).<sup>11</sup>

Noteeksempel 3.1: Birtwistle, *Deowa*, takt 55 – 56 og takt 267 – 268

The image displays two pages of a musical score. The left page shows two staves: the top staff is for soprano and the bottom for clarinet. The soprano line has the lyrics 'A O De O Wa' written below it. The clarinet line is transposed. Above the soprano staff, the instruction 'poco a poco cresc.' is written. A fermata is placed over the 'O' in 'De O Wa'. The right page shows two staves, both for clarinet. The top staff has a fermata over a note, and the bottom staff has dynamics 'mf' and 'p' indicated with a hairpin.

Det at *De O Wa* og *A O*-motivene er notert nøyaktig likt i sopranstemmen og i klarinettstemmen, åpner for å knytte tekstforståelsen direkte til tonehøyde, rytmikk og varighet.<sup>12</sup> Som klarinettist får jeg mulighet til å fremføre de samme musikalske figurene som sopranen, og når jeg spiller, tenker jeg da også de ulike stavelsene inni meg. Slik forestiller jeg meg at jeg ”synger” *Deowas* tekst. Da jeg luftet denne tanken for Manning i en e-post, svarte hun følgende:

(...) I like your idea of 'singing' the text with the vocalist - this is a great help in timing the attacks of the consonants and achieving perfect ensemble.<sup>13</sup>

Manning knytter tekstforståelsen til klangfarge, artikulasjon og samspill. Slik er hennes holdning rettet både mot kunstneriske valg og praktisk gjennomføring. Fraværet av språklig meningsbærende innhold i en tekst tvinger oss til å rette oppmerksomheten mot nettopp klang og artikulasjon. Som klarinettist kan jeg forsøke å tilnærme meg sangerens uttrykk, og slik kan jeg

<sup>11</sup> Birtwistle, *Deowa*.

<sup>12</sup> Dette gjelder for øvrig også fire andre bokstavkombinasjoner i teksten: *RE a*, *a AW*, *E* og *EO*. Jeg vil komme nærmere inn på den tette forbindelsen mellom tekst, rytmikk og tonehøyde i partituranalysen i del 4.

<sup>13</sup> E-post fra Jane Manning 15.12.2007.

være med på å tydeliggjøre teksten i *Deowa*. En slik holdning vil også kunne skape en homogen klang og dermed også god intonasjon.<sup>14</sup>

Tekstutdragene over viser at noen partier kan være dominert av én type stavelse, mens andre partier er karakterisert av en veksling mellom ulike typer stavelser. Det tekstlige materialet endres gjennom partituret. Eksempelvis er *O a* fremtredende på side 3, mens stavelsen *A a* dominerer på side 6.<sup>15</sup> Felles for samtlige partitursider er imidlertid at det tekstlige materialet har en homogen karakter i den forstand at det er en stadig variasjon over et knippe liknende bokstavkombinasjoner. Teksten er gjennomgående dominert av runde vokallyder og ”myke” konsonanter, slik som eksempelvis ”D”.

## ***Deowa* i relasjon til *Garden Works***

I likhet med Birtwistle har Grenager jobbet jobbet med egne tekster i flere av sine komposisjoner, og hun har også forfattet teksten til *Garden works*.<sup>16</sup> Det tekstlige materialet i *Deowa* deler tre fellestrekk med Grenagers *Garden works*: Tekstene er skrevet av komponisten (antagelig parallelt med komponeringen av musikken), de innehar ikke språklig meningsbærende innhold og de foreligger ikke separat som selvstendig tekst.

Det er imidlertid en grunnleggende forskjell i notasjonen av disse tekstene: I *Deowa* er stavelsene notert med en kombinasjon av store og små bokstaver. Disse utgjør fonemer, men er ikke notert med fonetiske symboler. I *Garden works* er derimot hele teksten notert med standardiserte fonetiske symboler. Jeg finner det likevel fruktbart å studere det tekstlige materialet i *Deowa* og *Garden works* i forhold til hverandre.

---

<sup>14</sup> Det er imidlertid stor forskjell på en sangers artikulasjon og en klarinettists og således kan det være en stor utfordring for eksempel å oppnå ansatser som likner hverandre. Jeg vil komme tilbake til dette senere i dette kapittelet.

<sup>15</sup> Henholdsvis takt 81 – 90 og 210 – 227.

<sup>16</sup> Grenager har også jobbet med tonesettinger av tekster skrevet av andre, eksempelvis Markus Midré og Ernst Jandl. (Informasjon om Grenagers produksjon er å finne på Norsk musikkinformasjons nettsider, mic.no.) Som improvisasjonsmusiker samarbeider hun med sangere som i stor grad jobber med et sanguttrykk blottet for språklig meningsbærende innhold, slik som Maja S. K. Ratkje, Sofia Jernberg og Lisa Dillan.

## Bruksanvisninger

I *Deowa* og *Garden works* har begge komponister spesifisert hvordan de ønsker teksten uttalt og begge har valgt å foreta disse spesifikasjonene på engelsk. Jeg velger å kalle disse spesifikasjonene for ”bruksanvisninger”. I partituret til *Deowa* består bruksanvisningen av en fonetisk guide. Den fonetiske guiden inneholder seks spesifiseringer av uttale.<sup>17</sup>

Noteeksempel 3.2 Birtwistle, *Deowa*, fonetisk guide

### Phonetic Guide

|    |       |          |
|----|-------|----------|
| OO | as in | “Moon”   |
| O  | as in | “Orange” |
| A  | as in | “Acorn”  |
| De | as in | “Depart” |
| a  | as in | “Apple”  |
| AW | as in | “Awful”  |

Brukanvisningen i *Garden works* er langt mer omfattende enn hva den er i *Deowa*.<sup>18</sup> I partituret til *Garden works* gir bruksanvisningen spesifikasjoner for både sangstemmen og klarinettstemmen. For sangstemmen omfatter dette tegn for spesielle lyder (som for eksempel lufttone, undertone, og synge med hånden for munnen) og uttale av til sammen 16 fonemer. For klarinettstemmen gjelder spesifikasjonene tegn for spesielle lyder (underblåsing og lufttone) samt forslag til klangfargegrep (colorfingering) og grep for flerklanger (multiphonics).<sup>19</sup>

Bruksanvisningene til både *Deowa* og *Garden works* gir relativt nøyaktige instruksjoner om hvordan tekstene skal uttales, men ingen hint om hva tekstene kan bety. I begge partiturene er det imidlertid flere likhetstrekk med tanke på hvordan tekstene er knyttet til notebildet for øvrig.

---

<sup>17</sup> Birtwistle, *Deowa*.

<sup>18</sup> Partituret til *Garden works* er skrevet i et forholdsvis stort format (B4). Bruksanvisningen går over en hel side.

<sup>19</sup> I partituret til *Garden works* er deler av notasjonen for underblåsing misvisende. De klingende intervallene mellom de dypeste undertonene er trangere enn antydnet i partituret, og det er derfor ikke alltid samsvar med notert grep og klingende tonehøyde. Jeg har valgt å følge den øverste notasjonen. Dette valget er gjort i samarbeid med komponisten.

## Tekst, musikk og repetisjon

Teksten i *Garden works* er full av korte utrop, konsonanter og klanglige kontraster. Takter med aksentuerte utrop er etterfulgt av myke, lekende partier, og korte improviserte partier (ofte av bare et par sekunders varighet) er notert side om side med partier der tonehøyder, varighet, tekst og styrkegrader er nøyaktig notert. I innøvingsfasen av hadde både Kvalbein og jeg lett for å stanse opp for å ”skifte gir” på hver taktstrek, og det var en stor utfordring å få en sammenheng mellom de kontrasterende taktene. Slik sett er teksten i *Garden works* forskjellig fra den langstrakte, vokalrike og homogene teksten i *Deowa*.

Tross forskjellene mellom *Deowa* og *Garden works* er det flere likhetstrekk mellom disse komposisjonene. Et likhetstrekk er at det tekstlige materialet i begge musikkverkene er tett knyttet til rytmikk og tonehøyder, noe som gir både teksten og musikken i *Deowa* en homogen karakter, mens *Garden works* er karakterisert av stadige brudd, både tekstlig og musikalsk.<sup>20</sup> Et annet likhetstrekk er at både tekstlige og musikalske elementer repeteres hyppig i begge verk.

I *Garden works* blir en type tekst ofte presentert kun i noen sekunder før den etterfølges av en annen, kontrasterende tekst. Noteeksempel 3.3 gir et eksempel på dette: *Garden works* åpner *forte* med fem distinkte ”dæ dæ dæ dæ dæ” i sangstemmen og fem marcato-ansater i klarinettstemmen. Den neste takten er det notert *pianissimo* i begge stemmer med ”hu” og ”i” (med luft på tonen, notert med +) i sangstemmen og myke flerklanger i klarinettstemmen. Videre i noteeksempel 3.3 kan man se en stadig veksling mellom korte distinkte takter med markerte ”dæ”, ”ka”, ”ta” og ”da” i sangstemmen og lengre takter med luftige ”hu” og ”i” og dermed også en mykere tekstklang. Den ”luftige” stemningen i disse lengre taktene blir i sin tur avbrutt av abrupte ”a” *con vibrato*. Noteeksempel 3.3 viser de tre første linjene av partituret til *Garden works*. Her er både koblingen mellom tekst og musikalske kjennetegn og bruken av repetisjon tydelig (spor 16: 00.00 – 00.45).<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> I *Garden works* er ikke kobling mellom tonehøyde, rytme og tekststavelser like rigid som i *Deowa*. Jeg vil komme tilbake til dette.

<sup>21</sup> Klarinettstemmen er transponert. Fortegn gjelder kun den nota de står foran. Spesialtegn i sangstemmen: + indikerer ”breathy tone”, små notehoder indikerer ”short” varighet. Spesialtegn klarinettstemmen: Romertall henviser til spesifikke flerklanger (multiphonics). I takt 7 skal flerklang V settes an med nederste tonehøyde først. (Grenager, *Garden works*.)



Noteeksempel 3.3: Grenager, *Garden works*, utdrag side 1

GARDEN WORKS

LENE GREMAGER-OS

The score consists of three systems of staves. Each system includes a Voice staff, a Clarinet (Eb) staff, and a Clarinet (Bb) staff. The music is written in G major and 3/4 time. The first system (measures 1-12) shows the voice part with lyrics 'da da da da hu hu hu hu hu hu i i hu hu hu hu i ka ta ka ta ka' and dynamic markings like 'f', 'pp', and 'marcato'. The second system (measures 10-15) continues with lyrics 'hu hu hu hu hu hu i i hu hu hu hu i da da da ta ka hu hu' and includes 'con vib.' markings. The third system (measures 10-15) shows the voice part with lyrics 'hu hu hu a da da da da da a a hu hu' and dynamic markings like 'p', 'mf', 'f', and 'pp'. The clarinet parts provide accompaniment with various dynamics and articulations.

Litt lenger ut i partituret blir teksten tilført flere elementer. Et eksempel på dette er en utstrakt bruk av konsonanter og lyder man tradisjonelt ikke synger på innen vestlig kunstmusikk. Noteeksempel 3.4 viser et utdrag fra side 5 (spor 16: 05.43 – 06.24).<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Klarinettstemmen er transponert.



neppe intensjonen fra komponistens side.<sup>23</sup> I partituret er også dette ”ordet” notert slik at det skal uttales med fem ansatser, og ikke som ett sammenhengende ”ord”.

I likhet med *Garden works* er det også i *Deowas* tekst en bokstavs sammensetning som gir meg en konkret (og absurd) assosiasjon: *RE a* (se tekstutdrag tidligere i denne delen) får meg til å tenke på svenske salgspakater. Dette er neppe intendert fra komponistens side. For meg har det likevel vært både morsomt og interessant å erfare at de to tekstene i *Deowa* og *Garden works* kan gi meg glimt av assosiasjoner som er både konkrete og begripelige. Dette har gitt meg lyst til å forsøke å tolke *titlene* konkret.

## Hagearbeid

Tittelen *Garden works* står i kontrast til tekstens flom av tilsynelatende meningsløse stavelser. Ordene ”garden works” innehar språklig meningsbærende innhold, og gir meg konkrete assosiasjoner til luking, raking og annet hagearbeid.

I et intervju med nettstedet Ballade uttaler Grenager at tittelen *Garden works* refererer til at formen på verket er utledet av planen for parkanlegget rundt Invalidedomen og Militærakademiet i Paris.<sup>24</sup> Grenager forteller videre om hvordan hun har tatt utgangspunkt i dette barokke hageanlegget:

Jeg har sett på former som finnes i planen over parkanlegget (...). Deretter har jeg laget forskjellige fargekoder, for eksempel for grøntarealet, busker, grusganger (...). Alle disse forskjellige tingene har fått forskjellige musikalske signaturer. Verket er satt sammen av ulike ”planter” som står hver for seg, og det handler om hvordan disse må kultiveres på forskjellige måter slik at ”hagen” framstår som en enhet. Jeg har beveget meg fra den

---

<sup>23</sup> Jeg har i ettertid spurt komponisten om hun tenkte på aspik da hun skrev denne teksten. Hun svarte da at hun aldri har tenkt på dette før jeg gjorde henne oppmerksom på det. *Garden works* er for øvrig tilegnet komponistens niese Julie som ble født like før *Garden works* ble fullført. Jeg har spurt Grenager om hun har hatt barnepludring i tankene da hun komponerte *Garden works*, men hun avkreftet også dette. Mine assosiasjoner har med andre ord ingen sammenheng med komponistens kunstneriske intensjoner. Ikke desto mindre har de hatt verdi for meg som utøver.

<sup>24</sup> Hild Borchgrevink, "Hagearbeid med Lene Grenager". Intervjuet ble gjort i forbindelse med konserten *Hagearbeid der Garden works* ble urfremført i april 2005.

ene enden av parken til den andre, som en slags scanning av planen for området.<sup>25</sup>

I *Garden works* er det altså snakk om arbeid i et et hageanlegg fra barokken. Tittelen henspiller både på verkets overordnede form og på hvordan de musikalske elementene spiller i forhold til hverandre. De kontrasterende tekstlige og musikalske elementene i *Garden works* kan dermed tolkes som ulike planter og blomster i en hage. Ut i fra en slik tolkning vil det være essensielt for utøverne å fremføre disse elementene som tydelige kontraster i umiddelbar rekkefølge. For eksempel kan den stadige vekslingen mellom de distinkte ”dæ”, ”ka”, ”ta” og ”da”-stavelsene og de mykere ”hu” og ”i” (se noteeksempel 3.3 og 3.4), tolkes som ulike blomster som er plantet side om side i samme bed.

En barokkhage er kjennetegnet av akser, mønstre og symmetri og disse elementene kan bidra til at man kan orientere seg når man befinner seg i hagen. I fugleperspektiv, for eksempel hvis man ser på en plan over hageanlegget, vil formen være lett å oppdage. En barokkhage kan imidlertid også inneholde labyrinter og ”hemmelige” steder, og disse kan føre til at man også lett kan gå seg vill.

Hvem sitt arbeid er det vi møter i *Garden works*? Møter vi komponistens arbeid med å gi grusganger og blomsterbed musikalsk innhold? Eller møter vi utøvernes arbeid med å orientere seg blant formklippede buksbom og kompliserte labyrinter? Slik jeg ser det, er begge tolkningene plausible. Tittelen henspiller på konkret arbeid i hagen – et arbeid som innebærer både å skape klare kontraster og forme lange linjer, og å holde hagen ved like gjennom å stelle den. Dette er et arbeid komponisten har startet og som det er opp til utøvere og lyttere å videreføre.

Tittelen gir retningslinjer for tolkning, men det er ikke dermed sagt at dette er den eneste plausible tolkningsmuligheten. I og med at sangtekster fremføres av sangere, vil det være naturlig å knytte tolkningen til deres personlige fremføringer. Til nå har *Garden works* blitt fremført av tre sangere, hvorav jeg har samarbeidet med to av dem og lyttet til den tredje. Disse tre har gitt svært ulike tolkninger, men felles for alle tre er at de har gitt meg assosiasjoner til at teksten fremføres av en person som har vanskelig for å bestemme seg i og med at teksten har så skiftende karakter. Det er akkurat som om teksten ytres av en som stadig skifter mellom ulike væremåter og uttrykk. En slik tolkning (som er

---

<sup>25</sup> Ibid.

min tolkning av disse sangernes tolkninger) er langt fra barokkens hager, men like fullt er dette en konkret og håndfast tolkning av *Garden works*. En annen interpret vil muligens se det annerledes.

I både *Deowa* og *Garden works* er tittelen notert annerledes enn teksten for øvrig. I *Garden works* er tittelen notert på begripelig engelsk mens teksten for øvrig er notert med fonetiske tegn. I *Deowa* er tittelen notert i ett sammenhengende ”ord” mens dette i teksten er notert i tre bokstavgrupper, *De O Wa*. Det er derfor et interessant tankeeksperiment å tolke tittelen *Deowa* like konkret som jeg har tolket *Garden works*.

## Å gi

Ordet ”deowa” hører ikke hjemme det moderne engelske språket slik ”garden works” gjør. Jeg har derfor vært nysgjerrig på å finne ut om kanskje ”deowa” kan ha en meningsbærende betydning på et annet språk. Et googlesøk satte meg på sporet av at ordet kunne ha en betydning på bengali<sup>26</sup> og jeg sendte derfor en e-post til professor Arild Engelsen Ruud ved Institutt for kulturstudier og orientalske språk ved universitetet i Oslo der jeg spurte om ”deowa” kunne være et navn eller ha en annen betydning på bengali. Ruud svarte:

Deowa kan være ordet ”å gi”, ofte transkribert deoya, men hvor uttalen er mer i retning deowa. Egentlig er ”deowa” et substantivisert verb, noe i retning ”giving”, handlingen det er å gi. Jeg tviler på at det kan være brukt som stedsnavn, personnavn eller kallenavn (noe bengalere bruker i stor grad og med stor oppfinnsomhet – men ”deowa” eller andre substantiviserte verb har jeg aldri vært borte i brukt som kallenavn). Om Deowa i musikkverket ditt er dette deowa er jo en annen sak.<sup>27</sup>

Ruuds siste kommentar er interessant, for det er neppe sammenheng mellom ”deowa” på det bengalske språket og Birtwistles komposisjon. Birtwistles kompositoriske virke blir ofte knyttet til engelsk og gammelgresk språk, tradisjon og myter – ikke asiatisk. Det er dermed liten grunn til å tro at Birtwistle har funnet inspirasjon i det bengalske språket. Manning er også tvilende til en slik kobling:

---

<sup>26</sup> Bengali er det vanligste språket i Bangladesh.

<sup>27</sup> E-post fra Arild Engelsen Ruud 13.3.2008.

The composer is consistently involved with Ancient Greek culture, and also interested in early English language (...). But I've never heard of him delving into Asian culture at all.<sup>28</sup>

”Deowa” er ikke noe ord i gammelgresk språk.<sup>29</sup> Derimot ser det ut til at ”deowa” kan bety ”serving” på gammelengelsk.<sup>30</sup> Dette er interessant, for de engelske ordene ”giving” og ”serving” ligger ikke langt fra hverandre i betydning. Kan det da være fruktbart å forstå *Deowa* som ”giving” eller ”serving”?

Som jeg har gjort rede for tidligere i denne avhandlingen, har min oppfatning av *Deowa* endret seg kraftig i løpet av interpretasjonsprosessen. I begynnelsen oppfattet jeg ikke *Deowa* som overskudd (mangelen på pauser i partituret ga meg snarere opplevelsen av underskudd), men etterhvert som jeg har arbeidet med musikken har jeg fått en forståelse av *Deowa* som noe som flommer over, eller kan øses ut. Den musikalske komposisjonen *Deowa* er en strøm av lyd, og i dag oppfatter jeg en stor grad av overskudd i dette musikkverket. Dette overskuddet er å finne i det skrevne partituret i form av en noteflom uten avbrudd, og det er noe jeg har etterstrebet i mitt eget spill. Enten det har vært komponistens intensjon eller ikke, gir det *meg* mening å assosiere *Deowa* med noe som kan øses ut.

## ***Deowa* og *Garden works* – noen ulikheter**

*Deowa* og *Garden works* har til felles at det tekstlige materialet består av relativt få elementer og at disse elementene stadig gjentas. Hvis vi ser bort fra tittelordene, innehar ingen av disse tekstene språklig meningsinnhold – noe som skiller disse to komposisjonene fra de øvrige seks som belyses i denne studien. Det er også en nær sammenheng mellom sangstemmens tekst og det melodiske og rytmiske materiale både i *Deowa* og *Garden works*.

Tross disse likhetene, er det imidlertid viktige forskjeller mellom disse tekstene på to områder: Det første er knyttet til forholdet mellom sangstemmen og klarinettstemmen. Det andre er knyttet til tekstlig enhet kontra brudd.

---

<sup>28</sup> E-post fra Jane Manning 8.3.2008.

<sup>29</sup> Dag Haug (førsteamanuensis ved Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk ved Universitetet i Oslo) kjenner ikke til at ”deowa” er et gammelgresk ord.

<sup>30</sup> Takk til Dag Haug som gjorde meg oppmerksom på denne mulige betydningen.

Når det gjelder forholdet mellom sangstemmen og klarinettstemmen, er disse stemmene *gjennomgående* bygget over det samme materialet (både melodisk og rytmisk) i *Deowa*.<sup>31</sup> Dette får meg som klarinettist til kognitivt å tenke at jeg også ”synger” *Deowas* tekst. Et så nært forhold mellom materialet i sangstemmen og klarinettstemmen er ikke å finne i *Garden works*. I *Garden works* består sangstemmen og klarinettstemmen av *liknende, men ikke identisk* materiale. I enkelte partier av *Garden works* er det samsvar mellom sangerens og klarinettens ”tekst” (for eksempel de unisone partiene), i andre partier er det kun likheter, mens atter andre partier består av kontrasterende elementer. For eksempel er det karakterlighet mellom klarinettens *marcato*-ansatser og sangstemmens distinkte tekst bestående av ”dæ”, ”ka”, ”ta” og ”da”-lyder, og mellom sangstemmens luftige ”hu” og ”i”-lyder og klarinettstemmens svake, luftige flerklanger.<sup>32</sup> Men, til forskjell fra eksempelvis *A O* og *De O Wa-*motivene i *Deowa*, er det ikke samsvar mellom stemmene verken når det gjelder tonehøyde, rytme eller varighet i disse eksemplene fra *Garden works*. *Garden works* skiller seg også fra *Deowa* ved at det enkelte steder i partituret er notert at sangeren står fritt til å velge tekst selv, og det er også notert enkelte åpne partier der begge utøverne skal improvisere. Forskjellen mellom *Deowa* og *Garden works* innebærer dermed at mens sangstemmen og klarinettstemmen er basert på det samme materialet (både tekstlig og musikalsk) i *hele Deowa*, er det ikke et like tett forhold mellom de to aktørene i *Garden works*.

Det andre området der jeg oppfatter en grunnleggende forskjell mellom *Deowa* og *Garden works*, er knyttet til enhet kontra brudd. *Deowas* tekst er preget av enhet og homogenitet både innad i teksten og mellom de to stemmene, noe som gir hele komposisjonen et gjennomgående enhetlig og utholdt preg. *Garden works* har på sin side en langt mer heterogen karakter, gjennomgående karakterisert av stadige brudd, både tekstlig og musikalsk, både innad i én stemme og mellom de to stemmene.

I og med at tekst og musikk er så tett forbundet i både *Deowa* og *Garden works*, er det også naturlig å se disse elementene i sammenheng. Tross likhetene mellom stemmene utgjør likevel sangstemmens tekst en grunnleggende forskjell. Som klarinettist er jeg imidlertid nysgjerrig på hvordan det kan være mulig å forstå sangstemmens tekst, fordi jeg mener at dette kan ha konsekvenser

---

<sup>31</sup> For mer om dette, se del 4.

<sup>32</sup> Noteeksempel 3.3 viser kontrasten mellom disse to elementene. Det er imidlertid ikke noen innbyrdes kontrast mellom sang- og klarinettstemmen i dette partiet. Hør eksempelvis spor 16: 00.00 – 00.22.

for både musikalsk forståelse og eget spill. Og når jeg som klarinettist får mulighet til å fremføre teksten i *Deowa* gjennom mitt spill, blir jeg også nysgjerrig på hva dette vokalrike språket kan *bety*.

## Deowas språk

Av de fire Birtwistle-biografiene jeg har lagt til grunn i denne studien, er det kun Adlington's biografi som inneholder en presentasjon av *Deowa*. Jeg vil derfor vie Adlington's gjennomgang av *Deowa* særlig oppmerksomhet. I de tre andre bøkene, to forfattet av Hall og en av Cross, er *Deowa* kun nevnt i verkoversikten over Birtwistles komposisjoner. I Halls to biografier står det oppgitt at *Deowa* er: "Based on the phonemes contained in the title".<sup>33</sup> Cross har oppgitt "text based on the phonemes of the title"<sup>34</sup> og British Music Information Centre (BMIC) oppgir en liknende beskrivelse: "text: based on phonemes of title".<sup>35</sup> Adlington gir også en tilsvarende presentasjon: "The singer's text consists entirely of syllable sounds extracted from the title and variously reassembled (...)."<sup>36</sup>

Som tidligere nevnt gir også Farr en kort presentasjon av *Deowa* i sin avhandling om Birtwistles *Ring a Dumb Carillon*. Hun karakteriserer teksten som "a series of nonsense syllables made from the syllables of the title".<sup>37</sup> Farris påstand om at teksten er nonsens, innebærer at den ikke inneholder mening i det hele tatt. Jeg er ikke enig i et slikt syn. Selv om teksten er skrevet på et språk jeg i utgangspunktet ikke forstår, betyr det ikke at teksten ikke kan inneholde et potensiale for mening. Snarere tvert i mot er jeg overbevist om at teksten kan forstås som meningsfull.

Før jeg går nærmere inn på mulige meninger i *Deowas* tekst, vil jeg drøfte ulike tolkningsmuligheter av de opplysningene som både Hall, Cross, Adlington, Farr og BMIC oppgir, nemlig at teksten er "basert på fonemene i tittelen". En mulig tolkning av denne formuleringen kan være at teksten som *helhet* er basert

---

<sup>33</sup> Hall, *Harrison Birtwistle*. s. 171. Hall, *Harrison Birtwistle in Recent Years*. s. 176.

<sup>34</sup> Cross, *Harrison Birtwistle: Man, Mind, Music*. s. 272.

<sup>35</sup> <http://www.bmic.co.uk/collection/searchdetails.asp?id=1958> lesedato 8.3.2008.

<sup>36</sup> Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*. s. 80.

<sup>37</sup> Farr, *Harrison Birtwistle's Ring a Dumb Carillon*. s. 26. Halls tidligste Birtwistle-biografi er en hyppig sitert kilde i Farris avhandling, og det er dermed til grunn til å tro at Farris påstand her også bygger på Halls *Harrison Birtwistle*.



på fonemene i tittelordet *Deowa*. Som vist tidligere i dette kapitlet, er teksten rik på de samme fonemene som tittelen, men teksten inneholder også en markant bokstavsammensetning som ikke kan spores verken i tittelordet eller i den fonetiske guiden, nemlig *RE a*. Denne bokstavsammensetningen gjentas en rekke ganger i partituret, hver gang knyttet til en markant oppadgående melodisk bevegelse, noe som gjør dette til et iøyne- og iørefallende motiv.<sup>38</sup> Det blir dermed ufullstendig å tolke at teksten som helhet er basert på fonemene i tittelordet. Den fonetiske guiden (se noteeksempel 3.2) kan romme tittelordet *Deowa*, men ikke teksten som helhet.

En annen mulig tolkning av opplysningene fra Hall, Cross, Adlington, Farr og BMIC kan være at bokstavene i den fonetiske guiden til sammen utgjør tittelordet *Deowa*. Dette er en plausibel tolkning; tittelordet kan forholdsvis lett leses ut av den fonetiske guiden (se noteeksempel 3.2). Men, dette bringer meg ikke nærmere en forståelse av *teksten* i og med at *R*, *M* eller *N* forekommer verken i tittelorden eller i den fonetiske guiden.<sup>39</sup> En tolkningsmulighet kan dermed være at tekststavelsene tar utgangspunkt i tittelen og den fonetiske guiden, men at enkelte *nye* elementer også er tilført i teksten, slik som *R*, *M* og *N*.

Jeg har ikke funnet kilden til opplysningene om at *Deowa* er basert på fonemene i tittelen. Som tidligere nevnt refererer både Adlington, Cross og Farr til Halls arbeid. Det kan dermed tenkes at Hall er kilden til de opplysningene om at teksten er ”basert på fonemene i tittelen”. Det er også mulig at disse opplysningene har vært oppgitt i en tidligere utgave av partituret, eller at komponisten selv har oppgitt dette, for eksempel i forbindelse med urfremføringen av *Deowa*.

I *Deowa* er det nær sammenheng mellom tittelen, den fonetiske guiden og teksten for øvrig. Det er imidlertid åpenbare forskjeller mellom *Deowas* tittel og tekst: Bokstavsammensetningen ”*deowa*” er notert annerledes i teksten enn i partituret og *M*, *N* og *R* er verken inkludert i tittelordet eller i den fonetiske guiden. Som interpret er jeg dermed nysgjerrig på å finne ut *mer* enn at teksten og tittelen er knyttet til hverandre.

---

<sup>38</sup> *RE a*-motivet vil bli nærmere belyst i del 4.

<sup>39</sup> Det kan virke som den fonetiske guiden Robert Adlington legger til grunn i sin presentasjon av *Deowa* er annerledes enn den som er trykt i mitt partitur. (Jeg vil komme tilbake til dette.) Dette har fått meg til å lure på om den fonetiske guiden har blitt endret, og kanskje redusert. En tidligere utgave av partituret kan kanskje ha inneholdt en mer omfattende fonetisk guide. Imidlertid er ikke *tittelen Deowa* endret.

Det at teksten i *Deowa* ikke er notert med fonetiske tegn, kan kanskje indikere at teksten kan være skrevet på et slags språk eller at teksten kan inneholde fragmenter av et språk. Som tidligere vist er mange ”ord” notert på en oppdelt måte med store og små bokstaver, slik som *De O Wa*, *RE a* og *a AW*, mens andre er notert med atskilte store bokstaver, slik som *E OO* og *A O*. I og med at disse bokstavsammensetningene består av både store og små bokstaver og er notert på denne oppdelte måten, kan det være mulig å tolke både tittelen og teksten for øvrig som akronymer eller forkortelser for lengre ord.

## Skjult meningsinnhold

De tre stavelserne *De O Wa* i tittelordet er vanlige i mange språk, og i det engelske språket er det mange ord som begynner med nettopp disse stavelserne. Det kan derfor tenkes at *De O Wa* og de andre ”ordene” i teksten kan tolkes som engelske akronymer eller kortversjoner av lengre ord.<sup>40</sup> Slik kan teksten i *Deowa* tolkes som et slags hemmelig språk som man må beherske for å kunne forstå. En slik måte å tolke teksten på er ikke fremmed for Manning: ”Because of the odd arrangement of capital letters (as I recall) I thought it might be some abbreviation or acronym. (something to do with the gods - ??)”<sup>41</sup>

Denne formen for teksttolkning kan også utvides slik at det kan være mulig å tolke disse stavelserne som begynnelse på hele setninger eller som fragmenter av lengre taler. En slik tankegang kan forfølges i flere retninger. For eksempel kan det tenkes at Birtwistle i komposisjonsprosessen har valgt å tilsløre en i utgangspunktet lettbegripelig tekst. En annen mulighet er at teksten kan tolkes som en form for ”musikalsk stenografi”. Slik kan det være mulig å forestille seg at teksten inneholder ikke bare en språklig betydning, men også informasjon om hvordan dette språket skal klinge når man fremfører det. Det kan dermed være mulig å forestille seg at teksten i *Deowa* kun inneholder fragmenter av en lengre tekst. En slik tankegang fordrer at det ligger noe skjult bakom teksten, noe som kanskje teksten kan være en inngang til.

Mannings siste kommentar i parentes er interessant: Kan dette ha noe med gudene å gjøre? Som tidligere beskrevet, er *Deowa* komponert samtidig med

---

<sup>40</sup> Jeg tar utgangspunkt i engelsk fordi dette er komponistens morsmål og fordi den fonetiske guiden er skrevet på engelsk. Det kan selvsagt tenkes at teksten i *Deowa* kan tolkes som akronymer eller forkortelser på andre språk, for eksempel gresk.

<sup>41</sup> E-post fra Jane Manning 7.3.2008.

slutføringen av operaen *The Mask of Orpheus*. Birtwistle hadde da jobbet med denne operaen over en tiårsperiode, og det er derfor sannsynlig at *The Mask of Orpheus* har hatt påvirkning på de øvrige verkene Birtwistle komponerte i denne perioden – og omvendt. I følge Manning er tilknytningen mellom teksten i *Deowa* og *The Mask of Orpheus* ”obviously important”<sup>42</sup> og dette er også noe Robert Adlington fremhever i sin analyse av *Deowa*.

## Apollons språk

I *The Music of Harrison Birtwistle* presenterer Adlington *Deowa* i kapittelet ”Texts”. I sin presentasjon av *Deowa* berører Adlington utelukkende sopranstemmen og sopranstemmens tekst og han påpeker ikke at klarinettstemmen inneholder det samme musikalske materialet som sopranstemmen. Adlington knytter *Deowa* til *The Mask of Orpheus*, og hevder at det særlig er Apollons språk som ”most clearly was taken up in the work written immediately after the opera’s completion in 1983.”<sup>43</sup> Adlington skriver videre at teksten i *Deowa* er ”a clear parallel to the way in which Apollo’s language was constructed in the opera.”<sup>44</sup>

Apollon er ikke fysisk til stede på scenen i *The Mask of Orpheus*, men gudens stemme kringkastes over høytalere. Apollons språk er computerbasert og utviklet ved IRCAM.<sup>45</sup> I løpet av operaens tre akter brøler Apollon ut 70 kommandoer. I teksthftet til CD-innspillingen av *The Mask of Orpheus* beskriver Ian Dearden klangen av Apollons uhyggelige kommandoer på følgende måte:

The opera is interrupted by 70 ”signals”. These are invented words and phrases, sometimes mixed with metallic harp sounds, derived from the

---

<sup>42</sup> E-post fra Jane Manning 7.3.2008.

<sup>43</sup> Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*. s. 80. Som påpekt i del 2, er *Deowa* skrevet før Birtwistle slutførte *The Mask of Orpheus*, ikke etter.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Det elektroniske materialet ble utviklet av Xavier Rodet, Yves Potard og Barry Anderson ved IRCAM i 1981-83. Den gang var dette uhyre moderne teknologi.

names of Orpheus and Euridice. (...) The resulting stony yet eerily compassionate utterances permeate the opera.<sup>46</sup>

Apollon er en befalende gud og han griper stadig inn i operaen med sine kommandoer. Michael Hall beskriver Apollons stemme som "barking out some command aided and abetted by an emphatic twang of his lyre."<sup>47</sup> Apollons kommandoer varierer i lengde og omfang fra "single gestures lasting a few seconds to miniature compositions of nearly a minute".<sup>48</sup> Hall skriver også: "The language he uses is Orphic, the gnomic language only a god may speak."<sup>49</sup> Apollons "orfiske" språk er fonemer basert på navnene Orpheus og Euridice. Språket er konstruert slik at det har en innbyrdes konsistens, for eksempel betyr "OFOFARIF!" kjærlighet (love).<sup>50</sup>

I følge Adlington har Birtwistle konstruert teksten i *Deowa* på en liknende måte som Apollons språk er konstruert i *The Mask of Orpheus*. Adlingtons sammenligning er basert på hvordan teksten er konstruert og notert, og han berører ikke de auditive forskjellene mellom Apollons språk i *The Mask of Orpheus* og tekstklngen i *Deowa*. Slik jeg ser det er det imidlertid stor forskjell mellom den uhyggelige og gjennomtrengende metalliske klngen i Apollons språk og klngen av akustisk/ubearbeidet kvinnestemme og klarinett i *Deowa*. Apollons utrop er også forholdsvis korte (fra noen sekunder til nærmere ett minutt varighet), til forskjell fra *Deowas* utholdte karakter (varighet over 10 minutter). For meg som lytter er det derfor ingen ting ved klngen i Apollons språk som minner meg om *Deowa*, og jeg ville neppe tenkt over en mulig forbindelse mellom Apollons språk og teksten i *Deowa* om ikke jeg var blitt gjort oppmerksom på dette gjennom å lese Adlingtons bok. Adlingtons sammenligning later til å være basert på at det har vært prinsippene bak Apollons språk, og ikke klngen, som har vært utgangspunktet for Birtwistles utvikling av teksten i *Deowa*.

Adlington påpeker videre at *Deowas* tekst neppe er like gjennomkonstruert som Apollons språk:

---

<sup>46</sup> Ian Dearden, "The Electronic Music of The Mask of Orpheus," i *Harrison Birtwistle: The Mask of Orpheus* Covertekst til CD-innspeiling med BBC Symphony Orchestra, BBC Singers, Andrew Davis og Martyn Brabbins: NMC Recordings, 1997.

<sup>47</sup> Hall, *Harrison Birtwistle*. s. 135.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Cross, "The Mask of Orpheus."

In contradiction to Apollo's language, there appears to be no attempt in *Deowa* to build a vocabulary from the repertoire of syllables, and this lack of syntactic distraction encourages a more complete focus of the sound of the text.<sup>51</sup>

Tross de klanglige (og formmessige) ulikhetene mellom teksten i *Deowa* og Apollons språk i *The Mask of Orpheus*, er det likevel hensiktsmessig å assosiere *Deowas* tekst til et slags gudespråk. *Deowas* tekst kan tenkes å bestå av akronymer eller forkortelser, for eksempel at teksten kun gir begynnelsen av lengre utsagn. Man kan dermed tenke seg at fortsettelsen av disse utsagnene *ikke synges*, men er skjult. Det kan imidlertid også være mulig å snu på det, og tenke seg at *Deowas* tekst består av *siste del* av utsagn, som et ekko. En parallell til en slik forståelse er å finne i en langt tidligere versjon av Orfevs-myten, nemlig Claudio Monteverdis opera *L'Orfeo* (1607).<sup>52</sup> I femte og siste akt av Monteverdis *L'Orfeo* kaller Orfevs på Apollon, men alt han får til svar er et ekko som kun sender den siste delen av Orfevs bønn i retur. Ekkoet har imidlertid endret litt på klangen slik at ekkosvaret får en litt annen betydning enn avslutningen på Orfevs opprinnelige tale.

Gjennom å tolke *Deowas* tekst som akronymer, forkortelser eller ekko, kan jeg forestille meg at teksten inneholder et "hemmelig" budskap der deler av teksten er skjult eller fordreid. I og med at teksten er så tett knyttet til rytmiske og melodiske motiver, og at disse forekommer like hyppig i klarinettstemmen som i sopranstemmen, kan det også være mulig å tenke at de to stemmene utfyller hverandre og *til sammen* utgjør et helhetlig språk – et språk som har form som akronymer, forkortelser og/eller fordreide ekkosvar.

## Tekstklang

Da Grenager presenterte *Deowa* på konserten i Atriet (i april 2006), beskrev hun musikken som en "klangveg".<sup>53</sup> Hun sa at sopranstemmens klang og klarinettens klang smelter i hverandre, og at det dermed kan være vanskelig å skille disse. Hun fremhevet at teksten får et eget musikalsk tonefall i og med at enkelte

---

<sup>51</sup> Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*. s. 80.

<sup>52</sup> Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*. CD-innspilling under ledelse av John Eliot Gardiner: Polydor International GmbH, Hamburg (CD-innspilling), 1987 (utgivelsesår).

<sup>53</sup> Jf. lydopptak av konserten.

tekststavelser er knyttet til bestemte melodiske motiver. Slik kan *Deowas* tekst også forstås som et særegent ”tonefall”, enten man tolker *Deowas* tekst som et slags orakelspråk, man knytter teksten til gammelengelsk uttale eller man foretar en annen tolkning. I desember 2007 skrev jeg en epost til Manning der jeg spurte om hennes tanker om teksten. Hun svarte følgende:

I'm afraid I don't have many thoughts about the text - only its phonetic qualities which impel the sound in various ways, and produce natural accents, with the vowel sounds affecting the quality of the voice, and the consonants helping to keep the placing accurate and instant.<sup>54</sup>

Mannings refleksjoner er her knyttet til klang og artikulasjon, ikke språklig meningsinnhold. Tre måneder senere skrev hun dette:

Yes, I think Harry Birtwistle does use the Deowa syllables phonetically, especially for the vocal properties of the syllables, irrespective of their meaning - certainly there's no intrinsic meaning implied, with all those repetitions. I think that's a good way of looking at it!<sup>55</sup>

Mannings tolkning er plausibel; teksten er valgt på grunn av klangen i de forskjellige stavelsene, og det er neppe noe meningsbærende innhold i *Deowas* tekst. Det har imidlertid vært av stor betydning for meg både å undersøke *Deowas* tekst og å relatere denne teksten til det tekstlige materialet i de sju andre komposisjonene. Slik jeg opplever det, har dette utvidet tolkningsrommet for *Deowas* tekst i flere retninger: For det første har det vært fruktbart for meg å studere *Deowas* tekst i relasjon til teksten i *Garden works* i og med at klangen og karakteren i disse to tekstene er svært ulike. Videre har det vært interessant å undersøke om ”Deowa” kan tolkes konkret, som ”giving” eller ”serving”, både som en overordnet karakter der *Deowa* er noe som musikalsk ”øses ut” og i forhold til idéen om at *Deowa* inneholder et orakelspråk, et språk som krever tolkning. Dette har igjen åpnet for en annen tanke: Hva hvis man tolker tekster med tilsynelatende meningsbærende innhold, kun som *ulike klanger*? Som klarinettist er det kanskje nettopp det jeg gjør i disse komposisjonene der sangstemmen og klarinettstemmen i så stor grad er bygget over det samme materialet?

---

<sup>54</sup> E-post fra Jane Manning 15.12.2007.

<sup>55</sup> E-post fra Jane Manning 9.3.2008.

I *The Mask of Orpheus* konstruerte Birtwistle et eget språk med meningsbærende innhold for å uttrykke Apollons befalinger. Det kan være mulig å tenke at *Deowas* språk ligner på Apollons i oppbygning, til tross for at *Deowas* tekst ikke er konstruert like stramt som Apollons. *Klangidealene* må imidlertid ha vært vidt forskjellige for utformingen av disse to ”språkene”. Dette kan være en forklaring på det Adlington kaller ”no attempt in *Deowa* to build a vocabulary from the repertoire of syllables” og ”lack of syntactic distraction”. Det kan også tenkes at Birtwistle var særskilt opptatt av *klangen* i stavelsene i *Deowas* tekst og ikke av språklig konstruksjon og potensielt meningsinnhold.

En tolkning av *Deowas* språk som et delvis skjult gudespråk, kan forklare hvorfor Birtwistle valgte å konstruere denne teksten på en langt mer friere måte enn han gjorde med Apollons språk. Hvis stavelsene i *Deowas* tekst inneholder et skjult budskap, kan det nettopp være et poeng at teksten mangler indre konsistens: Det skal ikke være lett å dechiffrere et hemmelig budskap.

## **Deowa og O King**

Adlington foretar en sammenligning mellom *Deowas* tekst og teksten i Luciano Berios *O King* (1968) for mezzosopran og fem instrumentalister.<sup>56</sup> I *O King* konstruerte Berio teksten med utgangspunkt i Martin Luther Kings navn og teksten består av fragmenter av dette navnet. Først på siste partiturside uttales ”Martin Luther King” i sin helhet.<sup>57</sup> Adlington hevder at Berios gjennomarbeiding av teksten i *O King* er ”much more thorough analysis of his text’s phonetic content” enn hva Birtwistle har gjort i *Deowa*.<sup>58</sup> *O King* er skrevet over navnet til en konkret historisk person, noe som gir teksten meningsbærende innhold og som kanskje har bidratt til at Berio har gjort et så grundig arbeid med teksten.<sup>59</sup> Slik er det kanskje større tekstlig likhet mellom konstruksjonen av teksten i *O King* og Apollons språk, som begge har et meningsinnhold, enn det er mellom tekstene i *O King* og *Deowa*?

I likhet med sammenligningen mellom *Deowas* tekst og Apollons språk i *The Mask of Orpheus*, er Adlington kun opptatt av hvordan tekstene er

---

<sup>56</sup> Instrumentalbesetningen er et ”pierrotensemble” med fløyte, klarinett, fiolin, cello og klaver. *O King* er også inkludert som andre sats i *Sinfonia* (1968/69).

<sup>57</sup> Luciano Berio, *O King for voice and five players*. London: Universal Edition UE 13781 (partitur), 1970.

<sup>58</sup> Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*. s. 80.

<sup>59</sup> *O King* ble fullført samme år som Martin Luther King ble myrdet.

konstruert i *O King* og *Deowa*. Han berører ikke klanglige kvaliteter ved disse tekstene. For meg som utøver og lytter er det imidlertid vel så interessant å studere tekstenes klang som å studere hvordan de er konstruert. Både *O King* og *Deowa* er komposisjoner som skaper klangrom fremfor fremadrettede melodier, og ”avrundede” klanger, slik som legato- og vokalklanger, er fremtredende i lydbildet i begge disse verkene. Det er også stor grad av klanglikhet mellom de ulike aktørene i begge disse komposisjonene og det er tydelig at både Berio og Birtwistle har etterstrebet en stor grad av klangblanding mellom de ulike aktørene i henholdsvis *O King* og *Deowa*. Imidlertid synes jeg det er en tydelig forskjell på disse to komposisjonene: I *O King* brytes de svake langstrakte klangflatene stadig av sterke, kortvarige angrep. Jeg finner ikke en liknende kontrast mellom ulike musikalske sjikt i *Deowa*. Men, hvis klangen var i fokus da Birtwistle skrev *Deowas* partitur, ville det ikke være vel så enkelt å notere teksten med fonetiske symboler?

## **Deowa og engelsk vokalpolyfoni**

Adlington peker på Birtwistles valg av tekstnotasjon og retningslinjer for uttale i ”Phonetic guide”:

Yet in spite of his freedom from the demands of the language, Birtwistle stubbornly retains the syllable, rather than its constituent phonemes, as in the basic unit for his setting. ”A” as in ”acorn” for instance, is a diphthong, but no account is taken of this in Birtwistle’s setting.<sup>60</sup>

Hva kan grunnen være til at Birtwistle har valgt å notere teksten i *Deowa* på denne måten? I følge Adlington kan dette sees i sammenheng med engelsk vokalpolyfoni. Adlington hevder at ”*Deowa* is in some ways closer in spirit to English vocal polyphony of the late fifteenth and early sixteenth century than to the experiments of other twentieth-century composers.”<sup>61</sup> Adlington peker på at liturgiske tekster fra den tiden ”are given extremely protracted, melismatic settings, so that for much of the time one hears merely a counterpoint of vowel sounds.”<sup>62</sup> Jeg finner denne tanken særdeles interressant. Adlington’s beskrivelse minner om hvordan jeg selv opplever *Deowa*, som en strøm av vokale lyder –

---

<sup>60</sup> Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*. s. 80.

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> Ibid., s. 80 - 81.



både fra sopranstemmen og fra klarinettens klang. Adlington trekker også frem at datidens uttale av vokalene var langt rikere en dagens, og han peker på at dette kan være en grunn til at Birtwistle valgte å notere teksten i *Deowa* slik han gjorde:

In *Deowa*, then, Birtwistle similarly presents the singer with the opportunity to invest the text with "motion" by means of her treatment of the diphthongs. The idea of vowel sounds being altered according to accent or dialect also finds some reflections in Birtwistle's piece, for the component syllables of the title are interpreted in different ways: thus the "a" is both "a" as in acorn and "a" as in apple; the "o" is both "oo" as in "hoop" and "o" as in "orange".<sup>63</sup>

Hvis Adlington har rett i at gammel engelsk uttale har ligget til grunn for teksten i *Deowa*, kan dette kanskje forklare hvorfor Birtwistle har valgt å lage et eget system for uttale basert på små og store bokstaver, fremfor fonetiske tegn. Dette notasjonssystemet er imidlertid ikke særlig lettlest for ikke-engelskspråklige interpreter, og som sanger må man være særlig observant for den "skjulte" diftongen i "a as in acorn". Hvis "deowa" er et gammelengelsk ord, slik jeg har antydnet tidligere i dette kapitlet, kan også dette forklare hvorfor Birtwistle valgte å notere tittelen på denne måten. Jeg vil imidlertid understreke at det ikke er noe i partituret som antyder at teksten har sitt utspring i gammel engelsk uttale eller at uttalen skal knyttes til en engelsk tradisjon av vokalpolyfoni.

Det er ikke bare Adlington som knytter *Deowa* til tidligere tiders polyfone musikk. Som jeg tidligere har referert (se del 2), karakteriserte Jane Manning *Deowa* som "all that hocketing". De ulike stemmene i en hoquetus utgjør til sammen en konsistent helhet, noe som har stor overføringsverdi til min forståelse av *Deowa*.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Ibid., s. 81. Det er ikke samsvar mellom detaljene i Adlingtons beskrivelse av "Phonetic guide" og den fonetiske guiden som er trykt i mitt partitur (noteeksempel 3.2). Eksempelvis skriver Adlington "hoop" og "orange" i anførselstegn, men ikke "acorn" og "apple". Han skriver også "a", "o" og "oo" med små bokstaver. Videre har han notert "hoop" og ikke "Moon" som det står i den fonetiske guiden som er trykket i det partituret jeg har. Hoop og Moon er ulike ord, men uttalen av den doble o-en er, så vidt jeg kan forstå, lik i begge disse ordene. Disse avvikene kan enten tyde på skrivefeil eller at Adlington har hatt tilgang til en fonetisk guide som er annerledes enn den som er trykt i det partituret jeg har.

<sup>64</sup> Franskmannen Machauts *Hoquetus David* er riktignok skrevet omtrent 100 år tidligere enn den perioden Adlington refererer til.

## Orakelspråk

I følge Adlington har ikke *Deowas* tekst noe meningsbærende innhold, slik som Apollons språk i *The Mask of Orpheus*. Jeg tror imidlertid det er mulig å tolke en mening det tekstlige innholdet i *Deowa* på et overordnet plan. *Deowas* tekst er uhyre konsistent, noe som gjør at jeg tolker at denne teksten har én mening, ikke flere kontrasterende. Her finner jeg Adlingtons kobling til Apollons språk interessant, ikke fordi klangen av Apollons språk i *The Mask of Orpheus* ligner *Deowa* (verken i konstruksjon eller klang), men fordi Apollon er en guddom som uttrykte seg gjennom et orakel.<sup>65</sup>

Apollons orakel holdt til i Delfi, der prestinnen Pythia tydet Apollons budskap. Orakelet ble tolket av profeter og prester, og disse ga de løsrevne bitene av orakelets tale en helhetlig språklig form. Slik jeg forestiller meg et orakel, kan det være både messende og repeterende, og det kan øse ut et tilsynelatende ubegripelig budskap. Som interpret kan man dermed innta rollen som den som fortolker orakelets budskap.

Det er fruktbart å forstå *Deowas* tekst både som et orakelspråk (som formidler Apollons budskap), som noe utøsende (som et bengalsk ”deowa”), som en langvarig mantraliknende tale (uten avbrudd) og som flere stemmer som til sammen utgjør én (som en hoquetus).

## *Deowas* fonemer som komedie

Mitt forhold til *Deowas* tekst har vært knyttet til hvordan den er anvendt i partituret. Som jeg har vist, har det vært en utfordring både å øve inn og å fremføre denne utholdte musikken, noe som antagelig har ført til at jeg har tolket *Deowas* tekst som en seriøs, alvorlig meddelelse. Etter å ha samarbeidet med skuespiller Ane Skumsvoll ble jeg imidlertid oppmerksom på at denne teksten også kunne ha komiske aspekt.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Apollon opptrer for øvrig også i Weberns første *Kantate* op. 29. Tekst Hildegard Jone.

<sup>66</sup> På øvelsene hadde Kvalbein og jeg tolket elementer fra flere av de andre komposisjonene som komiske, eksempelvis de mange absurde stavelsene i Grenagers *Garden works*. Andre eksempler på komiske tekstelige aspekt er Faderen i Weberns ”Erösung” (op. 18/2) som snakker i et lyst stemmeleie når han skal berolige sin sønn (stavelsen ”lieber sohn” begynner på *trestrøken c*), og enkelte av formuleringene i Kruses *Peristyl* (tekst: Pessoa, for eksempel når vi under øvelsene refererte til ”min mangel på indre sammenheng”). Jeg vil komme tilbake til min tolkning av disse tekstene.

Det hadde nok falt meg inn at *Deowas* tekst hadde enkelte komiske aspekt, men det var først når Skumsvoll presenterte sin tolkning at jeg ble oppmerksom på at *hele* teksten kunne tolkes humoristisk. Som tidligere nevnt (se del 1) leste Skumsvoll tekstene til de fem komposisjonene av Webern og Birtwistle høyt på konserten i februar 2007. I forkant av denne konserten jobbet Skumsvoll og jeg sammen om hvordan det var mulig både å tolke og å fremføre disse tekstene. Vi jobbet også med å forme en karakter som ville fungere til muntlig opplesning.

Jeg ville at teksten til *Deowa* skulle presenteres på samme måte som de øvrige tekstene, for jeg hadde lyst til å behandle denne på samme måte som jeg behandlet tekstene med språklig meningsbærende innhold. Jeg tok derfor kopi av ”Phonetic guide” og laget en avskrift av teksten slik den var notert i partituret til *Deowa*.<sup>67</sup> Jeg hadde nok trodd at Skumsvoll ville bruke ”Phonetic Guide” som en referanse for korrekt tekstuttale, men hun valgte imidlertid å lese opp *hele* den fonetiske guiden. Mens jeg inntil da hadde tolket den fonetiske guiden som et arbeidsverktøy, tolket hun den som en tekst man kan lese høyt. Skumsvoll valgte også å lese opp begynnelsen av teksten slik den er notert i partituret.

På konserten foregikk det slik: Skumsvoll kremtet litt før hun sa høyt: ”Phonetic Guide”. Så leste hun: ”OO as in Moon, O as in Orange, A as in Acorn, De as in Depart, a, a as in Apple, AW AW as in Awful, Awful”.<sup>68</sup> Deretter leste hun fra teksten slik den står i partituret: ”OO MOO...” Når jeg i ettertid lytter på konsertopptaket, syns jeg det er slående hvor tidlig publikum begynner å le under Skumsvolls opplesning. Skumsvoll tydeliggjorde at *Deowas* tekst har en komisk dimensjon gjennom å forsøke å lese med korrekt uttale iblandet norske utrop som ”nei!” og ”ja, vent!” Hun konfererte av og til med den fonetiske guiden og snakket til seg selv på norsk, i et litt svakere toneleie enn hun leste teksten. Slik tydeliggjorde Skumsvoll for publikum at det ligger en fonetisk guide som utgangspunkt for hvordan teksten er ment å uttales. Skumsvoll leste kun de første tekststavelene, og opplesningen endte med et klart og tydelig ”De O Wa!”.<sup>69</sup>

Med denne tolkningen fikk Skumsvoll meg til å tenke at hele teksten til *Deowa* kan tolkes som et eneste langt forsøkt på å uttale nettopp bokstavkombinasjonen ”De O Wa”. Enkelte steder i partituret kan teksten også

---

<sup>67</sup> Ane Skumsvoll hadde for øvrig hørt konserten i Atriet året før, så hun var ikke ukjent med *Deowas* språk.

<sup>68</sup> Jf. lydopptak av konserten.

<sup>69</sup> Deretter gikk Kvalbein og jeg direkte i gang med å fremføre *Deowa*.

tolkes som en augmentasjon av tittelordet. Særlig tydelig er dette å se i takt 77 – 80 der teksten er notert slik: ”DE OO O E OO AW”.<sup>70</sup>

Dette bringer meg tilbake til spørsmålet: I hvilken grad kan det være fruktbart å separere en tekst fra notematerialet forøvrig? Det å løfte *Deowas* tekst ut av partituret har gitt meg et blick på denne teksten som jeg kanskje ikke ville fått om jeg *kun* hadde knyttet den til partituret. I tillegg til det komiske aspektet, gjorde Skumsvolls opplesning meg også oppmerksom på at *klangen* i teksten er noe helt annet når man leser den høyt, enn når den synges til bestemte tonehøyder. Mange av stavelsene i *Deowas* partitur knyttet til bestemte tonehøyder, rytmikk og varighet. Slik får *Deowas* språk en særegen klang som språkmelodi. Det å separere det tekstlige materialet fra tonehøyder og rytmikk, åpnet for en ny måte å tolke teksten på. En tolkning av *Deowas* tekst som en komedie åpnet for en meningsfullhet som jeg kanskje ikke ville assosiert meg frem til på egenhånd. Jeg tror imidlertid at *Deowas* tekst i all hovedsak kan tolkes fruktbart i forhold til en musikalsk betydning, knyttet til tonehøyder, rytmikk og vokalklang.

## Tekstforståelse øvrige verk

Når det gjelder det tekstlige materialet til *Deowa* og *Garden works* har jeg ikke forsøkt å oversette annet enn tittelen. I de øvrige seks komposisjonene har jeg imidlertid jobbet med norske oversettelser av alt det tekstlige materialet. Jeg har langt bedre forståelse for språklig tvetydighet, symbolikk og klang på norsk (som er mitt morsmål) enn hva jeg har på noe annet språk, og jeg har derfor valgt å gå veien om det norske språket i alle disse seks komposisjonene.

Oversettelse innebærer alltid valg. En formulering på ett språk vil ofte endre både klang og noe av sin opprinnelige betydning hvis det oversettes til et annet språk. Oversettelse innebærer dermed fortolkning både av språklig innhold, rytmikk og klang.

---

<sup>70</sup> Birtwistle, *Deowa*.

## Kort presentasjon av tekstene

I *So full of shapes is fancy* og *Peristyl* har jeg støttet meg til oversettelser foretatt av andre, mens jeg selv har oversatt tekstene i *Ring a Dumb Carillon* og Weberns sanger opus 16, 17 og 18. Jeg vil nå gi en kort presentasjon av tekstene i disse seks komposisjonene samt kort gjøre rede for hvordan jeg har jobbet med oversettelsene.

### **Ring a Dumb Carillon og Weberns sanger opus 16, 17 og 18**

I *Ring a Dumb Carillon* har Birtwistle tonesatt et dikt av den engelske poeten Christopher Logue. I partituret står det at Christopher Logue har skrevet teksten, men ikke hva som er diktets navn. Jeg trodde først diktet hadde samme tittel som den musikalske komposisjonen, men ble raskt klar over at Christopher Logues dikt bar tittelen "A Matter of Prophecy".<sup>71</sup> Logue er en forfatter med et rikt forfatterskap og er i likhet med Birtwistle opptatt av teater så vel som engelsk og gresk mystikk og tradisjon.<sup>72</sup>

Diktet "A Matter of Prophecy" stammer fra Logues aller første diktsamling *Wand and Quadrant* som ble utgitt i et begrenset opplag 1953. Denne diktsamlingen er i dag vanskelig å få tak i, men jeg har fått en kopi av diktet fra den originale diktsamlingen fra British Library. Diktet "A Matter of Prophecy" er også trykket i en utgave av *Contemporary Music Review* samt i Janet M. Farris avhandling.<sup>73</sup> Jeg har dermed hatt tilgang til en kopi av originaldiktet samt to opptrykk av diktet i tillegg til Birtwistles partitur. I arbeid med teksttolkningen har det vært viktig å kunne studere originalutgaven av diktet.<sup>74</sup> Jeg har gjort

---

<sup>71</sup> Jeg har valgt å bruke "A Matter of prophecy" som betegnelse på Logues dikt og jeg har oversatt denne tittelen med "Angående en profeti". Jeg bruker *Ring a Dumb Carillon* som betegnelse på Birtwistles komposisjon.

<sup>72</sup> Logue har blant annet stått for en moderne engelsk versjon av Homers *Iliaden* (*War Music*).

<sup>73</sup> Paul Driver og Rupert Christiansen, *Music and Text*. Volume 5. Contemporary Music Review London: Harwood Academic Publishers, 1989. s. 99 - 100. Farr, *Harrison Birtwistle's Ring a Dumb Carillon*. s. 84.

<sup>74</sup> Birtwistle har for øvrig tonesatt et annet dikt fra den samme diktsamlingen, *Meridian* (1971, for mezzosopran, horn, cello, 6 sopranner, 3 oboer, 3 klarinetter, 2 harper, piano og slagverk). Her har Birtwistle satt musikk til diktet "The image of love". (Hall, *Harrison Birtwistle in Recent Years*. s. 166.) I likhet med "A Matter of Prophecy" er også dette diktet trykket i den omtalte utgaven av *Contemporary Music Review*.

oversettelsen med utgangspunkt i originaldiktet. Den har i stor grad blitt til i dialog med Owain Edwards, Astrid Kvalbein og Ane Skumsvoll.<sup>75</sup>

Tekstene til Weberns sanger op. 16, 17, og 18 er skrevet på tysk og latin.<sup>76</sup> Komponisten har hentet tekstene ”Dormi Jesu” (op. 16/2) og ”Erlösung” (op. 18/2) fra samlingen *Des Knaben Wunderhorn*.<sup>77</sup> Øvrige tekstkilder er ikke oppgitt i partiturene. Jeg vil komme tilbake til det tekstlige opphavet i disse sangene.

Arbeidet med å oversette tekstene til Weberns sanger har foregått i to omganger. Den første fant sted da jeg jobbet med min hovedoppgave om Weberns *Drei Lieder* (op. 18).<sup>78</sup> Den gang oversatte jeg de tyske tekstene (”Schatzerl klein” og ”Erlösung”) i samarbeid med Tilman von Soest, mens den latinske teksten (”Ave, Regina coelorum”) i helhet ble oversatt av Dag Haug. Disse oversettelsene har ligget til grunn også for dette arbeidet, og jeg har kun foretatt små endringer.

Den andre omgangen foretok jeg i årsskiftet 2006-07, i forkant av konserten *Musikk av Webern og Birtwistle* (februar 2007). Her gjorde jeg en større del av oversettelsesarbeidet selv. I arbeidet med å oversette de latinske tekstene til *Fünf Canons* (op. 16) har jeg gått frem på følgende måte: Dag Haug har foretatt en ordrett oversettelse fra latin til norsk. Med utgangspunkt i denne ordrette oversettelsen samt de engelske og tyske oversettelsene som er trykket i CD-heftene,<sup>79</sup> har jeg laget et utkast til en norsk oversettelse. Jeg har deretter fått tilbakemeldinger fra Dag Haug og Hans Kvalbein på dette utkastet og foretatt endringer på bakgrunn av deres kommentarer.<sup>80</sup> Tekstmaterialet i *Drei Volkstexte* (op. 17) har jeg oversatt selv med utgangspunkt i den tyske teksten samt de engelske oversettelsene som foreligger i partituret og i CD-heftene. Jeg har også fått tilbakemeldinger på mitt forslag til oversettelse fra Erika Swensen

---

<sup>75</sup> Owain Edwards er professor i musikkhistorie ved NMH. Han har engelsk som morsmål. Kvalbein og Skumsvoll ble trukket inn i oversettelsesarbeidet fordi de begge hadde roller som tekstformidlere på konserten *Musikk av Webern og Birtwistle*.

<sup>76</sup> Noen av de tyske tekstene er skrevet på høytysk, andre på østerriksk. Jeg velger for enkelhets skyld ”tysk” som en samlebetegnelse.

<sup>77</sup> *Des Knaben Wunderhorn (Guttens magiske horn)* er en samling tyske folkeviser som ble utgitt av Clemens Brentano og Achim von Arnim i 1806 – 08.

<sup>78</sup> Pedersen, *Äusserst zart*.

<sup>79</sup> Webern, *Complete Works*, Webern, *Complete Webern*.

<sup>80</sup> Dag Haug er førsteamanuensis ved institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk ved Universitetet i Oslo. Hans Kvalbein er professor ved Det teologiske Menighetsfakultet, Oslo.

og justert mitt utkast på bakgrunn av hennes innspill.<sup>81</sup> Jeg har også drøftet disse oversettelsene med Ane Skumsvoll og Astrid Kvalbein.

Oversettelsene av tekstene til Birtwistles *Ring a Dumb Carillon* og Weberns sanger op. 16, 17 og 18 ble lest høyt av skuespiller Ane Skumsvoll på konserten *Musikk av Webern og Birtwistle*. Oversettelsene er ikke ment å skulle synges, men jeg har lagt vekt på at tekstene skulle klinge godt muntlig i og med at tekstene skulle leses høyt.

Både Logues dikt "A Matter of Prophecy" og tekstene til Weberns sanger opus 16, 17 og 18 er rike på symboler og det er mange ord som kan oversettes med flere alternative norske ord. Det ble tidlig klart for meg at det å jobbe med tekstoversettelsene var et ledd i min musikalske interpretasjonsprosess, og på mange måter har selve prosessen med å oversette tekstene og drøfting av ulike ordvalg lignet på prosessen med å øve inn et partitur. Jeg har stadig måttet vurdere og revurdere ulike formuleringer om og om igjen – ikke ulikt en innøvingsprosess der jeg har måttet repetere teknisk vanskelig partier.

For enkelhets skyld har jeg valgt å skrive "min oversettelse" på de oversettelsene jeg har arbeidet med selv. Jeg vil understreke at samtlige oversettelser er gjort i dialog med mennesker som har kompetanse på de aktuelle språkene, og deres innspill har hatt stor betydning for min forståelse av tekstene. De endelige formuleringene har jeg imidlertid valgt selv.

### ***So full of shapes is fancy og Peristyl***

I *So full of shapes is fancy* har Pascal Dusapin tonesatt åpningssonetten fra William Shakespeares skuespill *Twelfth Night* (*Helligtrekongersaften*). Teksten er trykket på både engelsk og fransk i Dusapins partitur. Jeg har hatt tilgang til engelsk utgave av skuespillet samt André Bjerkes gjendiktning til norsk.<sup>82</sup>

I likhet med Dusapin har Kruse også valgt å tonesette utdrag av en lengre tekst i sin komposisjon *Peristyl*. Her har Kruse tonesatt fem tekstutdrag fra Fernando Pessoaes *Uroens bok*. Kruse har lagt den norske oversettelsen, foretatt

---

<sup>81</sup> Både Tilman von Soest og Erika Swensen er tyske, bosatt i Norge i en årrekke.

<sup>82</sup> William Shakespeare, "Twelfth-Night: or, What You Will," i *Shakespeare. All 37 Plays. All 160 Sonnets and Poems.*, Stratford, London: Chancellor Press, 1982, William Shakespeare, *Helligtrekongersaften eller hva du vil*. Gjendiktning ved André Bjerke. Oslo: Aschehoug, 1964.

av Christian Rugstad, til grunn. I og med at jeg ikke behersker originalspråket, har jeg kun forholdt meg til den norske utgaven.<sup>83</sup>

## ***Ring a Dumb Carillon***

I Birtwistles *Ring a Dumb Carillon* har teksten et språklig meningsbærende innhold, noe som har gjort arbeidet med tekstforståelsen ganske annerledes enn den har vært med *Deowa*. Mange av Birtwistles komposisjoner rører imidlertid ved liknende tematikk, og tross de tekstlige ulikhetene i *Deowa* og *Ring a Dumb Carillon* har jeg funnet fellestrekk som har vært viktige for hvordan jeg forstår tekstene til disse to Birtwistle-komposisjonene.

Jeg har i denne sammenhengen valgt å konsentrere meg om tre aspekter ved teksten i *Ring a Dumb Carillon*: For det første vil jeg presentere tekstens innhold og struktur. Her vil jeg gi eksempler fra både originaldiktet og teksten slik den foreligger i partituret. For det andre vil jeg undersøke tittelen og hvordan tittelen kan fungere som en mulig inngangsport til musikkverket. For det tredje vil jeg belyse tre elementer ved det tekstlige materialet i *Ring a Dumb Carillon* som jeg assosierer til *Deowa*: Dette er et tidsforløp preget av dreining og gjentakelse, en tilstand fremkalt av gift/drøm/transe, samt gresk mytologi og engelsk tradisjon (språk, landskap, ritualer, steingraver).

### **“Angående en profeti” – innhold og struktur**

”A Matter of Prophecy” bringer leseren inn i et underlig univers, en slags sovende tilstand, et mellomrom mellom liv og død, mellom britisk natur og gresk historie/mytologi, og i et kretsløp der tidens gang er preget av bølgende, gjentakende og dreinende bevegelser. Diktet er rikt både på konkrete skikkelser og flertydige symboler, blant annet møter leseren soleier, uforsiktede kvinneguder, et orakel i søvn, slanger, et stumt klokkespill av gull, en vindslipt spådom, duggelger, filosofen Platon, gift, pytonslangespyttet klebrighet og en rekke andre elementer (av både konkret og mytisk art), knyttet til drøm, nåtid, fortid, naturformer og naturens kretsløp.

---

<sup>83</sup> Fernando Pessoa, *Uroens bok*. Oversatt av Christian Rugstad. Oslo: Solum Forlag, 2004.



I partituret til *Ring a Dumb Carillon* er teksten trykket kun i sopranstemmen og ikke separat. Da Kvalbein og jeg begynte å studere denne teksten tok vi derfor utgangspunkt i diktet slik det er notert i sopranstemmen. Kvalbein foretok tidlig en oversettelse av enkelte ord. Det viste seg imidlertid raskt at mange av disse kunne oversettes med ulike norske ord, noe som fikk oss til å begynne å diskutere ulike oversettelsesmuligheter. Etter hvert bestemte jeg meg for å oversette hele diktet.

Diktet åpner med en sovende mannsperson og tidlig i diktet møter leseren tre ulike steiner: En som er kastet på land av tidevannet (tide cast stone), en steindysse (cromlech)<sup>84</sup> og noe vi antok kunne være en slipestein (whetstone). Når man bare ser teksten i partituret er det vanskelig å vite om partituret følger diktets strofer og om noe er utelatt fra originaldiktet. Jeg var nysgjerrig på å vite om orddeling og tegnsetting fulgte originaldiktet, og jeg stusset særlig ved én formulering: ”Nudged by the wind the whetstone nods”. Kunne en slipestein stå så ustødig at den lot seg dytte av vinden? Jeg ønsket å sammenligne partituret med originalutgaven av diktet.

I *Ring a Dumb Carillon* har Birtwistle tonesatt hele Logues ”A Matter of Prophecy”, men han har til en viss grad brutt opp diktets struktur når han har gitt det en musikalsk form. Da jeg første gang så Logues dikt ble jeg derfor overrasket over hvordan diktet var notert.<sup>85</sup> Originalutgaven av diktet har fem strofer, strukturert slik at antall linjer i hver strofe skaper symmetri: Første strofe har ni linjer, andre ti, tredje åtte, fjerde ti og femte strofe har ni linjer.<sup>86</sup> Det første ordet i hver linje begynner med stor bokstav. I originalversjonen av diktet er den første strofen notert slik:

He sleeps as sound as any tide  
Cast stone; and thinks the cromlech  
Deep in buttercups like infant  
Plato jettisoned in Syracuse by  
Chance, or careless women gods.  
Nudged by the wind the wise-stone nods

---

<sup>84</sup> Cromlech er betegnelsen på en steingrav der flere steinblokker bærer én. Ordet cromlech er brytonsk (et keltisk språk, i nær slekt med walisisk) og kan på norsk oversettes til steindysse.

<sup>85</sup> Jeg så diktet først i *Contemporary Music Review (CMR)* da dette er tilgjengelig på NMHS bibliotek. Kort tid senere fikk jeg tak i en kopi av diktet fra den originale diktsamlingen fra British Library og det er denne kopien jeg har lagt til grunn.

<sup>86</sup> I originaldiktet er det et sideskift midt i fjerde strofe. Diktet er imidlertid ikke trykket med et slikt brudd verken i *CMR* eller i Farris avhandling, så det er ingen grunn til å tro at dette sideskiftet i originaldiktet indikerer en ny strofe.

To the buttercups nod to the dreamful  
Deep as an oracle asleep beside  
His core of serpents or his womans will.<sup>87</sup>

I Logues dikt er det ingen ”whetstone” slik det er i Birtwistles partitur, men en ”wise-stone”, en *vis stein*. Det er altså ikke slipesteinen, men den vise steinen som nikker til soleiene. Slik jeg tolker det, er det steindyssen som er den vise steinen. Endringen fra wise-stone til whetstone er antageligvis en skrivefeil, og ikke en tekstlig endring som har vært intendert fra komponistens side. Vi endret derfor til ”wise-stone” i vår fremførelse.<sup>88</sup>

I Birtwistles partitur er Logues strukturering av strofene til en viss grad tilslørt. Et eksempel på dette er at Birtwistle har bundet sammen diktets fjerde og femte strofe.<sup>89</sup> Teksten slik den er notert i partituret til *Ring a Dumb Carillon* er Birtwistles tolkning av Logues dikt.<sup>90</sup> Birtwistles komposisjon har da også et annerledes uttrykk enn jeg finner i Logues dikt. En særlig tydelig forskjell mellom den musikalske komposisjonen og diktet er at *Ring a Dumb Carillon* har en dramatisk karakter, noe jeg ikke finner i ”A Matter of Prophecy”. Birtwistle har også selv påpekt denne forskjellen og uttalt at han var tiltrukket av noen av de språklige bildene i Logues dikt, men at diktet ”isn’t particulaly dramatic”, i motsetning til komposisjonen *Ring a Dumb Carillon*.<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> “Han sover så dypt som enhver stein / Kastet på land av tidevannet; og tenker steindyssen / Dypt i soleier, som unge / Platon som havnet i Syrakus ved / Tilfeldighet, eller uforsiktige kvinneguder. / Dyttet av vinden nikker den vise steinen / Til soleiene nikker til den drømfylte / Dypt som et orakel i søvn ved siden av / Hans kjerne av slanger eller hans kvinnes vilje.” (Min oversettelse.)

<sup>88</sup> Farr påpeker denne skrivefeilen i sin avhandling. Hun spør om det kan være mulig å tolke denne steinen som en slipestein, til tross for at det sannsynligvis er en trykkfeil: ”It is interesting to speculate on this substitution which does make a degree of sense; surely the stones of a cromlech could be used to sharpen tools. However, since the only recording of the work (...) carried out under the auspices of the composer, restores Logue’s language, this is probably a publication error and not a word substitution by the composer.” (Farr, *Harrison Birtwistle’s Ring a Dumb Carillon*. s. 55.) Jeg har ikke hørt den innspillingen Farr refererer til. Hall har oppgitt denne som ”LP deleted”. (Hall, *Harrison Birtwistle in Recent Years*. s. 157.)

<sup>89</sup> I originaldiktet slutter fjerde strofe med ”As when, and when, the honeytounded” mens femte og siste strofe åpner med ”Contraption seer went home to Athens”. (”Som når, og når den honningtungede / Tingseer dro hjem til Athen”, min oversettelse). I Birtwistles *Ring a Dumb Carillon* dveler musikken lenge ved ”As when and when”, mens ”the honeytounded Contraptionseer” presenteres i én og samme frase (spor 2: 10.38 – 11.08).

<sup>90</sup> I partituret er det flere små avvik i forhold til originaldiktet når det gjelder tegnsetting, orddeling, bruk av stor forbokstav i enkelte ord samt enkelte flertalls s-er.

<sup>91</sup> Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*. s. 79. I følge Adlington uttalte Birtwistle dette i forbindelse med en radiooverføring av *Ring a Dumb Carillon* i 1991.

Som vist i del 2 er det en viss grad av klanglikhet mellom *Deowa* og *Ring a Dumb Carillon*, men også store ulikheter i den forstand at *Ring a Dumb Carillon* rommer mange musikalske kontraster, mens *Deowa* gjennomgående har en homogen karakter. Det er for øvrig også mange år som skiller disse komposisjonene; *Ring a Dumb Carillon* ble fullført i 1965, åtte år før *The Mask of Orpheus* ble påbegynt, mens *Deowa* ble komponert i 1983, samme år som operaen ble fullført, 18 år etter.

Logues "A Matter of Prophecy" er et mangetydig dikt rikt på tolkningsmuligheter. Logue selv har uttalt om sin produksjon: "Poetry cannot be defined, only experienced."<sup>92</sup> Både tekst og musikk er noe vi erfarer i møte med det, og mangfoldige kunstneriske erfaringer kan kanskje verken defineres eller settes ord på. Som vist i del 2 kan erfaring også innebære forståelse, om enn ikke nødvendigvis språklig. Slik jeg ser det, inviterer Logues dikt til en mangfoldig og flertydig tolkning.

Både Adlington og Farr poenterer at Logues dikt kan være vanskelig å tolke. I *The Music of Harrison Birtwistle* gir Adlington ingen presentasjon av tekstens innhold, men gir følgende beskrivelse av diktet: "Throughout, the intelligibility of the text is thoroughly obscured."<sup>93</sup> Adlington velger å rette fokus mot vokallydene i åpningstaktene:

The opening of the work seems to revolve around the common vowel sound of the poem's first two words: "He sleeps". The soprano's long note values highlight the vowel, and a soft clarinet note appears to sustain it immediately afterwards. Later occurrence of the same vowel sound in the first verse of Logue's poem go unnoticed, however; and this establishes a pattern for the rest of the work, which consistently refuses to capitalise upon Logue's copious assonances and alliterations, and concentrates instead on the volatile rhythmic relationships between the three participants.<sup>94</sup>

Farr gir en tilsvarende beskrivelse: "In Logue's poem, compelling images which by themselves are easily understood, are juxtaposed, forming a composite which is not easily comprehended if indeed it is possible to comprehend as a whole."<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> Fra nettsiden *The Poetry Archive* (<http://www.poetryarchive.org/poetryarchive/singlePoet.do?poetId=1530> lesedato 28.5.2008.)

<sup>93</sup> Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*. s. 79.

<sup>94</sup> Ibid.

<sup>95</sup> Farr, *Harrison Birtwistle's Ring a Dumb Carillon*. s. 55.

I sin avhandling gir Farr en presentasjon av diktet der hun legger særlig vekt på tolkningen av konkrete symboler knyttet til engelsk natur og greske myter/tradisjon, slik som steindyse, orakel, Platon (og hans reiser til Syrakus), spansk flue og kantaridin.<sup>96</sup>

I min analyse har jeg imidlertid valgt å vektlegge andre tekstlige elementer enn hva Farr har gjort. Som tidligere nevnt har jeg funnet det mer fruktbart å rette fokus mot tekstlige elementer knyttet til tidsforløp karakterisert av dreining og gjentakelse, en tilstand preget av gift/drøm/transe, samt gresk mytologi og engelsk tradisjon. Men før jeg berører dette, vil jeg først gjøre rede for hvordan jeg tolker tittelen *Ring a dumb Carillon*.

## **Ringer et stumt klokkespill av gull – tittel og interpretasjon**

I likhet med titlene til *Deowa* og *Garden works*, har min forståelse av tittelen til *Ring a Dumb Carillon* vært en viktig inngangsport til den musikalske komposisjonen. I *Ring a Dumb Carillon* har Birtwistle brukt en formulering fra diktet og ikke diktets tittel som tittel på musikkverket. Formuleringen ”Ring a dumb carillon” forekommer i den andre strofen av Logues dikt. Slik jeg forstår det, består det stumme klokkespillet (”dumb carillon”) av soleier: Hver soleie utgjør en klokke, og når blomstene beveger seg, utgjør de til sammen et stumt klokkespill. Soleiene opptrer i hver eneste av diktets fem strofer og har således en fremtredende posisjon i diktet.

I første strofe er det vinden som gir soleiene en liten puff slik at de kan nikke (se utdrag over: ”Nudged by the wind the wise-stone nods / To the buttercups nod to the dreamful”). I den andre strofen er det også beskrevet at blomstene beveger seg:

One slow turn of the word. The cromlech  
Whirled once nodding and the buttercups  
Ring a dumb carillon of gold in his ear,  
Chiming against the twist of the world<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Kantaridin finnes på dekkvingene til billearten spansk flue og er svært giftig.

<sup>97</sup> ”En langsam dreining av verden. Steindyssen / Snurret engang nikkende og soleiene / Ringer et stumt klokkespill av gull i hans øre, / Kimende mot verdens rotasjon” (Min oversettelse.)

Det kan være både vinden og solens gang som får blomstene til å bevege seg. Jeg antar at landskapet som beskrives i diktet ligger ved kysten (den sovende blir i første strofe sammenlignet med en stein kastet på land av tidevannet), og dermed kan det godt tenkes at det blåser litt på blomstene. Som jeg vil komme nærmere inn på litt senere, har naturens kretsløp en viktig plass i Logues dikt. Det kan derfor godt tenkes at det er vind knyttet til døgnets kretsløp (slik som solgangsbrisen) som har fått soleiene til å ringe sitt stumme klokkespill. Soleienes bevegelse kan også tolkes i forhold til solens bevegelse over himmelen: Blomster vender alltid kronbladene mot solen, og i løpet av dagens gang vil blomstene dermed følge solens bevege. Slik vil de utgjøre et klokkespill – riktignok i svært langsomt tempo.

I den tredje strofen er det igjen vinden som beveger blomstene,<sup>98</sup> og i den fjerde strofen dreier steindyssen seg mot soleiene og ringer dem tilbake til samling.<sup>99</sup> Mens soleiene i andre strofe ”kaster sitt gull på steindyssens flanke”, skygger steindyssen for sola i den femte og siste strofen. Diktet ender med kulde:

Railed with words to make them safe,  
And match the cromlech's shadow as it  
Maims the sun. And the unanswered  
Buttercups are shrivelled back to seed  
Inside his sleeping hand, cold as stone.<sup>100</sup>

Disse tekstutdragene viser at soleiene er tett knyttet til steindyssen. Det er en toveis stum kommunikasjon mellom blomstene og steindyssen basert på dreining, dytting, skygge og lys. Soleiene får imidlertid ikke noe tilfredsstillende svar (”unanswered Buttercups”) og de skrumper inn til frø. I partituret er det notert at sopranen skal hviske de siste ordene ”cold as stone”.

Soleiene har en sentral plass i diktet og det er åpenbart at Birtwistle har merket seg spesielt disse i og med at han har valgt å henvise til blomstene med

---

<sup>98</sup> “A wind heaves / Invisible chimneys, and the buttercups / Flog their gold on the cromlech's flank.” (“En vind hever / usynlige ildsteder og soleiene / Kaster sitt gull på steindyssens flanke.” min oversettelse.)

<sup>99</sup> “His tongue. The cromlech pivots dumb / As any stone. His tongue crankshafted / To the buttercups makes one slow turn / Ringing them back to gathering.” (“Hans tunge. Steindyssen dreier stumt / Som enhver stein. Hans tunge veivakslet / Gjør en langsom dreining mot soleiene / Ringer dem tilbake til samling.” min oversettelse.)

<sup>100</sup> “Inngjerdet med ord for å gjøre dem trygge, / Og stemme overens med steindyssens skygge idet den / Lemlester sola. Og de ubesvarte / Soleiene er skrumpet inn til frø / I hans sovende hånd, kald som stein.” (Min oversettelse.)

tittelen ”Ring a Dumb Carillon”, og ikke Logues profetiske tittel ”A Matter of Prophecy”. Som jeg tidligere har vært inne på (i del 2), peker Jonathan Cross på at selektiv oppmerksomhet er karakteristisk for Birtwistles musikalitet, og som jeg allerede har nevnt, har Birtwistle uttalt at han merket seg enkelte språklige bilder i Logues dikt. Det kan dermed godt hende at Birtwistle særlig har festet seg ved soleienes bevegelser i Logues dikt og at han derfor har valgt å benytte disse i tittelen. Ordet ”buttercup” forekommer ikke i komposisjonens tittel, og formuleringen ”Ring a Dumb Carillon” blir dermed symbolsk. ”Klokkespill” er imidlertid et ord som gir klare musikalske assosiasjoner, og det kan tenkes at Birtwistle som komponist ble særlig begeistret for nettopp denne formuleringen.

Hva innebærer det for fortolkningen at tittelen ”A Matter of Prophecy” er erstattet med formuleringen ”Ring a Dumb Carillon”? Ordet ”profeti” forekommer ikke i diktet for øvrig og blir dermed fjernet når tittelen endres. Imidlertid forekommer både ordene ”orakel” og ”spådom” i diktet, og slik sett er profetien tilstede i teksten selv om det er fjernet fra tittelen. For meg som interpret er tittelen en inngang til kunstverket, både som dikt og som musikkverk. Dermed tolker jeg tittelendringen som en *dreining av fokus* fra profeti, til vaiende bevegelser.

Slik jeg tolker tittelen ”Ring a Dumb Carillon”, er denne ringingen knyttet til tidens gang og gjentakende bevegelser mer enn spådom og profeti. Slik sett er det store likhetstrekk mellom soleienes bevegelser i *Ring a Dumb Carillon* og den repetetive teksten i *Deowa*. Som jeg allerede har vært inne på, kan det imidlertid også være mulig å tolke *Deowas* tekst som et språk preget av gammelengelsk vokaluttale eller som et orakelspråk, talt ut i en transeaktig tilstand. Jeg vil derfor gi noen eksempler fra Logues dikt som kan knyttes til en slik tekstforståelse.

### **Tre tekstlige fellestrekk *Ring a Dumb Carillon* og *Deowa***

Jeg har valgt å belyse tre tekstlige elementer i *Ring a Dumb Carillon* som kan tolkes i forhold til det tekstlige materialet til *Deowa*: Et tidsforløp preget av dreining og gjentakelse, en tilstand som søvn/gift/transe kan føre oss mennesker ut i, samt gresk/engelsk tradisjon og mystikk. Dette er for øvrig elementer som er sentrale også i mange andre av Birtwistles komposisjoner, og det er sånn sett

ikke underlig at jeg knytter disse elementene til både *Ring a Dumb Carillon* og *Deowa*.<sup>101</sup>

### Tidsforløp preget av dreining og gjentakelse

Det er en tydelig tidsdimensjon i ”A Matter of Prophecy” som er knyttet til døgnetts rytme og naturens kretsløp. Tidevann, måne, sol og skygge vitner om at dagene går. Logue benytter også ord som indikerer ulike hastigheter og dermed også ulik grad av intensitet, blant annet bruker han ”slow turn”, ”whirled” og ”twist” for å beskrive jordas (og steindyssens) rotasjon, noe jeg tolker som en indikasjon på grad av intensitet i de bevegelsene som er beskrevet i diktet. Det er også en stadig veksling i Logues dikt mellom engelsk cromlech, den historiske Platon, gresk mytologi, fortid, nåtid og drøm. Slik vaier, bølger og veksler de ulike elementene i Logues dikt.

Verken Adlington eller Farr berører tidsdimensjonen i Logues dikt. Jeg finner imidlertid denne svært interessant, både i forhold til å tolke diktet og Birtwistles tonesetting i *Ring a Dumb Carillon* og i forhold til min tolkning av *Deowas* tekst. En parallell til Logues anvendelse av ”kretsløpstid” er å finne i *Deowas* stadig vekslende tekst: I enkelte partier har begge aktører langstrakte ”stavelser”, mens andre partier er dominert av stadig hurtige skift mellom ulike ”tekststavelser”.

Logues dikt inkluderer også den tidsdimensjonen som drøm eller transe kan utgjøre. Den sovendes tunge ro i Logues dikt står i sterk kontrast til ”tiden som går” i form av tidevannet, månens og jordens bevegelser.

### Den sovende og drøm

Den sovende er sentralt i diktet, men vi får ikke vite *hvem* det er som sover. Farr antyder at den sovende kanskje er steindyssen selv – eller Platon.<sup>102</sup> Platons navn forekommer tre ganger i diktet, alle tre gangene knyttet til hans reiser til Syrakus.<sup>103</sup> Hvis det er *steindyssen* som sover, gir det mening at den sovende blir

---

<sup>101</sup> Som jeg allerede har gjort rede for, er den greske gudeverdenen (og særlig Orfevs-myten) viktig i flere av Birtwistles komposisjoner. Birtwistle har også eksperimentert med ulike typer musikalske tidsforløp i mange av sine verk, for eksempel *For O, for O the Hobby-horse is Forgot* (1976), *Pulse Field* (1977) og *Harrisons Clock's* (1998).

<sup>102</sup> Farr, *Harrison Birtwistle's Ring a Dumb Carillon*. s. 56.

<sup>103</sup> Syrakus var gresk koloni på Sicilia. Platon reiste faktisk tre ganger til Syrakus, hver gang forsøkte han å sette sine politiske ideer ut i livet, og hver gang mislyktes han. Slik jeg tolker det, kan derfor også formuleringen ”the honeytongued / Contraption seer went home to

sammenlignet med en stein kastet på land av tidevannet. Det er lenge siden menneskene hadde et aktivt forhold til steindysser, og disse dyssene (og deres funksjon) er dermed ”sovende” i vår samtid. En steindyss vil også være eldre enn Platon, og kan dermed kanskje huske Platon og hans filosofiske prosjekt? Steindyssen bringer oss nordover i Europa. Valg av betegnelsen ”cromlech” kan tyde på at diktet er knyttet til (vest-)engelsk kystlandskap. Sola og skyggene gir steindyssen liv og spiller dermed en aktiv rolle i Logues dikt. Kanskje er det også steindyssen selv som i siste diktstrofe rekker ut sin kalde hånd og knuser soleiefrøene?

Den sovende kan imidlertid også tolkes til å være en *annen* enn både steindyssen og Platon, nemlig Endymion eller en som ligner på ham. I den fjerde strofen møter vi ”denne endymion”:

Woman and dream have sung but, and before  
And have smelted this endymion into  
An image of slag, buttercup ruled, bound  
In fore talking and the time of night.<sup>104</sup>

I følge greske sagn valgte Endymion den evige søvnen for å beholde sin skjønnhet. Diktet slutter med at den sovendes hånd er kald som stein, kanskje det er den vakre Endymion som har trådt over dødens terskel?

Slik jeg ser det har både søvnen og giften en sentral plass i Logues dikt. Både søvn og gift kan føre oss til en mellomtilstand, et sted preget av drømmer og hallisunasjoner, en slags ”mellomværen” mellom det levende og det døde. Orakelet kan representere en eksistens mellom gud og menneskene, og søvnen og giften en tilstand mellom levende og død. Dette er elementer som det også er mulig å tolke ut fra *Deowas* tekst i den forstand at den repetitive teksten i *Deowa* (særlig donimert av ulike *o* og *a*-lyder) kan tolkes som en form for drøm/transetilstand. Slik kan det tekstlige materialet i både *Ring a Dumb Carillon* og *Deowas* assosieres til messende orakelspråk.

---

Athens / His philosophy and his back in rags.” (“den honningtungede / Tingseer dro hjem til Aten / Med filosofien og ryggen i filler.” min oversettelse) knyttes til Platon og hans hjemkomst til Aten.

<sup>104</sup> “Kvinne og drøm har sunget, men, og før, / Og har smeltet denne endymion om til / Et bilde dominert og bundet inn av soleieslagg / I før tale og nattens tid.” (Min oversettelse.) Dette utdraget er for øvrig et eksempel på at Birtwistle har valgt å tonesette Logues dikt på en måte som bryter opp den opprinnelige strukturen diktet. Teksten i dette utdraget utgjør første halvdel av fjerde strofe i Logues dikt, og kan således oppfattes som en enhet. Hos Birtwistle er det imidlertid et markant musikalsk brudd mellom “ruled” og “bound” (spor 2: 09.31 – 10.14).



## Tekstlige referanser til gresk og engelsk tradisjon

Logues dikt berører gresk antikk – både historisk og mytisk – og engelsk landskap og tradisjon. Dermed foreligger det ytterligere en parallell til *Deowas* tekst.

I ”A Matter of Prophecy” møter vi som sagt både Endymion og Platon.<sup>105</sup> Vi møter også et orakel, en spådom, kvinneguder, slanger og en pytonkjerne.<sup>106</sup> Orakelet hadde en viktig betydning i gresk mytologi, Som jeg tidligere har vært inne på, var det prestinnen Pythia som tydet Apollons orakel i Delfi. Slik kan både orakel, spådom, kvinneguder og slanger assosieres til Apollons orakel. Tolket slik, blir det kort vei til Apollon i *The Mask of Orpheus* – og til *Deowas* tekst.

Det er ikke på langt nær så mange referanser til engelsk landskap og tradisjon i Logues ”A Matter of Prophecy”, som det er til den greske antikken. Hovedscenen for diktets ”handling” finner imidlertid sted i et landskap med en steindysse og soleier som vaier i vinden, noe som får meg til å assosiere til et engelsk kystlandskap. Bruken av den bretonske betegnelsen ”cromlech” tyder også på at den sovende i Logues dikt befinner seg på Englands vestkyst, kanskje i Wales. Dette kan igjen sees i forhold til Adlingtons tolkning av *Deowas* tekst i relasjon til gammelengelsk vokalbruk og engelsk vokalpolyfoni.

Birtwistles engasjement i engelsk og gresk historie og kultur har preget hele hans komposisjonsvirksomhet, noe både Hall, Cross og Adlington har fremhevet i sine biografier. Det er derfor overhodet ikke oppsiktsvekkende at jeg kan relatere tekstene i *Ring a Dumb Carillon* og *Deowa* til både engelsk og gresk tradisjon. Ikke desto mindre har det vært fruktbart for meg å gå veien om *Ring a Dumb Carillon* for bedre å kunne forstå det tilsynelatende ubegripelige språket i *Deowa*.

Jeg har funnet enda et interessant element i Logues dikt, og dette er knyttet til ”lysende” eller ”glitrende” ord og beskrivelser. Eksempler på dette er engsoleiene (som gjerne er hvite eller gule), diamanter, et klokkespill av gull, månens hvite vrakgods, stråleglans og usynlige ildsteder. Som musiker oppfatter jeg ”lys” både som en visualisering og som en klangfarge, og de ”lysende” ordene i Logues dikt gir meg dermed både visuelle og auditive assosiasjoner. For meg representerer dette enda et meningslag i Logues rike språk.

---

<sup>105</sup> Videre omtales ”tyrants yard”, en betegnelse som antagelig sikter til Dionysios II, tyrannen på Syrakus som Platon reiste til.

<sup>106</sup> I den tredje strofen er det beskrevet at ”pytonkjernen knuser sine diamanter i hans hjerne”.

## Weberns sanger opus 16, 17 og 18

I perioden 1921 – 25 er samtlige av Weberns opusnummererte verk (op. 15 – 18) skrevet for stemme og små ensembler der klarinetten har en fremtredende rolle.<sup>107</sup> *Fünf Canons* (op. 16), *Drei Volkstexte* (op. 17) og *Drei Lieder* (op. 18) inneholder til sammen 11 sanger. Av disse er to sangtekster hentet fra *Des Knaben Wunderhorn*,<sup>108</sup> tre er forfattet av Peter Rosegger,<sup>109</sup> fem er hymner, gradualsamer og antifoner<sup>110</sup> og én har ukjent opphav.<sup>111</sup> Tekstene er trykket på et separat blad i partituret til *Fünf Canons* (op. 16), i partiturene til de øvrige to komposisjonene er teksten kun trykket i sangstemmen.<sup>112</sup>

I likhet med de fleste av Weberns komposisjoner, bærer partiturene til opus 16, 17 og 18 informative titler: *Fünf Canons*, *Drei Volkstexte* og *Drei Lieder*. Med ett unntak, er de ulike sangene i hvert verk kun nummerert som I, II, III osv. Unntaket er den andre sangen i *Drei Lieder* som har notert tittelen ”Erlösung aus Des Knaben Wunderhorn”. For enkelhets skyld har jeg valgt å bruke de første ordene i hver tekst som tittel på sangene (uten om ”Erlösung”).<sup>113</sup>

### Weberns tekstvalg

Innholdet i samtlige tekster i Weberns sanger op. 16, 17 og 18 kan knyttes til den kristne kulturtradisjon. Enkelte av disse tekstene er forbundet med religiøse høytidsdager, mens andre har sin opprinnelse i tysk og østerriksk folkediktning.

---

<sup>107</sup> I den perioden Webern komponerte op. 16, 17 og 18 arbeidet han imidlertid også med andre prosjekter. Eksempler på dette er klaverstykkene *Kinderstück* og *Klavierstück*, og stryketrioen *Satz für Streichtrio* (alle uten opusnummer). I 1923 og 1924 skrev Webern også arrangementer for stemme og klaver av både *Vier Lieder* (op. 13), *Sechs Lieder* (op. 14) og *Fünf geistliche Lieder* (op. 15). Webern skrev også et arrangement av Franz Liszts *Arbeiterchor* (1848) høsten 1924 som han selv dirigerte fremførelsen av våren 1925. (Moldenhauer og Moldenhauer, *Anton von Webern*.)

<sup>108</sup> ”Dormi Jesu” (op. 16/2) og ”Erlösung” (op. 18/2).

<sup>109</sup> ”Armer Sünder, du” (op. 17/1), ”Liebste Jungfrau” (op. 17/2) og ”Schatzerl klein” (op. 18/2).

<sup>110</sup> ”Christus fastus est” (op. 16/1), ”Crux fidelis” (op. 16/3), ”Asperges me” (op. 16/4), ”Crucem tuam adoramus” (op. 16/5) og ”Ave, Regina coelorum” (op. 18/3).

<sup>111</sup> ”Heiland unsre Missetaten” (op. 17/3). Opplysningene opp tekstenes opphav bygger på Shreffler og Andraschkes arbeid.

<sup>112</sup> Som tidligere vist, skiller partituret til op. 16 seg også fra partiturene til op. 17 og 18 med betegnelsen ”hohen sopran”.

<sup>113</sup> Dette er i tråd med Moldenhauer og Shrefflers betegnelser.

Tekstene til Weberns sanger op. 16, 17 og 18 er ikke blitt viet særlig interesse fra musikkforskere. Den amerikanske musikkforskeren Anne C. Shreffler antyder at en av grunnene til dette, er at Webern i disse sangene ikke har valgt å tonesette dikt av kjente forfattere:

In discussing Webern's songs opp. 15, 16, 17, and 18 (themselves rarely studied), most commentators have simply ignored the texts. (...) But if the poems had come from a high art tradition, their perception – and perhaps that of the pieces as well – would probably have been different.<sup>114</sup>

Tidligere hadde Webern tonesatt tekster av blant annet Stefan George (op. 2, 3 og 4), Rainer Maria Rilke (op. 8) og Georg Trakl (op. 13 og 14) og han hatt latt seg inspirere av kinesisk poesi gjennom Hans Bethges gjendiktninger i *Der Chinesische Flöte* (op. 12 og 13). I *Zwei Lieder* (op. 19, 1926) tok han utgangspunkt i Johann Wolfgang von Goethes tekster. I 1926 ble Webern kjent med poeten Hildegard Jone (og hennes mann Josef Humplik) og de utviklet et nært vennskap. Hennes dikt hadde stor innflytelse på ham, og fra og med 1933 tonesatte Webern kun tekster signert Hildegard Jone.

Weberns sanger op. 15 – 18 skiller seg ut fra resten av hans sangproduksjon i den forstand at komponisten har valgt å tonesette religiøse tekster og tekster med opphav i den tyske og østerrikske folkekulturen. Shreffler skriver:

Webern now drew upon "everyday" texts from the breviary and hymnal, along with equally familiar folk songs. (...) The "anonymous" texts Webern used between 1921 and 1925 (...) come from two main sources: church liturgy (both Catholic and Lutheran) and folk song (as adapted in the collection *Des Knaben Wunderhorn* and by the novels and stories of Peter Rosegger).<sup>115</sup>

Slik jeg ser det, kan Weberns sanger op. 15 – 18 gi et innblikk i det mangfold av kilder som Webern lot seg inspirere av, og jeg syns derfor det er særlig interessant å studere tekstene i disse komposisjonene. Jeg vil her belyse tekstene i op. 16, 17 og 18. Opus 15 omfattes ikke av denne avhandlingen.

*Drei Volkstexte* (op. 17) regnes som det første opusnummererte verk hvor Webern gjennom hele komposisjonen har anvendt tolvtoneteknikken som

---

<sup>114</sup> Shreffler, "Mein Weg geht jetzt vorüber," s. 322. Shreffler er professor ved Harvard University.

<sup>115</sup> *Ibid.*: s. 320-21.

komposisjonsredskap.<sup>116</sup> Musikkforskere som har studert Weberns sanger op. 16 - 18 har da også vist særlig interesse for å studere komponistens anvendelse av tolvtoneteknikken.<sup>117</sup> Weberns tekstvalg og analyse av de utvalgte sangtekstene har imidlertid ikke blitt viet særlig oppmerksomhet. Shreffler skriver følgende om musikkforskningens nærmest ensidige fokus på komposisjonsteknikk:

Webern's religious beliefs, a pantheistic piety that blended elements of Lutheranism and nature worship with his native Catholicism, were never closely associated with an institutional church. For religious inspiration Webern drew upon musical and literary sources more than theological ones; the folk poetry of Rosegger, the music of Mahler, and the ideas of Goethe figured larger in his conception of God's role in the world than the teachings of any religion. Examining Webern's choice of texts for opp. 15-19 – never taken seriously or in many cases even identified – can illuminate this aesthetic stance.<sup>118</sup>

I de sangene der Webern tonesatte tekster av for eksempel George, Trakl og Jone har komponisten tydeliggjort kildene i partiturene. I sangene op. 16 – 18 har Webern derimot ikke tydeliggjort kildene til tekstene (med unntak av *Wunderhorn*-sangene). Hvorfor valgte Webern å oppgi tekstforfattere i noen partiturer, mens han ikke gjorde det i andre? Shreffler antyder at dette kan ha to årsaker: Enten anså Webern bibeltekster, salmer og folketekster som så kjente at kildene ikke trengte identifisering eller så betraktet han disse tekstene som allemannseie og dermed ville det ikke vært nødvendig med en identifisering av kildene.<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Klaverstykket *Kinderstück* (1924, uten opusnummer) regnes som Weberns første tolvtonekomposisjon (Moldenhauer og Moldenhauer, *Anton von Webern*. s. 313.).

<sup>117</sup> Eksempelvis Walter Kolneder, Allen Forte, Dorothea Beckman, Kathryn Bailey, Julian Johnson, Paul Kabbash og Joachim Noller.

<sup>118</sup> Shreffler, "Mein Weg geht jetzt vorüber," s. 320. En annen som tar til orde for at Weberns tekstvalg må vies oppmerksomhet, er Susanne Rode-Breyman. I sin drøfting av tekstene i Weberns tidlige komposisjoner skriver hun "Lyric poetry was undoubtedly one of the things that fulfilled Webern, and his preoccupation with the verse of individual poets should not be treated as simplistically as it sometimes is." (Susanne Rode-Breyman, "...gathering the divine from the earthly..." i *Webern Studies*, Kathryn Bailey (red.), Cambridge: Cambridge University Press, 1996, s. 1.)

<sup>119</sup> "Perhaps he [Webern, min anm.] thought they were so familiar that identification was unnecessary. More likely, he simply viewed liturgical, chorale, and folk poetry as common property." (Shreffler, "Mein Weg geht jetzt vorüber," s. 321-22.)

## ***Fünf Canons* op. 16**

I *Fünf Canons* (spor: 3 – 7) har Webern tonesatt religiøse tekster skrevet på latin. Som tidligere nevnt er ”Dormi Jesu” hentet fra *Des Knaben Wunderhorn*. De fire øvrige er hentet fra det romersk katolske breviarium.<sup>120</sup> Kanonene ble påbegynt sommeren 1923, og etter en fjellferie omtalte Webern disse sangene i et brev til Schönberg:

My work is, I believe, now under Way. (...) It will become, so I hope, a cycle of Latin church songs. For this purpose, I have borrowed the breviary from the priest. It contains everything: hymns, psalms, and so forth. The breviary is a glorious work. Four volumes, a volume for each season.<sup>121</sup>

Tre av de fem kanonene ”Dormi Jesu” (duo sang og klarinett), ”Cruz fidelis” (trio sang, klarinett og bassklarinet) og ”Asperges me” (duo sang og bassklarinet) ble komponert i denne rekkefølgen sommeren 1923. I et brev til Alban Berg skrevet 23. august 1923, to dager etter at ”Asperges me” var fullført, fortalte Webern om disse tre sangene: ”Musically, the whole represents a unit in form and expression, I believe. Therefore, perhaps it will end with these three.”<sup>122</sup> Webern vurderte imidlertid å legge til flere sanger, for dagen etter skrev han følgende i et brev til Arnold Schönberg: ”Maybe others will still be added to them.”<sup>123</sup> Høsten året etter, i 1924, skrev Webern ytterligere to kanoner, først ”Cruceam tuam, adoramus”, som skulle bli den siste kanonen og deretter det som skulle bli den første av de fem kanonene, ”Christus factus est”. Begge disse to er skrevet for trio sang, klarinett og bassklarinet, noe som gir hele musikkverket en symmetrisk form, med første, tredje og femte kanon som trioer, og andre og fjerde som duoer.

De fem tekstene Webern valgte å tonesette i *Fünf Canons* kan knyttes til bestemte tider av kirkeåret, men det er ikke sikkert at Webern har hatt kirkeåret i tankene da han gjorde sitt utvalg. I følge Shreffler skilte ikke Webern mellom en teksts rituelle funksjon og det personlige synspunktet til en komponist da han

---

<sup>120</sup> Allen Forte, *The Atonal Music of Anton Webern*. New Haven: Yale University Press, 1998. s. 351.

<sup>121</sup> Moldenhauer og Moldenhauer, *Anton von Webern*. s. 272.

<sup>122</sup> *Ibid.*, s. 273.

<sup>123</sup> *Ibid.*

skrev sin avhandling om Heinrich Isaac,<sup>124</sup> og hun overfører denne holdningen også til å gjelde Weberns kompositoriske virke. Shreffler hevder videre at Webern valgte å tonesette latinske tekster fordi det latinske språket kommuniserer direkte og at han ”also believed the liturgical texts to be expressive in themselves”.<sup>125</sup>

I mitt arbeid med å forstå disse tekstene, har jeg valgt å oversette dem til norsk, og kanskje jeg dermed også har skapt en distanse i og med at jeg har endret det direkte kommuniserbare latinske språket. Det norske språket er imidlertid nærmere min forståelse enn noe annet, og derfor har oversettelsesprosessen vært viktig for min interpretasjon.

### ”Christus factus est”

I den første av de fem kanonene, ”Christus factus est” (spor 3), er forholdet mellom det levende og det døde, mellom det jordiske og det himmelske sentralt. ”Christus factus est” er en gradualsalme knyttet til skjærtorsdag. Det ligger en dobbelthet i denne dagen i og med at skjærtorsdag både er en festdag til minne om den første nattverden og fordi den skulle bli dagen før Jesu dødsdag. Dermed er skjærtorsdag både en gledens og en alvorets dag, noe som er tydelig i teksten:

Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem,  
mortem autem crucis.  
Propter quod et Deus exaltavit illum: et dedit  
illi nomen, quod est super omne nomen.<sup>126</sup>

Arbeidet med å oversette denne teksten brakte meg inn på en teologisk tolkning jeg ikke hadde forutsett: Arianisme og skaperens absolutthet. Den direkte oversettelsen av ”Christus factus est pro nobis” er ”Kristus ble skapt for oss”. En slik formulering impliserer imidlertid at Kristus ble skapt, noe som rokker ved den hellige treenigheten. Med tanke på Weberns religiøse ståsted valgte jeg derfor å oversette ”factus est pro nobis” med ”ble for oss gjort” og for øvrig å tillemppe oversettelsen til Paulus’ brev til filipperne (Fil 2, 8-9):

---

<sup>124</sup> Webern fullførte sin doktorgradsavhandling om Isaac i 1906. Avhandlingen var en edisjon av andre bind av Isaacs *Choralis Constantinus*: 25 gradualer for to til seksstemmig a capella (Ibid., s. 84.)

<sup>125</sup> Shreffler, "Mein Weg geht jetzt vorüber," s. 323.

<sup>126</sup> Avskrift fra partituret.

Kristus ble for oss gjort lydige til døden,  
ja, døden på korset.  
Derfor har Gud opphøyet ham og gitt  
ham navnet som er over alle navn.<sup>127</sup>

### ”Dormi Jesu”

Som eneste unntak av de fem kanone er tekstgrunnlaget til ”Dormi Jesu” (spor 4) ikke hentet fra det romerske katolske breviarium, men fra samlingen *Des Knaben Wunderhorn*. I denne samlingen er diktet å finne sist i bind 3 (”Kinderlieder”) og er trykket med den tyske tittelen ”Schluß”.<sup>128</sup> Denne enestående latinske teksten danner sluttordene for samlingen med tyske folkedikt.<sup>129</sup>

Teksten er en rolig vuggesang sunget av jomfru Maria til sin sønn. Som jeg tidligere har vært inne på er det interessant å merke seg at Stravinskij allerede i 1916 skrev fire vuggesanger, *Berceuses du chat*, for kvinnestemme (mezzosopran) og tre klarinetter. Det kan tenkes at det var med inspirasjon fra disse sangene at Webern valgte nettopp å tonesette en vuggesang i *Fünf Canons*.

Teksten har en rolig, duvende rytme – slik man bysser et barn i søvn: ”Sov Jesus, mor smiler, når hun ser din søte søvn”. Det er imidlertid en urolig tone også i denne teksten: ”Hvis du ikke sover, gråter mor”.

Teksten inneholder også formuleringer som gir meg musikalske assosiasjoner: ”Inter fila cantans orat: / Blande veni somnule.” Formuleringen ”Inter fila” kan oversettes direkte til ”mellom trådene”, men jeg har valgt å oversette det med ”ved lyren”: ”Syngende ved lyren, ber hun / Kom, du søte søvn.” Maria blir akkompagnert av en lyre mens hun synger sitt barn i søvn.<sup>130</sup>

---

<sup>127</sup> Min oversettelse. Tekstoversettelsene til *Fünf Canons* (op. 16) er basert på de tilbakemeldingene jeg har fått fra Dag Haug og Hans Kvalbein.

<sup>128</sup> Achim von Arnim og Clemens Brentano, *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. 3. Teil*. Gesammelt von L. Achim von Arnim und Clemens Brentano München: Deutscher Taschenbuch Verlag. Vollständige Ausgabe nach dem Text der Erstausgabe von 1806/1808, 1963. s. 231.

<sup>129</sup> ”Dormi Jesu” ble for øvrig også samlet inn av Samuel Taylor Coleridge som kopierte et trykk av teksten under en reise på den tyske landsbygda. Coleridge oversatte diktet til engelsk og trykket det som ”The Virgin’s Cradle-Hymn” i samlingen *Sybilline Leaves* i 1817. Verken Moldenhauer eller Shreffler berører Coleridges versjon, og det er neppe trolig at Webern har brukt denne som kilde i og med at *Des Knaben Wunderhorn* er oppgitt i partituret.

<sup>130</sup> I og med at Jesusbarnet som bysses i søvn må være relativt ungt, kan man tolke denne teksten til å tilhøre julehøytiden. En slik tanke støttes av at jeg har fått flere treff på ”Christmas carols” når jeg har foretatt Internetsøk på ”Dormi Jesu”. Coleridges ”The Virgin’s Cradle-Hymn” (se forrige fotnote) er for øvrig også oppgitt i Edith Rickert *Ancient*

Denne oversettelsen er også tillempet de oversettelsene som er å finne i CD-heftene. Som utøver ser jeg det som viktig å holde et relativt jevnt tempo i ”Dormi Jesu” – slik at sangen kan være beroligende for et barn som skal sove.

### ”Crux fidelis”

Webern omtalte selv den tredje av de fem kanonene, ”Crux fidelis” (spor 5) som ”an antiphon: song (prayer) to the crucifix”.<sup>131</sup> ”Crux fidelis” er en hymne knyttet til langfredag, sorgens dag. I likhet med de andre tekstene i *Fünf Canons*, inneholder også ”Crux fidelis” en dobbelthet i den forstand at tross langfredagens dysterhet innholder teksten en ubetinget lovsang til korset:

Crux fidelis, inter omnes arbor una nobilis:  
nulla solva talem profert,  
fronde, flore, germine.  
Dulce lignum dilces clavos, dulce ponus sustinet.<sup>132</sup>

Det er en mørk ro over denne teksten. I smerten over at Kristus er korsfestet hylles både korset og naglene for at de bærer Jesu legeme. Det tekstlige innholdet som understekes med Weberns valg av rolig tempo og mørke klangfarger. Registermessig er ”Crux fidelis” den dypeste av de fem kanonene, og klarinettstemmen går helt ned til klingende *lille ciss*. I og med at min Bb-klarinetts dypeste tone er *lille d*, måtte jeg spille denne sangen på A-klarinetten.<sup>133</sup> A-klarinetts mørke klang blander seg godt med bassklarinettklangen, og danner et mørkt, mykt teppe under sopranens lysere klang.

---

*English Christmas Carols 1400 – 1700* (utgitt i 1914), noe som tyder på at sangen har vært knyttet til julehøytiden. Betegnelsen ”English Christmas carol” må imidlertid tolkes som misvisende i og med at sangen ikke har engelsk opphav. Weberns ”Dormi Jesu” ble for øvrig komponert midt på sommeren (i juli måned), og verken Moldenhauer eller Shreffler knytter denne sangen til julehøytiden.

<sup>131</sup> Brev til Alban Berg. Moldenhauer og Moldenhauer, *Anton von Webern*. s. 273.

<sup>132</sup> ”Trofaste kors, blant alle, det ene ærverdige tre, / ingen skog frembringer dets like, / i bladverk, blomster og frukt. / Den søte stammen, de søte naglene / bærer så søt en vekt.” (Min oversettelse.)

<sup>133</sup> For å unngå instrumentskift underveis valgte jeg å spille alle de fem sangene i *Fünf Canons* på A-klarinetten. Julian Johnson beskriver instrumentasjonen i *Fünf Canons* som ”one Bb clarinet and one bass clarinet”. (Johnson, *Webern and the transformation of nature*. s. 80.) Johnsons beskrivelse er ikke korrekt, i og med at mange B-klarinetter ikke går så dypt som ”Crux fidelis” krever.



## ”Asperges me”

I følge Moldenhauer er ”Asperges me” (spor 6) et salmevers som var ”commonly used as a antiphon to the Sunday mass.”<sup>134</sup> Webern selv omtaler det som ”an invocation (holy water)”.<sup>135</sup> ”Asperges me” er en bønn om renselse, barmhjertighet og nåde.

Første halvdel av teksten er notert slik: ”Asperges me Domine, hyssopo, et mundabor: / lavabis me, et super nivem dealabor”. Dette er hentet fra Salme 51 vers 9.<sup>136</sup> I den norske bibeloversettelsen lyder dette verset: ”Rens meg, for synd med isop, / vask meg, så jeg blir hvitere enn snø.” I følge Dag Haug er det imidlertid ingen imperativer i den latinske teksten slik den er trykket i Weberns partitur. Det er dermed et interpretasjonsvalg hvorvidt man ønsker å tillemppe teksten til den norske bibeloversettelsen, eller ikke. På konserten *Musikk av Webern og Birtwistle* valgte jeg å anvende en oversettelse uten imperativ i og med at dette ligger nærmest den latinske teksten slik den er trykket i partituret: ”Du vil stenke meg med isop, Herre, og jeg vil være ren / Du vil vaske meg, og jeg vil være hvitere enn snø.”

Andre halvdel av teksten til ”Asperges me” er hentet fra Salme 51 vers 3: ”Vær meg nådig, Gud, i din store barmhjertighet.”

## ”Crucem tuam adoramus”

Den siste av kanonene ”Crucem tuam adoramus” (spor 7), er et antifon knyttet til liturgien for langfredag.<sup>137</sup> Tross langfredagen sørgelige innhold, bringer teksten, i likhet med ”Crux fidelis”, håp. ”Crucem tuam adoramus” er en lovprising av korset og oppstandelsen. Teksten åpner slik: ”Crucem tuam adoramus, Domine: / et sanctam resurrectionem tuam laudamus”.<sup>138</sup>

Teksten slutter slik: ”for se, med dette korset / kom gleden inn i hele verden”.<sup>139</sup> Slik ender ikke bare ”Crucem tuam adoramus”, men også hele komposisjonen *Fünf Canons* med universell glede.

---

<sup>134</sup> Moldenhauer og Moldenhauer, *Anton von Webern*. s. 272.

<sup>135</sup> *Ibid.*, s. 273.

<sup>136</sup> Moldenhauer oppgir at teksten til ”Asperges me” er hentet fra Salme 50, vers 8 og 1. Dette er antagelig en trykkfeil. Det riktige skal være Salme 51, vers 9 og 3.

<sup>137</sup> Shreffler, ”Mein Weg geht jetzt vorüber,” s. 321. Moldenhauer og Moldenhauer, *Anton von Webern*. s. 273 og 713.

<sup>138</sup> ”Vi ærer ditt kors, Herre: / og vi lovpriser din hellige oppstandelse”. (Min oversettelse.)

<sup>139</sup> Min oversettelse. (”ecce enim propter lignum / venit gaudium in universo mundo”).

## **Drei Volkstexte op. 17**

Den første av sangene i *Drei Volkstexte* (op. 17), ”Armer Sünder, du” (spor 8) ble skrevet høsten 1924, samme høst som Webern fullførte første og siste sang av *Fünf Canons* (op. 16). De to andre sangene, ”Liebste Jungfrau” (spor 9) og ”Heiland, unsre Missetaten” (spor 10), ble komponert sommeren 1925.

Arbeidet med å oversette de tyske tekstene i *Drei Volkstexte* har ikke vært på langt nær så omfattende som å oversette de latinske tekstene i *Fünf Canons*. Det tyske språket er nært beslektet med det norske, og er også et språk jeg selv har kjennskap til. I partituret er både den tyske teksten og en engelsk oversettelse trykket i sangstemmen. Det er altså mulig å synge denne engelske oversettelsen.<sup>140</sup>

I Moldenhauers Webern-biografi fra 1978 er kilden til samtlige tre tekster i *Drei Volkstexte* oppgitt som anonym: ”All texts are anonymous folk poems of religious character”.<sup>141</sup> I den senere tid er det imidlertid foretatt forskning av Peter Andraschke og Anne C. Shreffler som viser at flere av de såkalt ”anonyme” tekstene i Weberns sanger, er ført til pennen av den østerrikske dikteren Peter Rosegger.<sup>142</sup> Av de sangene som belyses i denne studien, viser det seg at hele tre av de ”anonyme” sangene i op. 17 og 18 er signert Rosegger. I og med at Andraschke og Shreffler har avdekket opphavet til disse tre tekstene, er det også lettere for meg å plassere tekstene i en kontekst, noe som har hatt betydning for min tolkning.

### **Webern og Rosegger**

I 1983 påpekte den polske musikkforskeren Peter Andraschke at Peter Rosegger var opphavsmann til flere av de tekstene som i Moldenhauers Webern-biografi var oppgitt som folketekster eller tekster med anonymt opphav.<sup>143</sup> Av de tekstene som belyses i denne avhandlingen, gjelder det ”Armer Sünder, du” (op. 17/1) og ”Sczhatzerl klein” (op. 18/1). Elleve år senere gjorde Anne C. Shreffler rede for at Rosegger var opphavsmann til ytterligere sju tekster, samt tre fragmenter.<sup>144</sup> Av de tekstene som belyses i denne avhandlingen, gjelder dette

---

<sup>140</sup> Denne oversettelsen er også trykket i CD-heftet til Boulez-innspillingen ”Webern, *Complete Works*.” (Den andre Boulez-innspillingen inneholder en annen oversettelse.)

<sup>141</sup> Den første sangen i *Drei Lieder* (op. 18) er også oppgitt med anonym tekstkilde. Moldenhauer og Moldenhauer, *Anton von Webern*. s. 315 og 713.

<sup>142</sup> Andraschke, ”Webern und Rosegger.”, Shreffler, ”Mein Weg geht jetzt vorüber.”

<sup>143</sup> Andraschke, ”Webern und Rosegger.”

<sup>144</sup> Shreffler, ”Mein Weg geht jetzt vorüber.”

”Liebste Jungfrau” (op. 17/2).<sup>145</sup> Så langt jeg kjenner til, er det i dag dermed kun én av de tre tekstene i *Drei Volkstexte* som man ikke kjenner opphavet til.<sup>146</sup>

Peter Rosegger (1843 – 1918) var en mann av bondestanden, knyttet til den østerrikske landsdelen Steiermark. Rosegger var både bereist og belest, og han var en populær forfatter ved forrige århundreskifte.<sup>147</sup> En stor del av hans produksjon er bondelivsfortellinger knyttet til steirisk bygdeliv og natur.<sup>148</sup> Shreffler beskriver Roseggers diktning på følgende måte: ”Rosegger’s characters sing in many situations (...) there are songs for waking up, songs for courting, weddings, and funerals. Many poems are given in dialect.”<sup>149</sup>

Webern var svært begeistret for Roseggers bøker. En grunn til dette kan være at han selv også var sterk knyttet til Steiermark og de østerrikske fjellene.<sup>150</sup> Gjennom hele sitt liv dro Webern på lengre fjellture og det finnes en rekke eksempler på at disse oppholdene i fjellene hadde stor betydning for ham: Han samlet på blomster, skrev notater fra turene i skissebøker og beskrev entusiastisk sine mange opplevelser i fjellene i brev til blant annet Alban Berg og Arnold Schönberg.<sup>151</sup> I følge Moldenhauer delte Webern og Rosegger en

---

<sup>145</sup> Webern tonesatte Roseggers tekster ”Armer Sünder, du”, ”Liebste Jungfrau” og ”Schatzerl klein” i 1924 og 1925. Han hadde også tidligere satt musikk til Rosegger-tekster både i op. 12 og 15.

<sup>146</sup> Opplysningen om at *Drei Volkstexte* er basert på anonyme kilder er imidlertid å finne også i nyere Webern-studier, for eksempel i Malcolm Haynes Webern-biografi fra 1995. Til tross for at Haynes ga ut sin biografi etter at Andraschke og Shreffler hadde publisert sin forskning, kan man lese i Haynes bok: “The Three Traditional Rhymes [is] based on anonymous German folk-songs (...)”. (Malcolm Haynes, *Anton von Webern*. London: Phaidon, 1995. s. 145.)

<sup>147</sup> I følge Shreffler mislikte imidlertid Rosegger, i likhet med Webern, å reise. (Shreffler, ”Mein Weg geht jetzt vorüber.”)

<sup>148</sup> En e-post til Språkrådet viser at det ikke eksisterer noen norm for hvordan man skal skrive dialekt fra landsdelen Steiermark, på norsk. Seniorrådgiver Marit Hovdenak ved Språkrådet anbefaler ”steirsk”. Jeg har likevel valgt betegnelsen ”steirisk” fordi jeg anser den som nærmere det tyskspråklige ”steirisch”.

<sup>149</sup> Shreffler, ”Mein Weg geht jetzt vorüber,” s. 326.

<sup>150</sup> Webern vokste opp blant annet i Graz (Steiermark) og Klagenfurt (Kärnten). Han tilbragte mye tid på familiens eiendom Preglhof (Kärnten) inntil hans far solgte stedet i 1912. Webern trivdes ikke i lavlandet. En historie som illustrerer dette, er at tok han med seg Roseggers *Alpensommer* da han i 1922 fortok en reise til Düsseldorf, for å få ”den styrken han trengte” for oppholdet. Under denne reisen uttalte Webern for øvrig følgende om oppholdet i lavlandet til sin reisekamerat Paul Pisk: “Da kann ma nit atmen, dös is unterm Meeresspiegel.” (“Her kan man ikke puste, dette er under havoverflaten.” Min oversettelse. Sitat hentet fra Moldenhauer og Moldenhauer, *Anton von Webern*. s. 245.)

<sup>151</sup> Både Schönberg og Berg leste forøvrig også Roseggers bøker, så Webern var ikke alene om å være begeistret for denne forfatteren. I 1912 ga Webern Schönberg et eksemplar av Roseggers *Waldheimat* (1877) i julepresang.

”fundamental love for the seclusion of the mountains”. Moldenhauer hevder videre at Roseggers ”philosophy had a lasting appeal for him.”<sup>152</sup> I 1912 skrev Webern et brev til Berg der han omtalte Rosegger som ”den største tyske nålevende dikter”<sup>153</sup> og i 1913 foretok han en pilgrimsreise til Roseggers fødested, Alpl i Krieglach.<sup>154</sup>

Hvis Rosegger var så betydningsfull for Webern, hvorfor unnlot han da å oppgi Rosegger som tekstforfatter i sine partiturer? Et mulig svar på dette kan være at Rosegger selv ikke var opphavsmann til alle sine tekster. Både Andraschke og Shreffler påpeker at det er uklart hvorvidt Rosegger selv er opphavsperson til alle sine historier, eller om enkelte av tekstene er tradisjonelle fortellinger som Rosegger noterte ned.<sup>155</sup> Som jeg tidligere har antydnet, kan en annen mulig forklaring være at Webern oppfattet Roseggers tekster som ”allemannseie” og som så kjente i sin samtid at han ikke anså det som nødvendig å oppgi kildene i partiturene. Rosegger var imidlertid en anerkjent forfatter i Weberns samtid og det er derfor underlig at Webern ikke oppga Roseggers navn i partituret, når han eksempelvis navnga Trakl og George da han tonesatte tekster av disse.

### "Armer Sünder, du"

I likhet med *Fünf Canons* (op. 16) står også den kristne tro i sentrum i tekstene til *Drei Volkstexte* (op. 17), men der *Fünf Canons* ender i himmelsk glede, åpner *Drei Volkstexte* med langt mer jordnær humor. Partituret til ”Armer Sünder, du” bærer karakterbetegnelsen ”Gemächlich/Leisurely”.<sup>156</sup> Jeg stusset over denne betegnelsen og jeg noterte følgende i øvingsnotatene:

---

<sup>152</sup> Moldenhauer og Moldenhauer, *Anton von Webern*. s. 163.

<sup>153</sup> ”Er is der größte deutsche Dichter, der heute lebt”. (Sitert fra Shreffler, ”Mein Weg geht jetzt vorüber,” s. 325.) Berg på sin side leste også Rosegger med stor begeistring. I et brev til sin kone Helene i 1914 skrev han om Roseggers *Martin der Mann* (1889). Berg beskrev denne boken som ”das eigentümlichste Roseggers” og sammenlignet Rosegger med både Strindberg og Maeterlinck. (”Daher: Wir Brauchen Maeterlinck nicht. Diesen Märchentont trifft Rosegger ebenso, nur daß außerdem tausend kluge Gedanken vorkommen, während bei Maeterlinck nur die verschwommene Stimmung vorherrscht.” Sitert fra Andraschke, ”Webern und Rosegger,” s. 111.)

<sup>154</sup> Moldenhauer og Moldenhauer, *Anton von Webern*. s. 175.

<sup>155</sup> Andraschke, ”Webern und Rosegger.”, Shreffler, ”Mein Weg geht jetzt vorüber.”

<sup>156</sup> De engelske betegnelsene i partituret er sannsynligvis ikke originale, men tilført av forlaget.

Leisurely, Gemächlich = makelig, rolig, bedagelig, fredelig, i ro og mak, som har god tid, sindig. Er ikke dette en merkelig betegnelse om en sang om synden? Hva er det i teksten som gjør dette så fredelig?<sup>157</sup>

”Armer Sünder, du” er henter fra Roseggers bok *Die Älper in ihren Wald- und Dorftypen geschildert*.<sup>158</sup> Teksten er et utdrag fra et kapittel som bærer tittelen ”Der Winkeldoktor”.<sup>159</sup> Betegnelsen ”Winkeldoktor” kan på norsk oversettes til kvakksalver, noe som kan forklare paradokset mellom den tilsynelatende alvorlige tittelen ”Arme Sünder, du” og den bedagelige karakterbetegnelsen ”Gemächlich/Leisurely” som er å finne i partituret.

Shreffler beskriver ”Armer Sünder” som ”a humorous, even irreverent poem.”<sup>160</sup> Kvakksalveren i denne historien er en augustinsk munk som tilbyr et mørkt brygg kalt ”Sympathiemittel” til sine letturte kunder. Munken påstår at brygget kan kurere de mest alvorlige sykdommer, og mens han velsigner sine sine kunder synger han ”Armer Sünder, du”:

Armer Sünder, du,  
die Erde ist dein Schuh;  
Mark und Blut,  
Der Himmel ist dein Hut.  
Fleisch und Bein  
sollen von dir gesegnet sein,  
du Heilige Dreifaltigkeit  
von nun an bis Ewigkeit!<sup>161</sup>

Shreffler antyder at munken sannsynligvis har smakt på sympatimiddelet selv. Lengden på strofelinjene er ujevn og bildebruken svært enkel, for eksempel

---

<sup>157</sup> Egne notater 12.12.2006.

<sup>158</sup> Andraschke, "Webern und Rosegger," s. 110. Shreffler, "Mein Weg geht jetzt vorüber," s. 326. Johnson, *Webern and the transformation of nature*. s. 80.

<sup>159</sup> Det er litt uklart hva som er den korrekte tittelen på Roseggers bok. Andraschke har oppgitt to versjoner av tittelen: *Die Älper in ihren Wald- und Dorftypen geschildert* (i brødteksten) og *Die Älper in ihren Wald- und Dorfgeschichten* (i sluttnote). Både Shreffler og Johnson bygger på Andraschkes "Webern und Rosegger", men de har valgt å oppgi hver sin versjon av tittelen. Shreffler har for øvrig stavet "Winkeldoktor" med *k* mens både Andraschke og Johnson har skrevet "Winkeldoctor" med *c*.

<sup>160</sup> Shreffler, "Mein Weg geht jetzt vorüber," s. 326.

<sup>161</sup> "Arme synder, du, / jorden er din sko; / marg og blod / himmelen er din hatt. / Kjøtt og bein / skal bli velsignet av deg, / du hellige treenighet, / fra nå av og til evighet." (Min oversettelse.) Jeg har også vurdert å oversette "Hut" med "kappe". En kappe er kanskje en bedre metafor for himmelens beskyttelse, men da mister også diktet noe av sin konkrete, absurde dimensjon.

”die Erde ist dein Schuh”. Her kan det virke som munken har valgt ”Schuh” fordi det rett og slett rimer på ”du”. Shreffler poengterer også at ord som burde høre sammen, er brutt opp; munken sier ”Mark und Blut” i stedet for ”Mark und Bein”, og ”Fleisch und Bein” i stedet for ”Fleisch und Blut”.<sup>162</sup>

Det er en vending midt i ”Armer Sünder, du”: Munken er først henvendt til synderen, men halvveis i diktet henvender han seg Vårherre. Diktet ender som en bønn til treenigheten, men de absurde formuleringene tidligere i diktet gjør at også denne bønnen får en komisk preg. Jeg ville neppe gjort meg disse assosiasjonene hvis jeg ikke hadde kunnet knytte teksten til Roseggers fortelling.

Da Ane Skumsvoll leste den norske oversettelsen av ”Armer Sünder, du” på konserten i februar 2007, leste hun diktet med en litt distré, humoristisk karakter. Weberns tonesetting kler teksten: Slik jeg opplever musikken, både som utøver og lytter, virker det som sangeren holder på med noe litt annet enn resten av musikerne. En rolig, nærmest slentrende sangstemme akkompagneres av hektiske instrumenter.

### **”Liebste Jungfrau”**

I følge Shreffler er ”Liebste Jungfrau” hentet fra Roseggers *Das Buch der Novellen 1*. Denne teksten har ikke et humoristisk preg, slik som ”Armer Sünder, du”, tvert om er det innstendig bønn til jomfru Maria. I følge Shreffler tok Rosegger religiøse temaer svært seriøst og han var en dypt religiøs mann, til tross for hans tidvise harselering med presteskapet og kirken.<sup>163</sup>

”Liebste Jungfrau” (spor 9) har en sterk og gripende tekst. Første del av diktet er en tilbedelse til Maria, som jomfru og som mor: ”liebste Jungfrau, wir sind dein, zeig’ dich, Mutter stets zu sein”.<sup>164</sup> Lenger ut i diktet skjer det en dreining i teksten, og diktet får et langt mer dramatisk innhold: ”Groß is unsrer Feinde Zahl hier in diesem Tränental; rette, Mutter, deine Kinder vor dem Sündenfall”.<sup>165</sup>

I Weberns tonesetting har den første halvdelen av ”Liebste Jungfrau” en rolig karakter, mens det skjer en endring i musikkens karakter ved ”Groß”. Her

---

<sup>162</sup> Shreffler, ”Mein Weg geht jetzt vorüber,” s. 326.

<sup>163</sup> I følge Shreffler ble Roseggers tekster ”often attacked by the Catholic church”. (Ibid.: s. 327.)

<sup>164</sup> ”Kjæreste jomfru, vi tilhører deg, vær for oss en mor til alle tider.” (Min oversettelse)

<sup>165</sup> ”Tallrike er våre fiender her i denne jammerdal; mor, redd dine barn fra syndefallet.” (Min oversettelse.)

er det en langt mer urolig karakter, som som når et gripende høydepunkt med generalpausen før ”rette, Mutter, deine Kinder”. Som jeg tidligere har nevnt, foregriper klarinetten sangstemmens tonehøyde her og ”gir” dermed tonehøyde (klingende *tresrøken ciss*) til sangeren før det dramatiske høydepunktet ”rette, Mutter, deine Kinder” (spor 9: 00.44 – 00.50).

### "Heiland, unsre Missetaten"

Kilden til den siste sangen, ”Heiland, unsre Missetaten” (spor 10), er ukjent. Som tidligere nevnt, er det uklart om Rosegger faktisk er opphavsmann til alle sine tekster, eller om han også noterte ned folketekster. Det kan dermed tenkes at Webern har kommet over de tre tekstene til op. 17 samlet.

Teksten ”Heiland, unsre Missetaten” er dyster og bedende, knyttet til Jesu lidelseshistorie, og det kan derfor være mulig at denne teksten har tilknytning til påsken: ”Heiland, unsre Missetaten haben dich verkauft, verraten, dich gegeißelt, dich gekrönt.”<sup>166</sup> Videre er det en innstendig bønn om at Jesu lidelse, plage og dødspine må være ”til hjelp for oss”, og diktet slutter med en følgende bønn: ”laß durch deine Todespein, Herr, uns nicht verloren sein.”<sup>167</sup>

Slik jeg tolker det, fyller ”Heiland, unsre Missetaten” en viktig posisjon i *Drei Volkstexte* tekstlige helhet. Hver tekst representerer en bønn til tre hellige skikkelser i den kristne tro: Vårherre, Maria og Jesus – noe som gir hele komposisjonen en konsistent tekstlig helhet.

Tekstene til *Drei Volkstexte* har et skjellsettende innhold knyttet til fortapelse og frelse, samtidig som ”Armer Sünder, du” også innehar en komisk dimensjon. Da jeg samarbeidet med Skumsvoll i forkant av konserten i februar 2007, fortalte hun at hun syntes det var langt vanskeligere å lese de tre tekstene til *Drei Volkstexte*, sammenlignet med *Fünf Canons* (op 16) og *Drei Lieder* (op. 18). Slik jeg ser det, er de tre tekstene til op. 17 langt mer komplekse i innhold enn tekstene til op. 16 og 18.

---

<sup>166</sup> “Frelser, våre misgjerninger har solgt og forrådt deg, pint deg, kronet deg, hånet deg på korset.” (Min oversettelse.)

<sup>167</sup> Ytringen “durch deine Todespein, Herr” (“la oss gjennom din dødspine, Herre, ikke være fortapte”, min oversettelse) ledsages av en kromatisk nedgang i sangstemmen, et tradisjonelt musikalsk symbol for smerte og sorg. I Weberns tonesetting er den kromatiske bevegelsen riktignok fordelt over flere oktaver slik at nedgangen ”tilsløres” av septim- og nonesprang, men den er likevel lett å oppdage i partituret. Klarinett- og bassklarinetstimmens tonehøyder kan også plasseres inn i denne nedadgående bevegelsen.

## ***Drei Lieder* op. 18**

I likhet med Webern var også Berg en ihuga vandrer, og de to komponistene korresponderte gjerne om sine turer. I et brev fra Webern til Berg datert 8. oktober 1925, uttrykker han begeistring for Bergs skildringer (og bilder) fra en tur til Koralpe i Steiermark. Webern svarer: ”Wie gerne wäre ich mit Dir gewesen!” og gir deretter følgende beskrivelse av sin opplevelse av fjellet og fjellets flora:

Der Sinn dieser Flora, unerforschlich: das ist der größte Zauber für mich. Ich spüre einen unerhörten Gedanken dahinter. Und ich kann wohl sagen: musikalisch wiederzugeben, was ich da spüre, danach ringe ich schon mein ganzes Leben. Ein Hauptteil meiner musikalischen Production läßt sich darauf zurückführen. Nämlich: so wie der Duft und die Gestalt dieser Pflanzen – als ein von Gott gegebenes Vorbild – auf mich zukommen, so möchte ich es auch von meinen musikalischen Gestalten. Möge das nicht als Überhebung klingen; denn ich setze gleich hinzu: vergebliches Bemühen, das Unfaßbare zu fassen. Aber so Wirst Du vielleicht verstehen, wenn ich im Zusammenhang mit diesem Volkslied, von dem ich Dir neulich erzählt habe, sozusagen als richtunggebend gesagt habe: Rosmarin.<sup>168</sup>

Den folkesangen Webern refererer til, er ”Schatzerl Klein”, den første av de tre sangene i *Drei Lieder* (op. 18). Alle de tre sangene i *Drei Lieder* er skrevet over et relativt kort tidsrom (alle tre ble fullført i september-oktober 1925), etter at Webern hadde vært på en ekskursjon til Totes Gebirge tidligere samme høst.<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> Dieter (red.) Rexroth, "Anton Webern: Vier Briefe an Alban Berg," i *Opus Anton Webern*, Dieter (red.) Rexroth, Berlin: Quadriga Verlag, 1983. Anne C. Shreffler har gjort følgende oversettelse av dette utdraget: "The significance of this flora, unfathomable: that is the greatest magic to me. I perceive an unimaginable idea behind it. And I can say: to reproduce musically what I perceive there, for that I have struggled my whole life. A greater part of my musical production can be traced back to that. Namely: just as the scent and shape of these plants – as a model given by God – come over me, that is what I want from my musical shapes also. If it does not sound too presumptuous; then I immediately add: vain struggle to grasp the ungraspable. But perhaps you will understand if, in connection with this folksong that I told you about recently, I tell you what has been, so to speak, formative: rosemary." (Shreffler, "Mein Weg geht jetzt vorüber," s. 329.) Dette utdraget er også sitert i Julian Johnsons *Webern and the transformation of nature*, her i en litt annen engelsk oversettelse. Deler av dette brevet er også sitert i Moldenhauers Webern-biografi.

<sup>169</sup> Johnson, *Webern and the transformation of nature*. s. 161. Johnson er professor ved Royal Holloway University of London.



I følge Shreffler hadde både Rosegger og Webern en panteistisk verdensforståelse.<sup>170</sup> Webern var opptatt av den alpine flora og han skrev opp navn på ulike blomsterarter i skissebøkene.<sup>171</sup> Den engelske musikkforskeren Julian Johnson fremhever at Webern var svært opptatt av blomstenes dufter, og da særlig duften av alpine blomster og krydderurter ”to which he ascribed a beneficial effect to both body and soul.”<sup>172</sup> Rosmarin har en sterk duft, men vokser ikke i fjellet. Det kan derfor være grunn til å tro at Webern valgte å fremheve rosmarinen for dens duft og for dens symbolske verdi i brevet til Berg.

Det er imidlertid viktig å understreke at det kan være stor avstand mellom en komponists private opplevelser og hans/hennes kunstneriske produksjon. Som jeg tidligere har vært inne på (del 2) kan en komponist være inspirert av noe uten at dette kan spores direkte i vedkommendes kunstneriske produksjon. Johnson påpeker at man (altfor) lett kobler Weberns friluftsliv til hans kompositoriske virke:

Too often, the connection of Webern’s music and nature is discussed simply by quoting particularly ecstatic passages from Webern’s letters, reproducing some well-known photographs of him in the outdoors and juxtaposing these with a discussion of a few pieces of his known to have some extra-musical association.<sup>173</sup>

Det å sammenligne noe innebærer ikke at noe er knyttet til hverandre og det at noe følger etter hverandre i tid, innebærer ikke nødvendigvis at det ene har forårsaket det andre. Wittgenstein poengterer dette i *Tractatus*: ”Det er ikke på noen måte mulig å slutte fra det at en eller annen situasjon foreligger til det at en annen, helt ulik situasjon foreligger.”<sup>174</sup> Wittgenstein går så langt som å hevde at ”Tro på årsaksforbindelse er *overtro*.”<sup>175</sup>

Det at Webern var et religiøst friluftsmenneske som likte å oppholde seg i naturen, trenger ikke å innebære at dette lar seg spore i hans tekstvalg og

---

<sup>170</sup> Shreffler, "Mein Weg geht jetzt vorüber," s. 328. Moldenhauer beskriver også Weberns religiøsitet som panteistisk: "Naïve faith, pantheism, and a leaning towards mysticism (...) combine with the influences of Roman Catholic teachings and the ideologies of the eighteenth-century scientist and philosopher Emanuel Swedenborg (...)." Moldenhauer og Moldenhauer, *Anton von Webern*. s. 199.

<sup>171</sup> Johnson, *Webern and the transformation of nature*. s. 260.

<sup>172</sup> *Ibid.*, s. 182.

<sup>173</sup> *Ibid.*, s. 3.

<sup>174</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*. Oversatt av Terje Ødegaard. Oslo: Gyldendal, 1999. Paragraf 5.1361, s. 58.

<sup>175</sup> *Ibid.*, s. 59.

musikalske uttrykk. Men, det det kan likevel godt tenkes at Weberns opphold i Totes Gebirge var kunstnerisk forløsende for ham som komponist, og at oppholdet slik sett har preget at han skrev *Drei Lieder* innenfor et relativt kort tidsrom.

### "Schatzerl klein"

Teksten "Schatzerl Klein" (spor 11) er hentet fra Roseggers *Das Buch der Novellen II*.<sup>176</sup> I Roseggers fortelling synges sangen av den unge helten "Felix, der Begehrte" til den askepottaktige Konstanze.<sup>177</sup> Dette er en kjærlighetssang med et nærmest naivt budskap, både trøstende og oppmuntrende:

Schatzerl klein, muß nit traurig sein,  
eh' das Jahr vergeht, bist du mein.  
Eh' das Jahr vergeht, grünt der Rosmarin,  
sagt der Pfarrer laut: Nehmts euch hin.  
Grünt der Rosmarin, grünt der Myrtenstrauß  
und der Nagerlstock blüht im Haus.<sup>178</sup>

I tillegg til den tidligere omtalte rosmarinen, inneholder teksten to andre "plantesymboler": Myrt og nellik. Rosmarin er imidlertid det eneste plantenavnet som gjentas, og denne gjentakelsen ("grønnes rosmarinen") gjør denne eviggrønne planten til sangens sentrale symbol.

Rosmarin, myrt og nellik er alle planter med karakteristiske dufter, og det er derfor mulig at Webern anså disse tre plantene som helsebringende for både kropp og sjel. De tre plantene rosmarin, myrt og nellik har også det til felles at de alle har en sterk symbolverdi i europeisk tradisjon. Både rosmarin og myrt er eviggrønne, og kan dermed stå som symbol på det evige, det varige. Rosmarin kan også symbolisere vennskap og lojalitet, mens myrten kan stå som symbol for ungdom, skjønnhet, glede og kjærlighet. I Europa har både rosmarin og myrt vært brukt i brudekranser. Nelliken kan være symbol for blant annet sunnhet og håp. Hver farge har sitt symbol, og i denne sammenhengen har jeg funnet symbolet for rød, rosa og hvit nellik særlig interessant: Den røde nelliken kan

---

<sup>176</sup> Shreffler, "Mein Weg geht jetzt vorüber," s. 331.

<sup>177</sup> Ibid.

<sup>178</sup> "Lille skatt, du må ikke være trist, / innen året forgår, er du min. / Innen året forgår, grønnes rosmarinen, / presten sier høyt: hengi dere til hverandre. / Grønnes rosmarinen, grønnes myrtebuketten / og nelliken blomstrer i huset." (Min oversettelse.)

symbolisere kjærlighet, den rosa nelliken bryllup og den hvite nelliken morsrollen og morskjærligheten.

Slik jeg tolker det, kan både rosmarin, myrt og nellik forstås som symboler i forhold til kvinnen i denne sangen, "lille skatt". Hun blir ofte tolket som representant for det ungdommelige og jomfruelige.<sup>179</sup> Jeg har imidlertid ikke lest noen analyse av "Schatzerl klein" som utdyper hva det jomfruelige kan innebære. Jeg tolker det jomfruelige på to måter: For det første er jomfruen symbol for det urørte, det uskyldige og det rene. Men, samtidig kan betegnelsen "jomfru" implisitt også innebære at hun en dag *ikke* lenger vil være jomfru. Det ligger en interessant tolkningsmulighet i en slik tvedelt forståelse av det jomfruelige; hva hun er og hva hun ikke er. En jomfru kan dermed representere fruktbarhet, og i det øyeblikket hun ikke lenger er en jomfru, kan hun bli en mor. Tradisjonelt har den kristne bryllupsseremonien symbolisert denne overgangen. Slik kan både rosmarin, myrt og nellik i "Schatzerl klein" forstås som symboler knyttet til giftemålet og for den overgangen giftermålet representerer. Her har presten en sentral rolle og hans ord "Nehmts euch hin" innvier ekteskapet.

## "Erlösung"

I "Erlösung" (spor 12) er ikke kvinnen lenger jomfru, men mor. Teksten er hentet fra *Des Knaben Wunderhorn* og er en samtale mellom Maria, Kristus og Faderen.<sup>180</sup> Disse tre kommer med til sammen fire ytringer. Teksten er sentrert om Kristus, flankert av Maria og Faderen: Maria kommer med den første ytringen, henvendt til sin sønn. Den andre ytringen er Kristus svar til sin mor. Så skjer det en dreining og i tekstens tredje ytring henvender Kristus seg til sin far. Faderen repliserer med den fjerde ytringen, som et svar på bønner.

Syndsforgifelsen er sentral i "Erlösung" med Marias ord: "Mein Kind, sieh an die Brüste mein, kein Sünder laß verloren sein."<sup>181</sup> Kristus svarer henne slik: "Mutter, sieh an die Wunden, die ich für dein Sünd trag alle Stunden."<sup>182</sup> Med denne ytringen er Maria ikke bare Kristi mor, men også et symbol for menneskeheten. Deretter henvender Kristus seg til sin Far, i bønn: "Vater, laß

---

<sup>179</sup> Moldenhauer og Moldenhauer, *Anton von Webern*, Shreffler, "Mein Weg geht jetzt vorüber.", Johnson, *Webern and the transformation of nature*.

<sup>180</sup> I likhet med "Dormi Jesu (op. 16/2) er også "Erlösung" hentet fra bind 3, "Kinderlieder". (Arnim og Brentano, *Des Knaben Wunderhorn*. s. 131.)

<sup>181</sup> "Mitt barn, se på mitt bryst, la ingen synder være fortapt." (Min oversettelse.)

<sup>182</sup> "Mor, se på sårene, som jeg alltid bærer for din synd." (Min oversettelse.)

dir die Wunden mein, ein Opfer für die Sünde sein.”<sup>183</sup> Faderen gir et beroligende svar: ”Sohn, lieber Sohn, mein, alles was du begehrt, das soll sein.”<sup>184</sup>

Det virker for øvrig som det er likhetstrekk mellom Roseggers *Alpensommer* og ”Erlösung” fra *Des Knaben Wunderhorn*. I ”Webern und Rosegger” presenterer Andraschke et utdrag fra *Alpensommer* som åpner slik: ”Häufig sind an Kreuzsäulen und Kapellen fromme Sprüche angebracht, zum Beispiel: Jesus, durch die Wunden dein, laß uns nicht verloren sein.”<sup>185</sup> Det er dermed grunn til å tro at både ”Erlösung” fra *Des Knaben Wunderhorn* og Roseggers *Alpensommer* er inspirert av kirkelige inskripsjoner.

Webern var for øvrig ikke alene om å la seg inspirere av *Des Knaben Wunderhorn*. Både Mahler og Schönberg tonesatte tekster fra denne samlingen, eksempelvis i Mahlers *Des Knaben Wunderhorn* (1887-90) og Schönbergs *Sechs Orchesterlieder* (op. 8, 1903-04). Dette er komposisjoner som Webern kjente godt: Han foretok allerede i 1910 et arrangement av Schönbergs op. 8 for sang og klaver, og både Mahlers *Des Knaben Wunderhorn* og Schönbergs *Sechs Orchesterlieder* ble fremført flere ganger ved *Verein für musikalische Privataufführungen*.<sup>186</sup> I følge Shreffler bærer for øvrig den sjette satsen i Mahlers tredje symfoni følgende motto: ”Vater, sieh an die Wunden mein! / Kein Wesen laß verloren sein!” Dette er en formulering som har store likhetstrekk med både Maria og Jesu yringer i ”Erlösung”. Det er imidlertid ikke sikkert at Webern kjente til dette mottoet, til tross for at han selv dirigerte to fremførelser av Mahlers tredje symfoni i 1922,<sup>187</sup> for dette mottoet forekommer kun i en håndskreven utgave av partituret og ikke i publiserte utgivelser.<sup>188</sup>

Som jeg tidligere har vist, tolker jeg at de tre sangene i *Drei Volkstexte* (op. 17) representerer henholdsvis Vårherre (”Armer Sünder, du), Maria (”Liebste

---

<sup>183</sup> “Far, la for deg mine sår, være et offer for synden.” (Min oversettelse.)

<sup>184</sup> “Sohn, min kjære sønn, alt hva du begjærer, det skal være.” (Min oversettelse.) Det er interessant å merke seg at verbet “begehren” brukes her. Som jeg tidligere har påpekt, er dette ordet også knyttet til helten Felix som synger “Schatzerl klein”. Jeg har tidligere nevnt at toneleiet i dette siste utsagnet kan tolkes komisk. Det er antagelig langt mer plausibelt å tolke det som en beroligende ytring.

<sup>185</sup> Andraschke, “Webern und Rosegger,” s. 110.

<sup>186</sup> Szmolyan, “Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins.,” Moldenhauer og Moldenhauer, *Anton von Webern*.

<sup>187</sup> Alban Berg var forøvrig tilstede ved begge fremførelsene og skrev entusiastisk til sin kone at “Webern’s achievement is such that it can only be compared with that of Mahler himself.” (Sitert fra Johnson, *Webern and the transformation of nature*. s. 250.)

<sup>188</sup> Shreffler, “Mein Weg geht jetzt vorüber,” s. 332.

Jungfrau”) og Kristus (”Heiland, unsre Missetaten”). Menneskenes forhold til disse skikkelsene er sentralt i alle tre sangene. I ”Erlösung” fra *Drei Lieder* (op. 18) tolker jeg at Vårherre, Maria og Kristus er representert i én og samme tekst.

Weberns tonesetting i *Drei Lieder* reflekterer tekstens innhold: ”Schatzerl klein” bærer betegnelsen ”Sehr ruhig” og har en rolig, lett og enkel karakter. Av de tre sangene i *Drei Lieder* er det ”Erlösung” som inneholder flest karakterskift, noe som reflekterer de ulike ytringene i teksten. Første halvdel av ”Erlösung” (Marias ytring og Kristus svar) bærer betegnelsen ”Sehr bewegt” og har en urolig karakter. Kristus bønn til Faderen bærer betegnelsen ”Etwas breiter” og har en roligere, innstendig bedende karakter. Faderens svar bærer betegnelsen ”tempo 1” og ”ruhig”, noe som gir dette siste utsagnet en beroligende karakter (tross det høye toneleiet) samtidig som denne siste delen tempomessig knyttes sammen med sangens første halvdel. Den tredje sangen, ”Ave, Regina coelorum”, har en langsom og meditativ karakter, som en rolig bønn.

### **”Ave, Regina coelorum”**

Mens kvinnesikkelsen er jomfru i ”Schatzerl klein” og mor i ”Erlösung”, er hun himmeldronning i ”Ave, Regina Coelorum” (spor 13). Teksten er et Maria antifon, en sang som opprinnelig ble sunget fra motstående steder i kirkerommet under messen.

”Ave, Regina coelorum” er i helhet en tilbedelse av jomfru Maria, og hun hilses som ”himmeldronning” (”Regina coelorum”), ”englenes herskerinne” (”Domina Angelorum”) og ”ærefulle jomfru” (”Virgo gloriosa”).<sup>189</sup> Hun hylles som både ”rot” (”radix”) og ”port” (”porta”), ”hvorfra verdens lys har oppstått” (”ex qua mundo lux est orta”), og representerer således både opprinnelse og en døråpner til lyset og menneskenes frelse.

### **Forholdet mellom de tre sangene i *Drei Lieder***

De tre sangene i *Drei Lieder* (op. 18) ble alle fullført høsten 1925. Det tidligere omtalte brevet (fra oktober 1925) til Berg ble skrevet mens Webern arbeidet med ”Ave, Regina coelorum” og her skriver Webern om forbindelsen mellom de tre sangene: ”Welcher Zusammenhang für mich zwischen diesen drei Gedichten

---

<sup>189</sup> Oversettelse fra latin: Dag Haug.

besteht, sage ich Dir einmal mündlich.”<sup>190</sup> Hva forholdet mellom de tre sangene betød for Webern, kan vi ikke vite, men det er grunn til å tro at han hadde et svært personlig forhold til disse tekstene i og med at han ønsket å uttrykke det muntlig og ikke i brev form til Berg.

Moldenhauer antyder at en mulig tolkning av forholdet mellom disse tekstene, er at de tre sangene i opus 18 er en hyllest til komponistens kone, Wilhelmine. I følge Weberns datter Amalie, pleide komponisten å kalle sin kone ”Minna-Mutter-Königin!”<sup>191</sup> De tre sangene kan derfor tolkes som komponistens hyllest til sin kone som kjæreste, mor og familiens dronning. Moldenhauer konkluderer: ”While none of Webern’s compositions was ever officially dedicated to his wife, the present cycle, more than any other work, would appear to have been created in homage to her.”<sup>192</sup>

Det er også mulig å knytte de tre sangene i op. 18 til Johann Wolfgang von Goethes *Faust*. I et brev til forleggeren Emil Hertzka i februar 1926 skrev Webern: ”The three songs, the first on a folke-like bridal song, the second on a Wunderhorn song ‘Erlösung’, the third on a Latin Marian hymn, form a complete whole, something in the sense of Dr. Marianus’s invocation from the second part of ‘Faust’: ‘Virgin, Mother, Queen of Heaven’.”<sup>193</sup> I Goethes skildring av oppstigningen fra det dødelige til det udødelige tilber Doktor Marianus Mater Gloriosa med disse ordene:

Angrande, løft blikket opp  
mot Marias åsyn,  
stig med song mot bergetopp  
under salig påsyn.  
Alle lovar deg i kor,  
byd deg tenarsinnet,

---

<sup>190</sup> Rexroth, "Anton Webern: Vier Briefe an Alban Berg," s. 91. Utdrag fra dette brevet er også gjengitt i Moldenhauer og Johnsons bøker. Moldenhauer gir denne oversettelsen: "I will tell you in person some day what relationship exists for me between these three songs." (Moldenhauer og Moldenhauer, *Anton von Webern*. s. 317.) Johnson gir denne oversettelsen: "What connections exist for me between these three songs, I will tell you at some point in person." (Johnson, *Webern and the transformation of nature*. s. 162.)

<sup>191</sup> Moldenhauer og Moldenhauer, *Anton von Webern*. s. 317.

<sup>192</sup> Ibid.

<sup>193</sup> Shreffler, "Mein Weg geht jetzt vorüber," s. 330.

Himmeldronning, møy og mor,  
nådige gudinne!<sup>194</sup>

I forordet til sin norske gjendiktning påpeker Åse Marie Nesse at Faust-dramaet i sin helhet handler om det å bli menneske: ”Alt er vokster og veg, erfaring og innsikt, gjennom fall og forvandling, skuggar og natt, i evig lengt mot lyset. Men det guddommelege lyset er løynt bak skyer og slør, altfor sterkt for eit jordisk auge (...).”<sup>195</sup> I Goethes *Faust* ender ikke hovedpersonen med fortapelse, men blir hentet av sin ungdoms kjæreste, Gretchen, som han selv en gang hadde sviktet. Goethes *Faust* ender med disse ordene: ”Eit Evig-Kvinneleg ber oss i hamn.”<sup>196</sup>

Sluttscenen fra Goethes *Faust* er forøvrig sentral i Mahlers åttende symfoni. Her bærer symfoniens andre del tittelen *Schlusszene aus "Faust"*. Et utdrag av teksten lyder: ”Jungfrau, Mutter, Königin”.<sup>197</sup> Webern kjente godt til Mahlers åttende symfoni; Han overvar urfremførelsen (med Mahler selv som dirigent) i september 1910, og han dirigerte symfonien selv i april 1926, et halvt år etter at *Drei Lieder* var fullført. Johnson hevder at ”Jungfrau, Mutter, Königin” i Mahlers åttende har sin parallell i Weberns ”Ave, regina coelorum” med ”Regina coelorum” (”himmeldronning”), ”Domina Angelorum” (”englenes herskerinne”) og ”Virgo gloriosa” (”ærefulle jomfru”).<sup>198</sup> I tråd med det tidligere siterte brevet Webern skrev til Herzka, tror jeg imidlertid det vil være mer fruktbart å knytte *alle* de tre sangene i *Drei Lieder* til ”jomfru, mor og himmeldronning” i Goethes *Faust*, og ikke bare ”Ave, Regina coelorum”. Slik kan hver av disse kvinneskikkelsene representeres i henholdsvis ”Schatzerl klein”, ”Erlösung” og ”Ave, regina colorum”. Dermed kan det være mulig også å tolke *Drei Lieder* som helhet både til oppstigningen i siste del av Goethes *Faust* og som Weberns personlige hyllest av sin kone Wilhelmine som ”Minna-Mutter-Königin”.

Språklig kan man også tolke en oppstigning i *Drei Lieder*: Fra jordnært østerriksk talemål i ”Schatzerl klein”, via en høytysk tekst i ”Erlösung” som kan tolkes som en mellomposisjon mellom det jordiske og himmelske, med Kristus som bindeledd mellom det menneskelige (Maria) og det guddommelige

---

<sup>194</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Faust del II*. Norsk gjendiktning ved Åse-Marie Nesse. Oslo: Det Norske Samlaget, 1999. s. 342.

<sup>195</sup> *Ibid.*, s. 5.

<sup>196</sup> *Ibid.*, s. 343.

<sup>197</sup> Gustav Mahler, *Symphony No. 8*. Universal Edition (partitur), 1911 (årstall for copyright).

<sup>198</sup> Johnson, *Webern and the transformation of nature*. s. 164.

(Faderen), og til sist til den gudommelige ”Ave, Regina coelorum” med en ubetinget hyllest til himmeldronningen, på latin.

### **Tekst og musikk i Weberns sanger**

Weberns mangeårige vennskap og brevkorrepondanse med Hildegard Jone viser at han var svært engasjert i de tekstene han tonesatte.<sup>199</sup> I følge Johnson var Weberns tekstvalg aldri tilfeldig.<sup>200</sup> Slik jeg tolker Weberns tre komposisjoner *Fünf Canons* (op. 16), *Drei Volkstexte* (op. 17) og *Drei Lieder* (op. 18) er det et nært forhold mellom det tekstlige materialet, både innad i hvert opus og mellom samtlige tre opus. Jeg tolker også et nært forhold mellom det tekstlige og det musikalske materialet.

Min oppfatning er dermed ikke i samsvar med Susan Bradshaws beskrivelse av *Drei Lieder* op. 18: “They are, like Op. 17, settings of folk-texts, and even more intellectually demanding in the ‘abstraction’ of their musical forms – which intentionally make no concessions to the character of the poems themselves.”<sup>201</sup> Jeg er heller ikke enig i Johnsons tolkning: “Webern himself does not appear to have seen any irony or incongruity in the simple folk rhymes of both Op. 17 and Op. 18 being set to music that remains almost impenetrable to most ears now as it was then, over seventy years ago.”<sup>202</sup> Verken når jeg spiller selv eller lytter kan jeg si meg enig i Bradshaw og Johnsons beskrivelser. Slik jeg tolker det, er disse tekstene langt fra enkle, men kan derimot åpne for flere tolkningsmuligheter. Videre opplever jeg ikke at Weberns musikk er i inkongruens med det tekstlige materialet, snarere tvert i mot tolker jeg en nær sammenheng mellom tekst og musikk i op. 16 – 18. Jeg opplever heller ikke disse sangene som ugjennomtrengelige verken når jeg spiller selv, lytter eller reflekterer over musikken.

Jeg er overbevist om at det er et nøye gjennomtenkt forhold både mellom tekstene innad i et og samme opusnummer, og mellom tekst og musikk i hver enkelt sang. Det kan imidlertid være grunn til å spørre i hvilken grad det kan

---

<sup>199</sup> Anton Webern, *Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik herausgegeben von Josef Polnauer*. Wien: Universal Edition, 1959.

<sup>200</sup> Johnson, *Webern and the transformation of nature*. s. 256.

<sup>201</sup> Susan Bradshaw, "The Works of Anton Webern, opus 1-31," i *Anton Webern, Complete Works Opp 1-31* Covertekst til CD-innspilling utgitt under ledelse av Pierre Boulez: Sony Classical GmbH, 1978/1991.

<sup>202</sup> Johnson, *Webern and the transformation of nature*. s. 162.



være hensiktsmessig å tolke tekstene symbolsk. I et brev til Berg i 1912 skrev Webern: "Ich will keine Symbole. Ich möchte Dinge selber."<sup>203</sup>

## Ordvalg og tekstlige fellestrekk i Birtwistle og Weberns sanger

I arbeidet med å forstå tekstene til Birtwistles *Ring a Dumb Carillon* og Weberns sanger op. 16, 17 og 18 har oversettelsen vært en viktig del av selve teksttolkningen i den forstand at ulike tolkninger kan føre til ulike ordvalg. I de oversettelsene jeg har foretatt har jeg i hovedsak konsentrert meg om å tolke innholdet, og jeg har derfor ikke etterstrebet verken å skape norske rim eller å følge originaltekstens språklige rytme. Jeg har imidlertid arbeidet med ordvalg og tekstens rytme. I og med at tekstene skulle leses høyt, har klangen i ordene hatt stor betydning. Skumsvoll og jeg drøftet ulike valg og vi kom i fellesskap frem til ordvalg som vi syntes fungerte både innholdsmessig, klanglig og rytmisk. Et eksempel på dette er fra "Heiland, unsre Missetaten" (op.17/3). Her valgte vi å endre på ordstillingen slik at "Laß dein Leiden und Beschwerden, Jesus, uns zu Nutzen werden" ble oversatt til "Jesus, la din lidelse og plage, være til hjelp for oss".

I en oversettelse fra et språk til et annet tvinges man stadig til å ta valg. I forhold til mitt eget arbeid med å oversette tekstene til *Ring a Dumb Carillon* og Weberns sanger op. 16, 17 og 18, støtte jeg på denne problematikken i samtlige sangtekster. I arbeidet med å oversette de latinske tekstene i Weberns *Fünf Canons* har jeg for eksempel måttet vurdere i hvilken grad jeg har ønsket å tillemppe oversettelsen til allerede eksisterende bibeloversettelser. Å oversette tekstene i *Fünf Canons* til norsk har innebåret at tekstene har blitt mer tilgjengelig både for meg som interpret og for et lyttende norskspråklig konsertpublikum. Samtidig kan det være grunn til å spørre seg om en oversettelse fra latin til norsk også kan skape en distanse. Som jeg tidligere har nevnt, oppfattet Webern at de latinske tekstene kommuniserte direkte. Ut fra et slikt syn kan en oversettelse til norsk kunne skape en avstand til det tekstlige uttrykket som komponisten forholdt seg til dengang han skrev *Fünf Canons*.

Å oversette er i seg selv en interpretasjonsprosess. I arbeidet med oversettelsene har jeg vurdert ulike oversettelsesmuligheter. Slik sett har det å

---

<sup>203</sup> Rexroth, "Anton Webern: Vier Briefe an Alban Berg," s. 86. (Utdrag fra dette brevet er også gjengitt i Johnson, *Webern and the transformation of nature*. s. 8.)

oversette fra et språk til et annet, mange likhetstrekk med å innstudere et musikkverk. Tekstoversettelse og musikalsk fremføring handler begge i stor grad om å forsøke å gjøre en interpretasjon som kan være i tråd med opphavspersonens intensjon. Her står Logues ”A Matter of Prophecy” i en særstilling fordi dette diktet er særlig rikt på ordklanger og flertydige formuleringer. I arbeidet med å oversette Logues dikt har jeg vurdert ulike oversettelsesmuligheter, og i flere tilfeller har jeg vegret meg mot å velge ett av flere mulige alternativ.

Da jeg satte sammen konsertprogrammet til konserten *Musikk av Webern og Birtwistle* (i Levinsalen 7.2.2007) med *Deowa*, *Ring a Dumb Carillon*, *Fünf Canons*, *Drei Volkstexte* og *Drei Lieder* reflekterte jeg over disse fem komposisjonen i relasjon til hverandre. Den gang tolket jeg en tydelig kvinnestemme i tekstene til alle disse verkene: i Weberns sanger som jomfru, mor og himmeldronning – i Birtwistles som gudinne og orakel.

Jeg reflekterte også over ”mellomværen” mellom det jordiske og himmelske, mellom det levende og de døde, som et tekstlig fellestrekk for alle disse fem komposisjonene. I tekstene til *Deowa* og *Ring a Dumb Carillon* knyttet jeg dette til gresk mytolog, et transeaktig orakelspråk og søvn, i tekstene til Weberns sanger knyttet jeg det til den kristne religionen og transcendens mellom det jordiske og det himmelske. Disse fellestrekkene er til en viss grad knyttet til det aktuelle konsertprogrammet. En konsert utgjør en kontekst som skaper relasjoner mellom de musikkverkene som fremføres. Hvis jeg hadde fremført andre verk i tillegg til disse fem på den samme konserten, hadde jeg kanskje skapt andre relasjoner og tolket andre fellestrekk.

## ***So full of shapes is fancy og Peristyl***

Tekstene som er tonesatt i Dusapins *So full of shapes is fancy* (spor 14) og Kruses *Peristyl* (spor 15) eksisterer i norske versjoner. Jeg har derfor ikke jobbet med tekstoversettelser, men benyttet de norske versjonene.

I *So full of shapes is fancy* har Dusapin valgt å tonesette åpningssonetten fra Shakespeares skuespill *Twelfth Night* (på norsk *Helligtrekongersaften*). I *Peristyl* har Kruse valgt ut fem tekstutdrag fra Fernando Pessoes *Uroens bok* (originaltittel *Livro do desassossego*).

## ***So full of shapes is fancy***

Dusapin har vist en bred interesse for ulike typer litteratur og han har tonesatt tekster av for eksempel Gertrude Stein, William Blake, Mester Eckehart, Heiner Müller og Homer.<sup>204</sup> I likhet med Birtwistle er han familiær med operasjangeren og har til skrevet seks operaer blant annet *Roméo et Juliette* (1985-88), *Faustus*, *The Last Night* (2003-04) og *Passion* (2008).

*So full of shapes is fancy* ble komponert i 1990. Til forskjell fra Birtwistles *Ring a Dumb Carillon* er hele teksten trykket på en egen side i partituret.<sup>205</sup> Jeg har også hatt tilgang en engelsk utgave av Shakespeares *Twelfth-Night: or, What You Will* samt André Bjerkes norske gjendiktning.<sup>206</sup>

Shakespeares forviklingskomedie *Helligtrekongersaften* åpner med Hertug Orsinos ord: "If music be the food of love, play on!" Hertugen er forelsket og fortvilet på samme tid; han elsker den vakre Olivia, men hun elsker ikke ham. Hertugens hoffmenn og musikanter forsøker å muntre ham opp, noe de til en viss grad lykkes med. Hertugen sier:

If music be the food of love, play on:  
Give me excess of it, that surfeiting  
The appetite may sicken, and so die. –  
That strain again! It had a dying fall:  
O! It came o'er my ear like the sweet sound  
That breathes upon a bank of violets,  
Stealing and giving odour.<sup>207</sup>

Hertugens opplevelse av musikken har imidlertid sin parallell i hvordan han opplever kjærligheten; vakker i det ene øyeblikket – frustrerende i det neste. Han skifter brått sinnsstemning, og øyeblikket etter at han har bedt musikerne om å spille mer, ber han dem om å holde opp:

---

<sup>204</sup> Informasjon fra IRCAM og fra noteforlaget Salaberts nettsider (<http://www.ircam.fr/> og <http://www.durand-salabert-eschig.com/>).

<sup>205</sup> Teksten slik den er trykket på partiturets første side avviker til en viss grad fra hvordan den er notert i sopranstemmen. I sopranstemmen forekommer små skrivefeil som for eksempel "it came O'er my car" istedenfor "it came o'er my ear".

<sup>206</sup> Shakespeare, "Twelfth-Night." Shakespeare, *Helligtrekongersaften*.

<sup>207</sup> Shakespeare, "Twelfth-Night," s. 289. Norsk gjendiktning ved André Bjerke: "Musikk er kjærlighetens mat. Spill mer! / Gi meg musikk til overmål, så sulten / kan dø av fråstleri! Spill om igjen / den melodien som klang ut så vakkert. / Den streifet øret lik det myke vindpust / som ånder over vollen av fioler, / og gir og stjeler duft..." (Shakespeare, *Helligtrekongersaften*. s. 7.)

– Enough! No more:  
 ‘T is not so sweet now as it was before.  
 O spirit of love! how quick and fresh art thou.  
 That, notwithstanding thy capacity  
 Receiveth as the sea, nought enters there.  
 Of what validity and pitch soe’er,  
 But falls into abatement and low price,  
 Even in a minute! So full of shapes is fancy,  
 That it alone is high-fantastical.<sup>208</sup>

Orsinos ord uttrykker musikkens og kjærlighetens flyktige karakter, og Dusapin har da også valgt utsagnet ”So full of shapes is fancy” som tittel på musikkverket.<sup>209</sup> Som tittelen antyder, har også Dusapins komposisjon en flyktig karakter med mange stemningsskift. Særlig interessant finner jeg Dusapins tolkning av ”Stealing and giving odour. – Enough! No more:”. Når jeg leser teksten separat, oppfatter jeg et brått skifte i stemning mellom ”Stealing and giving odour” og ”Enough! No more.” Slik jeg tolker teksten, drømmer Orsino seg bort før han brått blir revet ut av denne behagelige dagdrømmen og roper ”Enough!” Bjerkes gjendiktning en liknende tolkning: ”og gir og stjeler duft... Nei, nei, hold opp!”. I Dusapins musikk er det imidlertid ikke noe karakterskifte her, snarere tvert i mot; Dusapins tolkning av Shakespeares tekst viser en defensiv Orsino som nærmest sukker ”no more” akkompagnert av en langsom nedadgående bassklarinet-glizzando. Noteeksempel 3.5 viser overgangen mellom ”enough” og ”no more” (spor 14: 02.19 – 02.32).<sup>210</sup>

---

<sup>208</sup> Shakespeare, "Twelfth-Night," s. 289. Norsk gjendiktning ved André Bjerke: "Nei, nei, hold opp! / Det er ikke så liflig lenger nu. / Å, kjærlighet, du er så fort og flyktig! / Skjønt du kan romme alt som oseanet, / vil det du opptar i deg, om det så / er stort og kostelig, ha tapt sitt verd / på ett minutt. For kjærligheten er /bestandig ubestandig!" Den norske utgaven inneholder en alternativ gjendiktning av de siste linjene: "... ha tapt sitt sverd [sic.] / på ett minutt. / Så vekslende er elskov / at bare den når fantasiens høyder." (Shakespeare, *Helligtrekongersaften*. s. 192.)

<sup>209</sup> Bjerkes gjendiktning: "For kjærligheten er bestandig ubestandig!" Som et alternativ har forlagsredaksjonen foreslått: "Så vekslende er elskov". (Shakespeare, *Helligtrekongersaften*. s. 7 og 192.) Forgjengeligheten er forøvrig et tema som også kan knyttes til avslutningen av Goethes *Faust*. Chorus Mysticus synger: "Alt er forgjengeleg." (Goethe, *Faust II*. s. 343.)

<sup>210</sup> Bassklarinetstemma er transponert, men notert i klingende oktav. (Dusapin, *So full of shapes is fancy*.)

Noteeksempel 3.5: Dusapin, *So full of shapes is fancy*, takt 31 – 32

The musical score consists of two systems. The first system (measure 31) features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic and includes the lyrics "o - - - dour e - nough". The piano accompaniment has a 9-measure rest followed by a 5-measure rest, with a piano (*p*) dynamic. The second system (measure 32) continues the vocal line with the lyrics "no more" and a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The piano accompaniment has a 3-measure rest followed by a 5-measure rest, with dynamics ranging from piano (*p*) to pianissimo (*ppp*).

Tittelordene ”So full of shapes is fancy” males med bred pensel på siste partiturside (spor 14: 04.16 – 04.29). Dusapin har lagt inn enkelte ordrepetisjoner flere steder i komposisjonen, og i sluttpartiet av komposisjonen har han lagt til en repetisjon av ordene ”so” og ”full”, mens ordet ”of” er kuttet ut. Teksten er notert slik i sopranstemmen: ”so so so full so full shapes is fancy”. Gjentakelsene av ordet ”so” minner om det repetetive språket i Birtwistles *Deowa*.

I *So full of shapes is fancy* har Dusapin kun valgt å tonesette åpningssonnetten fra *Helligtrekongersaften*. Dusapins *So full of shapes is fancy* er en helhetlig komposisjon, og teksten kan dermed også forstås som en helhet i forhold til denne komposisjonen. Jeg kjenner imidlertid til hele skuespillet, og relaterer dermed teksten i Dusapins komposisjon til resten av historien i *Helligtrekongersaften*. Slik blir tolkningen preget av min kjennskap til konteksten teksten er hentet fra.<sup>211</sup> I Shakespeares skuespill *Helligtrekongersaften* er disse ordene kun begynnelsen på det som skal utvikle til en burlesk forviklingskomedie: Orsino elsker Olivia, men hun er kun opptatt av å sørge over sin døde bror, inntil hun blir forelsket i Cecario, hertug Orsinos tjener. Cecario gjengjelder imidlertid ikke Olivias følelser. Cecario heter egentlig Viola, men er forkledd som kastrat, og hun er forelsket i sin herre, hertug Orsino. Dermed har man tre ulykkelig forelskede og komedien er i gang.

<sup>211</sup> Tilsvarende er min tolkning av det tekstlige materialet i Weberns sanger preget av min kjennskap til kristen kulturtradisjon.

I Dusapins *So full of shapes is fancy* inneholder sopranstemmen og bassklarinettestemmen liknende materiale flere steder i partituret. Det er imidlertid forskjellig på stemmen og klarinetten når det gjelder ansats og artikulasjon. I en epost skriver Manning om konsonantplassering og attack:

I have studied phonetics in great detail with my current research on speech-stimme and have become increasingly aware that each consonant has a subtly different timing and attack. You will definitely attain greater rhythmic precision by this approach, and the performance will be more firmly grounded.<sup>212</sup>

Mannings refleksjoner er skrevet i forhold til *Deowa*, men jeg synes det er interessant også å knytte hennes perspektiver i forhold til andre musikkverk. Som klarinettist har jeg lett for å lage en myk, ”avrundet” ansats, noe som ikke blander særlig godt med en sangers konsonantansats. Et eksempel på dette er å høre i *So full of shapes is fancy*: I takt 36 i partituret er det notert nøyaktig sammenfallende *piano* ansats i både sopranstemmen og klarinettstemmen.<sup>213</sup> På lydopptaket kan man imidlertid tydelig høre at jeg starter min ansats tilnærmet *niente* mens sopranen har en mer distinkt artikulasjon av stavelsen ”be” i ”before” (spor 14: 02.40). Det høres dermed ut som om bassklarinettsansatsen kommer senere en sopranens ansats. Dette er et eksempel på at lytting til lydopptak i et ettertidsperspektiv kan gi andre tolkningsperspektiver.

## **Peristyl**

I *Peristyl* (spor 15) har Bjørn Kruse valgt å tonesette utdrag fra *Uroens bok* av den portugisiske forfatteren Fernando Pessoa. Store deler av Kruses sangkomposisjoner er tonesettinger av norskspråklige tekster,<sup>214</sup> og det er da også den norske oversettelsen av *Uroens bok* han har lagt til grunn for komposisjonen *Peristyl*.<sup>215</sup>

Pessoa publiserte svært lite i sin levetid, men etter hans død fant man en hel amerikakoffert fylt med mer enn 27.000 papirer. Dette var tekster Pessoa hadde

---

<sup>212</sup> E-post fra Jane Manning 15.12.2007.

<sup>213</sup> Dusapin, *So full of shapes is fancy*. s. 9.

<sup>214</sup> Eksempelvis har Kruse tonesatt tekster av de norske forfatterne Paal-Helge Haugen, Rolf Jacobsen, Eyvind Skeie, Inger Hagerup, Stein Mehren og Hans Børli. Informasjon om Kruses produksjon er fra Norsk Musikkinformasjons nettsider ([www.mic.no](http://www.mic.no)).

<sup>215</sup> Pessoa, *Uroens bok*.

skrevet på løse ark, konvolutter og servietter – med overstrykninger og tilføyelser. I det innledende essayet til *Uroens bok* omtaler José Saramago denne kofferten som ”den mest fruktbare kofferten noen kan huske siden (de litterære) tidenes begynnelse.”<sup>216</sup> *Uroens bok* består av noen av disse tekstene man fant i kofferten – katalogisert og redigert.<sup>217</sup>

Mange av Pessoas tekster er skrevet under heteronymer, det vil si konstruerte dikterpersonligheter. Pessoa er særlig kjent for tre heteronymer: Alberto Caeiro, Ricardo Reis og Álvaro de Campos. *Uroens bok* er imidlertid ikke forfattet av noen av disse, men av Bernardo Soares, en bokholderassistent som lever en anonym tilværelse i Lisboa. Soares skriver ned sine tanker som dagbokaktige notater, og mange av tekstene i *Uroens bok* er derfor datert. Oversetteren Christian Rugstad skriver at Pessoa selv beskrev Soares som et halvheteronym, som ”en svakt forkrøplet utgave av min egen personlighet.”<sup>218</sup>

I *Peristyl* har Kruse valgt å løfte frem enkelte utdrag fra *Uroens bok* og han har klippet opp og reorganisert rekkefølgen på disse. Totalt har Kruse valgt fire tekstutdrag (fra tekst 52, 80, 260 og 337).<sup>219</sup> Enkelte av utdragene er deler av avsnitt, andre er hele avsnitt, men ingen av tekstutdragene i *Peristyl* representerer hele nedtegnelser slik de er trykket i *Uroens bok*. Kruse har således forholdt seg til *Uroens bok* som om også denne var en amerikakoffert fylt til randen av tekster: Komponisten har foretatt en nærlesning av utvalgte tekstutdrag og satt de sammen i form av musikkverket *Peristyl*.

Til forskjell fra Birtwistles *Ring a Dumb Carillon* og Duspins *So full of shapes is fancy* der titlene er hentet fra de aktuelle sangtekstene, forekommer ikke ordet ”Peristyl” i de tekstutdragene som Kruse har tonesatt. Betegnelsen ”Peristyl” er imidlertid hentet fra *Uroens bok*. Denne innledes med en kort tekst som bærer overskriften ”PERISTYL”:

I min uros stille stunder, når landskapet er en strålekrans av liv og drømmen bare en drøm, har jeg, å min elskede, skrevet denne underlige boken lik åpne porter mot et forlatt hus i enden av en allé.

---

<sup>216</sup> José Saramago, ”Innledende essay,” i *Uroens bok* Oslo: Solum Forlag, 2003, s. 13 - 14.

<sup>217</sup> Man vet ikke hvordan tekstene ville vært redigert om Pessoa selv hadde gjort det, og det eksisterer derfor flere versjoner av *Uroens bok*. Jeg har kun forhold meg til den norske oversettelsen. Denne er basert på den første utgivelsen av *Livro do desassossego* som ble utgitt posthumt i 1982.

<sup>218</sup> Fra Rugstads forord til *Uroens bok* (Pessoa, *Uroens bok* s. 16.).

<sup>219</sup> I *Uroens bok* er tekstene nummerert. I partituret til *Peristyl* er de ulike tekstutdragene trykket både samlet og i sangstemmen. Det forekommer en referansefeil i partituret: De to tekstutdragene som er oppgitt å være hentet fra tekst 259, er hentet fra 260.

For å kunne skrive denne boken har jeg plukket alle blomstenes sjeler, og av all fuglesangs flyktige øyeblikk har jeg vevet evighet og stillstand. Lik en veverske satt jeg ved mitt livs vindu og glemte hva jeg levde og hvem jeg var. Der har jeg vevet et klede av det fineste lin, og i det svøper jeg min lede inn, rede til å legges på min taushets alter.

Jeg gir deg denne boken fordi den er vakker og verdiløs. Den har ingen ting å lære bort, forfejter intet, vekker ingen følelser. Den verken befrukter eller skader, men er en bekk som renner mot en avgrunn av aske som spres av vinden. Jeg har lagt hele min sjel i denne boken, skjønt jeg tenkte ikke på den mens jeg skrev, bare på meg som er trist og på deg som er ingen.<sup>220</sup>

Et peristyl er en overdekket gang eller passasje mellom en vegg og en søylerekke, lagt omkring et atrium eller en indre hage. Ordet ”peristyl” er opprinnelig gresk, men var også en vanlig betegnelse for atriumavdelinger i større romerske boliger. Tekstutdraget over er tatt med fordi jeg syns det belyser Kruses anvendelse av *Peristyl* som tittel på komposisjonen, men også fordi jeg syns dette tekstutdraget tangerer både den uroen som er å finne i Orsinos ord i Dusapins *So full of shapes is fancy* og den hagen som er å finne i Grenagers *Garden works*. Videre reflekterer dette utdraget forholdet mellom skaperen av en tekst, teksten selv og en interpret.

I likhet med *Garden works* refererer tittelen *Peristyl* til komponistens arbeid med å forme det musikalske materialet. I et peristyl kan en arkitektonisk streng søylegang omgi en frodig hage, og i musikkverket *Peristyl* er det nettopp det dynamiske forholdet mellom det kontrollerte og det frie som har vært komponistens motivasjon.<sup>221</sup> I tillegg til den musikalske komposisjonen har Kruse et maleri som bærer navnet *Peristyl* (2007). Da han presenterte musikkverket *Peristyl* på konserten *Spill mer!* (i september 2007), viste han frem dette maleriet. I maleriet *Peristyl* er det en tydelig relasjon mellom det strenge/faste og det løse; mellom hvite flater er det et frodig vell av former og farger, og disse bryter inn og skaper sprekker i de hvite flatene. For meg som musiker var det tankevekkende å oppdage hvordan Kruse har lagt samme type idé til grunn for både en musikalsk komposisjon og i et maleri.<sup>222</sup>

---

<sup>220</sup> Pessoa, *Uroens bok*. s. 23.

<sup>221</sup> Fra Kruses presentasjon av *Peristyl* på konserten *Spill mer!* i Levinsalen 17.9.2007.

<sup>222</sup> Det er interessant å merke seg at både Kruse og Grenager har latt seg inspirere av forholdet mellom det strenge og det frie i henholdsvis *Peristyl* og *Garden works*. De har dermed hatt et liknende kompositorisk utgangspunkt; Kruse med peristylet der strenge søylerekker omkranser en frodig og til dels viltvoksende hage, og Grenager med en barokkhages oppbygning og kultivering. Det er også interessant å merke seg at begge disse komponistene benytter seg av visuelle beskrivelser når de presenterer *Peristyl* og *Garden*



Hovedpersonen i *Uroens bok* er i samtale med seg selv og er preget av en sterk indre konflikt. Jeg-personen opplever å være identisk med det han skriver, men samtidig opplever han også å miste seg selv.<sup>223</sup> Dette gjør at jeg-personen trekkes i flere retninger, og teksten får således i stor grad en destruktiv karakter. Dette er forhold som reflekteres i de tekststudragene Kruse har lagt til grunn for musikkverket *Peristyl*. Komposisjonen åpner med følgende ord: ”Vi kan aldri elske et annet menneske. Vi elsker de forestillingene vi skaper oss om en annen, og elsker følgelig bare oss selv.”<sup>224</sup>

I sin presentasjon av *Peristyl* på konserten i september 2007 beskrev Kruse at jeg-personen søker å finne en inngang til seg selv.<sup>225</sup> ”Viljen”, ”følelsen” og ”tanken” er sentrale ord i den musikalske komposisjonen. Disse representerer ulike krefter som forholder seg til hverandre og forstyrrer hverandre, slik følgende tekstutdrag viser:

Min mangel på indre sammenheng og konsekvens er mer subtil enn som så: Det er selve sjelen som stanser og blir uvirksom. Viljen, følelsen, tanken opphører å virke i meg, og denne uvirksomheten kan vare i mange dager; det er bare gjennom sjelens vegetative liv – ordet, faktene, vanen – at jeg kommer til uttrykk for de andre, og gjennom dem for meg selv.<sup>226</sup>

Det er et visst slektskap mellom jeg-personen i *Uroens bok* og hertug Orsino i Shakespeares *Helligtrekongersaften*. Kruse kjenner godt til Shakespeares tekster, og da han på konserten i Atriet i april 2006 introduserte både Dusapins *So full of shapes is fancy* og sin egen komposisjon *Peristyl*,

---

*works*; Kruse med *peristylet* og sitt maleri med samme navn, og Grenager med planen som viser en oversikt over parkanlegget rundt Invalidedomen og Militærakademiet i Paris. Kruse og Grenagers interesse for forholdet mellom det strenge og det frie har imidlertid fått svært ulike klanglige uttrykk. Partiturene til disse to komposisjonene har også en klar forskjell: I *Peristyl* er det musikalske materialet strengt notert, og dialogen mellom det intuitive og det planlagte har ikke gitt seg utslag i hvordan musikken er notert. I *Garden works* er det derimot i stor grad opp til utøverne å definere rytmiikk, og det ligger også en viss frihet i partituret til hvordan utøverne velger å forme de improviserte partiene.

<sup>223</sup> ”Jo mer jeg gjensker meg selv, desto mer ødelegger jeg meg. Jo mer jeg tenker på meg selv, desto mer blir jeg ett med mine tanker, og ikke meg selv.” (Fra tekst 181, Pessoa, *Uroens bok*. s. 160.)

<sup>224</sup> Tekstutdrag hentet fra *Ibid.*, s. 284.

<sup>225</sup> Dette er for øvrig interessant å se i forhold til Saramagos innledende essay i *Uroens bok*. I følge Saramago tok Pessoa i bruk heteronymene fordi han hadde et behov for ”ikke ene alene være den han var”, men også fordi han gjennom sine heteronymer kunne gå i dialog med seg selv. (Saramago, ”Innledende essay,” s. 6.)

<sup>226</sup> Fra tekst 52. Sitert fra Pessoa, *Uroens bok*. s. 60.

sammenlignet han Orsino i *Helligtrekongersaften* med Bernardo Soares i *Uroens bok*.<sup>227</sup> Kruse beskrev Orsino som forelsket i selve forelskelsen, og han oppfattet en klar parallell mellom Orsinos ord i åpningen av *Helligtrekongersaften* og det første tekstutdraget i *Peristyl* (sitert over). Kruse fremhevet også at det ligger et interessant paradoks i både Pessoaes og Shakespeares tekst i den forstand at det ikke er samsvar mellom hvordan hovedpersonene ønsker å ha det og hvordan de har det.

Kanskje det kan være fruktbart å tenke seg at *Deowas* tekst består av tekstutdrag, slik som teksten til *Peristyl*? I så fall kan det være mulig å tenke seg at det finnes en omfattende ”kilde” som *Deowas* tekst er hentet fra, slik tekstutdragene til *Peristyl* er hentet fra *Uroens bok* og *Uroens bok* er hentet fra en overveldende amerikakoffert.

## Utøverperspektivet og tekstforståelse

Som utøvende musiker assosierer jeg stadig mellom de komposisjonene jeg til enhver tid arbeider med, og musikk jeg har tidligere erfaring med. Slik etableres det relasjoner mellom musikkverk jeg har hørt og har på repertoaret selv. I min studie av det tekstlige materialet i disse åtte komposisjonene, har jeg vært på utkikk etter (og sågar muligens også skapt) andre fellestrekk enn hva jeg kanskje ville funnet hvis jeg hadde belyst hver komposisjon isolert – eller i en annen kontekst. Et av disse fellestrekene er, som jeg allerede har vært inne på, knyttet til det mytiske, slik som de ”ubegripelige” tekstene til *Deowa* og *Garden works* og de mange henvisningene til gresk mytologi i *Ring a Dumb Carillon*. Et annet tekstlig fellestrekk er naturens betydning; i *Garden works* i form av stier, planter og blomster i barokkhagen, i *Ring a Dumb Carillon* i form av kystlandskapet med steiner, blomster og havet, i *Peristyl* i form av peristylet, og i ”Schatzerl klein” (*Drei Lieder*) i form av myrt, nellik og rosmarin. Fjellandskapene i Roseggers tekster kan også være viktige her, selv om naturen ikke direkte er avspeilet i de Rosegger-tekstene Webern tonesatte i op 16 – 18.

Jeg har funnet ett overordnet tekstlig fellestrekk for samtlige åtte komposisjoner, og det er knyttet til forholdet mellom ro og uro. Hver eneste av

---

<sup>227</sup> På begynnelsen av 2000-tallet skrev Kruse flere komposisjoner over Shakespearetekster, blant disse *Music to Hear*, *Why Hear 'st Thou Music Sadly* (2000), *When I consider everything that grows* (2000), *Life 's But a Walking Shadow* (2003) og *Mene Tekel* (2004). (Kilde: [www.mic.no](http://www.mic.no)).

de åtte komposisjonene inneholder en dualisme knyttet til ro og uro: I *Peristyl* er denne tekstlig knyttet til identitet og forholdet mellom ”jeg” og ”en annen”. I *So full of shapes is fancy* er både roen og uroen knyttet til musikken og kjærlighetens flyktige karakter. I *Garden works* gir den stadige vekslingen mellom utholdte tekststavelser med åpne klanger og nervøse utbrudd dominert av konsonanter en pendling mellom ro og uro. I Webers sanger op. 16, 17 og 18 er uroen knyttet til synd og syndsforlatelse mens himmelriket gir ro. I *Ring a Dumb Carillon* gir tidssyklusen (i form av solen og tidevannet) rolige bevegelser og hovedpersonen sover også dypt og tilsynelatende rolig, men den drømmeaktige tilværelsen som vi møter i teksten er full av uro med sine uforsiktede kvinneguder, giftige stoffer og Platons stadige mislykkede forsøk på å sette sin filosofi ut i livet. I *Deowa* er tekstlig ro og uro knyttet til både tekststavelsene og til tekstens hastighet: De partiene der utøverne får mulighet til å dvele på de ulike vokalene og klangerne, er preget av ro, mens de partiene der det er hurtige tekstlige (og musikalske) endringer, gir meg en opplevelse av uro både som utøver og lytter. Ro og uro er en grunnleggende del av det å være menneske, og slik kan det kanskje være mulig å knytte denne vekslingen mellom ro og uro i samtlige av de åtte tekstene til Goethes *Faust*?

## Perspektiver på teksttolkning

De tolkningene jeg har foretatt har i stor grad berørt forholdet mellom tekstforfatteren (og komponistens) intensjoner, selve teksten og min interpretasjon av den. Dette er forhold som den franske filosofen Vincent Descombes drøfter gjennom å stille følgende spørsmål:

*Is interpretation to be defined: 1) as deciphering meaning? (which means deciphering a meaning which is the correct or the true meaning, a meaning that is unique); 2) as deciphering a second meaning? (a second meaning which is furnished by the interpreter, a meaning added to, or which is substituted for a first literal meaning); 3) as deciphering a supplementary meaning? (that is to say, not just the deciphering of a second meaning in addition to the first, and of a third in addition to the second, but the permanent possibility of interpreting otherwise, of a perpetual surplus of meaning, in which case it would have to be said that what one interprets - "the text" - is always "plural," that the meaning to be given to it is always*

multiple); or 4) *as something other than deciphering?* (namely, perhaps, inventing meaning, rather than discovering it).<sup>228</sup>

Descombes nærmest skjematisk opprømsing av ulike alternativer understreker hvor mangetydig begrepet interpretasjon kan tolkes. Som jeg tidligere har belyst, må en utøvende musiker arbeide med musikken slik at den blir ”håndterlig” for utøveren selv. Et slikt perspektiv impliserer at man som interpret til en viss grad søker både en form for ”sann” mening og alternative meninger. En musikalsk interpretasjonsprosess kan dermed berøre alle Descombes fire punkter, avhengig av musikkverk/tekst, kontekst, medspillere, interpreten selv etc. Jeg vil imidlertid understreke at jeg forstår både sannhetsbegrepet og meningsbegrepet i grader, og ikke som absolutte størrelser.

Descombes alternativer åpner for en rekke nye spørsmål. Det er særlig interessant at han velger å knytte begrepet *mening* til alle de fire spørsmålene – enten det er snakk om én eller flere meninger, og enten meningen skapes eller avdekkes.

## Hvordan forstå interpretens oppgave?

Mening kan oppleves både språklig og ikke-språklig. I et arbeid med å oversette en tekst fra et språk til et annet, er imidlertid det språklige aspektet grunnleggende. I følge den tyske filosofen Walter Benjamin er oversetterens oppgave ”å finne den intensjon i sitt språk som vekker et ekko av originalen.”<sup>229</sup> Hva kan et slikt ekko innebære? Enhver fortolkning preges av interpretens personlige og historiske ståsted. En tekst vil dermed kunne gi ulike ekko i ulike diskurser. Teksttolkning kan dermed forstås i samspill mellom tekst og interpret.

Den italienske semiotikeren Umberto Eco retter fokus mot nettopp dette forholdet. Han påpeker at overbetoning av eksempelvis egne fordommer (forventninger) kan føre til misforståelser og feilslutninger. I likhet med Benjamin skriver Eco om tekstens intensjon. I følge Eco er denne uavhengig forfatterens påståtte intensjon.<sup>230</sup> Eco hevder imidlertid at forfatteren på forhånd

---

<sup>228</sup> Vincent Descombes, "The Interpretative Text," i *Gadamer and Hermeneutics*, Hugh J. Silverman, New York: Routledge, 1991, s. 251.

<sup>229</sup> Benjamin, "Oversetterens oppgave," s. 359.

<sup>230</sup> Umberto Eco, "Joyce, Semiosis, and Semiotics," i *The limits of interpretation* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990, s. 148.

kan se for seg en mulig leser og at forfatteren kan skrive teksten til denne ”modelleseren”. En forfatter kan av og til kreve at ”modelleseren” innehar spesifikk forhåndskunnskap, eller at vedkommende tilegner seg denne underveis. Andre ganger kan forfatteren selv bygge opp en slik kompetanse hos leseren. Slik kan man si at teksten produserer sin modelleser.<sup>231</sup> I følge Eco vil imidlertid en tekst alltid kunne åpne for et vell av tolkningsmuligheter:

It is possible to speak of text intentions only as the result of a conjecture on the part of the reader. The initiative of the reader basically consists in making a conjecture about the text intention. A text is a device conceived in order to produce its Model Reader. Such a Model Reader is not the one who makes the only right conjecture. A text can foresee a Model Reader entitled to try infinite conjectures. But infinite conjecture does not mean any possible conjecture.<sup>232</sup>

Som leser av *Deowas* tekst kan jeg kanskje finne ut hva som er mine egne intensjoner i lesningen, men hvordan kan jeg vite hva som er *tekstens* intensjon? Som sitatet over viser, fremhever Eco at gjetting er grunnleggende.<sup>233</sup> Et liknende syn er å finne i Ecos ”Overfortolkning av tekster”: ”Det er således kun mulig at tale om tekstens intention som et resultat af et gæt fra læserens side. Læserens initiativ består hovedsagelig i at lave et gæt om tekstens intention.”<sup>234</sup> Også Ricoeur fremhever gjetting som et viktig aspekt. I *Fortolkningsteori* skriver han: ”I begyndelsen er forståelsen et gæt.”<sup>235</sup> Han beskriver videre selve interpretasjonsprosessen som en bevegelse fra gjetting til gyldiggjøring.<sup>236</sup> Eco fremhever også at interpretasjonsprosessen kan forstås som en dialektisk bevegelse mellom ”openess and form, initiative on the part of the interpreter

---

<sup>231</sup> Petter Aaslestad, professor i nordisk litteraturvitenskap ved NTNU, berører forholdet mellom teksten og leserens kompetanse: ”[L]eserens kompetanse vil av og til være så forskjellig fra forfatterens at leseren nærmest kan sies å realisere en annen tekst enn den som forfatteren hadde intensjon om.” (Petter Aaslestad, *Narratologi: En innføring i anvendt fortellerteori*. Oslo: Landslaget for norskundervisning/Cappelen Akademisk Forlag, 1999. s. 31.)

<sup>232</sup> Eco, "Joyce, Semiosis, and Semiotics," s. 148.

<sup>233</sup> I likhet med Gadamer og Ricoeur forholder Eco seg i hovedsak til tekster med språklig meningsbærende innhold.

<sup>234</sup> Umberto Eco, "Overfortolkning af tekster," i *Fortolkning og overfortolkning* redigert av Stefan Collini, Århus: Systime, 1995, s. 70.

<sup>235</sup> Ricoeur, *Fortolkningsteori*. s. 197.

<sup>236</sup> Ibid.

and contextual pressure.<sup>237</sup> Prosessen fra gjetting til gyldiggjøring kan inneholde en rekke møter mellom interpret og verk, og en rekke fortolkningsutkast og revidering av disse. I "Text and interpretation" skriver Gadamer om teksten: "It must not only be read, it must also be listened to – even if only mostly with our inner ear."<sup>238</sup>

Interpretasjon finner sted i møtet mellom interpret og verk. Mine tolkninger av *Deowas* tekst er i stor grad basert gjetting, eksempelvis gjennom å undersøke om tittelen kan ha en meningsbærende betydning på et eller annet språk. Som jeg tidligere har drøftet, kan det å undersøke hva som kan være opphavspersonens intensjoner være en sentral del av en interpretasjonsprosess. Eco fremhever viktigheten av å undersøke forfatterens intensjoner, men han stiller seg ambivalent til i hvilken grad en forfatter selv skal kommentere sitt eget verk i retrospekt. I "Randbemerkninger" til *Rosens navn* skriver han: "Forfatteren bør ikke fortolke."<sup>239</sup> Eco legger imidlertid til at en forfatter gjerne kan fortelle om hvorfor han begynte å skrive og hvordan han arbeidet.

## Fortolkning, overfortolkning og å ta teksten i bruk

Eco omtaler seg selv om en talsmann for fortolkerens aktive rolle ved lesningen av estetiske tekster. Han poengterer imidlertid også at fortolkeren kan legge (alt)for stor vekt på sin egen rolle. Hvis interpreten overbetoner sin egen rolle, vil kanskje "tekstens mening" bli ofret på bekostning av "interpretens mening". Kan det være mulig å finne kriterium for hva som er en god og hva som er en dårlig fortolkning?<sup>240</sup> Eco foreslår å definere god og dårlig fortolkning ut fra et "poppersk" prinsipp: "Hvis der ikke kan oppstilles regler til hjelp for bestemmelsen af de 'bedste' fortolkninger, så kan der i det mindste oppstilles regler for bestemmelsen af, hvilke fortolkninger der er 'dårlige'."<sup>241</sup>

---

<sup>237</sup> Umberto Eco, "Two Models of Interpretation," i *The limits of interpretation* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990, s. 21.

<sup>238</sup> Gadamer, "Text and Interpretation," s. 43.

<sup>239</sup> Umberto Eco, "Randbemerkninger," i *Rosens navn* Oslo: Tiden Norsk Forlag, 2002, s. 558.

<sup>240</sup> Eco stiller spørsmålet på denne måten: "Men ud fra hvilket kriterium afgjør vi, om en given tekstfortolkning er et eksempel på overfortolkning?" (Eco, "Overfortolkning af tekster," s. 57.)

<sup>241</sup> *Ibid.*, s. 58. I *The Limits of interpretation* gir Eco uttrykk for en tilsvarende holdning: "An open text is always a text, and a text can elicit infinite readings without allowing any possible

Hva er i så fall en dårlig fortolkning? Er for eksempel Farris beskrivelse av *Deowas* tekst som ”nonsens” et eksempel på en forhatet og dårlig tolkning? Eller er min egen tolkning av *Deowas* tekst som et meningsfull budskap en overfortolkning? Overfortolker jeg når jeg knytter *Deowas* tekst til Apollons orakel? Og, overfortolker jeg når jeg gir nellik, myrt og rosmarin i ”Schatzerl klein” en symbolsk betydning?

Som motsvar til Ecos drøftinger i *Fortolkning og overfortolkning* fremfører Jonathan Culler et forsvar for overfortolkningen. Culler hevder at en overfortolkning er verdifull nettopp fordi den er ekstrem. I følge ham er en ekstrem fortolkning interessant fordi den gir større sjanse for å bringe frem i lyset noe som tidligere ikke har blitt bemerket eller reflektert over.<sup>242</sup> Slik kan en overfortolkning både føre til uenighet og invitere til debatt mellom interpreter – noe som i sin tur kan bidra til fruktbare fortolkninger.

Eco skriver: ”Texts are the human way to reduce the world to a manageable format, open to an intersubjective interpretative discourse.”<sup>243</sup> Enhver fortolkning kan dermed åpne for intersubjektivitet, noe som i sin tur kan inspirere til videre refleksjon – enten det er i form av bifall eller opposisjon. Som nevnt fremhever Eco at lesning handler om gjetting og om å utvikle tolkningshypoteser. Dette er et standpunkt som har mye til felles med Gadamer perspektiv. Gadamer understreker at en skrevet tekst må forstås som et hermeneutisk konsept og at denne teksten ikke kan separeres fra interpretasjonen av den.<sup>244</sup>

Eco og Gadamer tenkning tangerer hverandre på mange områder. De hevder begge at lesing innebærer et aktivt forhold mellom tekst og leser, og at interpretasjon handler om å utvikle hypoteser og fortolkningsutkast. I likhet med Gadamer beskriver Eco interpretasjonsprosessen som sirkulær. Eco skriver: ”Jeg skammer mig ikke over at indrømme, at jeg hermed opridser den gamle og stadig gyldige 'hermeneutiske cirkel'.”<sup>245</sup>

En skrevet tekst er, i likhet med et partitur, festet til papiret. Å være utøver handler imidlertid også om å ”feste ting” gjennom å forme en bestemt tolkning.

---

reading. It is impossible to say what is the best interpretation of a text, but it is possible to say which ones are wrong.” (Eco, "Joyce, Semiosis, and Semiotics," s. 148.)

<sup>242</sup> Jonathan Culler, "Til forsvar for overfortolkningen," i *Fortolkning og overfortolkning*, redigert av Stefan Collini, Århus: Systime, 1995, s. 120. Culler er professor ved Cornell University, New York.

<sup>243</sup> Eco, "Two Models of Interpretation," s. 21.

<sup>244</sup> Gadamer, "Text and Interpretation."

<sup>245</sup> Eco, "Overfortolkning af tekster," s. 70.

Slik sett har både det å spille konserter og å redigere lydopptakene vært en tilsvarende prosess som arbeidet med å oversette tekstene i den forstand at det har innebåret å "feste" en interpretasjon. Den amerikanske filosofen Richard Rorty berører forholdet mellom en "festet" tolkning og en tolkning som kan stadig reinterpreteres.<sup>246</sup> Han fremhever at det er stor forskjell på praktisk anvendelse og å skulle finne en sannhet som skal kunne vare evig. Rorty skiller imidlertid ikke mellom det å finne et objekt og det å skape et.<sup>247</sup> For ham vil det å finne mening og å skape mening i en interpretasjon, gå ut på det samme. Rorty skriver: "Det at læse tekster er et spørsmål om at læse dem i lyset af andre tekster, mennesker, tvangstanker, brudstykker af information eller hva man ellers har, og så se, hva der sker."<sup>248</sup> Rorty avviser dermed Ecos tanke om en tekst indre sammenheng: "Jeg skulle mene, at en tekst har kun den sammenheng, den tilfældigvis fik ved den sidste omdrejning af det hermeneutiske hjul."<sup>249</sup>

## Å lete opp narrativ

Innledningsvis delte jeg det tekstlige materialet i de åtte musikkverkene i to kategorier: Tekster (ord) med meningsbærende språklig innhold og tekster (ord) uten meningsbærende språklig innhold. Slik jeg ser det, må disse to kategoriene forstås slik at hver kategori kan romme mange variasjoner og også til en viss grad gripe i hverandre. Eksempelvis er det tydelige forskjeller mellom tekstene til *Deowa* og *Garden works*, til tross for at begge disse mangler språklig meningsbærende innhold. Den viktigste forskjellen er at teksten i *Deowa* har en homogen og samlet karakter, mens teksten i *Garden works* er preget av kontraster. Likeledes er det forskjeller mellom de seks sangtekstene som har meningsbærende språklig innhold. For eksempel er enkelte av disse tekstene langt mer flertydige enn andre og i enkelte av tekstene tolker jeg ordenes klang som særlig viktige. Her står Logues "A Matter of Prophecy" i en særstilling, men jeg vil også fremheve tekstene til Weberns sanger som (i likhet med musikken) har et fortettet meningsinnhold.

---

<sup>246</sup> Se Richard Rorty, "Analytical Philosophy and Narrative Philosophy," i *Kant im Streit der Fakultäten*, Volker Gerhardt (red.), Berlin: Walter de Gruyter, 2005.

<sup>247</sup> Richard Rorty, "Pragmatikerens utvikling," i *Fortolkning og overfortolkning*, Stefan Collini (red.), Århus: Systime, 1995.

<sup>248</sup> *Ibid.*, s. 115.

<sup>249</sup> *Ibid.*, s. 106.



Det går an å tenke seg at en tekst kan bestå av både språklig meningsbærende ord og ord-/bokstav-/tegnkombinasjoner uten språklig mening. Videre er det mulig å tenke at en tekst kan bestå av ord som hver for seg innehar språklig mening, men at disse er satt sammen på en måte som virker ubegripelig.<sup>250</sup> Det kan også tenkes at en tekst i utgangspunktet har hatt meningsbærende språklig innhold, men at dette (eller deler av dette) kan gå tapt i en overføring/transkripsjon. Et interessant eksempel i denne sammenhengen er Luciano Berios "Azerbaijan Love Song" fra *Folk Songs* (1964). Denne sangen er basert på en transkripsjon som sangeren Cathy Berberian gjorde fra et lydopptak. Siden hun ikke kunne aserbajdsjansk, noterte hun teksten ut fra hvordan hun oppfattet stavelsene, og ikke ut i fra hva ordene betød. Tittelen "Azerbaijan Love Song" kan gi oss et hint om hvordan teksten kan tolkes, men teksten (eller deler av den) slik den er notert i Berios partitur (og i sin tid ble uttalt av Berberian) vil kanskje ikke være forståelig for en som behersker aserbajdsjansk. Det er et interessant tankeeksperiment å tenke at teksten til *Deowa* kan ha vært gjennom en liknende endring. Kanskje hadde *Deowas* tekst en gang språklig meningsbærende innhold, men at teksten har vært igjennom en prosess der ordene (og kanskje uttalen) har endret seg slik at teksten i dag fremstår som språklignende, men uten språklig meningsbærende innhold? En slik forståelse korresponderer både med min forståelse av *Deowas* tekst som et slags orakelspråk og med tankeeksperimentet om at teksten kan forstås som en slags "musikalsk stenografi".

Jeg tolker *Deowas* tekst som til dels språklignende i den forstand at vokallydene i *Deowas* tekst minner meg om klangen i et vesteuropeisk (kanskje "engelskaktig") språk. Dermed går det an å tolke *Deowas* tekst (og tekstens struktur) som språklignende til tross for at ordene (og teksten som helhet) ikke har noe meningsbærende språklig innhold. Imidlertid gir de langstrakte stavelsene teksten en "outrert" karakter, og i så måte opplever jeg den *ikke* som språklignende, men derimot som en vokalise.

Dette er en tankegang som må sees i forhold til utøverens rolle, både som sanger og instrumentalist. I samtlige verk som belyses i denne studien er sangstemmen behandlet instrumentalt og klarinettstemmen vokalt, noe som visker ut skillet mellom aktørene. Hva er sangeren når hun formidler *Deowas* tekst? Er hun en historieforteller eller er hun en instrumentalist? Og likeledes hva er klarinettisten? Kan klarinettisten være en "ren" instrumentalist eller kan

---

<sup>250</sup> For en sanger vil det også kanskje være forskjell på å formidle et konstruert språk og et språk hun ikke forstår.

det være mulig å forstå klarinettisten som en ”medforteller” av et tekstlig narrativ? Min tolkning av de åtte tekstene har lagt føringer for min interpretasjon av de musikalske komposisjonene.

I arbeidet med å tolke tekstene til *Deowa* og *Garden works* har jeg i stor grad gått frem som om tekstene skulle hatt språklig meningsbærende innhold. Jeg har lett opp et (eller flere) narrativ (i form av henholdsvis Apollons språk og barokkhagen), som har gjort teksten fattbar for meg som interpret. Jeg har med andre ord søkt en slags ”språklig” mening også i tekstene til *Deowa* og *Garden works*. Gjennom å se *Deowas* tekst i relasjon til Apollons språk har jeg konstruert et forholdsvis abstrakt narrativ som jeg som utøver finner det fruktbart å tolke teksten i forhold til.

## Teksten som fragment

Jeg vet ikke hva som konkret var utgangspunktet da Birtwistle konstruerte *Deowas* tekst. Jeg vet imidlertid at komponisten er svært interessert i både gresk og engelsk kultur. I så måte synes ideen om at komponisten har hentet ”deowa” fra det bengalske språket, *ikke* å være tolkningsmessig plausibel – til tross for at jeg som utøver finner denne assosiasjonen interessant. Da er det langt mer sannsynlig at Birtwistle hentet inspirasjon fra engelsk og/eller gresk språk og tradisjon da han konstruerte teksten til *Deowa*.

Som tidligere nevnt, er mange av Birtwistles komposisjoner skrevet med utgangspunkt i greske myter og tekster. Han har også i flere av sine komposisjoner tatt utgangspunkt i ulike typer fragmenter. Et eksempel er ...*agm*... (for 16 stemmer og tre instrumentalensembler, 1979). I denne verket har Birtwistle tatt utgangspunkt i ulike Sapfo-fragmenter både i tittelen og i teksten.<sup>251</sup> Som helhet har komposisjonen også en fragmentarisk karakter – i motsetning til *Deowa* som fremstår som skåret ut i ett stykke.

Det at Birtwistle har jobbet mye med tekstfragmenter, styrker min tolkning av at teksten til *Deowa* kan forstås som utdrag fra en større (skjult) sammenheng. Men, mens komponisten eksplisitt har gjort rede for utgangspunktet for det tekstlige materialet til ...*agm*..., har han ikke avslørt at det ligger et tilsvarende utgangspunkt for konstruksjonen av *Deowas* tekst. I partituret til *Deowa* er teksten kun knyttet til notebildet, og ikke til noen annen

---

<sup>251</sup> Harrison Birtwistle, "...*agm*..." i *Kurtag/Birtwistle/Grisey*, Pierre Boulez/Ensemble Intercontemporain, Erato-Disques (CD-innspilling), 1984 (utgivelsesår).

referanse. Dette får meg stadig til å spørre det i det hele tatt kan tjene interpretasjonen å undersøke teksten separat. Ved å løfte teksten ut fra partituret, griper jeg aktivt inn og endrer tekstens kontekst, og kanskje jeg dermed også legger til rette for tolkninger som ikke er plausible.<sup>252</sup>

Det er også grunn til å spørre om jeg foretar en altfor konkret tolkning av *Deowas* tekst når jeg spesifikt knytter den eksempelvis til Apollons språk og tekstfragmenter fra tidligere tider. Cross fremhever at Birtwistle er interessert i den greske tragedien som idé, som noe abstrakt, og ikke nødvendigvis som en konkret historie. Cross sammenligner Birtwistles forhold til greske myter med Wagners behandling av mytene i sine operaer: "(...) it is the telling rather than the tale which is the principal focus."<sup>253</sup> Ut fra et slikt perspektiv vil det være i tråd med komponistens holdning å foreta en abstrakt tolkning av *Deowas* tekst (og tittel).

Hva kan det innebære for meg å fortolke *Deowas* tekst? Hvilke tankebaner er det den teksten har åpnet for meg? Jeg kan ikke tolke noen språklig mening ut fra teksten, men jeg tolker likevel at de ulike bokstavkombinasjonene har en indre sammenheng. Det er en innbyrdes enhet i *Deowas* tekst som gir meg et hint om hvilket tolkningsrom jeg kan ha.

I *Deowas* tekst tolker jeg et konsentrert budskap og en sterk indre sammenheng: Jeg oppfatter *Deowas* tekst som messende og enhetlig. I og med at *Deowas* tekst er homogen både i klang og struktur, tolker jeg at hvis denne teksten har et meningsinnhold, så må det være enhetlig. Følger jeg en slik tanke, kan dermed ikke teksten i *Deowa* ha flere kontrasterende betydninger. Dette er et overordnet trekk ved *Deowas* tekst som det er særlig relevant å sammenligne med teksten til Webers sanger op. 16, 17 og 18. Disse sangene har alle et meningsinnhold som er karakterisert av en indre sammenheng. *Deowas* tekst er imidlertid åpen for flerfoldige tolkninger, og en annen interpret vil kanskje tolke teksten annerledes enn meg.

---

<sup>252</sup> Det kan også diskuteres hvorvidt det var å gå et skritt for langt, da vi valgte å foreta en høytlesning av "Phonetic Guide" på konsert.

<sup>253</sup> Cross, "Birtwistle's secret theatres," s. 208. Som tidligere nevnt knytter Cross det mytiske i Birtwistles musikk både til greske myter, så vel som til Jungs tenkning og forholdet mellom det kollektive og det personlige. For mer, se Cross, *Harrison Birtwistle: Man, Mind, Music*.

## Teksttolkning som spill

Klangen i *Deowas* tekst er en grunnleggende del av komposisjonen. ”Phonetic guide” i partituret viser at komponisten har lagt stor vekt på hvordan teksten skal klinge, selv om han ikke har ført om noen verbale karaktertegn i partituret for øvrig. Den fonetiske guiden gir retningslinjer for uttale, og i og med at den fonetiske guiden forholder seg til engelsk uttale, kreves det at sangeren har gode engelskkunnskaper.

*Deowas* partitur inneholder et vell av tegn. Sangteksten er én type tegn, notasjon av rytmikk og tonehøyde er andre typer tegn. *Deowas* tekst må forstås i relasjon til notasjonen for øvrig. Derrida fremhever viktigheten av det som finnes *omkring* tegnene. I *Différance* siterer han Saussure: ”Det som fins av idé eller fonisk stoff i et tegn, betyr mindre enn det som fins omkring det, i de andre tegnene.”<sup>254</sup> Ut i fra en slik tankegang bør man ikke utelukkende studere *Deowas* tekst separat, men heller undersøke den i forhold til andre aspekter ved partituret, så som tettheten mellom de ulike bokstavkombinasjonene i teksten, notasjon av rytmikk, tonehøyde og styrkegrader.

Dusapins *So full of shapes is fancy* åpner med følgende ytring: ”If music be the food of love, play on”.<sup>255</sup> I Shakespeares *Helligtrekongersaften* er utsagnet ”spill mer” rettet mot musikerne, men det får også en dobbelt betydning i den forstand at utsagnet setter i gang hele skuespillet.<sup>256</sup> Innledningsvis stilte jeg spørsmålet: Hvordan kan jeg forholde meg til et språk jeg i utgangspunktet ikke forstår? Svaret kan ligge i forhold en forståelse av nettopp begrepet ”spill”.

Derrida fremhever ”spillet” som en viktig nøkkel: ”Begrepet *spill* (...) varsler om enheten mellom tilfeldighet og nødvendighet i en uendelig kalkyle.”<sup>257</sup> Spill forstått som *mulighet* utgjør et fellestrekk mellom Derridas og Gadamerens spillbegrep. Gadamer knytter imidlertid sin utlegning av spillbegrepet direkte til kunsterfaringen:

---

<sup>254</sup> Derrida, "Différance," s. 106.

<sup>255</sup> Dusapin, *So full of shapes is fancy*.

<sup>256</sup> Lenger ut i skuespillet sier for øvrig Narren: ”For den gløgge er ordene bare som hansker av mykt gjeteskin; det er fort gjort å vrenge dem, så den gale siden vender ut.” (Shakespeare, *Helligtrekongersaften*. s. 98.)

<sup>257</sup> Derrida, "Différance," s. 99. Derrida fremhever også at *différance* må forstås som et spill, ikke som et enkelt begrep, men som ”selve muligheten for begrepsmessighet”. (Derrida, "Différance," s. 107.) Derrida undersøker for øvrig spillbegrepet i ”Struktur, tegn og spill i menneskevitenskapens diskurs” fra samme tekstsamling.

Når vi taler om spill i forbindelse med kunsterfaringen, så betyder spill slett ikke den skabendes eller nydendes adfærd og sindstilstand; det betyder i det hele taget ikke den frie subjektivitet hos den, der tager del i spillet, men derimot selve *kunstværkets væremåde* [min utheving].<sup>258</sup>

Betegnelsen spill kan romme et vell av ulike nyanser. Felles for alle spill er imidlertid at de som er med, må forholde seg til noen regler – enten disse er stramme eller forholdsvis frie. Reglene lager rammer for spillet, men innenfor disse kan aktørene utfolde seg kreativt. Noen ganger kan man også omdefinere reglene underveis.

Gadamer understreker at de som deltar i et spill, må ta spillet seriøst: ”For spillet oppfyller først sit formål, når den spillende går op i spillet.”<sup>259</sup> Vi må ta spillet alvorlig. Leken er en risiko for den lekende og man kan med andre ord ikke late som om man deltar: ”Man kan kun leke med seriøse muligheter.”<sup>260</sup>

Slik jeg ser det, er Gadamers spillbegrep en god overordnet metafor for å forstå musikalsk interpretasjon. I likhet med å delta i et spill, må vi som interpreterer ta musikken på alvor, og vi må forholde oss aktivt og kreativt til den musikken vi arbeider med. Dette gjelder enten vi utøver musikken selv, vi lytter til den eller vi forestiller oss musikk. I følge Gadamer har kunstverkets vesen (forstått som spill) en egenart som er uavhengig interpretene: ”For spillet har sit eget væsen, uafhængig af de spillendes bevidsthed.”<sup>261</sup> Forstått på denne måten er kunstverkets eksistens uavhengig av interpreten, men for å kunne interpretere kunstverket må man ta aktivt møte kunstverket og ta del i det spillet kunstverket utgjør. Selv om jeg som klarinettist ikke selv uttaler teksten, kan jeg forholde meg til den og forstå den som et spill jeg som interpret kan ta del i.

Men, hvordan kan man som interpret være sikker på at man ikke misforstår reglene i dette spillet? Er min tolkning av *Deowas* tekst i tråd med musikkverkets spilleregler? Gadamer skriver at spillets formål ikke er å løse spillet, men derimot ”strukturering og formning af selve spillets bevægelse.”<sup>262</sup> Det går dermed an å tenke at selve interpretasjonen utgjør interpretasjonens mål. Gadamers spillbegrep er generøst og inkluderer både utøvere og tilskuere. Han beskriver spillet som den egentlige kunsthendelse.<sup>263</sup>

---

<sup>258</sup> Gadamer, *Sandhed og metode*. s. 101.

<sup>259</sup> *Ibid.*, s. 102.

<sup>260</sup> *Ibid.*, s. 105.

<sup>261</sup> *Ibid.*, s. 102.

<sup>262</sup> *Ibid.*, s. 107.

<sup>263</sup> *Ibid.*, s. 139.

I *Deowas* partitur fremsetter ”fonetisk guide” spilleregler for sangeren og partituret for øvrig fremsetter spilleregler for begge utøverne. Som utøvere tar vi imidlertid oss også noe med *inn* i møtet med musikken – noe som er en forutsetning for at interpreten skal få anledning til å spille med. Min oppfatning av *Deowas* tekst har vært i endring i løpet av interpretasjonsprosessen og det å tolke teksten separat har bidratt til å gi meg som interpret en rikere forståelse av det tekstlige materialet. Det imidlertid også interessant å studere teksten i forhold til notasjonen i partituret for øvrig og å se hva slags spill dette kan utgjøre.

# **Del 4:**

# **Partituranalyse**





*If you analyze my music  
you find what's there.  
And a lot of people find  
a lot of things that I didn't  
put in there. But it doesn't  
mean that they aren't there.  
(Harrison Birtwistle)<sup>1</sup>*

## Del 4: Partituranalyse

### Introduksjon til del 4

Hva leter jeg etter når jeg analyserer et partitur? Jeg leter etter mønstre, sammenhenger, helhet og brudd i det skrevne partituret. I og med at jeg har studert *Deowa* både som klarinettist, som leser av partituret og som lytter av egne opptak, har jeg oppdaget at disse ulike måtene å interpretere musikken på, innebærer ulike fokus. Eksempelvis har elementer som har vært viktige for meg som utøver, ikke nødvendigvis vist seg å være essensielle med utgangspunkt i en analyse av det skrevne materialet, og vice versa. Et eksempel på dette er ”rød melodi”. Etter å ha presentert *Deowa* på konserter og prosjektfremlegg har jeg også erfart at kollegaer og tilhørere har merket seg andre aspekter enn hva jeg har.

I min analyse av *Deowas* partitur har jeg vektlagt form og styrkegradsmessig utvikling, melodiske elementer, samt likheter og ulikheter i forhold til de sju øvrige verkene når det gjelder forholdet mellom sopran- og klarinettstemmen. Analyse innebærer i stor grad å lage nye konstruksjoner gjennom å bryte ned og bygge opp. I min analyse av *Deowas* partitur har jeg konstruert en tolkning av partituret i sin helhet som *trestemt*. Den analysen jeg har foretatt innebærer at store deler av partituret kan tolkes på flere måter parallelt. Dette er et aspekt jeg drøfter i forhold til en hermeneutisk teoretisk overbygning.

---

<sup>1</sup> Sitat fra intervju med Noreen og Cody.

# Partituranalyse fra et utøverperspektiv

Det er en grunnleggende forskjell mellom klingende musikk og nedskrevne noter (tekst) i den forstand at klingende musikk har en flyktighet som det skrevne notebildet ikke har. En musikalsk komposisjon vil alltid klinge unikt, selv når den fremføres av den samme utøveren på flere påfølgende konserter i det samme lokalet. Partituret i seg selv er en statisk ting, men interpretasjonen av det vil være i endring. Slik kan en partituranalyse forstås prosessorientert.

Hva kan formålet være med en partituranalyse? Å avdekke strukturer i det skrevne notebildet? Å legge et grunnlag for en god fremførelse? Innen den vestlige musikkforskningen er det mange fremtredende forskere som har gitt omfattende svar på spørsmål av denne typen.<sup>2</sup> Joseph Kermans artikkel ”How We Got into Analysis and How to Get Out” var i sin tid banebrytende og har stadig blitt trukket frem og drøftet i de siste tiårene.<sup>3</sup> Fra samlingen *Rethinking Music* er Korsyns ”Beyond Privileged Contexts” (drøftet i del 2) og Cooks ”Analysing Performance and Performing Analysis” eksempler på drøftinger av denne type spørsmål.<sup>4</sup>

Et partitur kan inneholde informasjon om fremføringsmessige og strukturelle forhold.<sup>5</sup> Jeg har tidligere vist at det skrevne partituret kan forstås som en spilleanvisning. Et slikt standpunkt utelukker imidlertid ikke at partituret også kan forstås som et objekt uavhengig av en musikalsk fremføring. Min analyse av *Deowas* partitur befinner seg i skjæringspunktet mellom disse to

---

<sup>2</sup> Amerikanske musikkforskere har i stor grad bidratt til denne diskusjonen. Eksempelvis har Joseph Kerman (professor emeritus ved Berkeley University of California), Leo Treitler (professor emeritus ved City University of New York) og Lawrence Ferrara (professor ved New York University) lagt grunnlag for viktige diskusjoner om emnet.

<sup>3</sup> Joseph Kerman, ”How We Got into Analysis, and How to Get Out,” *Critical inquiry: University of Chicago Press* Volume 7, 1980.

<sup>4</sup> Korsyn, ”Beyond Privileged Contexts.”, Nicholas Cook, ”Analysing Performance and Performing Analysis,” i *Rethinking Music*, Redigert av Nicholas Cook og Mark Everist, Oxford: Oxford University Press 1999.

<sup>5</sup> Dette er et poeng Wallace Berry fremhever i sin analyse av den tredje av Alban Bergs *Vier Stücke für Klarinette und Klavier* op. 5. Wallace understreker at komponistens nedtegnelser i partituret har konsekvenser for interaksjonen mellom utøverne: ”The composer’s indications are best understood as to construed content and process in the structure; they cannot be considered immune to flexibility in performance, and depend on the inferred place of an event in a determined context as well as on the circumstances of performance.”(Wallace Berry, *Musical Structure and Performance*. New Haven and London: Yale University Press, 1989. s. 85.)

perspektivene og partituret analyseres dermed både med tanke på fremføring og med tanke på å studere strukturer i det skrevne notebildet.

Den engelske musikkforskeren John Rink skiller mellom preskriptiv og deskriptiv analyse.<sup>6</sup> Han gir eksempel på at en preskriptiv analyse kan foretas i forkant av en innstudering, mens en deskriptiv kan foretas med utgangspunkt i et lydopptak. I mitt arbeid har analysen foregått på alle nivåer i prosessen og både før og etter konsertene, enten jeg har øvd, lyttet til lydopptak eller studert partituret på leting etter visuelle forbindelser. Jeg velger derfor ikke å skille mellom begrepene preskriptiv og deskriptiv, men understreker at den analysen jeg har foretatt i stor grad har en deskriptiv karakter.

## Analyse for å beskrive og for å ta i bruk musikken

Innen det siste hundreårets vestlige musikkforskning er mange partituranalyser foretatt med det mål for øyet at man har ønsket å få kunnskap om komponistens arbeidsmetoder gjennom å avdekke strukturer og systemer i det skrevne notematerialet. Slike analyser har gjerne et leseperspektiv, med utgangspunkt i hvordan partituret visuelt ser ut og et lytteperspektiv med utgangspunkt i hvordan den ”ferdige” klingende musikken høres ut. Studier av en komponists anvendelse av tolvtoneteknikken er et eksempel på denne formen for analyse. Jeg vil her bruke Weberns sanger som eksempler.

Webern tok i bruk tolvtoneteknikken i løpet av arbeidet med sangene op. 16, 17 og 18, og disse har derfor blitt viet oppmerksomhet fra forskere som har studert Weberns anvendelse tolvtoneteknikken. I slike analyser er det ofte vanlig å presentere tolvtonerekkene isolert fra register, rytmikk, styrkegrader og tekst.

Webern beholdt sitt særegne musikalske uttrykk da han tok i bruk tolvtoneteknikken. Når jeg spiller eller lytter til disse sangene opplever jeg dermed ikke vesensforskjell på en komposisjon som inneholder elementer av tolvtoneteknikken (slik som *Fünf Canons* op. 16) versus en komposisjon der tolvtoneteknikken er gjennomført (slik som *Drei Lieder* op. 18). Webern selv beskrev overgangen til tolvtoneteknikken som en langsom, ubrutt prosess og han argumenterte for at tolvtoneteknikken ikke innebar noe brudd. I et foredrag fra 1932 brukte han sangen ”*Gleich und gleich*” (op. 12/4) som eksempel på at han allerede i 1917 arbeidet med elementer som kan knyttes til tolvtoneteknikken:

---

<sup>6</sup> John Rink, "Analysis and (or?) performance," i *Musical Performance: A Guide to Understanding*, redigert av John Rink, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

At that time we were not conscious of the law, but had been sensing it for a long time. (...) Today we've arrived at the end of this path (...), the twelve notes have come to power and the practical need for this law is completely clear to us today. We can look back at its development and see no gaps.<sup>7</sup>

Både Walter Kolneder og Susan Bradshaw har pekt på at klangen i Weberns musikk ikke ble endret selv om komponisten tok i bruk tolvtoneteknikken som komposisjonsverktøy. Kolneder skriver: "In Weberns Stil hat sich nichts geändert; hört man etwa die Werke von op. 12 an bis inklusive op. 18 in unmittelbarer Folge, ist nicht der geringste Bruch spürbar."<sup>8</sup> Bradshaw formulerer seg tilsvarende: "It is interesting to notice how minimal were the effects of the 12-tone method of composition on the actual *sound* of his [Webern's] music."<sup>9</sup> Det er for øvrig interessant å merke seg at både Kolneder og Bradshaw forfekter et lytterperspektiv i disse formuleringene.

I forhold til en tonehøydefokusert analyse, er det lett å overse aspekter ved den musikalske konteksten, for eksempel knyttet til tekstforståelse. Et eksempel på dette er Weberns "Schatzerl klein" (op. 18/1). Her har komponisten anvendt grunnformen av én eneste tolvtonerekke gjennom hele sangen; eneste unntak er en *trestrøken c* i sangstemmen i takt 7 (se noteeksempel 4.1).<sup>10</sup> Kathryn Bailey beskriver dette avviket på denne måten: "There is one extra note, the c3 in the voice in bar 7."<sup>11</sup> Slik jeg ser det, kan imidlertid denne *c*-en i "Schatzerl klein" tolkes som langt mer enn bare en "ekstra note": Denne tonen setter an ordet "Rosmarin", og som jeg tidligere har belyst, kan "Rosmarin" tolkes som et sentralt tekstlig symbol i "Schatzerl klein". Dette er også sangstemmens topptone så langt i sangen – noe som forsterker ordet "Rosmarins" plass i

---

<sup>7</sup> Anton Webern, *The Path to the New Music*. Leo Black. Pennsylvania: Theodore Presser in association with Universal Edition, 1963. s. 51 - 52.

<sup>8</sup> Walter Kolneder, *Anton Webern: Genesis und Metamorphose eines Stils*. Wien: Verlag Elisabeth Lafite, 1974. s. 75. Kolneders analyse av rekkematerialet i "Erlösung" (Webern op. 18/2) inneholder for øvrig en feiltolkning av rekkeformene. Dette har jeg tidligere belyst i min hovedoppgave. (Pedersen, *Äusserst zart*. s. 71-72.).

<sup>9</sup> Bradshaw, "The Works of Anton Webern, opus 1-31," s. 26.

<sup>10</sup> Jeg har presentert en analyse av *Drei Lieder* (op. 18) i min hovedoppgave (Pedersen, *Äusserst zart*.).

<sup>11</sup> Kathryn Bailey, *The twelve-note music of Anton Webern: Old forms in a new language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. s. 35.

lydbildet.<sup>12</sup> Slik jeg ser det, kan dette enestående avviket fra tolvtonerekkja således tolkes som en svært viktig tonehøyde i ”Schatzerl klein”.<sup>13</sup>

Noteeksempel 4.1: Webern, ”Schatzerl klein” (op. 18/1), takt 5 – 7

Dette er et eksempel på at betoning av ett aspekt (i dette tilfellet en tonehøydefokusert analyse) kan føre til at man ikke belyser andre aspekt (slik som forholdet mellom tonehøyder og det tekstlige materialet). Nå er riktignok Weberns komposisjoner et ekstremt eksempel i og med at komponisten forholdt seg såpass strengt til rekkeformene – i studier av andre komponisters musikk, vil man kanskje tolke avvik fra et system litt annerledes.<sup>14</sup> Uansett anvendelse av teknikk eller andre former for kunstnerisk rammeverk, vil det imidlertid alltid være rom for kunstnerisk frihet,<sup>15</sup> og i et analytisk perspektiv kan det være særlig interessant å studere nettopp avvikene fra et mønster, slik som den aktuelle *trestrøkne c-en* i ”Schatzerl klein”.

<sup>12</sup> Sangstemmens toptone i ”Schatzerl klein” er forøvrig *trestrøken ciss* i takt 12. Her synges ordet ”Nagerlstock” – et ord jeg også tolker som et sentralt tekstlig symbol (se del 3.)

<sup>13</sup> Partituret er ikke transponert, men notert slik instrumentene klinger. (Webern, *Drei Lieder.*)

<sup>14</sup> I norsk sammenheng var det eksempelvis i perioden etter andre verdenskrig mange komponister som var inspirert av tolvtoneteknikken som redskap, men som forholdt seg relativt fritt til teknikken. I artikkelen ”Psyken må være forankret i det miljø en er ammet av som menneske – Perspektiver på tolvtonekonstruksjoner i norsk musikk” argumenterer Nesheim for å anvende ulike typer betegnelser avhengig av hvordan tolvtoneteknikken er anvendt i det enkelte verk (Elef Nesheim, ”Psyken må være forankret i det miljø en er ammet av som menneske - Perspektiver på tolvtonekonstruksjoner i norsk musikk,” *Studia Musicologica Norvegica* volum 27, 2001.).

<sup>15</sup> Dette er et tema Breivik berører i forhold til Schönbergs musikk. Breivik påpeker at til tross for tolvtoneteknikkens logiske konstruksjon, vil det være plass til kunstnerisk frihet innenfor dette rammeverket. (Breivik, *Musikalsk funksjonalisme.* s. 142 ff.)

Fra et utøverperspektiv har analyse av det skrevne notebildet sammenheng med hvordan man kan ta musikken i bruk gjennom utøving. Som utøver har jeg for eksempel stor nytte av å finne ut hvilke motiver som forekommer i en komposisjon og hvordan de er anvendt.<sup>16</sup> I Brendels studier av Beethoven, Schubert og Liszts musikk, er utøverperspektivet fundamentalt. Brendels analyser av partituret er gjort med tanke på iverksetting, altså at musikken skal spilles. Dette er en kontrast til eksempelvis Baileys perspektiv.<sup>17</sup> Felles for både Bailey og Brendels partiturstudier er imidlertid at analysene i stor grad handler om å konstruere en mening gjennom å bryte ned og å bygge opp. Min analyse av *Deowas* partitur bærer også dette kjennetegnet.

## Partituranalyse *Deowa*

Når jeg i dag blar i partituret til *Deowa* syns jeg det er slående at notebildet er så homogent. Som tidligere vist inneholder både sopranstemmen og klarinettstemmen det samme materialet, og det er ingen ting som tyder på at den ene stemmen skal være overordnet den andre. Begge stemmene er notert innenfor hva man kan kalle et kjerneregister og med omtrent samme omfang; sopranstemmen fra *enstrøken c* til *tostrøken a* og klarinettstemmen fra klingende *enstrøken c* (notert *d*) til klingende *tostrøken giss* (notert *aiss*). Det er ikke notert pauser eller pustetegn, og både sopran- og klarinettstemmen har notert gjennomgående legato. De styrkegradsmessige endringene er i stor grad notert med langstrakte *crescendi* og *diminuendi* i begge stemmene. Den eneste

---

<sup>16</sup> Et eksempel på dette er "Der Mondfleck" fra Schönbergs *Pierrot Lunaire* (op. 21, 1912). Som klarinettist har det vært nyttig å vite at satsen speiles på midten, og dermed at hver eneste frase i denne sangen forekommer både "forlengs" og "baklengs". Dette er eksempel på kunnskap som har fått konsekvenser for min innstuderingsmetode.

<sup>17</sup> Det er imidlertid flere musikkforskere som drøfter forskjellene i holdning mellom utøvere som fremfører musikk og teoretikere som teoretiserer om den samme musikken. Se eksempelvis Jerrold Levinson, "Performative vs. Critical Interpretation in Music," i *The Interpretation of Music*, Michael Krausz, Oxford: Oxford University Press, 1993, Jonathan Dunsby, *Performing Music: Shared Concerns*. Oxford: Oxford University Press, 1995. eller Susan Bradshaw, "A Performer's Responsibility," i *Composition - Performance - Reception: Studies in the Creative Process in Music*, Redigert av Wyndham Thomas, Aldershot: Ashgate, 1998.

åpenbare forskjellen mellom sopran- og klarinettstemmen er det tekstlige materialet.

Som jeg har belyst i del 2 skulle dette tilsynelatende enkle partituret vise seg å by på flere overraskelser. En ting var at det letteste partituret viste seg å være vanskelig å bladspille, en annen overraskelse var anvendelsen av register. Til tross for at både sopranstemmen og klarinettstemmen er notert med raus margin til hva som vil være i ytterkanten av registret, er registeret *anvendt* på en ekstrem måte i *Deowa*. Dette er særlig tydelig i de lange partiene der sopranstemmen er notert rundt *tostrøken g*.<sup>18</sup> En annen registermessig utfordring er knyttet til registerskiftet. Både sopranstemmen og klarinettstemmen er notert slik at utøverne stadig må synge/spille i overgangen mellom første og andre oktav, noe som innebærer et registerskifte for både en sanger og en klarinettist.

Mangelen på pauser gjør det vanskelig å bla i partituret mens jeg spiller. Jeg tok derfor tidlig en kopi av mitt eget partitur, slik at jeg kunne sette flere partitursider ved siden av hverandre på samme notestativ. En gang tidlig i innstuderingsprosessen mistet jeg disse løse bladene på gulvet, og da jeg så disse arkene ligge hulter til bulter på gulvet, gikk det opp for meg hvor like partitursidene er; jeg hadde simpelthen vanskelig for å skille de sju sidene. Senere har jeg gått løs på en kopi av partituret med både saks og teip og laget meg et partitur som jeg enkelt kan både spille fra og bla i.

Det at jeg tidlig i innstuderingsprosessen gikk løs på partituret med blyant for å markere pustetegn og intervaller, har preget min interpretasjonsprosess av *Deowa*. Noen notater er skrevet inn mens jeg har øvd alene, andre mens jeg har øvd sammen med Kvalbein og atter andre mens jeg har sittet foran pianoet og spilt fra partituret. Jeg har markert ulike motiv med ulike farger, og sterke styrkegrader med rødt og svake med blått. Slik har partituranalysen foregått parallelt med min egen innøving. Videre har jeg studert partituret mens jeg har lyttet til egne konsertopptak og mens jeg har redigert opptakene til den vedlagte CD-en. Min posisjon som utøver og lytter (av egne lydopptak) har preget hvilket blikk og øre jeg har hatt for musikken.

I analysen av *Deowa* har jeg valgt å vektlegge elementer som jeg har oppfattet som viktige fra et utøverperspektiv. Jeg har i hovedsak latt være å presentere hvor mange ganger et motiv forekommer, men isteden gjøre rede for tetthet og hyppighet i forekomsten av de ulike motivene. Jeg har også valgt ikke

---

<sup>18</sup> Eksempelvis takt 2 – 17, 56 – 71 og 114 – 132.

å drøfte tonalitet/skalatyper i *Deowa*, men isteden valgt å fokusere på tonehøydegrupper og enkelte samklangsintervaller.

Under innstuderingen av *Deowa* etablerte Kvalbein og jeg en rekke felles ”holdepunkter”. Disse holdepunktene var i hovedsak knyttet til intervaller og rytmer. Når det gjelder intervaller, har vi særlig anvendt ren oktav, ren prim, ren kvart og ren kvint som musikalske holdepunkter for å kunne justere i forhold til hverandre. Av rytmiske holdepunkter har vi særlig justert etter jevne rytmer og tonehøydeskift som forekommer på hele slag. Vi har justert både intonasjon og timing etter disse musikalske holdepunktene. Jeg vil i det følgende gjøre rede for noen av disse. Formålet med partituranalysen har vært både å kunne forbedre mitt eget spill og å få en rikere helhetsforståelse av komposisjonen.

Grunnlaget for partituranalysen er i stor grad lagt sammen med Kvalbein. Eksempelvis har vi i fellesskap dechiffrert partiturets ulike deler og funnet frem til de ulike melodiske motivene. Som tidligere nevnt har jeg jobbet med partituranalyse av *Deowa* gjennom alle fasene av prosjektet. En del av analysen er dermed foretatt i etterkant av konsertene og lydopptak. Kvalbeins refleksjoner har hatt stor betydning for mitt videre arbeid med partituranalysen, men etter februar 2007 har jeg imidlertid ikke diskutert konkrete aspekter ved partituranalysen med henne. Partituranalysen er gjort med utgangspunkt i partituret publisert av Universal Edition.<sup>19</sup>

## Seksdelt form

Partituret til *Deowa* består av 7 sider med til sammen totalt 294 takter. Det er ikke notert noen karakterbetegnelser, slik som eksempelvis ”espressivo” eller ”semplice”. Det er tredelt taktart gjennom hele komposisjonen og taktarten er gjennomgående 9/16. Det veksles mellom to tempobetegnelser, ♩. = 80 og ♩. = 90. *Deowas* partitur kan deles inn i seks deler. Hver av disse delene er markert med en dobbeltstrek, temposkift, og en kontrasterende styrkegrad:

Del 1 Takt 1 – 108, tempo ♩. = c. 80.

Del 2 Takt 109 – 160, tempo *pù mosso* ♩. = c. 90.

Del 3 Takt 161 – 209, tempo *meno mosso* ♩. = c. 80.

---

<sup>19</sup> Birtwistle, *Deowa*.



- Del 4 Takt 210 – 245, tempo *più mosso* ♩. = c. 90.
- Del 5 Takt 246 – 282, tempo *meno mosso* ♩. = c. 80.
- Del 6 Takt 283 – 294, tempo *più mosso* ♩. = c. 90.

Alle de seks delene består i stor grad av liknende musikalsk materiale, og til tross for at hver del er tydelig markert med dobbeltstrek og temposkift, er det til dels glidende overganger mellom disse. Den første delen er den desidert lengste, både i takter og tidsvarighet. Den andre og den tredje delen består av omtrent like mange takter (henholdsvis 52 og 49) og har omtrent lik varighet i tid. Likeledes består den fjerde og den femte delen av omtrent like mange takter (henholdsvis 36 og 37) og har omtrent lik varighet. Den sjettede delen er den korteste både i antall takter (12) og varighet. Den vedlagte innspillingen har et litt lavere tempo enn hva som er antydning i partituret. Jeg vil gå nærmere inn på begrepet *varighet* i del 5.

## Pauser

Som tidligere gjort rede for, er det kun notert pauser i de første og siste taktene i partituret. Pauser er et musikalsk tegn, og kan dermed også tolkes musikalsk. I sine betraktninger om Busoni drøfter Brendel pausenes musikalske betydning, og siterer følgende fra Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*:

In present-day musical practice the rest and the pause are the elements which reveal most clearly the origins of music. Great performers, improvisers, know well how to use these expressive tools on a larger scale. The spell-binding silence between two movements becomes, in this context, music itself. It leaves more room for mystery than the actual sound, which, by its higher degree of definition, permits less elasticity.<sup>20</sup>

Sammenlignet med et innholdsrikt notebilde, inneholder dermed pausene mer elastiske tolkningsmuligheter. Sitatet over viser at Busoni knytter dette til ”the origins of music”. Kan det være mulig å tolke pausene i de første og siste taktene som *Deowas* utspring? Fraværet av pauser i de øvrige partitursidene åpner ikke for opphold i lydstrømmen *Deowa*. Pausene kan imidlertid tolkes

---

<sup>20</sup> Sitert fra Brendel, *Musical Thoughts and Afterthoughts*. s. 108 - 09.

som et rammeverk som omslutter den klingende musikken. For oss som utøvere skaper pausene et rom til å tre ”inn i” og ”ut av” den klingende musikken.<sup>21</sup>

## Styrkegrader og rytmikk

I partituret er styrkegradene notert fra *pianissimo* til *fortissimo*. Komponisten har dermed valgt ikke å tøye styrkegradene til noen yttergrense – i likhet med hvordan han har anvendt registeromfanget i *Deowa*. Til tross for at det ikke er notert ekstreme styrketegn, er likevel styrkegradene anvendt på en relativt ekstrem måte både ved at styrkegradene ofte holdes svært lenge på ett nivå (eksempelvis strekker et *fortissimo*-parti seg over hele 33 takter), og fordi de styrkegradsmessige skiftene ofte er uhyre gradvise med langstrakte *crescendi* og *diminuendi* (over opptil 17 takter).

Det er i hovedsak notert den samme styrkegraden både i sopran- og klarinettstemmen gjennom hele partituret. Styrkegradsmessige endringer er imidlertid ofte ikke notert nøyaktig på samme tid i sopranstemmen og klarinettstemmen, men derimot ørlite forskjøvet fra hverandre. Noen endringer er notert først i sopranstemmen, andre ganger introduseres en endring i klarinettstemmen. Dermed kan den ene stemmen forstås som en litt forsinket respons på de endringene som skjer i den andre stemmen.

Rytmisk består partituret kun av aksentuerte forslagsnoter, samt tre- og femdelte rytmer. De aksentuerte forslagsnotene kan opptre inne i tredelte eller femdelte rytmer, eller de kan være knyttet til lengre noteverdier. Tredelt rytmikk i form av åttendel + sekstendel eller omvendt (+ eventuelle forslagsnoter) er dominerende gjennom hele partituret. For eksempel er første og femte partiturside dominert av tredelt rytmikk. Tre jevne sekstendeler forekommer imidlertid forholdsvis sjelden. Jeg vil kort gjøre rede for innholdet av partiturets seks deler.

---

<sup>21</sup> I det vedlagte lydopptaket har vi ikke ”timet” pausene i *Deowa*. Når det gjelder innspillingen som helhet har vi imidlertid jobbet med å sette tidsintervaller for opphold mellom de ulike lydsporene. Dette er et eksempel på at den vedlagte lydinnspillingen innebærer en litt annerledes interpretasjon enn eksempelvis en konsert eller en avhandlingstekst.

## Del 1

Etter pause i første takt åpner klarinettstemmen del 1 med utholdte noteverdier med klingende *enstrøken f* (notert *g*) og i andre takt er sopranstemmens første tone, *tostrøken f**iss*. Frem til den sjette takten ligger klarinettstemmen gjennomgående på *enstrøken f*, mens sopranstemmen veksler mellom *tostrøken f**iss* og *g* (se noteeksempel 1.1, del 1).

I følge Hall åpner mange av Birtwistles komposisjoner med en fallende halvtone og en stigende heltone.<sup>22</sup> Verken *Deowa* eller *Ring a Dumb Carillon* åpner på denne måten, men sekundintervaller er like fullt fundamentale i begge disse komposisjonene. Ser vi hver stemme i *Deowas* partitur for seg, åpner sopranstemmen med en stigende liten sekund og deretter en veksling mellom disse to tonene (takt 2-6), mens klarinettstemmen åpner med en fallende stor sekund og deretter en stigende liten sekund (takt 1-7). Til sammen utgjør de første taktene utelukkende samklanger som veksler mellom liten og stor none.

Del 1 strekker seg over nesten tre partitursider og er betydelig lengre enn de øvrige fem delene. Karakteristisk for hele denne delen er ekstremt lange dynamiske strekk: Det er notert *pianissimo* i begge stemmer i de første 39 taktene, dvs. omtrent hele den første partitursiden. Deretter skjer det en langsom styrkegradsmessig stigning som strekker seg over så å si hele den neste partitursiden: Først til *mezzopiano*, og deretter *crescendo* fra takt 56 (takt 59 i klarinettstemmen) som ender i et høydepunkt med *forte* i begge stemmer i takt 67. Fra takt 56 er sopranstemmen notert i et lyst register med gjentatte toner på *tostrøken g**iss*. I likhet med sopranstemmen forsterkes denne *crescendo*en også i klarinettstemmen med lyse tonehøyder, klingende *tostrøken f**iss* og *tostrøken g**iss*. Så langt i partituret er klingende *tostrøken g**iss* topptoner både i sopran- og klarinettstemmen. Fra takt 67 er det notert ytterligere *crescendo* i sopranstemmen fram mot takt 69. I takt 69 brytes imidlertid den styrkegradsmessige stigningen med en *subito piano* i begge stemmer. Dette er det første styrkegradsmessige bruddet i *Deowa* og den første endringen til en svakere styrkegrad; frem til takt 69 har alle styrkegradsmessige endringer vært notert som gradvise *crescendi*. *Piano* i takt 69 er notert omtrent samtidig i begge stemmene og dette styrkegradsmessige bruddet har derfor vært et viktig musikalsk ”holdepunkt” for Kvalbein og meg.

---

<sup>22</sup> ”Those who are familiar with Birtwistle’s music will know that the melodic motif of a falling semitone and a rising tone begins nearly all of his pieces. It is the basic seed from which all things grow.” (Hall, *Harrison Birtwistle*. s. 11.)

Takt 69 markerer også en interessant tekstlig endring: Som jeg tidligere har vist, er det notert en rekke på hele 11 *De O Wa*-er i sopranstemmen fra takt 56 – 69. De ti første av disse er notert i en langstrakt *crescendo*, mens den ellefte i takt 69 skal synges *piano*. Denne plutselige endringen i styrkegrad innleder en tekstlig endring i sopranstemmen ved at teksten endres i takt 69 fra *De O Wa* til *RE a*.<sup>23</sup>

Noteeksempel 4.2: Birtwistle, *Deowa*, takt 63 – 72

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 63 to 66. The soprano part has a melodic line with lyrics 'De O Wa' repeated four times. The clarinet part has a rhythmic accompaniment with quintuplets. Dynamics include *mf* and *f*. The second system covers measures 67 to 72. The soprano part has lyrics 'De O Wa' in measure 67, 'RE\_a' in measure 69, and 'O' in measure 72. The clarinet part continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *p* and *poco*.

Den siste av sopranstemmens elleve *De O Wa*-er i takt 69 innleder et nytt svakt parti. Dette har tilsvarende oppbygning som de første taktene. Slik er det mulig å tolke del 1 bestående av to deler; den første fra takt 1 – 69 og den andre fra takt 69 – 109. I takt 69 griper disse delene i hverandre ved at styrkegraden *piano* er notert omtrent samtidig i både sopran- og klarinettstemmen, mens den tekstlige overgangen får et ”etterslep” i og med at den siste *De O Wa*-en er notert *etter* den styrkegradsmessige endringen. Dette er en type overgang som er karakteristisk for *Deowa*; to deler griper ofte i hverandre, og det er få brå sammenfallende skift. På dette området er det en stor kontrast mellom *Deowa* og *Ring a Dumb Carillon*, i den sistnevnte komposisjonen er mange overganger både brå og kontrastrike.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Klarinettstemmen er transponert. (Birtwistle, *Deowa*.)

<sup>24</sup> Som jeg har vist tidligere, går imidlertid enkelte av de musikalske overgangene i *Ring a Dumb Carillon* på tvers av de tekstlige overgangene i Logues dikt, og slik sett er det likhetstrekk i forholdet mellom den tekstlige og den musikalske notasjonen i disse to Birtwistle-verkene.

I likhet med åpningen, starter også denne andre halvdel av del 1 i en svak styrkegrad. Fra takt 69 til takt 76 er det notert *piano* i begge stemmer og begge stemmene er også notert i et litt lavere register. Deretter skjer en langstrakt styrkegradsmessig stigning med crescendo fra takt 76 (fra 79 i sopranstemmen) og frem til *fortissimo* i takt 105.<sup>25</sup> Dette styrkegradsmessige høydepunktet er også markert med toner i lyst register i begge stemmene: *Tostrøken a* i sopranstemmen og klingende *tostrøken ass* (notert *tostrøken b*) i klarinettstemmen.<sup>26</sup>

I sopranstemmen i takt 105 (se noteeksempel 4.3) innføres et nytt rytmisk element: Tre jevne sekstendeler med ansats på den første sekstendelen. Frem til takt 105 er alle tilløp til jevne rytmiske strukturer ”tilslørt” av overbindinger og forslagsnoter.<sup>27</sup> De tre sekstendelene i takt 105 er tydelige i det klingende lydbildet med ansats på første taktslag og en symmetrisk intervallbevegelse med en kvint ned og en kvint opp fra utgangstonen. Sopranstemmens ”kvintmotiv” i takt 105 gir en tydelig rytmisk impuls, og skiller seg således ut fra det rytmiske materialet som har dominert hittil i partituret. Dermed har takt 105 (i likhet med takt 69) fungert som et nytt musikalsk ”samlingspunkt” for oss.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Den lengste sammenhengende crescendoen i partituret forekommer i klarinettstemmen og strekker seg over mer enn 16 takter (takt 76 – 92).

<sup>26</sup> *Tostrøken giss* og *a* er ikke i ytterregisteret verken for en sopran eller en B-klarinet (eksempelvis er sangstemmen i Weberns op. 16, 17 og 18 notert opp til *trestrøken ciss* og *trestrøken d*), men i *Deowa* utgjør disse tonehøydene toppnotene i både sopranstemmen og klarinettstemmen.

<sup>27</sup> Det er tidligere notert jevne sekstendeler kun to steder i partituret: I sopranstemmen i takt 80 og klarinettstemmen i takt 92. I begge disse figurene er den første noten overbundet fra forrige slag. I takt 92 er også den rytmiske strukturen ”tilslørt” av to forslagsnoter. Dermed oppfattes ikke disse som en markant jevn rytmisk (og melodisk) bevegelse, slik som sekstendelene i takt 105.

<sup>28</sup> Klarinettstemmen er transponert. (Birtwistle, *Deowa*.)

Noteeksempel 4.3: Birtwistle, *Deowa*, takt 103 – 112

103 (cresc.) - - - - - ff - - - - - poco

A O A O Da a O a

(cresc.) - - - - - ff

poco più mosso  $\text{♩} = c. 90$

108 f mp

a a a O A a O a

mp

Slik jeg tolker det, innebærer hver av de to delene av del 1 (henholdsvis takt 1 – 69 og 69 – 109) en styrkegradsmessig stigning. Den første fra *pianissimo* fra takt 1 til *forte* frem mot takt 69. Denne avbrytes imidlertid med subito *piano* i takt 69. Den andre delen begynner med *piano* i takt 69 og er en crescendo mot *fortissimo* i takt 105. Denne andre crescendoen avbrytes ikke, men leder videre til partiturets del 2 i takt 109.

Med den jevne sekstendelsrytmen, topptonene og det tekstlige materialet ”a” i takt 105 introduseres elementer som ikke har vært presentert tidligere i partituret, men som er karakteristisk for begynnelsen på partiturets del 2. Slik jeg tolker det, foregripes del 2 fire takter før dobbelstrek og temposkift.

Jeg oppfatter dermed overgangen mellom de ulike delene som langt mer flytende enn hva dobbelstrekene og de presise tempoangivelsene kan gi inntrykk av. På dette området er det store likheter mellom *Deowa* og Weberns sanger op. 16, 17 og 18. Dette er særlig tydelig i *Fünf Canons* (op. 16) der selve kanonformen fører til at det stadig skjer forskyvninger mellom de tre aktørene. I *Drei Volkstexte* (op. 17) og *Drei Lieder* (op. 18) griper delene også ofte i hverandre ved at for eksempel tekststrofene strekkes over overganger, eller at rekkeformene går på tvers av sangens form.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Et eksempel på det første er å finne i ”Ave, Regina Coelorum” (op. 18/3), der ansatsen i sangstemmens ”Ave” (i takt 4) er notert før ”tempo” (i takt 5). Et eksempel på det siste er å se i rekkekonstruksjonene i ”Erlösung” (op. 18/2) der hver rekkeform i all hovedsak er knyttet til de fire ytringene i teksten, men likevel til en viss grad overlapper tekstens form. Jeg har tidligere gjort rede for dette i min hovedoppgave, se Pedersen, *Äusserst zart*.

## Del 2

Del 2 foregripes i takt 105, men dobbeltstrek og temposkift er først notert i takt 109. Som kontrast til del 1, er de styrkegradsmessige endringene kortere og langt mer brå i del 2. Et eksempel på dette er at del 2 åpner med en rask *diminuendo* fra *forte* til *mezzopiano* i begge stemmer (se noteeksempel 4.3). Som utøver opplever jeg denne andre delen som en mye lettere etappe enn den første delen, noe jeg tror har sammenheng med de korte *crescendi*/*diminuendi*ene og de markerte jevne sekstendelsfigurene i denne delen.

Det første slaget i takt 109 (se noteeksempel 4.3) har fungert som et musikalsk holdepunkt for oss: I dette første slaget forekommer både en jevn sekstendelsbevegelse og en unison samklang på *tostrøken c* (partituret er transponert). Den første tonen i sopranstemmens sekstendelsbevegelse er markert med en aksent, noe som fremhever denne jevne rytmen.

Sopranstemmens ”kvintmotiv” (*tostrøken d*, *enstrøken g*, *tostrøken a*) er nok et musikalsk holdepunkt. Dette er notert første gang i takt 105, og gjentas i sopranstemmen i takt 108, 114 og 117. Intervallene og den jevne rytmen gjør det lett å høre dette motivet.

I likhet med del 1, kan også del 2 deles i to mindre deler. I denne delen fremstår takt 133 som et ”brudd”, analogt til takt 69 i del 1 med *subito piano* samt innføring av nytt materiale i begge stemmer. I takt 133 – 147 er det notert *piano* i begge stemmene. Denne er kun avbrutt av to korte *mezzoforte*-ansatser i sopranstemmen i takt 140 og 141, begge notert på *tostrøken f* og med teksten *E*. Denne typen avbrudd forekommer bare ett annet sted i *Deowa*, i del 3 (takt 199 – 201). Dette er et markant unntak fra notasjonen i partituret for øvrig, der sopranstemmen og klarinettstemmen gjennomgående er notert med omtrent de samme styrkegradene. Jeg vil komme tilbake til dette.

Intonasjonsmessig har rene primer hatt en særlig viktig funksjon for oss. Et eksempel på dette er klingende *enstrøken h* i takt 157 (spor 1: 06.25).

I likhet med overgangen mellom del 1 og del 2, tolker jeg også at del 3 foregripes i slutten av del 2: Teksten *E OO (c-diss)* fra takt 140), svak styrkegrad (*piano*) og lange noteverdier er elementer som er karakteristiske for del 3 – her presenteres de lenge før dobbeltstrek og temposkift i takt 161.

## Del 3

Mens del 2 åpner med skiftende styrkegrader, er del 3, i likhet med del 1, dominert av langstrakte styrkegrader. Del 3 åpner med *diminuendo* ned til notert

*pianissimo* i begge stemmene i takt 161. Fra takt 175 (takt 176 i klarinettstemmen) er det notert en langsom crescendo opp til *forte* i takt 180/181. Denne styrkegraden brytes imidlertid av med en subito *pianissimo* i begge stemmer i takt 181/182. Fra takt 182 – 193 er det notert *pianissimo* i begge stemmer. Der begynner en crescendo til *mezzoforte*, en styrkegrad som varer helt til fermaten i takt 205.

Det er store likhetstrekk i oppbyggingen av del 1 og del 3. Begge disse inneholder to styrkegradsmessige oppbygginger fra en svak til en sterk styrkegrad. Den første oppbyggingen blir avbrutt i både del 1 og del 3, mens den andre leder videre til henholdsvis del 2 og del 4. Del 3 avsluttes med en fermate på en klingende ren kvint.

Det er notert flere styrkegradsmessige svell på selve fermatetonen, før del 4 innledes med crescendo til *fortissimo* i takt 210. I takt 199 og 201 er det en parallell til sopranstemmens kontrasterende *E* i takt 140 og 141. Jeg vil komme tilbake til dette motivet.

#### **Del 4**

Del 4 består av 36 takter hvorav 33 er notert gjennomgående *fortissimo* i begge stemmer. De langstrakte crescendiene i del 1 og sempre *fortissimo* over omtrent en hel partiturside i del 4 er eksempler på at styrkegradene er anvendt forholdsvis ekstremt i *Deowa*.

Som klarinettist har utfordringene for min del ikke vært knyttet til å øve inn min egen stemme, men å få overskudd over lange strekk og å opparbeide et tett samspill med sangeren. De åtte taktene mellom 234 – 242 har imidlertid krevd mye øving, med sine mange forslagsnoter og stadige sprang over registerskiftet. I disse taktene er sopranstemmens repetitive *A O* en sterk kontrast til den langt mer varierte klarinettstemmen.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Klarinettstemmen er transponert. (Birtwistle, *Deowa*.)



#### Noteeksempel 4.4: Birtwistle, *Deowa*, takt 233 – 241

I likhet med del 3 avsluttes også del 4 med fermate: I takt 242 samles sopranstemmen og klarinettstemmen i stor none. Denne fermaten har en helt annen karakter enn resten av del 4 for øvrig, og dermed tolker jeg at en ny del foregripes før dobbeltstrek og temposkift i takt 246.

#### Del 5

Mens store deler av del 1, 2, 3 og 4 er preget av en urolig karakter med stadige rytmiske og tonehøydemessige skift, har del 5 en rolig karakter, notert med svak styrkegrad (gjennomgående *piano*, kun brutt av enkelte kortvarige *mezzo forte*) og lange utholdte notelengder. Styrkegraden og de utholdte noteverdiene i del 5 har mange likhetstrekk med den rolige åpningen av del 1.

Vekslingen mellom samklangintervallene tritonus og ren kvint, og mellom liten sekund og ren prim (eksempelvis spor 1: 10.33 – 10.55) er særlig karakteristisk for denne delen.

Rytmisk er del 5 dominert av tredelte rytmer, og det forekommer kun én femdelt rytme i hele denne delen (i takt 254).

Det forekommer en interessant repetisjon i denne delen: I takt 252 – 253 er det notert de samme tonehøydene i sopranstemmen som i takt 256 – 258 (*tostrøken g, fiss, enstrøken c, ess, tostrøken c*, se noteeksempel 4.5). I begge disse tilfellene faller denne tonerekken sammen med klingende *tostrøken fiss* (notert *giss*) i klarinettstemmen. Mens notasjonen i partituret for øvrig er preget av en stadig variasjon innenfor et gitt melodisk og rytmisk materiale, skiller

disse taktene seg ut med en så å si eksakt repetisjon. En slik repetisjon er lett både å se og å høre.<sup>31</sup>

Noteeksempel 4.5: Birtwistle, *Deowa*, takt 252 – 253 og 256 – 258

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The vocal line in both systems features a tritone interval, with the notes 'E' and 'OO' written below the staff. The piano accompaniment is composed of eighth and sixteenth notes with various accidentals, including sharps and naturals. The first system represents measures 252-253, and the second system represents measures 256-258.

## Del 6

Den sjette og siste delen tolker jeg som en slags coda. Til forskjell fra de foregående overgangene, foregripes ikke overgangen mellom del 5 og del 6. Tvert imot begynner den sjette og siste delen nøyaktig på dobbeltstreken i takt 283. Tempoet i del 6 er igjen endret til  $\text{♩} = 90$  og styrkegraden er *forte* – en kontrast til den lavmælte og rolige del 5. Jeg tolker takt 283 – 286 (spor 1: 11.27 – 11.35) som et ekko av den uroen som har preget store deler av *Deowa*, før begge stemmene ender med en tritonussamklang på *enstrøken f* og *h*. I takt 286 er *h* notert i sopranstemmen og *f* (notert *g*) i klarinettstemmen, og i takt 290 byttes tonehøyden. De siste tre og en halv taktene er det notert pause i partituret.

*Deowas* storform kan tolkes som en veksling mellom ulike tempi og styrkegradsmessige karakterer, der det er store likheter mellom henholdsvis oddetallsdelene (1, 3 og 5) og partallsdelene (2, 4 og 6).<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Klarinettstemmen er transponert. (Ibid.)

# Melodiske elementer

I analysen av Deowas partitur har jeg valgt å trekke frem to typer melodiske elementer: ”Rød melodi” samt fem ulike melodiske motiv knyttet til tekststavelsene *De O Wa*, *E OO*, *A O*, *RE a* og *a AW*.

## Rød melodi

Som jeg har beskrevet i del 2 festet jeg meg tidlig ved en melodisk vending som jeg markerte med rød blyant, og derfor kalte ”rød melodi” (se noteeksempel 2.1). Den gang opplevde jeg denne melodien som kontrast til de monotone åpningstaktene i klarinettstemmen. Jeg assosierte også denne melodien til Scelsis *Preghiera per un' ombra* for solo klarinett.

Slik jeg tolker ”rød melodi”, forekommer denne melodien både i klarinettstemmen og sopranstemmen.<sup>32</sup> De ulike variantene av ”rød melodi” er overhodet ikke identiske: De er ikke like lange og de inneholder ikke engang de samme tonehøydene eller de samme intervallene. Det er også vanskelig å fastsette nøyaktig *hvor* de ulike variantene av ”rød melodi” begynner og slutter. Det kan derfor diskuteres hvorvidt det i det hele tatt er rimelig å samle disse eksemplene under én og samme betegnelse.

Det kan også hende at det i en analytisk sammenheng ikke er plausibelt å betrakte dette som en *melodi* i det hele tatt. Kanskje vil det være mer relevant å trekke ut enkelte rytmer eller intervaller av denne melodiske strukturen. Eksempelvis det at slagene i stor grad er delt inn i rytmiske figurer bestående av åttendel pluss sekstendel (og omvendt), eller at de melodiske intervallene særlig er knyttet til kvart/kvint-intervaller (dvs. ren kvart, tritonus og ren kvint), og til sekundintervaller (stor og liten sekund). Dette er imidlertid rytmiske og melodiske strukturer som dominerer store deler av partituret, og kan derfor ikke

---

<sup>32</sup> Jeg har regnet ut plasseringen av det gylne snitt i forhold til hver av de seks delene. I noen av delene sammenfaller det gylne snitt med iørefallende musikalske endringer. Et eksempel på dette er å se i del 1: Her sammenfaller det gylne snitt (i takt 67) med sopranstemmens siste *De O Wa* med styrkegraden *forte* og klarinettstemmens *forte*. Dette utgjør toppunktet like i forkant av vendepunktet i takt 69. Andre eksempler er å se i del 2 der sopranstemmens karakteristiske *E* i takt 140 er notert omtrent i det gylne snitt, og likeledes forekommer det gylne snitt i takt 268 i del 5, dette er en samklang på en liten sekund – et svært karakteristisk samklangsintervall både for denne delen og for komposisjonen for øvrig.

<sup>33</sup> I klarinettstemmen i takt 14 – 18 (spor 1: 00.30 – 00.40), takt 56 – 63 (02.15 – 02.33) og takt 114 – 119 (04.44 – 04.55), i sopranstemmen i takt 38 – 40 (01.31 – 01.37) og takt 98 – 100 (04.04 – 04.07).

knyttes særskilt til ”rød melodi”. Hva er det så som gjør at jeg har festet meg spesielt til denne melodien? Som tidligere nevnt har jeg i hovedsak knyttet ”rød melodi” til min egen innstudering av klarinettstemmen. Det er derfor mulig at det er mest fruktbart å knytte ”rød melodi” til min innøvingsprosess og tolkning av melodisk fremdrift i *Deowa*.

Slik jeg tolker det, har imidlertid ”rød melodi” noen særtrekk som skiller denne melodiske strukturen fra andre melodiske strukturer i *Deowas* partitur. Det kan her være relevant å knytte ”rød melodi” til Birtwistles egen holdning til hva en melodi kan være. Jeg har tidligere (se del 2) sitert et utdrag fra John Tusas intervju med Birtwistle der komponisten uttaler at han tar utgangspunkt i melodien som en lineær idé, og ikke i harmonier.<sup>34</sup> I dette intervjuet kommer Birtwistle inn på distinksjonen mellom en ”melody” og en ”tune”. Birtwistle hevder at en ”tune” har en begynnelse og en slutt, og bruker *Lilliburlero* som et eksempel.<sup>35</sup> Han hevder videre at ”a melody is something which is contour, so a tune can also be a melody.”<sup>36</sup> Hvis jeg følger Birtwistles resonnement, kan det dermed være mulig å tolke ”rød melodi” som en ”melodi” uten definert begynnelse eller slutt, men derimot med en karakteristisk kontur.

## Fem melodiske motiv

Som jeg tidligere har belyst, er enkelte av tekststavelsene i *Deowa* knyttet til bestemte melodiske og rytmiske strukturer. Jeg velger å kalle disse ”melodiske motiv”. Til sammen inneholder partituret fem ulike melodiske motiv. Disse forekommer i begge stemmer, men når de er notert i sopranstemmen er de knyttet til bestemte bokstavs sammensetninger. Jeg velger derfor å betegne motivene ut i fra hvilke bokstavkombinasjoner de er knyttet til, henholdsvis *De O Wa*, *E OO*, *A O*, *RE a* og *a AW*.

---

<sup>34</sup> “...it doesn’t sort of begin through harmony, it begins through a sort of linear idea about music.” (Tusa, ”Interview with Harry Birtwistle”. )

<sup>35</sup> “(...) a tune is Lilliburlero with a beginning and an end (...).” (Ibid.). For mer, se del 2.

<sup>36</sup> Ibid.

Noteeksempel 4.6: Oversikt over fem melodiske motiv i Birtwistles *Deowa*



Adlington oppgir de fire første av disse motivene.<sup>37</sup> Han nevner imidlertid ikke det siste motivet, *a AW*. Adlington knytter motivene kun til sopranstemmen og sopranstemmens tekst, og belyser overhodet ikke at samtlige motiver også forekommer i klarinettstemmen, til tross for at hele tre av de fem motivene presenteres første gang i klarinettstemmen.

*De O Wa* og *A O*-motivene er først presentert i sopranstemmen, de øvrige tre i klarinettstemmen. Som noteeksempel 4.6 viser, består *E OO*, *A O* og *a AW*-motivene av to toner, mens *De O Wa* og *RE a*-motivene består av tre. *E OO*, *A O*, og *RE a*-motivene er alle oppadgående, mens *a AW*-motivet er et nedadgående motiv. *De O Wa*-motivet er det eneste motivet som består både av et nedadgående og et oppadgående intervall. Det kan dermed være nærliggende å tolke at dette motivet er mer balansert enn de øvrige fire som kun peker i én retning.

Det symmetriske *De O Wa*-motivet deles av et tritonusintervall med tonegjentaking av *tostrøken g*. Tritonus utgjør en perfekt delt oktav og er et sentralt intervall gjennom hele partituret. I de to tretonige motivene utgjør ytterttonene i *De O Wa*-motivet en ren prim, mens ytterttonene i *RE a*-motivet utgjør en ren oktav.

Alle disse fem melodiske motivene er notert med aksentuerte forslagsnoter, og de er derfor lett å få øye på i notebildet og lett å høre i den klingende musikken. Samtlige forslagsnoter i partituret er for øvrig knyttet til ett av disse fem motivene.

## De O Wa

*De O Wa*-motivet har gitt tittel til komposisjonen. Motivet er det første av de fem melodiske motivene som presenteres i partituret. Det er notert i

<sup>37</sup> Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*. s. 80.

sopranstemmen allerede i takt 7, og det gjentas i sopranstemmen i takt 9 (se noteeksempel 1.1). Tritonusintervallet gjør *De O Wa* til et markant motiv, og det er særlig lett å merke seg dette motivet i åpningstaktene i og med at det ellers kun er notert utholdte noteverdier både i sopranstemmen og klarinettstemmen.

Det forekommer markante rekker med gjentatte *De O Wa*-er tre ganger i partituret: Første gang er den tidligere omtalte rekken med 11 *De O Wa*-er i sopranstemmen i takt 56 – 69 (spor 1: 02.15 – 02.47), andre er en rekke på sju *De O Wa*-er i klarinettstemmen i takt 98 – 104 (spor 1: 04.00 – 04.17) og tredje er også en rekke på sju, denne en gangen notert i sopranstemmen i takt 119 – 126 (spor 1: 04.55 – 05.14).

*De O Wa*-motivet forekommer ikke i del 3 og del 4 av partituret, men det kommer igjen i del 5 (to ganger i hver av stemmene) og er notert en siste gang i sopranstemmen i del 6. Totalt er *De O Wa*-motivet notert langt flere ganger i sopranstemmen enn i klarinettstemmen. Sammenlignet med de øvrige fire melodiske motivene, er *De O Wa*-motivet notert færrest ganger.

## **E OO**

*E OO* er det andre motivet som presenteres i partituret. Dette er en oppadgående liten ters fra klingende *enstrøken c* til *ess*. Dette presenteres første gang i takt 10 i klarinettstemmen, som et svar på sopranstemmens *De O Wa* takten før (se noteeksempel 1.1).

Til forskjell fra *De O Wa*-motivet forekommer *E OO*-motivet i samtlige seks deler av *Deowas* partitur og dette motivet forekommer også totalt sett oftere enn *De O Wa*-motivet gjør. *E OO*-motivet er notert langt flere ganger i klarinettstemmen enn i sopranstemmen.

## **A O**

*A O*-motivet er en oppadgående stor sekund fra klingende *enstrøken a* til *h*. Dette motivet presenteres første gang i sopranstemmen på andre taktslag i takt 13, like etter *E OO*-motivet i klarinettstemmen (se noteeksempel 1.1).

*A O*-motivet er ikke notert i del 3, og det er kun notert i sopranstemmen i del 4. I de øvrige fire delene av partituret er *A O*-motivet notert i begge stemmene. Totalt sett er *A O*-motivet notert oftere i sopranstemmen enn i klarinettstemmen. *A O*-motivet forekommer i flere ”serier” i sopranstemmen. Den lengste av disse er den tidligere omtalte rekken på hele 19 *A O*-motiver i

sopranstemmen i takt 234 – 242 (se noteeksempel 4.4). Sammenlignet med de øvrige fire melodiske motivene, er *A O* det motivet som forekommer hyppigst.

### RE a

Det fjerde motivet, *RE a*, består i likhet med *De O Wa*-motivet av tre toner. Men til forskjell fra *De O Wa*-motivet består dette motivet utelukkende av en oppadgående bevegelse: Først en liten sekund fra *enstrøken f* til *gess*, deretter en stor septim til *tostrøken f*. Dette motivet presenteres første gang i klarinettstemmen i takt 22.

*RE a*-motivet er et iørefallende motiv som forekommer i begge stemmene i de fire første delene av partituret. Del 5 (takt 246) åpner med ett *RE a*-motiv i sopranstemmen, men ellers er motivet fraværende i del 5 og del 6.

Noteeksempel 4.7 viser takt 22 – 26. I disse taktene er det notert tre motiver: *RE a*-motivet er notert tre ganger i klarinettstemmen (takt 22, 23 og 24), *E OO* én gang i klarinettstemmen (takt 24) og i sopranstemmen er det notert seks *A O*-motiver (takt 23 – 26).<sup>38</sup>

Noteeksempel 4.7: Birtwistle, *Deowa*, takt 22 – 26

### a AW

Det siste av de fem motivene er *a AW*-motivet, en nedadgående sekundbevegelse fra klingende *enstrøken ess* til *d*. Mens de fire øvrige motivene presenteres i løpet av den første partitursiden, introduseres *a AW*-motivet først i klarinettstemmen i takt 76. Til gjengjeld blir det grundig presentert når det først forekommer: Motivet introduseres samtidig med den tidligere omtalte crescendoen som strekker seg fra *p* til *mf* over mer enn 16 takter i

<sup>38</sup> Klarinettstemmen er transponert. (Birtwistle, *Deowa*.)

klarinettsstemmen fra takt 76. I løpet av disse taktene er det notert en rekke på til sammen 17 *a AW*-motiver i klarinettsstemmen. Ingen av de øvrige fire motivene er notert i disse taktene, verken i sopranstemmen eller i klarinettsstemmen. *a AW*-motivet forekommer kun i del 1, 3 og 4. Det er første gang notert i sopranstemmen i takt 175, der det over fem takter (og like mange gjentakelser) ledsager en crescendo fra *pianissimo* til *forte*. Som tidligere nevnt, har ikke Adlington oppført dette motivet i sin presentasjon av *Deowa*.

## Kombinasjon av melodiske motiver

De melodiske motivene er sentrale byggesteiner i *Deowa*, både for komponisten den gang han skapte musikken og for oss interpreter i vår forståelse av den musikalske komposisjonen. Det kan være interessant å se disse motivene i relasjon til eksempelvis motiver i eldre klassisk musikk. Slik kan det være mulig å forstå kombinasjonen av ulike motiv som analog til motivutvikling innen eksempelvis wienerklassisk musikk.

Som jeg tidligere har vært inne på, er det lett å finne eksempler på at flere av de fem melodiske motivene er notert i de samme taktene (se noteeksempel 3.1). Et annet eksempel er å finne i takt 69, det tidligere omtalte vendepunktet i del 1 (se noteeksempel 4.2). I denne takten er *De O Wa* og *RE a*-motivene notert i sopranstemmen, mens det er notert to *A O*-motiver i klarinettsstemmen

Ytterligere et eksempel på en tett kombinasjon av flere motiver er å finne i takt 234 – 241 i del 4 (se noteeksempel 4.4). Jeg har tidligere påpekt at det her er notert en rekke med *A O*-motiver i sopranstemmen. Se man på klarinettsstemmen, er det der notert en stadig veksling mellom *RE a* og *E OO*-motiver. Til sammen er det notert ti *RE a*-motiver og ni *E OO*-motiver i klarinettsstemmen løpet av de åtte taktene fra 234 – 241. Innimellom disse er det notert tre *a AW*-motiver i klarinettsstemmen (i takt 234, 237 og 240). For meg har det vært veldig oppklarende å oppdage at klarinettsstemmen i disse taktene så å si utelukkende består av de tre motivene *RE a*, *E OO* og *a AW*. Det at de fem motivene i *Deowa* består av bestemte tonehøyder og rytmer, gjør at hvert motiv får sin egen karakter. Som klarinettist knytter jeg de ulike motivene til bokstavkombinasjonene, selv om teksten kun er notert i sopranstemmen.



## Sopranstemmens E

Samtlige fem motiver (*De O Wa*, *E OO*, *A O*, *RE a* og *a AW*) forekommer i begge stemmene. I tillegg til disse, er det ett motiv som opptrer ved to anledninger i sopranstemmen; en markert *E* i lyst register. Som jeg tidligere har vist, er denne *E*-en å finne i takt 140 – 141 og i takt 199 – 201. Begge ganger er *E*-motivet notert som et markert styrkegradsmessig brudd. Disse taktene er eneste gang i partituret hvor det er notert en kontrasterende styrkegrad i sopranstemmen som ikke forekommer i klarinettstemmen.

Som noteeksempel 4.8 viser, er de to markerte *E*-ene i takt 140 – 141 notert på en *tostrøken fiss* og blir begge etterfulgt av *E OO*-motivet. I takt 199 – 201 er de to markete *E*-ene notert på *tostrøken e*, en stor sekund lavere enn i takt 140 – 141. I takt 199 – 201 er sopranstemmens kontrasterende *E* etterfulgt av *a AW*-motivet.<sup>39</sup> Det er ikke notert noen av de øvrige melodiske motivene i klarinettstemmen noen av disse eksemplene. Det er interessant å merke seg at det er notert ytterligere en *E* i sopranstemmen i takt 202. Denne er imidlertid ikke markert med en kontrasterende styrkegrad og heller ikke etterfulgt av noe melodisk motiv. Denne siste *E*-en kan således tolkes som et ekko av de foregående.

Noteeksempel 4.8: Birtwistle, *Deowa*, takt 140 – 141 og 199 – 203

The image shows two musical excerpts. The first excerpt, measures 140-141, features a soprano line with two measures of music. The first measure starts with a dynamic marking of *mf* and a breath mark  $\emptyset$ . The notes are G4, A4, B4, and C5, all marked with a sharp sign. The second measure starts with a dynamic marking of *mf* and a breath mark  $\emptyset$ . The notes are G4, A4, B4, and C5, all marked with a sharp sign. Below the notes are the syllables 'E E OO' and 'E E OO'. The clarinet part below shows a corresponding accompaniment. The second excerpt, measures 199-203, features a soprano line with four measures of music. The first measure starts with a dynamic marking of *ff* and a breath mark  $\emptyset$ . The notes are G4, A4, B4, and C5, all marked with a sharp sign. The second measure starts with a dynamic marking of *mf*. The notes are G4, A4, B4, and C5, all marked with a sharp sign. The third measure starts with a dynamic marking of *ff* and a breath mark  $\emptyset$ . The notes are G4, A4, B4, and C5, all marked with a sharp sign. The fourth measure starts with a dynamic marking of *mf*. The notes are G4, A4, B4, and C5, all marked with a sharp sign. Below the notes are the syllables 'E a', 'a AW', 'E a AW a AW', and 'E a'. The clarinet part below shows a corresponding accompaniment.

<sup>39</sup> Klarinettstemmen er transponert (Ibid.).

## Komponistens intensjoner

Når et element er repetert flere ganger i et partitur, slik som en tonehøyde eller en tekststavelse, er det lett å tenke seg at dette mønsteret er ”korrekt”. Jeg undres derfor alltid om det er trykkfeil eller om det er et tilsiktet brudd fra komponistens side hvis jeg oppdager noe som bryter med dette mønsteret. Den tidligere omtalte ”ekstra” *trestrøkne c* i Weberns ”Schatzerl klein” er et eksempel på dette. Hvis komponisten er innen rekkevidde, kan det være mulig å spørre vedkommende. Jeg har for eksempel kunnet spørre både Kruse og Grenager når jeg har vært i tvil om noe har vært trykkfeil i partiturene til *Peristyl* og *Garden works*. Noen ganger har det vist seg å være skrivefeil og vi har kunnet rette opp denne feilen, andre ganger har det vist seg at komponisten har ønsket å bryte et mønster ved nettopp å notere litt annerledes.

### Et eksempel fra *Peristyl*

Som utøver er det fort gjort å lese feil. Hvis jeg for eksempel har øvd inn et parti med bestemte tonehøyder og rytmer, har jeg lett for å lese de samme tonehøydene og rytmene hvis et liknende parti gjentas senere i partituret. Et eksempel på dette er å finne i *Peristyl* der bassklarinettsstemmen i takt 7 – 15 (spor 15: 00.25 – 00.46) er nesten identisk med takt 100 – 108 (spor 15: 04.17 – 04.43). Det er imidlertid enkelte små forskjeller i notert tonehøyde mellom disse to partiene og jeg spurte derfor komponisten om dette var trykkfeil. Kruse fortalte at det ikke var trykkfeil, men at han nettopp ønsket disse små tonehøydeforskjellene i bassklarinettsstemmen.

Disse to partiene i *Peristyl* er interessante eksempler i et analytisk perspektiv. Mens det er store likheter i bassklarinettsstemmen i disse partiene, er sangstemmen notert ulikt: I takt 7 – 15 er sangstemmen notert på gjentatte tonehøyder, særlig *enstrøken h*. I takt 100 – 108 er sangstemmen langt mer melodios med så å si ingen gjentakelser av den samme tonehøyden, og samtlige av sangstemmens toner er notert en ren oktav over bassklarinettsstemmen. Forholdet mellom sangstemmen og bassklarinettsstemmen er med andre ord ulikt i disse to partiene, noe som er understreket med endringer i begge stemmene. I sangstemmen er disse endringene forholdsvis store, mens det kun er gjort små endringer i bassklarinettsstemmen. Disse små endringene i bassklarinettsstemmen kan således forstås som viktige endringer i det musikalske forløpet.

## Mulige trykkfeil/skrivefeil *Deowa*

Det forekommer to mulige trykkfeil i *Deowas* partitur. Det ene er å finne i sopranstemmen i takt 51. I denne takten er det notert bokstavs sammensetningen *De O Wa*, men tonehøydene tilsier at dette er et *RE a*-motiv:

Noteeksempel 4.9: Birtwistle, *Deowa*, takt 51, sopranstemmen



Den andre mulige trykkfeilen jeg har merket meg, er i klarinettstemmen i takt 123. I takt 118 – 124 er det notert flere gjentakende figurer med notert *tostrøken ciss (diss)*, *tostrøken aiss*, og *enstrøken giss* (disse tonehøydene klinger en stor sekund lavere enn notert). I takt 123 er det notert *tostrøken a*, og ikke *aiss*. Dette er det eneste unntaket fra den gjentakende tone-rekken og jeg har derfor lurt på om denne *a*-en mangler et løst fortegn.

Jeg har ikke lykkes i å få noe svar fra Harrison Birtwistle på om det er trykkfeil i takt 51 og 123 i *Deowa*, eller om disse endringene i tonehøyde og tekst har vært tilsiktet fra hans side. Jeg har imidlertid kunnet studere bøker og intervjuer med Birtwistle, for å se om disse kildene inneholde informasjon om komponistens arbeidsmåter og holdninger.

## Birtwistles kompositoriske holdning

Birtwistle har gitt uttrykk for at han er opptatt av ikke å repetere nøyaktig noe han har gjort tidligere. Denne estetikken belyses blant annet i Michael Halls intervju med Birtwistle fra 1983, samme år som *Deowa* ble skrevet:

I will always re-invent a procedure. I will never look back to see how I did it before. That would be too academic. I think that that's what's wrong with some of Messiaen's music. He finds a way of doing something and repeats it verbatim. So, apart from very rare exceptions, I either create something new or call on memory in order to make every situation unique. (...) I know it's rather silly, but if I've turned the page and wants to repeat something from the previous page I always do it from memory. I would never copy

something out again from another page. That's where the so-called mistakes or errors come from.<sup>40</sup>

Det er to aspekter ved dette utsagnet som jeg finner særlig interessante: Det første er Birtwistles uttalelse om at han aldri vil kopiere noe nøyaktig, men isteden bruke sin hukommelse. Det andre er hans kritikk av det akademiske generelt og av Messiaens komposisjonsteknikk spesielt.

Hall har hatt mange samtaler med Birtwistle om komposisjonsteknikken hans. I biografien fra 1998 skriver Hall at Birtwistle gjerne fører direkte inn i partituret når han først har utarbeidet detaljene, og at han deretter ikke endrer disse. Hall skriver: "Although it is sometimes hard to believe, he [Birtwistle, min anm.] claims that he never looks back to see what he did yesterday or the day before."<sup>41</sup> I intervju med Griffiths har han gitt uttrykk for en liknende holdning:

- *Do you start at page 1 and go through to the end?*  
- Yes.<sup>42</sup>

Birtwistle fremhever at han jobber intuitivt. I intervjuer med både Ford og Griffiths har Birtwistle beskrevet at han i stor grad improviserer på piano. Til Griffiths har han uttalt: "For instance, I will improvise chords on the piano, find things I like, and then examine them to see what they're made of. It's like finding something and then seeing how it works."<sup>43</sup> I intervju med Ford har han formulert det slik: "I sort of create, if you like, an imaginary 'auralscape' And then I sort of move into it and I discover things in that I didn't imagine."<sup>44</sup> Videre hevder han at han ikke planlegger, selv ikke når han konstruerer store verk:

I don't have any plans. I don't do any pre-composition at all. I start writing and when I have a context, when there's something on the page and I can see the first building block, then I can see what I can do with it. And

---

<sup>40</sup> Hall, *Harrison Birtwistle*. s. 151 - 52.

<sup>41</sup> Hall, *Harrison Birtwistle in Recent Years*. s. 21.

<sup>42</sup> Griffiths, "Harrison Birtwistle," s. 193.

<sup>43</sup> *Ibid.*, s. 190.

<sup>44</sup> Ford, "The reticence of intuition - Sir Harrison Birtwistle," s. 55.

sometimes I rub it out – I cross the beginning out – so you don't know where the music's been generated from.<sup>45</sup>

Det kan imidlertid være grunn til å tro at utsagnet "I don't do any pre-composition at all" ikke alltid har vært like gjeldende. I intervju med Griffiths har Birtwistle uttalt følgende om sitt arbeid med nettopp "pre-compositional ideas":

For instance, for *Secret Theatre* I drew up a lot of pre-compositional ideas about how things could progress, how they could get from point to point; I constructed a whole map, as it were. But then in the process of composition, in the journey, I went other ways, so those original journeys are still there.<sup>46</sup>

Griffiths intervju ble publisert i 1985, mens Fords ble foretatt i 1991. Det kan dermed godt tenkes at Birtwistle har endret holdning til "pre-compositions" i løpet av disse årene.<sup>47</sup> Uansett holdning, er det grunn til å tro at Birtwistle til en stor grad legger vekt på å jobbe intuitivt. Til Ford har han sagt:

You see, I think the problem of talking about creativity is that there's always this idea that the creator is absolutely in control and can answer everything all the way down the line. I don't think that's so. I think you're in control of a certain number of things, and there are also things which happen, which are not accidents, they're things which are thrown up by context. It's a bit like making two buildings. You build one here and another 200 yards down. And they obey certain principles, but what we didn't take into consideration is the space between the two buildings, and what's going to be a view from, say, a mile away – we didn't consider those things.<sup>48</sup>

Kan Birtwistles holdning kaste lys over hvorvidt det kan være plausibelt å tolke takt 51 og 123 i *Deowa* som mulige trykkfeil? Alle *De O Wa*, *E OO*, *A O*, *RE a* og *a AW*-motivene i partituret knyttet til bestemte tonehøyder og rytmer, og det er derfor grunn til å tro at Birtwistle har konstruert disse motivene – enten i forkant eller underveis i komposisjonsprosessen. Bokstavkombinasjonen *De O Wa* i takt 51 er det eneste avviket fra denne strukturen, og dermed kan det lett

---

<sup>45</sup> Ibid., s. 55-56.

<sup>46</sup> Griffiths, "Harrison Birtwistle," s. 188.

<sup>47</sup> En del av Birtwistles skissemateriale er forøvrig oppbevart ved Paul Sacher Stiftung.

<sup>48</sup> Ford, "The reticence of intuition - Sir Harrison Birtwistle," s. 55.

leses simpelthen som ”gal” tekst i den forstand at tonehøydene indikerer en ”RE a”-tekst.

Likeledes kan notasjonen i klarinettstemmen i takt 123 tolkes på samme vis: I takt 120, 121 og 124 repeteres de samme tonehøydene, og den noterte *tostrøkne a* i takt 123 er det eneste avviket fra denne strukturen. I og med at disse taktene kommer rett etter hverandre, kan ikke dette avviket forklares med at komponisten ikke har ønsket å bla tilbake i partituret for å se hva han har gjort tidligere.

Slik jeg ser det, kan notasjonen i takt 51 og 123 tolkes på to måter: Enten er det skrivefeil (foretatt av komponisten selv eller en noteskriver), eller så er det et uttrykk for Birtwistles holdning om å ikke repetere ”ordrett”, slik han anklager Messiaen for å gjøre.

Som jeg har tidligere har belyst, gjorde Messiaens *Turangalila* stort inntrykk på Birtwistle da han hørte verket i 1954 (se del 2). Det er derfor neppe grunn til å tro at hans aversjon mot det han omtaler som en ”akademisk” måte å komponere på, er knyttet utelukkende til Messiaens musikk. Jeg tror heller ikke det er grunn til å tro at Birtwistles kritikk er rettet mot andre konkrete komposisjonsteknikker, slik som for eksempel tolvtoneteknikken.<sup>49</sup> Det er vanskelig å si hva Birtwistle legger i betegnelsen ”altfor akademisk”, men det kan kanskje være nærliggende å forstå det som noe stramt strukturert og regelbundet? En slik forståelse er imidlertid ikke tilstrekkelig; slik jeg leser *Deowas* partitur, tolker jeg det i høyeste grad som stramt strukturert og regelbundet.

Hvilken holdning forfeκτη Birtwistle når han uttaler at noe er for ”akademisk”? Kan det være mulig å tolke Birtwistle dithen at han streber etter en viss løssluppenhet? Hans egne uttalelser om at han jobber intuitivt, kan støtte en slik forståelse. Jane Manning gir uttrykk for en liknende holdning i følgende beskrivelse av *Deowa*:

---

<sup>49</sup> Snarere tvert i mot: I 1950-årene valgte Manchesterskolen nettopp Messiaen, Schönberg, Webern og Stravinskij som sine mentorer. (Hall, *Harrison Birtwistle in Recent Years*. s. 100.) Som tidligere vist (se del 2), har også Stockhausen og Boulez har hatt stor betydning for Birtwistle.

It should sound almost like a wild improvisation – freedom of pulse and spontaneous momentum are characteristics of Alan’s playing, and ‘Harry’ will have expected a non-rigorous performance.<sup>50</sup>

For meg har Mannings karakteristikk ”wild improvisation” hatt stor betydning for min holdning til *Deowa*. *Deowas* partitur kan gi et strengt inntrykk i og med at det ikke er notert noen karakterangivelser i partituret, men derimot eksakte tempoangivelser og en klart definert notasjon av tekst, tonehøyder og rytmikk. Kanskje kan Mannings karakteristikk av *Deowa* som en improvisasjon forstås i sammenheng med Birtwistles aversjon mot det akademiske?

Hall beskriver Birtwistles komposisjonsmetode som å konstruere ulike strukturer for deretter å forkludre disse.<sup>51</sup> Birtwistle streber med andre ord etter en viss uorden innenfor en komposisjons rammeverk. Dermed kan det kanskje være plausibelt å tolke takt 51 og 123 i *Deowa* som eksempler på brudd som har vært tilsiktet fra komponistens side. I så fall vil det være viktig *ikke* å rette opp de mulige skrivefeilene i *Deowa*.

## ***Deowa* i relasjon til de øvrige komposisjonene**

I *Deowa* innholder sopran- og klarinettstemmen identisk materiale. Slik er det mulig å si at sangstemmen er behandlet instrumentalt – og klarinettstemmen vokalt. Likheten i behandlingen av sangstemmen og instrumentstemmen(e) er imidlertid et trekk som, om enn ikke like gjennomført, også er karakteristisk for de sju øvrige komposisjonene. Jeg vil her gi noen eksempler fra min analyse av disse komposisjonene. Her har jeg hovedsakelig lagt vekt på konsensus versus kontraster mellom sang- og klarinettstemmen.

---

<sup>50</sup> E-post fra Jane Manning 13.12.2007.

<sup>51</sup> “[H]is prime method of messing things up” (Hall, *Harrison Birtwistle in Recent Years*. s. x.).

## Weberns sanger op. 16, 17 og 18

Det er stor likhet mellom Weberns *Fünf Canons* (op. 16, spor 3 – 7) og Birtwistles *Deowa* når det gjelder å sidestille sang og klarinett(er). I begge disse komposisjonene er nøyaktig det samme materialet notert både i sangstemmen og i klarinettstemmen(e). I *Deowa* presenteres tre av de melodiske motivene (*E OO, RE a og a AW*) først i klarinettstemmen – i *Fünf Canons* leder klarinettstemmen eller bassklarinettsstemmen an i samtlige kanoner. Hver eneste av de fem sangene i op. 16 er notert som en streng kanon, og som utøver hører jeg hele teksten i mitt indre øre når jeg fremfører disse fem sangene. Slik tenker jeg at jeg gjennom mitt spill også får anledning til både å introdusere og ”synges” sopranens tekst.

Kanonformen åpner også for flere sammenfallende rytmer. Et eksempel på dette er åpningen av den første kanonen ”Christus factus est”. Ved flere anledninger i innøvingsprosessen sang/spilte vi igjennom Weberns kanoner rytmisk unisont. Det var her interessant å oppleve at vi til tross for at vi hadde de samme rytmene og intervallkombinasjonene, hadde øvd inn ulik frasering. Kanon-formen gjorde at vi ofte hadde ulike tempi, artikulasjon og styrkegrad på den ”samme” frasen. I noteeksempel 4.10 kan man tydelig se at alle de tre stemmene har nøyaktig det samme materialet; sangstemmen og klarinettstemmen har melodiske bevegelser i samme retning, mens bassklarinettsstemmen er notert i omvendning (spor 3: 00.00 – 00.08).<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Som tidligere nevnt er det sjelden utholdte noteverdier i Weberns sanger op. 16 – 18. I så måte er ”Christus factus est” et unntak. Her tilsløres imidlertid de utholdte noteverdiene i begynnelsen og slutten av sangen med triller i klarinett- og bassklarinettsstemmene. Partituret er ikke transponert. (Webern, *Fünf Canons*.)



Noteeksempel 4.10: Webern, "Christus factus est" (op. 16/1), takt 1 – 4

## FÜNF CANONS

I

Anton Webern, Op. 16

Rasch ( $\text{♩} = \text{ca } 88$ )

Gesang

Klarinette\*)

Baß-Klarinette\*)

1 2 *f*

Chri - stus

3 4 *mf*

fac - tus est pro no - - - bis ob -

Kl.

Bkl.

\*) Klingt wie notiert

23. August 1923, to dager etter at "Asperges me" var fullført, skrev Webern et brev til Berg. Han ga følgende presentasjon av de tre kanonene som skulle bli nr. 2, 3 og 4:

The first one ["Dormi Jesu"], a canon in the inversion, is for voice and clarinet, the second ["Crux Fidelis"], a straight three-part canon for voice, clarinet and bass clarinet, the third ["Asperges me"], a straight two-part canon for voice and bass clarinet. In sound they are clearly different from each other.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Året etter utvidet Webern med ytterligere to kanoner, "Christus factus est" og "Crucem tuam". (Moldenhauer og Moldenhauer, *Anton von Webern*. s. 273.)

Oppbyggingen av *Fünf Canons* (op. 16) har noe balansert, nærmest ”demokratisk” ved seg. Som tidligere vist er storformen i op. 16 symmetrisk i den forstand at kanon 1, 3 og 5 er trioer, mens 2 og 4 er duoer. Også det tekstlige støtter opp under denne symmetriske instrumentasjonen: I kanon 1, 3 og 5 er det flertallsbetegnelser som ”oss”, ”vi” og ”alle”, mens det i kanon 2 og 4 er entallsbetegnelser som ”din”, ”du” og ”meg”. Videre er det en balanse mellom de tre aktørene: Bassklarinetstemma åpner tre av kanonene, mens sangstemmen avslutter tre. Klarinetstemma åpner to og avslutter to. Slik sett tolker jeg en overordnet konsensus og balanse i op. 16, både mellom de fem kanonene og mellom de tre aktørene.

Det er i imidlertid også kontrasterende elementer i Weberns op. 16. Som Webern selv beskrev i brevet til Berg, klinger kanonene ulikt.<sup>54</sup> Musikalsk er det også en stor grad av kontrasterende elementer innad i hver kanon. Et eksempel på dette er ”Christus factus est” (spor 3) som gjennomgående er karakterisert av et tutti-spill, helt til siste takt. Kanonen avsluttes imidlertid solo med sangstemmens enestående utsagn ”nomen”, forstått som ”Guds navn”. Dette står alene, som kontrast til kanonen for øvrig.

Sammenlignet med *Fünf Canons* (op. 16) er *Drei Volkstexte* (op. 17) mer ”blokkvis” instrumentert. Særlig er dette tydelig i de to første sangene, ”Armer Sünder, du” (spor 8) og ”Liebste Jungfrau” (spor 9), der fiolin, klarinett og bassklarinet utgjør et samlet akkompagnement til sangstemmen. I disse to sangene er fiolinen det lyseste instrumentet og i partituret er fiolinen notert over klarinettene. Det er imidlertid tydelig også her å høre klanglikhetene mellom kvinnestemma og klarinetten.

I den tredje sangen, ”Heiland, unsre Missetaten” (spor 10), er rollene endret mellom de tre instrumentene: Denne sangen er skrevet for bratsj, ikke fiolin, og i partituret er rekkefølgen på instrumentene byttet om slik at klarinetstemma er notert over bratsj og bassklarinet. Til forskjell fra de to foregående sangene, har klarinetstemma i ”Heiland unsre Missetaten” tydelige likhetstrekk med sangstemmen med utholdte noteverdier, mens bratsj- og bassklarinetstemma utgjør en akkompagnerende ”blokk” med kortere noteverdier og mange staccatobevegelser.

---

<sup>54</sup> Dette viser for øvrig at Webern hadde klare forventninger til det klingende resultatet, til tross for at han selv aldri fikk høre denne musikken fremført av de instrumentene den var skrevet for. Som vist i del 3 er det også karakterulikheter i det tekstlige materialet i disse kanonene, både mellom de fem kanonene og innad i hver kanon.

Mens de tre aktørene er behandlet likt i *Fünf Canons*, har de til dels blitt tildelt ulike roller i *Drei Lieder* (op. 18, spor 11 – 13). Særlig tydelig er dette å høre i ”Ave, Regina coelorum” hvor Eb-klarinetstemma og sangstemmen har utholdte melodilinjer, mens gitarstemmen har et forholdsvis aksentuert kontrasterende staccatoakkompagnement. Først i de siste taktene samles Eb-klarinetstemma og gitarstemmen i en felles, avsluttende gest.<sup>55</sup>

Det ser ut til at Webern har hatt til dels ulike prosjekter i op. 16, 17 og 18, både tekstlig og musikalsk. Mens han har arbeidet med høyverdige latinske tekster og konsensus mellom de tre aktørene i op. 16, har han i langt større problematisert både instrumentasjon og det tekstlige materialet i op. 17. Tekstlig befinner disse folkesangene seg da også i langt større grad på et jordisk plan, enn op. 16 og 18. Komposisjonsteknisk er op. 16 dominert av kanonformen, op. 17 av blokkinstrumentasjon og op. 18 av imitasjon.<sup>56</sup> Sett i dette perspektivet er synd at mange Webern-studier behandler disse tre opusene under ett.

### ***Ring a Dumb Carillon***

*Deowa* og Weberns sanger op. 16, 17 og 18 har det til felles at det sjelden er notert sammenfallende tonehøyder og rytmikk. I *Ring a Dumb Carillon* (spor 2) derimot, forekommer det ofte sammenfallende både tonehøyde og rytmikk mellom de ulike stemmene (med unntak av enkelte noter, for eksempel forslagsnoter). Særlig tydelig er dette i samspillet mellom sopranstemmen og klarinetstemma, som har notert sammenfallende rytmikk i store deler av partituret.<sup>57</sup> Andre steder er det sammenfallende rytmikk mellom sopranstemmen og slagverkstemmen.<sup>58</sup> Hall fremhever klarinettenes rolle i *Ring a Dumb Carillon*:

---

<sup>55</sup> Sammenlignet med partituret er det enkelte gale tonehøyder i stemmematerialet til *Drei Lieder* (dette gjelder både Eb-klarinetstemma og gitarstemmen). Det er grunn til å tro at tonehøydene i partituret er korrekt i og med at alle tonehøydene kan knyttes til de aktuelle tolvtonerekkene (med den tidligere nevnte ”ekstra” *trestrøkne c* i ”Schatzerl klein” som eneste unntak).

<sup>56</sup> Hvert av disse tre opusene representerer også en ulik tilnærming til tolvtoneteknikken.

<sup>57</sup> Hør for eksempel spor 2: 01.02 – 03.32 (side 2 – 5 i partituret).

<sup>58</sup> Hør for eksempel spor 2: 04.25 – 04.53 (side 6 i partituret). I partituret til *Ring a Dumb Carillon* er slagverkstemmen notert med wood blocks på systemet under timbales. Dette er en uvanlig måte å notere på.

Scored for soprano, clarinet and percussion, the monody lied with the clarinet, a situation obscured by having the soprano sing the interesting text in rhythmical unison with it.<sup>59</sup>

Til forskjell fra *Deowa* der én taktart brukes gjennomgående, er det notert vekslende taktarter i partituret til *Ring a Dumb Carillon*. Enkelte steder er det spesifisert taktart, andre steder er det ikke notert noen taktart i det hele tatt. Taktstrekene er notert med både heltrukne og stiplede linjer. Hall fremhever at musikalsk flyt er grunnleggende i Birtwistles musikalske holdning. Det kan derfor kanskje tenkes at komponisten har valgt denne måten å notere taktskiller på, nettopp for å fremheve musikalsk flyt. Dette innebærer imidlertid ikke at man som utøver ikke skal ta hensyn til vertikal presisjon, snarere tvert i mot: Det er notert en rekke vertikale linjer mellom de ulike stemmene i partituret til *Ring a Dumb Carillon*, noe som understreker at komponisten har ønsket å tydeliggjøre sammenfallende ansatser.<sup>60</sup> Da vi øvde på *Ring a Dumb Carillon* arbeidet vi til en viss grad med å konstruere taktarter der disse ikke var definert. Dette for å tilstrebe en felles puls og rytmisk presisjon.

### ***So full of shapes is fancy***

I likhet med *Ring a Dumb Carillon* er det stor grad av rytmisk og tonehøydemessige sammenfall i Dusapins *So full of shapes is fancy* (spor 14). Som tidligere nevnt åpner denne sangen med en unison tonehøyde og det forekommer flere korte unisone partier.

Når det gjelder rytmikk er det særlig to partier som peker seg tydelig ut. Det gjelder triolpartiet fra takt 11 – 19 (spor 14: 00.47 – 01.30) og i 4+5 sekstendelspartiet i takt 46 – 70 (spor 14: 03.17 – 04.20). I begge disse partiene har sopran- og bassklarinetstemma gjennomgående sammenfallende rytmikk.

Generelt er *So full of shapes is fancy* karakterisert av en innbyrdes konsensus mellom sopran- og bassklarinetstemma, både karaktermessig, tonehøydemessig og rytmisk. De ulike delene i komposisjonen er imidlertid kontrasterende, eksempelvis etterfølges den flyktige åpningen av en tydelig kontrasterende trioldel. Gjennom komposisjonen veksles det mellom flyktige og rytmisk stramme partier. Først i den siste delen er det kontrast mellom sopran-

---

<sup>59</sup> Hall, *Harrison Birtwistle*. s. 30.

<sup>60</sup> Dette er særlig antydning i siste del, se side 19 og 20 i partituret. (Birtwistle, *Ring a Dumb Carillon*.)

og bassklarinetstemma med urolige bevegelser i sopranstemmen ("So full...") og én utholdt tonehøyde i bassklarinetstemma.

## **Peristyl**

Til forskjell fra Dusapins *So full of shapes is fancy* der sopranstemmen og bassklarinetstemma åpner unisont, introduseres de to aktørene separat i Kruses *Peristyl* (spor 15). Komposisjonen åpner hviskende med: "Vi kan aldri elske et annet menneske" – et utsagn som kommenteres av en relativt fri introduksjon i bassklarinetten ("Quasi rubato"). Deretter fortsetter stemmen, nå notert i tonehøyder og i samspill med bassklarinetten: "Vi elsker de forestillingne vi skaper oss om en annen, og elsker følgelig bare oss selv."<sup>61</sup> Denne åpningen er et eksempel på en musikalsk dialog som preger store deler av *Peristyl*: Vokalstemmen har til en viss grad et monotont preg, nærmest statisk sang på gjentagende tonehøyder, mens bassklarinetstemma ofte har langt mer hurtige og skiftende bevegelser. Dermed oppstår det musikalske gnisninger mellom de to aktørene, slik det er friksjon mellom jeg-personens forståelse av seg selv og ønsket om å være en annen.<sup>62</sup>

Et interessant aspekt er hvordan bassklarinetstemma i stor grad er notert "dobbelte så fort" som sangstemmen, med sekstendeler i bassklarinetstemma og åttendeler i sangstemmen. I de første partitursidene er sangstemmen i stor grad knyttet til et begrenset antall tonehøyder, og det er derfor særlig rytmisk samsvar mellom de to stemmene, ikke tonehøydemessig.<sup>63</sup>

Lenger ut i komposisjonen endres sangstemmen og blir stadig mer melodisk. Slik blir det også i større grad et tonehøydemessig samsvar mellom sang- og bassklarinetstemma.<sup>64</sup> Sangstemmen og bassklarinetstemma kan

---

<sup>61</sup> Sitert fra tekst 337, Pessoa, *Uroens bok*. s. 284.

<sup>62</sup> To dager etter konserten i september 2007 noterte jeg i øvingsnotatene: "Det er en pussig kontrast. Er det en dialog? Eller er vi skyggebilder av hverandre?" (Egne notater 19.9.2007, innspillingen ble gjort to dager senere.)

<sup>63</sup> Eksempelvis er det i takt 18 – 64 (spor 15: 00.54 – 02.43) gjennomgående stort rytmisk sammenfall mellom sangstemmen og bassklarinetstemma, men mens sangstemmen i all hovedsak er notert med repetitive stavelser på *enstrøken a* (og *enstrøken g*), er det notert varierte tonehøyder i bassklarinetstemma. Det er også notert mange utfyllende toner i bassklarinetstemma, noe som gir denne stemmen en en virtuos og livlig karakter.

<sup>64</sup> Som jeg tidligere har vist, er partiene i takt 7 – 15 og 100 – 108 eksempler som også kan tolkes i forhold til en slik musikalsk utvikling. Det tonehøydemessige samsvaret er i oktavavstand, ikke som unisoner.

således representere hver sin ytterkant av den indre konflikten som tekstens jegerperson uttrykker. Denne spenningen forløses og enes musikalsk i sluttpartiet, tross tekstens profetiske innhold.<sup>65</sup>

I *Peristyl* er det et lengre soloparti både i sangstemmen (spor 15: 04.46 – 05.52) og i bassklarinetstemma (spor 15: 06.14 – 06.55). Slik jeg ser det, tydeliggjøres kontrasten mellom de to stemmene i disse solopartiene: Sangstemmen med ettertenksomme vendinger og bassklarinetten med mer hurtige, virtuose partier. I sangstemmens soloparti fungerer bassklarinetstemma som en klangflate.<sup>66</sup> Dette har en parallell i avslutningen av *So full of shapes is fancy*. En slik kontrast mellom de to stemmene er ikke å finne i *Deowa*.

Fra takt 129 og ut (spor 15: fra 06.55) er det i hovedsak både rytmisk og tonehøydemessig sammenfall mellom de to stemmene, dvs. samtlige av bassklarinetstemmens tonehøyder er også notert i sopranstemmen, men ikke omvendt. Noteeksempel 4.11 viser et utdrag fra dette sluttpartiet. I dette partiet er sang- og bassklarinetstemma i all hovedsak samstemte både styrkegradsmessig, rytmisk og tonehøydemessig (i oktavavstand, bassklarinetstemma er notert en none lysere enn klingende tonehøyde).<sup>67</sup>

Noteeksempel 4.11: Kruse, *Peristyl*, takt 156 – 162

The image shows a musical score for two parts: Voice (Vok) and Bass Clarinet (Kl). The score is for measures 156 to 162. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The vocal line starts at measure 156 with a piano (*p*) dynamic and a half note 'sø'. The bass clarinet line starts at measure 156 with a piano (*p*) dynamic and a half note 'sø'. The lyrics are: 'sø - ker, sø - ker vi for - di vi øns - ker å opp - nå no - e. men den - ne am - bi - sjo - nen lar seg en - ten ik - ke re - a - li - se - re.' The score includes dynamic markings like *mf* and *pp*, and various musical notations such as slurs and ties.

<sup>65</sup> ”Alt vi søker, søker vi fordi vi ønsker å oppnå noe, men denne ambisjonen lar seg enten ikke realisere, og vi blir fattige, eller så tror vi at vi har realisert den, og vi blir rike men forrykte.” (Sitert fra Pessoa, *Uroens bok*, s. 226.)

<sup>66</sup> ”Å leve er å være en annen. Å føle det samme i dag som du følte i går, er ikke å føle – det er å huske i dag hva du følte i går, det er å være i dag det levende kadaver av det som i går var ditt tapte liv.” Sitert fra tekst 80 (Ibid., s. 80.), spor 15: 04.46 – 05.53.

<sup>67</sup> Kruse, *Peristyl*.

## **Garden works**

I *Garden works* (spor 16) er samme type musikalsk dramaturgi å finne både på mikro- og makroplan. Brudd og repetisjon, samstemthet og kontraster karakteriserer både hver enkelt takt og storformen i denne komposisjonen.<sup>68</sup> Partituret har til sammen sju deler, hvorav de fire første delene består av en kontinuerlig veksling mellom takter som er angitt å vare i ett sekund (”ettsekunderstakter”)<sup>69</sup> og lengre takter der det ofte er notert en langsommere og friere rytmikk.<sup>70</sup> I ettsekunderstaktene er det notert den samme styrkegraden i de to stemmene, men ulik rytmikk. Begge stemmene har femdelte rytmer, og sammenfallende ansats på den første tonen i disse slagene. Fra del V (side 5 i partituret) er ettsekunderstaktene samlet i grupper på fire og fire (slik at hver ettsekundertakt kan tolkes som et slag i en 4/4 takt) med fallende styrkegrad (*f*, *mf*, *p*, *pp*).<sup>71</sup> I de to siste delene av *Garden works* partitur er det ikke notert noen ettsekunderstakter, men her er det åpne partier hvor utøverne skal improvisere over det materialet som er presentert tidligere. Utøverne har dermed mulighet til å fremføre materiale fra disse ettsekunderstaktene også i de to siste delene.

Ettsekunderstaktene fordrer en samstemthet i ansats og karakter, men ikke rytmisk. Slik ser jeg en tydelig parallell mellom disse ettsekunderstaktene (og forøvrig andre elementer fra *Garden works*) og *Deowa*, der det i all hovedsak ikke er notert rytmisk unisone partier, men det er gjennomgående notert sammenfallende styrkegrader i de to stemmene.

Som jeg tidligere har belyst, er det notert mange unisone partier i *Garden works* der sangstemmen og klarinettstemmen har sammenfallende tonehøyder og rytmikk. Et eksempel på dette er de ”introduserende fanfarene” (se del 2).<sup>72</sup> Her er det notert ”Together! Individual dynamics ad lib.” noe som indikerer at

---

<sup>68</sup> I øvingsnotatene forestilte jeg meg de musikalske kontrastene som ulike blomster plassert side om side i samme bed: ”I Gw står de ulike blomstene side om side. Det står en rød og en gul ved siden av hverandre. Og det er ingen oransje i mellom. Det er ingen overgang eller overledning mellom de ulike temaene/delene/blomstene.” (Egne notater 19.9.07.)

<sup>69</sup> I de fire første delene (side 1 – 4 partituret) er ettsekunderstaktene notert med synkende dynamikk; fra *forte* (del I), *mezzoforte* (del II), *piano* (del III) og *pianissimo* (del IV). *Forte* og *mezzoforte* er ledsaget av *marcato* i klarinettstemmen.

<sup>70</sup> I disse lengre taktene er teksten mindre markant, for eksempel med ”hu” og ”i” (med luft på tonen, notert med +), ”a”, ulike vokaler og undertone. Flerklangene (multiphonics) i klarinettstemmen i disse partiene gir også en myk klang.

<sup>71</sup> Spor 16: fra 05.29.

<sup>72</sup> Disse kan høres på spor 16: 01.19 – 01.28, 02.23 – 02.38 og 04.00 – 04.07.

utøverne skal ha sammenfallende ansatser og notelengder,<sup>73</sup> men individuelle styrkegrader. I samspill med Astrid Kvalbein (og Ellen Aagaard) har vi aldri forsøkt å ”sette” disse partiene, verken rytmisk eller styrkegradsmessig, men valgt å holde de åpne, slik de er notert. Vi har derfor øvd oss på å følge hverandre rytmisk, men ikke styrkegradsmessig. Dette har vist seg å være en overraskende utfordring, for som utøvere har vi hatt en sterk tendens til å søke styrkegradsmessig konsensus, selv når vi bevisst har forsøkt å utøve kontrasterende styrkegrader. En liknende erfaring har Kvalbein og jeg hatt med *Deowa* der vi har jobbet med å tydeliggjøre at de styrkegradsmessige endringene i stor grad er notert litt tidligere i den ene stemmen enn i den andre stemmen.

I partituret til *Garden works* kan det se ut som lengre remser er klippet fra hverandre og at små biter er spredt utover partituret. For eksempel kan det være mulig å tenke seg at en lang remse med ettsekunderstakter er klippet opp til enkeltstående takter (del I – IV) og grupper på fire og fire takter (del V). Den stadige vekslingen mellom ulike elementer i *Garden works* gir meg lyst til å ”rydde opp” i partituret og å samle alle elementene som likner hverandre. Det har jeg også i stor grad gjort når jeg har øvd på denne musikken, for eksempel ved å øve på samtlige ettsekunderstakter i sammenheng. En tilsvarende ”opprydning” har jeg også foretatt i analysen av *Deowas* partitur, eksempelvis gjennom å studere hvert enkelt melodisk motiv separat.

## **Deowa som trestemt**

I og med at samtlige åtte komposisjoner er gjennomkomponert og skrevet ned i partiturer, har jeg grunn til å tro at det vil være mulig å spore sammenhenger innad i hvert partitur. Når jeg øver og når jeg analyserer, ”rydder” jeg på mange måter opp i partituret. Jeg forsøker å finne sammenhenger og jeg leter etter faktorer som gjør at jeg kan forstå partituret som en meningsfull helhet. Slik kan

---

<sup>73</sup> Disse partiene er ikke notert med tradisjonelle noteverdier, men med punkter av ulike størrelser som indikerer hvorvidt varigheten skal være kort eller lang. Varigheten for hver takt som helhet er imidlertid indikert med et bestemt antall sekunder. Det er dermed opp til utøverne å definere eksakt rytmikk innenfor hver takts varighet. Høsten 2007 øvde jeg på *Garden works* parallelt med Astrid Kvalbein og Ellen Aagaard. Det slo meg da hvor likt det var å spille med disse to sangerne, og noterte meg at til tross for at notasjonen ser temmelig ”løs” ut, er den åpenbart forholdsvis spesifikk fra komponistens hånd. Dette har selvsagt også sammenheng med mitt spill – en annen klarinettist vil antagelig gjøre andre musikalske valg.



det hende at jeg også konstruerer sammenhenger som ikke har vært tilstikket fra komponistens side.

I analysen av *Deowa* har min avdekking av de fem melodiske motivene gjort at jeg har kunnet se noen gjennomgående strukturer i komposisjonen. De fem motivene kan imidlertid bare forklare en del av notasjonen. Det er mange takter i partituret hvor det ikke er notert ett eneste av disse fem motivene (eksempelvis takt 105 – 118 og 216 – 224), og jeg har derfor vært nysgjerrig på å finne ut om det kunne være mulig å finne noen strukturer som kunne gi meg en bedre helhetlig forståelse for notasjonen. Dette har gjort at jeg har forsøkt å lese partituret på flere måter.

*Deowas* partitur kan forstås tostemt ved at man leser hver stemme horisontalt. Det er slik partituret er ment å fremføres og det er slik jeg har lest når jeg har avdekket de ulike melodiske motivene. Det er også slik Adlington har lest partituret når han har gitt *Deowa* følgende beskrivelse: ”*Deowa* is a short piece for soprano and clarinet, each of whose parts comprises an angular melody, proceeding in sustained counterpoint against each other.”<sup>74</sup>

Etter hvert som jeg øvde på notene, ble jeg oppmerksom på at det kunne være mulig å forstå partituret på en annen måte, nemlig å tolke partituret som trestemt ved at interferenstoner utgjør en tredje stemme.<sup>75</sup> Slik kan det være mulig å lese deler av partituret som både enstemt, tostemt og trestemt: Enstemt når sopranstemmen og klarinettstemmen deler tonehøyde, tostemt når to ulike tonehøyder klinger samtidig og trestemt når disse samklangene danner en tredje interferenstone.

Etter nærmere studier ble jeg imidlertid også oppmerksom på at det kunne være mulig å tolke en annen form for trestemthet i *Deowas* partitur: I de første taktene av *Deowa* er sopranstemmen notert i et høyt register med tonehøydene *tostrøken f*iss og *g*. Klarinettstemmen er notert i et dypere register, med tonehøydene klingende *enstrøken f*, *ess* og *e* (notert *enstrøken g*, *f* og *fiss*). I takt 10 introduseres et tredje register med sopranstemmens *enstrøken Bb*. I takten etter er det notert *tostrøken c* og i takt 13 er det notert enda en ny tone i dette mellomregisteret, nemlig *enstrøken h*. Dette fikk meg til å tenke at det kunne være mulig å tolke en immanent trestemthet i dette partiet, der den ene stemmen var notert i det *tostrøkn*e registeret, den andre i overgangen mellom *enstrøkn*e og *tostrøkn*e register og den tredje i det *enstrøkn*e registeret. For enkelhets skyld

---

<sup>74</sup> Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*. s. 80.

<sup>75</sup> Som tidligere nevnt (se del 2), noterte jeg relativt tidlig i innstuderingsprosessen at jeg oppfattet interferenstoner som en tredje stemme i tillegg til sopran- og klarinettstemmen.

velger jeg å kalle disse tre stemmene for henholdsvis ”høy stemme”, ”mellomstemme” og ”lav stemme”. Jeg vil først gi et eksempel på hvordan den første halve partitursiden kan tolkes trestemt.

## Eksempel på trestemt tolkning: *Deowa* takt 1 - 21

Jeg har ved flere anledninger referert til de første taktene av *Deowas* partitur, blant annet for å gi eksempler på tekst, ”rød melodi” og melodiske motiv. Noteeksempelet nedenfor, 4.12, viser det samme utsnittet som noteeksempel 1.1 (del 1), men i eksempelet nedenfor har jeg markert hvordan det kan være mulig å tolke denne åpningen som *immanent trestemt*. Jeg har valgt å markere høy stemme med rødt, mellomstemme med grønt og lav stemme med blått.<sup>76</sup>

Noteeksempel 4.12: Birtwistle, *Deowa*, takt 1 – 21

### Deowa

for soprano and B $\flat$  clarinet (1983)

Harrison Birtwistle  
(\* 1934)

The image shows a musical score for Harrison Birtwistle's *Deowa*, measures 1 through 21. It is written for Soprano and Clarinet in B $\flat$ . The tempo is marked as  $\text{♩} = c.80$ . The score is divided into three systems. The first system (measures 1-7) shows the Soprano part with lyrics "OO MOO" and "DOO De O Wa". The second system (measures 8-14) shows the Soprano part with lyrics "De O Wa a O a A O MOO". The third system (measures 15-21) shows the Soprano part with lyrics "NOO A OO O O A OO". The Clarinet part is written in B $\flat$  and has a *pp* dynamic marking. The score uses color-coding to represent three voices: red for the high voice, green for the middle voice, and blue for the low voice. The Soprano part is primarily red, with some green and blue. The Clarinet part is primarily blue, with some green and red. The lyrics are written below the Soprano staff.

<sup>76</sup> Klarinettstemmen er transponert. Jeg har valgt ikke å markere forslagsnotene i dette eksempelet. Jeg vil komme tilbake til en trestemt tolkning av de melodiske motivene som også inkluderer forslagsnotene.

Jeg tolker takt 1 – 21 av *Deowas* partitur trestemt på denne måten:

- I takt 1 – 9 er lav stemme notert i klarinettstemmen, og høy stemme i sopranstemmen. Disse ni første taktene kan således tolkes trestemt.
- I takt 10 presenteres mellomstemme i sopranstemmen. Slik består sopranstemmen i takt 10 – 13 av en immanent trestemthet med høy stemme og mellomstemme.
- I takt 14 ”overtar” klarinettstemmen mellomstemme med klingende *enstrøken Bb* (notert *tostrøken c*), og i takt 14 – 17 er det klarinettstemmen som inneholder en immanent trestemthet, denne gang med mellomstemme og lav stemme.
- I takt 18 ”overtar” sopranstemmen lav stemme, og i takt 18 – 21 er det sopranstemmen som er trestemt, denne gang med høy stemme og lav stemme.

Jeg har videreført denne tolkingen gjennom samtlige sju partitursider, og således tolket *hele* partituret som trestemt. En slik tolkning bryter opp den tvedelingen mellom sopranstemmen og klarinettstemmen som jeg har skissert gjennom presentasjonen av de fem ulike melodiske motivene. Isteden for å studere rytmiske og melodiske strukturer innad i hver stemme, åpner en trestemt tolkning for å se strukturer på *tvers* av stemmene. Gjennom å tolke partituret som trestemt, kan jeg kunnet tolke lange melodiske linjer som i all hovedsak består av trinnvise bevegelser (liten og stor sekund). Som utøver finner jeg denne trestemte tolkingen fruktbar, fordi det hjelper meg å fokusere klangen og å etterstrebe en egal legato. Jeg vil nå kort gjøre rede for hvordan jeg tolker de tre stemmene. Jeg har funnet det naturlig å tolke omfanget til de tre stemmene som overlappende.

## Høy stemme

Høy stemme introduseres i sopranstemmen med tonehøydene *tostrøken f* og *g* i takt 2 – 22. Disse to tonehøydene er dominerende i høy stemme gjennom hele partituret. I takt 22 introduseres *tostrøken f* i klarinettstemmen, og i takt 24 *tostrøken e*. I begynnelsen av *Deowa* beveger høy stemme seg gradvis nedover i tonehøyde og det skjer en forskyvning i tonehøydesenter fra *tostrøken f* og *g* i åpningstaktene (sopranstemmen), til *tostrøken e* fra takt 42 (klarinetstemmen). Deretter utvides ambitusen oppover i tonehøyde. Ambitusen

til høy stemme utvides med andre ord på samme måte som det tidligere omtalte ”kvintmotiv” i sopranstemmen – først nedover i tonehøyde, deretter oppover.

Høy stemme har en ambitus på en liten sekst, fra *tostrøken ciss* til *tostrøken a*; Det vil si en ren kvart ned og en liten ters opp fra utgangstonen *tostrøken fiss*. Yttertonene forekommer imidlertid ikke på langt nær så ofte som de sentrale tonehøydene *tostrøken fiss* og *g*.

Tonehøydene i høy stemme endres i stor grad i takt med den styrkegradsmessige utviklingen. For eksempel skjer det i del 1 en tonehøydemessig stigning parallelt med crescendoen frem mot takt 69, et fall i tonehøyde parallelt med det svake partiet fra takt 69, og deretter igjen en stigning i tonehøyde frem mot topptonen *tostrøken a* i det styrkegradsmessige høydepunktet i takt 105.

På første og siste partiturside er *tostrøken fiss* og *g* dominerende tonehøyder i høy stemme.

## Mellomstemme

Mellomstemme er sentrert rundt tonehøydene *enstrøken Bb*, *h* og *tostrøken c*. Denne stemmen introduseres sist av de tre stemmene, i sopranstemmen i takt 10. I likhet med høy stemme utvides ambitusen i mellomstemme først med synkende og deretter med stigende tonehøyde. I del 1 er det stigende tonehøyde i mellomstemme parallelt med de to crescendoene. Mellomstemmens topptone *tostrøken diss* introduseres i takt 104, rett før høydepunktet i takt 105.

Jeg tolker ambitusen på denne mellomstemmen fra *enstrøken fiss* til *tostrøken diss*. Dette utgjør et intervall på en stor sekst; en stor ters ned og en ren kvart opp fra utgangstonen *enstrøken Bb*. Mellomstemme deler tonehøyder med både høy stemme og lav stemme.

## Lav stemme

Lav stemme introduseres først av de tre stemmene, med klingende *enstrøken f* (notert *enstrøken g*) i klarinettstemmen. I likhet med høy stemme og mellomstemme, utvides tonehøydene i lav stemme først nedover i register, og deretter oppover. Den foreløpige topptonen i lav stemme, klingende *enstrøken g* introduseres i sopranstemmen i takt 105, samtidig med ”kvintmotiv” og det styrkegradsmessige høydepunktet.

Slik jeg tolker det, har lav stemme en ambitus på en liten sekst, fra *enstrøken c* til *enstrøken giss*, dvs. en kvart ned og en liten ters opp fra utgangstonen *enstrøken f*. Topptonen *giss* kan imidlertid også tolkes å tilhøre mellomstemme (se takt 152 – 154). Dette er et eksempel på at ambitusen i overgangen mellom de ulike stemmene er tvetydig, noe som illustrerer nok en flerdimensjonalitet i partituret. Det er imidlertid åpenbart at hele partituret kan deles inn i disse tre stemmene, med hver sine tonehøydesentra.

## Noen utvalgte eksempler på trestemt fortolkning

Med unntak av enkelte partier som jeg tolker som tostemte (for eksempel takt 1 – 9 og de to fermatene i takt 203 – 209 og takt 242 – 245), har jeg tolket hele partituret til *Deowa* som trestemt. Den trestemte fortolkningen kan således anvendes gjennomgående for hele komposisjonen. Jeg har valgt å dele de ulike stemmeføringene i fire kategorier: Horisontale linjer, stemmeveksling, stemmedeling og partier med kontrasterende notasjon i sopran- og klarinettstemmen. I det følgende vil jeg gi utvalgte eksempler fra hver kategori.

### Horisontale linjer

Enkelte steder kan den trestemte stemmeføringen leses som tydelige horisontale linjer. Åpningstaktene (se noteeksempel 4.12) er et eksempel på dette. Et annet eksempel på horisontal stemmeføring er å se i takt 58 – 62. Noteeksempel 4.13 viser en gjennomgående horisontal trestemt stemmeføring der høy stemme er knyttet til sopranstemmen, mens mellom- og lav stemme er knyttet til klarinettstemmen.<sup>77</sup>

Noteeksempel 4.13: Birtwistle, *Deowa*, takt 58 – 62

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for soprano, with a red line and red notes. The bottom staff is for clarinet, with a blue line and blue notes. The lyrics 'De O Wa' are written below the soprano staff. The score includes dynamic markings like '(cresc.)' and 'cresc.'.

<sup>77</sup> Et annet eksempel på horisontal stemmeføring er å finne i takt 127 – 132. I disse taktene er høy stemme notert i sopranstemmen, mens mellomstemme og lav stemme er notert i klarinettstemmen. Takt 132 er for øvrig et eksempel på en enkeltstående tostemt takt med høy stemme i sopran og lav stemme i klarinett.

## Stemmeveksling

Med ”stemmeveksling” menes at de tre stemmene (høy, mellom- og lav stemme) kan leses som en stadig veksling mellom sopranstemmen og klarinettstemmen. En slik stemmeføring kan således leses som en tydelig kontrast til de horisontale linjene i noteeksempel 4.12 og 4.13.

Et eksempel på en slik nærmest ”vertikal” lesning av de tre stemmene er å finne i overgangen mellom partiturets del 1 og del 2, slik noteeksempel 4.14 viser (dette partiet er også vist i noteeksempel 4.3). I disse taktene er både sopranstemmen og klarinettstemmen basert på tildels store intervaller, særlig dominert av tritonus, ren kvint og noneintervaller. Hvis man derimot følger henholdsvis høy, mellom- og lav stemme, kan man tydelig se at disse kun består av sekundintervaller. De tre stemmene lys, mellom- og lav stemme kretser ofte rundt to-tre tonehøyder. Slik er det mulig å definere et ”tonehøydeområde” (eller ”tonehøydegruppe”) for hver stemme, noe som kan indikere en type tredelt tonalitet. I noteeksempel 4.14 består hver av de tre stemmene kun av tre tonehøyder: I disse fem taktene er høy stemme (rød) notert med *tostrøken a, giss* og *g*, mellomstemme (grønn) med *tostrøken d, ciss* og *c*, og lav stemme (blå) med *enstrøken f, g* og *fiss* (klarinettsstemmen er transponert). Slik er det mulig å tolke de to jevne sekstendelsrytmene i sopranstemmen i takt 109 og 111 som trestemte. Det er for øvrig interessant å merke seg at det ikke er notert et eneste av de fem melodiske motivene i disse taktene.<sup>78</sup>

Noteeksempel 4.14: Birtwistle, *Deowa*, takt 108 – 112

<sup>78</sup> Klarinettstemmen er transponert. Birtwistle, *Deowa*.

## Stemmedeling

Et tredje eksempel på hvordan den trestemte stemmeføringen kan leses, er ved ”stemmedeling”. Det vil si at tonehøyder fra én stemme veksler mellom sopran- og klarinettstemmen. Et eksempel på dette er å finne i takt 123 – 126 (noteeksempel 4.15). I disse taktene er høy stemme notert i sopranstemmen og mellomstemme og lav stemme i klarinettstemmen, og de tre stemmene kan således tolkes horisontalt. I disse taktene innholder imidlertid klarinettstemmen også en rekke enkelttoner som hører hjemme i høy stemme. Slik deles høy stemme mellom sopran- og klarinettstemmen.<sup>79</sup>

Noteeksempel 4.15: Birtwistle, *Deowa*, takt 123 – 127

Som tidligere nevnt, har jeg lurt på om notert *tostrøken a* (klingende *tostrøken g*) i klarinettstemmen i takt 123, er en skrivefeil. Denne tonen skiller seg ut fordi den bryter med klarinettstemmens gjentakende figur notert *tostrøken ciss (diss) – tostrøken aiss – enstrøken giss* (klarinettsstemmen er transponert) og fordi den skaper en unison samklang mellom sopran- og klarinettstemmen. Hvis man kun ser på høy stemme i disse fem taktene, er det kun unison samklang i takt 123. I takt 124 – 128 er samklangene i høy stemme liten sekund (henholdsvis mellom *tostrøken g* og *giss* og mellom *tostrøken g* og *fiss*). Hvis man ser på systemet over (takt 118 – 122) er det også utelukkende samklanger i høy stemme på små sekundintervall, ikke unisone klanger. Slik sett, kan det være grunn til å tro at klarinettstemmens *tostrøkne a* (klingende *g*) i i takt 123, mangler et løst fortegn. Som jeg tidligere har vært inne på, kan imidlertid denne enestående unisone klangen også tolkes som et tilsiktet brudd midt en rekke samklanger av små sekunder.

<sup>79</sup> Klarinettstemmen er transponert. Ibid.

## Partier med kontrasterende notasjon i sopran- og klarinettstemmen

I *Deowas* partitur er det enkelte partier der sopran- og klarinettstemmen har kontrasterende notasjonen. Et eksempel på dette er det tidligere omtalte partiet fra takt 234 – 242 (se noteeksempel 4.4) hvor klarinettstemmen er langt mer innholdsrik enn sopranstemmen. Jeg har tidligere vist at det i disse taktene er notert tre ulike motiver i klarinettstemmen (*RE a, a AW* og *E OO*), men bare ett i sopranstemmen (*A O*). Hyppigheten av motivene i klarinettstemmen kan kanskje forklare hvorfor dette partiet er krevende å spille. Det er imidlertid også interessant å studere dette partiet ut fra en trestemt tolkning: I disse taktene er sopranstemmen i all hovedsak notert i mellomstemme med de mange repetitive *A O*.<sup>80</sup> I klarinettstemmen er det imidlertid notert gjennomgående både høy og lav stemme, og klarinettstemmen kan således tolkes som trestemt.

Et tilsvarende parti der rollene er byttet om, er å finne i takt 194 – 198 (se noteeksempel 4.16). Her er notasjonen krevende i sopranstemmen, men ikke i klarinettstemmen. Hvis vi utelukkende ser på de melodiske motivene, forekommer det kun ett eneste motiv i løpet av disse fem taktene, *a AW* i takt 198. Det er med andre ord ikke hyppighet i melodiske motiver som gjør dette partiet krevende (til forskjell fra taktene 234 – 242). I takt 194 – 198 er det imidlertid notert en rekke tonehøydemessige sprang i sopranstemmen som ikke kan knyttes til noen av de fem melodiske motivene. Gjennom å markere høy, mellom- og lav stemme i disse taktene, kan man se at sopranstemmen inneholder *samtlige* tre stemmer, mens det kun er notert én stemme (mellomstemme) i klarinettstemmen. I dette eksempelet er samklangene i mellomstemme (grønn) sekundintervaller med henholdsvis *enstrøken giss* og *g* i sopranstemmen og *enstrøken fiss* i klarinettstemmen.<sup>81</sup>

Noteeksempel 4.16: Birtwistle, *Deowa*, takt 194 – 198

<sup>80</sup> Eneste avvik fra mellomstemme i sopranstemmen i disse taktene, er å se i takt 240. Her bryter høy stemme inn i sopranstemmen med *tostrøken fiss*, en liten sekund over klarinettstemmens *tostrøken f* (notert *g*) notert før og etter.

<sup>81</sup> Klarinettstemmen er transponert. Birtwistle, *Deowa*.



## Konsekvenser av trestemt fortolkning

Gjennom å tolke partituret som immanent trestemt, leser jeg sopranstemmen og klarinettstemmen i relasjon til hverandre på en helt annen måte enn om jeg bare hadde lest de to stemmene separat. Som utøver er jeg stadig opptatt av å oppnå en egal klangkvalitet mellom ulike registre. Det kan derfor være en nyttig øvemetode å fokusere separat på de trinnvise bevegelsene i henholdsvis høy, mellom- og lav stemme.

Det har vært fruktbart å avdekke de tre stemmene i forhold til hvordan jeg tolker ”rolige” og mer ”uroelige” partier i *Deowas* partitur. Den trestemte tolkningen har også innvirkning på hvordan jeg forstår musikkens tonalitet, partiturets form og strukturen i de fem melodiske motivene.

### Tonehøydegrupper og heterofoni

De tre stemmene beveger seg i all hovedsak melodisk i sekundintervaller (liten og stor sekund). En trestemt fortolkning av partituret innebærer dermed at jeg tolker det melodiske forløpet i disse stemmene som sekundbasert. Slik jeg ser det er det ingen forskjell på høy, mellom- og lav stemme annet enn at de er konsentrert rundt tre ulike registre. Dermed kan de tre stemmene tolkes som ulike transponeringer av en og samme melodi. Ut i fra et slikt perspektiv, er det mulig å tolke *Deowa* som bestående av én melodisk grunnform.

En slik tolkning er i tråd med hvordan Hall, Adlington og Cross tolker Birtwistles musikk generelt. Hall skriver at alle Birtwistles komposisjoner ”no matter how dense and rich it may be, is essentially monody.”<sup>82</sup> I relasjon til de øvrige komposisjonene som belyses i denne avhandlingen, er dette utsagnet særlig interessant i forhold til Weberns op. 16, 17 og 18 der både kanonformen (op. 16) og tolvtonerekkene (op. 17 og 18) kan tolkes som et ”enstemt” utgangspunkt.

Både Cross og Adlington belyser Birtwistles komposisjon *Duets for Storab* (for to fløyter, 1983) i forhold til komponistens melodiføringer. Som tidligere nevnt ble *Duets for Storab* skrevet umiddelbart før *Deowa*, og det kan derfor være relevant å se på disse komposisjonene i forhold til hverandre (se del 2).

---

<sup>82</sup> Hall, *Harrison Birtwistle*. s. 20. Dette er for øvrig et sitat både Adlington og Cross drøfter.

*Duets for Storab* består av seks satser. Hver av disse er knyttet til bestemte tonehøydegrupper. Cross skriver særskilt om den fjerde, ”White pastoral”, der hver av fløytestemmene består av en tonegruppe.<sup>83</sup> I ”White pastoral” er melodiføringene innad i hver stemme i stor grad dominert av store og små sekundintervaller, og innad i hver fløytstemme beveger melodilinjen seg i spiral knyttet til sin egen tonehøydegruppe. Melodiføringene innad i hver fløytstemme i ”White pastoral” kan med andre ord minne om den trestemte tolkningen jeg har foretatt av *Deowa*. I ”White pastoral” er det også liten grad av eksakt repetisjon, noe som – hvis man ser bort fra de fem melodiske motivene *De O Wa, E OO, A O, RE a* og *a AW* – har en parallell i de melodiføringene som er notert i sopran- og klarinettstemmen i *Deowa*. Cross skriver: ”Thus each flute line is always the same (fixed pitch field) and yet never the same twice (presented in constantly varied manner). In other words, stasis in progress.”<sup>84</sup> Jeg finner Cross siste formulering betegnende også for hvordan jeg forstår *Deowa*: Statisk, nærmest som skåret i ett stykke, men innad i denne ”lydblokken” er det en uhyre plastisk bevegelse.

I ”White pastoral” er imidlertid de to fløytestemmene notert i hvert sitt register og med hver sine tonehøydegrupper. Disse har til dels overlappende toner, men i oktavavstand. For at de to fløytestemmene skal kunne leses som én, må derfor den ene stemmen transponeres en oktav. Dette er forskjellig fra *Deowa* der sopran- og klarinettstemmen er skrevet i nøyaktig det samme registeret og med de samme rytmiske og melodiske strukturene. Min tolkning av sekundintervallene i de tre stemmene i *Deowa* (høy, mellom- og lav stemme) er basert på at jeg kan betrakte sopran- og klarinettstemmene *under ett* uten å foreta oktavtransponering.

Cross fremhever at fokus på spesifikke tonehøyder er karakteristisk for Birtwistles melodiføring:

Line implies continuity, directedness, temporal as well as geographical points of arrival and departure, and this in turn invites us to consider the

---

<sup>83</sup> Tittelen henspiller på at den øverste fløytstemmen kun spiller på de ”hvite” tonene (på pianoet). (Cross, *Harrison Birtwistle: Man, Mind, Music*. s. 229 - 32.)

<sup>84</sup> *Ibid.*, s. 232.

nature of 'tonality' – for want of a better term – in Birtwistle's music, its pitch focuses which centre a sense of line.<sup>85</sup>

Linjeføring på tvers av de ulike aktørene forekommer ofte i Birtwistles komposisjoner. Adlington knytter betegnelsen "heterofoni"<sup>86</sup> til Birtwistles melodiføringer og bruker den tidlige komposisjonen *Monody for Corpus Christi* (for sopran, fløyte, horn og fiolin, 1959) som eksempel: "While rhythm and articulation suggest that the four voices are independent from each other, closer scrutiny reveals that each is merely an elaboration of a more basic, common melodic contour."<sup>87</sup> Dette er en beskrivelse som jeg synes er treffende også for *Deowa*, som er skrevet flere tiår senere. Som jeg har belyst i del 2, kan *Deowa* forstås som en spesiell type heterofoni, nemlig en hoquetus. Selv har Birtwistle ved flere anledninger fremhevet at han har anvendt labyrinten som inspirasjon. I intervju med Ford har han uttalt følgende: "I'm interested in a linear complexity, rather than density."<sup>88</sup> Adlington skriver følgende om hvordan labyrinten kan fungere som en metafor for Birtwistles musikk:

The idea of the labyrinth is an obvious sense appropriate to the unpredictable continuities and aspects of circularity of Birtwistle's forms, but it also points to something less immediately evident about the relationship of Birtwistle's music to time. (...) The limited view afforded within a labyrinth, and the complexity of the route taken through it, mean that the traveller is likely to accumulate little in the way of larger impression of the configuration of the labyrinth, for all that the moment-to-moment progress may be vividly eventful. In a labyrinth, one tends to experience passage rather than *the* passage. In resembling the experience of a journeying through a labyrinth, then, Birtwistle's music serves as a reminder of the possibility of a transient experience that takes no concretisable form. It alerts us to the fact that existence can be changing but 'time'-less.<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> Ibid., s. 201.

<sup>86</sup> Peter Cooke definerer heterofoni som "simultaneous variation of a single melody." Adlington knytter sin anvendelse av begrepet til denne definisjonen. (Peter Cooke, "Heterophony," i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, redigert av Stanley Sadie, London: Macmillian Publishers London, 1995, s. 537 - 38.)

<sup>87</sup> Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*. s. 159.

<sup>88</sup> Ford, "The reticence of intuition - Sir Harrison Birtwistle," s. 55.

<sup>89</sup> Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*. s. 116.

I noen komposisjoner har Birtwistle antydning forbindelser mellom ulike stemmer i partituret, og som jeg tidligere har vært inne på, er slike forbindelser antydning i partituret til *Ring a Dumb Carillon*. I *Deowa* har komponisten valgt ikke å gjøre dette, men som jeg har vist, er det fullt mulig å tolke en tett forbindelse mellom sopran- og klarinettstemmen slik at disse til sammen kan tolkes som trestemt. Disse tre stemmene kan i sin tur kan forstås som transposisjoner av en og samme melodiføring.<sup>90</sup>

Melodiføringene i *Deowa* kan tolkes som klangfargemelodier mellom sopran- og klarinettstemmen. Partituret som helhet kan tolkes som en homogen enhet, både tekstlig, melodisk og rytmisk – horisontalt og vertikalt. Å konstruere linjeføringer og klangfargemelodier på tvers av ulike aktører og å etterstrebe vertikal og horisontal enhet i det skrevne partituret kjennetegner musikken til flere av Birtwistles inspirasjonskilder, slik som Schönberg, Webern, Messiaen, Isaac og Machaut (jf. del 2).

Slik jeg ser det, kan den trestemte tolkningen av *Deowas* partitur i særlig grad sees i relasjon til Isaac og Machauts komposisjoner. Adlington belyser Machauts musikk på denne måten: "Machaut's tendency to alternate between hocketing textures and more sustained counterpoint means that two voices consistently present neither two lines nor one – and as a result their melodic profile is blurred."<sup>91</sup> Dette er et interessant perspektiv i forhold til Birtwistles *Deowa*, hvor det er mulig å tolke at det forekommer flere melodiske strukturer parallelt: For eksempel kan en og samme takt inneholde både "rød melodi", et eller flere av de fem melodiske motivene (knyttet til de tekststavelene *De O Wa, E OO, A O, RE a og a AW*) og de tre stemmene høy, mellom- og lav stemme. Slik er det mulig å gjøre flere tolkninger av ett og samme melodiske parti.

## Trestemt fortolkning i forhold til seksdelt form

Ut i fra en trestemt tolkning av *Deowas* partitur, er det særlig relevant å se på hvilken form stemmeføringen har (horisontal, vertikal etc.) og å studere partier som kan tolkes som trestemte og enstemte. Som tidligere vist, åpner partiturets del 1 med en ren trestemt sats med lav og høy stemme. Fra takt 10 introduseres

---

<sup>90</sup> En eventuell notasjon som tydeliggjør forbindelser mellom sopran- og klarinettstemmen vil selvfølgelig også kunne omfatte de fem melodiske motivene.

<sup>91</sup> Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*. s. 172.

den tredje stemmen, mellomstemme. Når jeg hører på lydopptaket, hører jeg at det skjer en musikalsk endring i denne takten (spor 1: 00.20) ved at sopranstemmen blir mer melodisk. Som tidligere vist, flyttes mellomstemme over til klarinettstemmen i takt 14. Dette er på nøyaktig samme sted som ”rød melodi” starter. Dette er et eksempel på at den trestemte stemmeføringen (i dette tilfellet mellomstemme) preger det melodiske forløpet knyttet til henholdsvis sopran- og klarinettstemmen i *Deowa*.

Del 1 er i stor grad preget av horisontal stemmeføring. Det er imidlertid stemmeveksling og stemmedeling i de to lange crescendiene frem mot takt 69 og takt 105. I crescendoen frem til takt 69 er det notert høy stemme i sopranstemmen, og mellomstemme og lav stemme i klarinettstemmen. Takt 63 – 68 er imidlertid også preget av stemmedeling i den forstand at høy stemme forekommer både i sopranstemmen og klarinettstemmen. I likhet med tidligere eksempler er samklangene på små sekundintervaller. Denne stemmedelingen opphører i takt 69 med subito *piano*. Dette viser hvordan trestemtheten kan knyttes til den formstrukturen jeg allerede har beskrevet. Svake partier er preget av horisontal stemmeføring, mens crescendiene har større innslag av stemmeveksling og stemmedeling (med samklanger på små sekunder)

Del 2 er som jeg allerede har gitt eksempel på, i stor grad preget av stemmeveksling. Sammenlignet med del 1 har del 2 også mer fremdrift, både tempomessig (*più mosso*, ♩. = 90) og musikalsk, og hurtigere styrkegradsmessige endringer.

I likhet med del 1 er det notert tempoangivelse ♩. = 80 (*meno mosso*) i del 3, og som et mildt ekko fra den første delen, er det her igjen litt lengre styrkegradsmessige endringer, og til en viss grad også en horisontal stemmeføring. I del 3 forekommer det også flere enkeltstående trestemte takter, og denne delen ender trestemt med en fermate (høy og mellomstemme).

Som jeg tidligere har vist, er det likheter mellom del 4 og del 2 i både tempoangivelse (*più mosso*, ♩. = 90) og musikalsk fremdrift. Den gjennomgående styrkegraden i denne delen er *fortissimo*. Del 4 er i stor grad preget av stemmeveksling. Først i takt 235 stabiliserer stemmene en horisontal stemmeføring med mellomstemme i sopranstemmen, og høy og lav stemme i klarinettstemmen. Fermaten (fra takt 242) består av en samklang med høy og lav stemme.

Del 5 åpner trestemt med en viss stemmeveksling de første taktene. Det skjer imidlertid en interessant endring i del 5: Trestemtheten som har preget de seks første partiturstidene, sprekker gradvis opp. I takt 249 - 254 (noteeksempel

4.17) brytes både mellomstemme (grønn) og lav stemme (blå) opp, og det er det kun høy stemme (rød) som er notert kontinuerlig gjennom disse seks taktene.<sup>92</sup>

Noteeksempel 4.17: Birtwistle, *Deowa*, takt 249 – 254

Videre i del 5 krakelerer trestemtheten ytterligere, og det er notert stadig flere tostemte partier. I takt 161 – 168 (se noteeksempel 4.18) er trestemtheten fullstendig gått i oppløsning, og som en sterk kontrast til de seks foregående partitursidene, er de tre stemmene høy, mellom- og lav stemme ikke notert samtidig i det hele tatt i disse åtte taktene. Isteden dominerer enstemte partier med unisone samklanger i henholdsvis høy stemme og mellomstemme.<sup>93</sup>

Noteeksempel 4.18: Birtwistle, *Deowa*, takt 261 – 268

Mens store deler av partituret er preget av en stadig vekslning mellom ulike tonehøyder (sett bort fra fermatene), er det i del 5 en stor grad av dveling ved enkelte tonehøyder og samklanger. Slik minner del 5 om de første taktene i del 1. Det er også en tilsvarende likhet mellom de tostemte åpningstaktene i del 1 og den tostemte dominansen i del 5. Dette er en kontrast til partituret for øvrig, som i det store og hele kan tolkes trestemt. De to- og enstemte partiene i del 5 står i sterk kontrast til de seks foregående partitursidene som i all hovedsak kan

<sup>92</sup> Klarinettstemmen er transponert. Birtwistle, *Deowa*.

<sup>93</sup> Klarinettstemmen er transponert. Noteeksempel 4.18 viser samme utdrag som noteeksempel 2.2. Ibid.

tolkes trestemt. Denne tolkningen kan dermed også kaste lys over de unisone partiene i takt 261 – 262 og i takt 265 – 267 i den forstand at disse kan tolkes som enstemte, noe som kan forklare hvorfor jeg opplever disse partiene som musikalsk forløsende.

Takt 250 – 282 i del 5 kan i all hovedsak leses som trestemt. I takt 283 (del 6) gjeninnføres imidlertid alle tre stemmene igjen. Dette skjer parallelt med tempoendring til *più mosso* (♩. = 90) og *forte* i begge stemmer. Slik jeg ser det, støtter en trestemt partituranalyse opp under min tolkning om at del 6 kan forstås som en coda. Fra takt 286 opphører høy stemme parallelt med *diminuendo* til *piano*. De siste taktene er notert trestemt med mellomstemme og lav stemme på en tritonussamklang.

Ut i fra en tolkning av *Deowa* som trestemt har jeg funnet en måte å forstå partituret som helhet, og jeg har kunnet formulere en formforståelse som viser den musikalske retningen. Til forskjell fra Halls beskrivelse av Messiaens *Turangalîla* som et forløp ”almost without heed of destination”<sup>94</sup> (se del 2), tolker jeg i høyeste grad en måltetthet i *Deowas* partitur. Slik jeg ser det, gir de trestemte og enstemte partiene i del 5 og del 6 komposisjonen en avsluttende ro.

## En trestemt tolkning av de fem melodiske motivene

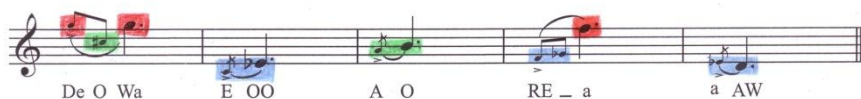
De fem melodiske motivene knyttet til bokstavkombinasjonene *De O Wa*, *E OO*, *A O*, *RE a* og *a AW*, kan også forstås i forhold til en trestemt tolkning. En slik tolkning inkluderer samtlige forslagsnoter i partituret. Noteeksempel 4.19 illustrerer hvordan disse fem motivene kan tolkes i forhold til høy stemme (rød), mellomstemme (grønn) og lav stemme (blå). *De O Wa* og *RE a*-motivene er begge notert over to stemmer: *De O Wa* i høy stemme og mellomstemme, mens *RE a* strekker seg fra lav stemme til høy stemme.<sup>95</sup> De øvrige tre motivene er alle notert innenfor én stemme: *A O* i mellomstemme og *E OO* og *a AW* i lav stemme.

---

<sup>94</sup> Hall, *Harrison Birtwistle*. s. 7.

<sup>95</sup> Tonehøyden *enstrøken gess* i *RE a*-motivet er også innenfor mellomstemmes toneomfang. *Enstrøken gess* er imidlertid helt i ytterkant av mellomstemmes toneomfang, mens det er i kjerneområdet av lav stemme. Jeg velger derfor å definere både *enstrøken f* og *enstrøken gess* i *RE a*-motivet til lav stemme.

Noteeksempel 4.19: Oversikt over fem melodiske motiv i Birtwistles *Deowa*



## Partitur og performativitet

Å øve inn et musikkverk handler om å få oversikt over både detaljer og lengre musikalske linjer. Et uttrykk jeg har hørt flere utøvere anvende når de øver er ”å finne formen” i den musikken de arbeider med. Selv kjenner jeg meg godt igjen i en slik formulering, både når jeg øver og når jeg analyserer det skrevne partituret.<sup>96</sup> I partituranalysen har jeg sett etter både iøre- og iøynefallende strukturer og elementer som har kunnet gi meg en helhetlig forståelse av partiturets form. De seks delene, de fem melodiske motivene og tolkningen av den immanente trestemtheten, er tre måter å tolke partituret som helhet på. Hver av disse åpner for litt ulike tolkninger av partiturets form.

## Forståelse av form og tegn

*Deowas* partitur er ”lukket” i den forstand at det er notert med tradisjonell notasjon. Det er eksempelvis ikke lagt opp til at utøverne skal fremføre ulike deler i fritt valgt rekkefølge. Den seksdelte formen er en iøynefallende fortolkning av partituret, i og med at hver del er markert med dobbeltstrek og temposkift. Til tross for at overgangen mellom de ulike delene til en viss grad kan tolkes som glidende og at flere av delene kan deles opp i mindre deler, kan formen tydelig tolkes som seksdelt der hver av de seks delene har en særegen karakter. Tempoangivelsene pendler mellom to tempi, og de ulike delene kan også tolkes som to kontrasterende grupper der henholdsvis ”oddetallsdelene” (1,

<sup>96</sup> Høsten 2005 formulerte jeg det slik: ”*Deowa* holder på å ta form. Vi holder på å forme *Deowa*.” (Egne notater 28.9.2005.)



3, 5) og ”partallsdelene” (2, 4, 6) har store likheter med hensyn på tempo, styrkegrader og musikalsk karakter.

Tross partiturets ”lukkethet”, kan det likevel tolkes som ”åpent” i den forstand at det kan åpne for ulike tolkningsmuligheter. I ”The poetics of the open work” skriver Eco:

A work of art, therefore, is a complete and *closed* form in its uniqueness as a balanced organic whole, while at the same time constituting an *open* product on account of its susceptibility to countless different interpretations which do not impinge on its unadulterable specificity. Hence every reception of a work of art is both an *interpretation* and a *performance* of it, because in every reception the work takes on fresh perspective for itself.<sup>97</sup>

Partituret kan således forstås som et nettverk av ulike ”beskjeder”. Slik jeg ser det, kan disse tolkes som mer eller mindre korresponderende. Det er interessant å merke seg at Eco knytter resepsjon både til interpretasjon og fremføring. I musikalsk forstand tror jeg imidlertid at Ecos bruk av betegnelsen ”performance” må tolkes i overført betydning. Som jeg tidligere har argumentert for, mener jeg at enhver musikalsk interpretasjon innebærer et *møte* med musikken (se del 2), og at disse møtene kan innebære både møte med klingende musikk og møte med musikken slik vi forestiller oss at den *kan* klinge. Her tror jeg det er fruktbart å tolke ”performance” både som klingende musikk slik vi kan høre den, og ”forestilt” musikk slik vi kan høre den for vårt indre øre. En slik tolkning innlemmer de fire måtene å møte musikken på som jeg tidligere har definert: Utøving, lytting, lesing og forestilling.

## **Form: Repetitiv og flertydig**

Samtlige sentrale elementer i *Deowas* komposisjon (dvs. de fem melodiske motivene, de ulike rytmiske strukturene, tonehøydeomfang og de tre stemmene høy, mellomstemme og lav stemme) presenteres i partiturets del 1. Slik kan denne delen tolkes som en eksposisjonsdel. Del 2, 3 og 4 kan videre tolkes som ulike bearbeidinger av elementerne fra del 1. Del 5 kan tolkes som en slags reprise og del 6 som en coda. En slik tolkning av den seksdelte formen har store

---

<sup>97</sup> Umberto Eco, ”The Poetics of the Open Work,” i *The Role of the Reader: Explorations in the semiotics of texts* London: Hutchinson, 1985, s. 49.

likheter med tradisjonell klassisk formoppbygging, slik som eksempelvis en sonate eller en symfoni.

Det er imidlertid flere aspekter ved *Deowa* som gjør det litt (for) lettvis å sidestille formen med eksempelvis en tradisjonell sonatesatsform. Først og fremst fordi en tradisjonell sonatesatsform er forbundet med et tonalt utviklingsforløp som overhodet ikke er å finne i *Deowa*. Det er kanskje mulig å tolke forekomstene av de fem melodiske motivene som en slags ”bearbeiding” i forhold til hyppighet og rekkefølge, men motivene som sådan bearbeides ikke, slik man skulle forvente ut fra en sonatesatsform. Det kan derfor være mer fruktbart å tolke vekslingen mellom partalls- og oddetallsdeler som et mer dialogpreget forløp, noe i retning AB – A'B' – A"B".

Det er også mulig å tolke en buformet ABA-form som overordnet storform i *Deowa*. Følger man en slik tolkning, kan A-delen tolkes som partiturets del 1 med presentasjon av de melodiske motivene, de rytmiske strukturene, samt tonehøydemessig og styrkegradsmessig spenn. Videre kan B-delen tolkes som partiturets del 2, 3 og 4. Her behandles elementene fra del A. Til sist kommer en slags ”repetisjon” av A-delen med partiturets del 5 og 6. Her kan selvsagt del 6 også tolkes som en slags coda eller et tilløp til en ny B-del. Den tonehøydemessige utviklingen i den trestemte tolkningen med en ambitus som utvides gradvis, først med en senking og deretter med en stigning i tonehøyde, kan også forstås i forhold til en buform som balanserer i forhold til en midtakse.

De seks delene kan tolkes både som strengt atskilte (med dobbeltstrek og temposkift) og som sammenvevde (i og med at elementer fra de ulike delene stadig griper i hverandre), og i forholdet mellom sopran- og klarinettstemmen som henholdsvis én-, to- og trestemt. En tilsvarende flertydighet er å finne i Webers sanger op. 16 – 18, både komposisjonsteknisk i og med at tolvtonerekkene i bunn og grunn springer ut fra ett og samme utgangspunkt og likevel anvendes på ulike måter, og formmessig i og med at ulike deler bindes sammen.

Uansett tolkning, er notebildet i *Deowas* partitur preget av gradvise endringer. Det kan her være interessant å trekke en parallell til Nesheims analyse av den norske komponisten Finn Mortensens *Sonate for fløyte solo* (1953). Nesheims analyse er fokusert på å studere Mortensens komposisjonsteknikk, og han anvender betegnelsen ”metamorfoseteknikk” for å

beskrive utviklingen i andresatsen.<sup>98</sup> Jeg vil understreke at det er store forskjeller mellom andresatsen i Mortensens fløytesonate og Birtwistles *Deowa*; mens Mortensens komposisjon kan tolkes som en forholdsvis tradisjonell variasjonssats både med tanke på formmessig, tematisk og tonehøydemessig utvikling, bærer ikke *Deowa* slike kjennetegn. Jeg finner det likevel interessant å sammenligne disse komposisjonene i den forstand at de begge kan tolkes som forholdsvis gradvise forvandlingsforløp. Betegnelsen ”metamorfose” kan således være treffende også for å beskrive Birtwistles *Deowa*.

Det er mulig å tolke pausene i de første og siste taktene som et (skjult) formmessig rammeverk rundt den musikalske komposisjonen. Det er også mulig å tolke behandlingen av melodiske motiver, rytmikk og tonehøyder som stadige variasjoner av et knippe elementer. Birtwistle uttaler selv at variasjon er grunnleggende i hans musikk: “What I can say is this: at the root of my music is ostinato, varied ostinato. Now if you have something which is to be varied you know that each time it occurs it must change.”<sup>99</sup> Om repetisjon har Birtwistle uttalt følgende: “There are things that keep repeating, but if you listen to them or look at them closely, they’re not repeating. It’s like the leaves of a tree. You know what an oak leaf looks like, but if you take one, then look at the next one, they’re all different.”<sup>100</sup> Dette er en holdning som jeg finner gjenklang for i min egen tolkning. Forholdet mellom kontinuitet og forandring er grunnleggende i *Deowas* partitur.

### **Melodiske motiv og trestemthet i forhold til seksdelt form**

Av de fem melodiske motivene er det kun ett, *E OO*, som forekommer i samtlige av partiturets seks deler. Av de øvrige fire motivene forekommer *A O* og *RE a*-motivene i fem deler, *De O Wa*-motivet i fire deler og *a AW*-motivet forekommer kun i tre av de seks delene. Samtlige motiver forekommer oftest i del 1, den lengste av de seks delene. Det er interessant å merke seg at tittelordet *De O Wa* er fraværende i hele to deler.<sup>101</sup> *De O Wa* er også det melodiske motivet som til sammen er notert færrest ganger i partituret, sammenlignet med de øvrige fire motivene.

---

<sup>98</sup> Nesheim, *Modernismens døråpner i Norge*. I likhet med mange verk som er skrevet for instrumenter som noteres på ett system, kan man for øvrig også i Mortensens *Sonate for fløyte* lese og høre en viss immanent trestemthet.

<sup>99</sup> Hall, *Harrison Birtwistle*. s. 149.

<sup>100</sup> Griffiths, "Harrison Birtwistle," s. 191.

<sup>101</sup> Som tidligere vist, forekommer *De O Wa*-motivet ikke i del 3 og del 4 av partituret.

Ser man nærmere på bruken av de melodiske motivene, er det tydelig at disse ikke er fordelt jevnt i partituret, men ofte notert i grupper. Noen partier er dominert av ett eneste motiv, eksempelvis *a AW* i takt 76 – 90 og *De O Wa* i takt 119 – 126. Andre partier er dominert av en gruppe bestående av flere motiver, noe som er særlig tydelig å se i takt 234 – 241; disse taktene består omtrent utelukkende av motivene *RE a*, *A O*, *a AW* og *E OO*. I noen partier er det ikke notert melodiske motiv i det hele tatt, eksempelvis i takt 105 – 118 og takt 203 – 212. Disse to ”oppholdene” strekker seg begge på tvers av overganger mellom henholdsvis del 1 og del 2, og mellom del 3 og 4. Noen av motivrekkene strekker seg også på tvers av flere deler, eksempelvis er store deler av del 3 og 4 dominert av *a AW*-motivet. Likeledes kan det det være mulig å tolke en forlengelse av den tidligere omtalte *A O*-rekken i del 4, videre inn i del 5. Overgangen mellom del 5 og del 6 bindes sammen av *De O Wa*-motivet. Dette er eksempler på at forekomsten av de fem melodiske motivene i stor grad går på tvers av partiturets seks deler. Disse har med andre ord en annerledes progresjon enn den seksdelte strukturen.

I likhet med de melodiske motivene kan den trestemte tolkningen leses på tvers av partiturets seks deler. Som tidligere vist, kan hele partituret tolkes som trestemt med høy, mellom- og lav stemme. Det varierer imidlertid i hvilken grad de tre stemmene beveger seg mellom sopran- og klarinettstemmen. Slik kan noen partier tolkes som preget av en mer horisontal stemmeføring enn andre. Overgangene til del 4, 5 og 6 markeres med endringer i stemmeføringene. De øvrige overgangene markeres ikke på denne måten. Dermed er det mulig å tolke at de tre stemmene, i likhet med de melodiske motivene, har en syklus som til en viss grad går på tvers av den seksdelte tolkningen av partituret.

### **Flertydig og helhetlig formforståelse**

Den tolkning av partituret jeg har foretatt, gir en flertydig formforståelse. Slik jeg ser det, er det to aspekter ved en slik tolkning som er særlig interessante. For det første åpner de tre tolkningene av partituret som henholdsvis seksdelt, trestemt og bestående av fem melodiske motiver, alle for å tolke partituret som en pendling mellom ulike elementer. I den seksdelte tolkningen innebærer det pendling mellom to tempi og endringer i musikalsk karakter. I en trestemt tolkning innebærer dette stadige vekslinger mellom kategoriene ”horisontale linjer”, ”stemmeweksling”, ”stemmedeling” og ”partier med kontrasterende notasjon mellom sopran- og klarinettstemmen”. En tolkning konsentrert om de

fem melodiske motivene innebærer en veksling med hvilke motiver som er dominerende. Det innebærer også en veksling mellom partier der det ikke er notert noen melodiske motiver og partier med en hyppig forekomst av melodiske motiver. Det er særlig interessant å merke seg at denne pendlingen (vekslingen) mellom de ulike elementene i stor grad ikke er sammenfallende mellom disse tre tolkningene.

Som musiker opplever jeg det som grunnleggende både å dele opp et musikkverk i distinkte deler og å søke etter forbindelser som binder disse sammen. De tre tolkningene av partituret som henholdsvis seksdelt, trestemt og bestående av fem melodiske motiver, er eksempler på både en oppdeling av partituret, og en flertydig sammenbinding av disse. Som musiker har jeg stadig et tidsmessig lineært perspektiv på den musikken jeg arbeider med, og jeg vil dermed til en hver tid forsøke å relatere ulike elementer til hverandre. Dermed handler partituranalyse fra mitt perspektiv som utøver i stor grad om å finne overganger og å få ulike elementer til å henge sammen. Slik har mitt utøverperspektiv preget den flertydige formforståelsen av *Deowas* partitur. En flertydig formforståelse gir meg mulighet til både å dele opp partituret, og å finne forbindelseslinjer på en og samme tid.

Det andre aspektet som jeg har lyst til å trekke spesielt frem, er at min tolkning av partiturets form reflekterer at jeg søker etter en *helhetlig* forståelse av det skrevne partituret. Når jeg i partituranalysen har forsøkt å forstå partituret som helhet, er det i stor grad fordi jeg *forventer* at det skal være mulig å tolke partituret som en helhet. *Deowa* er skrevet i en klassisk europeisk musikktradisjon, der det er vanlig å tolke en komposisjon som et enhetlig kunstverk. Hvis jeg ikke hadde forventet å finne konsistente enhetlige strukturer, hadde jeg neppe heller lett etter dem. Mitt utgangspunkt som klassisk skolert utøver har preget hvilke fordommer (forventninger) jeg har hatt til partituranalysen. Det at partituret kan tolkes på flere måter, gir meg helhetsforståelse av *Deowa*.

## **Partituret som tegn**

Partituranalyse handler om å finne strukturer i det skrevne partituret som oppleves som meningsfullt for interpreten. Det skrevne partituret er imidlertid ikke det samme som musikkverket. Partituret er tegn på papir, en statisk og håndfast ting, til forskjell fra klingende musikk. Dette er en problematikk

Derrida har belyst i mange av sine tekster, dog i hovedsak i forhold til språklige og ikke musikalske tegn:

Tegnet representerer det nærværende i dets fravær. Det står for tingen. Når vi ikke kan ta eller vise tingen, altså den presente, den nær-værende, når den presente ikke presenterer seg, da betegner vi, går vi omveien om tegnet. Da tar eller gir vi et tegn. Vi gjør tegn. Tegnet ville altså være det utsatte nærvær.<sup>102</sup>

Slik jeg ser det, kan det være mulig å tolke partituret som tegn i den forstand at det representerer noe annet enn ”seg selv”. *Hva* er det imidlertid partituret representerer? Gadamer omtaler musikalske og sceniske oppføringer som ”den kunstneriske *reproduksjon*”.<sup>103</sup> Gadamer understreker at betegnelsen reproduksjon ikke innebærer at den er en ”sekundær frembringelse i forhold til den første, men derimod det, der får kunstværket til at træde frem”.<sup>104</sup> Klingende musikk har imidlertid ingen varig eksistens, sammenlignet med for eksempel et maleri. Vår interpretasjon av en konsert (som ikke blir tatt opp), vil i hovedsak være knyttet til vår *forestillingsevne* og interpretasjonen vil dermed preges av våre forestillinger i form av forventninger (og hvorvidt de ble innfridd), vår opplevelse underveis, hvordan andre (publikum eller medmusikere) opplevde konserten, hvordan vi husker den i ettertid etc.

Formuleringene ”det nærværende i dets fravær” og ”reproduksjon” kan begge tolkes dit hen at det eksisterer et ”idealverk”. Som musiker har jeg et ambivalent forhold til en slik forståelse. På den ene siden har jeg i stor grad en forestilling om en ”idealfremførelse” av den musikken jeg spiller – på den andre siden ønsker jeg i en konsertsituasjon å konsentrere meg om hva som faktisk skjer i det lydbildet som klinger der og da.<sup>105</sup>

Både Gadamer og Derrida fremhever forskjellen på det som innebærer et umiddelbart nærvær, og det som er en representasjon. Gadamer skriver: ”Reproduksjonen innfrir blot dramaets eller musikstykkets tegnskrift. Også oplæsningen er en sådan proces, idet den genopliver teksten og giver den en *ny*

---

<sup>102</sup> Derrida, "Différance," s. 103.

<sup>103</sup> Gadamer, *Sandhed og metode*. s. 377.

<sup>104</sup> Ibid.

<sup>105</sup> Dette er for øvrig et tema Lydia Goehr belyser i *The Quest For Voice*. (Goehr, *The Quest For Voice*.)

umiddelbarhed.”<sup>106</sup> Forstått slik, kan musikalsk interpretasjon innebære at vi stadig gir ”nytt liv” til vår oppfattelse av musikken.

## Partituranalyse og utøverperspektiv

Hvilke praktiske konsekvenser kan min analyse av partituret til *Deowa* ha? I mitt arbeid med *Deowas* partitur, har jeg i stor grad hatt et pragmatisk perspektiv i den forstand at jeg har vært på utkikk etter ting som har kunnet fungere som musikalske holdepunkter for meg som utøver – både når jeg har øvd alene og i samspill med Kvalbein. Jeg har med andre ord primært søkt å finne anvendbare knagger for meg som musiker, ikke å avdekke komponistens verktøy.

Å studere partiturets seks deler og de fem melodiske motivene, er eksempler på aspekter som kan ha stor utøverrelevans. Når det gjelder analysen av partituret som immanent trestemt, er dette en analyse som går på tvers av notasjonen slik den er ment å fremføres, og dermed er dette en analyse som ikke i like stor grad har en umiddelbar praktisk verdi. For meg har imidlertid denne analysen hatt særlig stor verdi fordi den har bidratt til hvordan jeg interpreterer partituret som *helhet*. Det å ha avdekket en trestemt underliggende struktur i notebildet, har også åpnet for muligheten til å se liknende strukturer i andre elementer, for eksempel i teksten. Som jeg tidligere har vært inne på, kan også analysen av partituret som immanent trestemt ha praktisk verdi i den forstand at jeg kan jobbe med klang og egalitet på tonehøydene innenfor én stemme. Dette er særlig relevant i mellomstemme som er notert i både sangstemmens og klarinettens registerskifte.

Som utøver vil man gjerne forsøke å skape sammenhenger i det musikalske forløpet. Slike sammenhenger kan inneholde brudd og kontraster, og det kan inneholde organiske musikalske overganger. For en utøver vil det imidlertid være grunnleggende å fremheve enkelte elementer i det klingende lydbildet. Dette kan dreie seg om for eksempel melodiske vendinger, styrkegradsmessige endringer eller pauser. Også når det gjelder intonasjon og klang er det grunnleggende at man legger mer vekt på noen aspekter enn andre.

Her kan det være en grunnleggende forskjell mellom en ren lese- og lyttebasert analyse, og en utøverbasert analyse i den forstand at en utøver til sjuende og sist vil ta fremføringsmessige valg som kanskje ikke vil være

---

<sup>106</sup> Min kursivering. Gadamer, *Sandhed og metode*. s. 377.

relevante for eksempel fra et rent leseperspektiv. Et eksempel på dette er at man i en partituranalyse kan legge like stor vekt på samtlige tonehøyder i en tolvtonerekke. Som utøver vil man imidlertid alltid fremheve enkelte tonehøyder fremfor andre, avhengig av parametre som notert notelengde, styrkegrader, endringer i tempo eller tekstlig innhold. Dette kan kanskje forklare hvorfor det til en viss grad eksisterer en kontrast mellom idealene innen deler av det siste hundreårets vestlige musikkforskning og fremføringsidealer blant mange utøvende musikere.<sup>107</sup>

Det skrevne partituret er ikke det samme som musikkverket, men en partituranalyse kan i høyeste grad prege en verkforståelse. I *Musical Thoughts and Afterthoughts* belyser Alfred Brendel hvordan ulike noteutgaver kan inneholde svært ulik notasjon. Det å kjenne til et manuskript eller en originalutgave kan kanskje bringe oss som utøvere nærmere hva komponisten har skrevet. Når det gjelder hvordan vi forholder oss *analytisk* til partituret, er imidlertid Brendel svært opptatt av hva som er formålet med en analyse. Han uttrykker seg slik:

Analysis should never be taken for the key to the sort of insight which enables a great performance. If we know that there is an extremely important harmonic progression (...) and we do not feel, while we are playing it, the exact amount of tension, the way atmosphere changes at this point, the balance of all the elements involved, then our knowledge will help us not at all. It was Schoenberg who said, in a letter, that formal analysis is often overrated because it shows *how* something is done, not *what* is done.<sup>108</sup>

Brendel bruker ordet ”føle” for å beskrive hvordan man som utøver kan (og bør) oppleve en sentralt forløp i et musikkverk. Å avdekke komponistens arbeidsredskap og arbeidsform vil således ikke være tilstrekkelig så lenge det ikke får praktiske konsekvenser for musikeren. Brendel skriver også at å lese noter handler om å *forstå*: ”To read music correctly does not only mean to perceive what is written down (...), but also to *understand* the musical

---

<sup>107</sup> Dette er et poeng Susan Bradshaw tydeliggjør i ”A Performer’s Responsibility” gjennom å sette seg selv i posisjonen til en ”analytically observant performer.” (For mer, se Bradshaw, ”Composition - Performance - Reception.”)

<sup>108</sup> Brendel, *Musical Thoughts and Afterthoughts*. s. 145. Uttalelsen er hentet fra Jeremy Siepmanns intervju ”Talking to Brendel”.



symbols.”<sup>109</sup> Slik knytter Brendel sansemessig erfaring og forståelse til musikalsk interpretasjon. Dette har en klar parallell i Polanys betegnelse ”sensorisk persepsjon” og Kjørups anvendelse av begrepet ”sensuous knowledge” (se del 1). Med andre ord: Viten gjennom både å kjenne og erkjenne.

Ricoeur beskriver interpretasjon som en ”activity of discernment”, altså en tydeliggjørende aktivitet.<sup>110</sup> Interpretasjon kan dermed forstås som å få øye på noe, og å få innsikt. I interpretasjon av tekster må man være klar over at ord kan ha flere betydninger. En liknende holdning kan kanskje være fruktbar for en partituranalyse? Min tolkning av *Deowas* partitur innebærer at det går an å tolke flere elementer parallelt, og at disse kan ha ulik funksjon i det musikalske forløpet.

Her har jeg funnet det nyttig å lese Bakhtins tolkning av Dostojevskij. I sin forståelse av Dostojevskijs forfatterskap anvender Bakhtin det musikalske begrepet *polyfoni*. I følge Bakhtin brøt Dostojevskij med romantradisjonen da han skapte en ”polyfon verden” i sine romaner.<sup>111</sup> Bakhtin beskriver materialet i romanen som spredt mellom flere verdener og likeverdige bevisstheter: ”De er ikke gitt en enhetlig horisont, men har flere, fulle og likeverdige horisonter.”<sup>112</sup>

Trass i at det er fundamentale forskjeller mellom en litterær tekst og et musikalsk partitur, finner jeg det interessant å knytte Bakhtins forståelse av litteratur til min forståelse av *Deowas* partitur. Gjennom å tolke partituret som flerstemt og flersjiktig, kan jeg også tolke henholdsvis de seks delene, de tre stemmene og de fem melodiske motivene som ”likeverdige horisonter” i hermeneutisk forstand.

## Fokus og fortolkning

Min analyse av *Deowas* partitur har et ”horisontalt fokus” i den forstand at jeg har vektlagt musikalske forløp som kan leses lineært. Den trestemte tolkningen er kanskje det tydeligste eksemplet på et slikt fokus. Det er således en mulighet for at jeg har oversett viktige elementer i min analyse av *Deowas* partitur, eller

---

<sup>109</sup> Ibid., s. 28.

<sup>110</sup> Ricoeur, *Hermeneutics and the human sciences*. s. 44.

<sup>111</sup> Mikhail Bakhtin, ”Dostojevskijs polyfone roman i lys av litteraturkritikken,” i *Latter og dialog. Utvalgte skrifter*. Oslo: Cappelen akademisk forlag, 2003.

<sup>112</sup> Ibid., s. 156. Se også del 2.

at jeg har gitt enkelte elementer uforholdsmessig stor oppmerksomhet.<sup>113</sup> Umberto Eco fremhever at man i en fortolkning lett kan vektlegge elementer som virker åpenbare, noe som i sin tur kan føre til feilslutninger. Eco skriver at åpenlyse elementer ikke nødvendigvis er betydningsfulle selv om man lett får øye på dem.<sup>114</sup> Og vice versa kan elementer vise seg å være betydningsfulle til tross for at de ikke er iøynefallende.

Et kunstnerisk sluttprodukt er ikke det samme som den strukturen som kunstverket er bygget av. Gjennom å fremheve enkelte elementer fra et partitur, kan man samtidig stå i fare for å redusere musikkverket til en ”ting”. En detaljfokusert fortolkning kan innebære risiko for å underbetone kunstneriske aspekter. Som jeg har tidligere har vært inne på (se del 2), er dette et poeng som er løftet frem av Sontag i hennes kritikk av hermeneutisk interpretasjon. Sontag peker på at interpretasjon er grunnleggende for alle våre erfaringer, men kritiserer hermeneutisk interpretasjon for å redusere og ødelegge kunsverket ved at man plukker det fra hverandre i mindre bestanddeler. I ytterste forstand hevder hun at interpretasjon kan skade kunsten:

Interpretation based on the highly dubious theory that a work of art is composed of items of content, violates art. It makes art into an article for use, for arrangement into a mental scheme of categories.<sup>115</sup>

Sontag argumenterer for en mer sanselig interpretasjon, basert på følelsesopplevelser snarere enn resonnement. Hun argumenterer også for at man må fokusere mer på form enn på enkelte bestanddeler. Hennes angrep er rettet mot både kunstnerisk forskning og kunstformidling. Sontags kritikk er formulert i 1960-årenes USA, men til tross for at det har skjedd store endringer innen kunsthistorien de siste tiårene, er hennes kritikk stadig aktuell.

Til en viss grad vil kunstverket alltid unndra seg intellektuell analyse. Borgdorff argumenterer imidlertid for at kunstnerisk forskning bør ha et hermeneutisk perspektiv.<sup>116</sup> Min tolkning av *Deowas* partitur (og tekst) er til en

---

<sup>113</sup> Som Joseph Kerman har påpekt, står partiturfokusert musikalsk analyse i fare for både å overse viktige aspekter og å overbetone aspekter som kanskje ikke er relevante. (Kerman, "How We Got into Analysis, and How to Get Out.")

<sup>114</sup> Eco, "Overfortolkning af tekster."

<sup>115</sup> Sontag, "Against interpretation," s. 10.

<sup>116</sup> Borgdorff, "The Debate on Research in the Arts."

viss grad flerfoldig, og følger jeg Borgdorffs resonnement vil et hermeneutisk perspektiv åpne for nettopp det: ”[A]rtistic practices are hermeneutic practices, because they always lend themselves to multiple or ambiguous interpretation, and even invite them.”<sup>117</sup>

Spørsmålet er hva slags kunstneriske aspekter en partituranalyse kan føre med seg. Etter min erfaring, har det vært både klargjørende og kunstnerisk viktig å undersøke hvordan jeg kunne tolke ulike aspekter i forhold til en helhetlig form. Et eksempel på dette har vært den jevne sekstendelsbevegelsen (”kvintmotivet”) som første gang er notert på høydepunktet takt 105. Intuitivt oppfattet jeg denne takten som viktig, og den har samspillsmessig fungert som et viktig musikalsk holdepunkt fra første stund. Gjennom partituranalysen har jeg kunnet se at de jevne sekstendelsbevegelsene har en sentral posisjon både når jeg analyserer i forhold til partiturets seksdelte form, i forhold til den styrkegradsmessige utviklingen, i forhold til rytmikk og i forhold til en immanent trestemtehet. Dette er et eksempel på at jeg har kunnet tolke en enkeltstående rytmisk og tonal struktur i forhold til flere helhetstolkninger av partituret. Likeledes opplevde jeg det som overveldende å avdekke at et tilsynelatende trestemt partitur kan tolkes som gjennomgående trestemt. Dette har vært erfaringer som på mange måter kan sammenlignes med en åpenbarende kunstnerisk opplevelse.

### **Tolkning og epifani**

Jeg har her funnet det nærliggende å knytte en slik erfaring til betegnelsen epifani. Epifani (åpenbaring) er knyttet til Helligtrekongersfest, og således en betegnelse jeg snublet over under arbeidet med Dusapins *So full of shapes is fancy* og Shakespeares *Helligtrekongersaften*.<sup>118</sup>

Slik jeg ser det, kan betegnelsen epifani romme åpenbaringer som kan være både intense og overrullende – til forskjell fra den hermeneutiske sirkelen som indikerer en stabil jevnhet. En interpretasjonsprosess er aldri jevn og forutsigbar, men kan inneholde overraskelser så vel som blindgater, intuisjon og resonnement. Betegnelsen epifani korresponderer med Gumbrechts ”moments of intensity” og er slik jeg oppfatter det, en viktig ingrediens både i kunstnerisk

---

<sup>117</sup> Ibid.: s. 9.

<sup>118</sup> Dette er for øvrig et eksempel på at man gjennom forskning så å si kan snuble over ting som kan vise seg å være oppklarende. Dette er et tema Eco kaster lys over i *Serendipities*. (Umberto Eco, *Serendipities*. New York: Columbia University Press, 1998.)

opplevelse og kunstnerisk forskningsarbeid.<sup>119</sup> En parallell til dette er også å lese i Heideggers formulering: ”Vi kommer aldri på tanker. De kommer til oss.”<sup>120</sup>

## Hagen som metafor

Møtet med *Deowas* partitur innebærer et tankevekkende paradoks. På den ene siden har partituret et tilsynelatende homogent utseende, bestående av et knippe elementer som stadig gjentas. Til tross for at den forholdsvis enkle notasjonen gir partituret et ”luftig” inntrykk, har jeg alltid lest partituret som en langstrakt enhet. De åpenbare likhetene mellom sopran- og klarinettstemmen, og mangelen på oppbrudd i notasjonen (i form av pauser) har bidratt til denne tolkningen. På den andre siden tolker jeg partituret som innholdsrikt, bestående av elementer som til dels er overlappende og til dels kontrasterende. Dette er særlig tydelig i partituranalysen med de tre tolkningene av henholdsvis seksdelt form, melodiske motiver, og immanent trestemthet. Slik tolker jeg at *Deowa* kan ha både en homogen og en heterogen karakter.

Min tolkning av *Deowa* er ikke langt fra peristylet i *Peristyl* og barokkhagen i *Garden works* der nettopp spillet mellom det strenge og det frie er sentralt. En hage er et avgrenset område. Innenfor dette området kan hagen imidlertid romme både definerte strukturer, som blomsterbed, og mer viltvoksende områder. Slik jeg ser det, kan en hage godt fungere som metafor også for tolkningen av *Deowas* partitur. Hagen kan for øvrig også knyttes til de øvrige komposisjonene. I åpningen av Shakespeares *Helligtrekongersaften* oppholder Orsino seg i hagen når han uttrykker sine følelser og sin frustrasjon. Som jeg tidligere har vært inne på, fant Webern mye inspirasjon i naturen, og da særlig i landskapet over tregrensen. Webern var imidlertid også opptatt av hagearbeid, og i følge Johnson hadde kultivering en nærmest terapeutisk virkning på ham.<sup>121</sup> Det er her interessant å merke seg at hagen (som naturen for øvrig) har en syklisk tid, og at i hagen foregår dette tidsperspektivet innenfor et avgrenset område. I vid forstand kan hagen som metafor, naturens tidssyklus og

---

<sup>119</sup> Se del 2. Gumbrechts utlegninger om ”moments of intensity” er for øvrig skrevet under overskriften ”Epiphany”. Så langt jeg kan forstå anvender ikke Gumbrecht betegnelsen teologisk.

<sup>120</sup> Heidegger, *Oikos og Techne*. s. 55.

<sup>121</sup> Som tidligere nevnt understreker Johnson imidlertid: “There is no simple relationship between Webern’s music and the intensity of his experience of nature.” (Johnson, *Webern and the transformation of nature*. s. 156.)

forholdet mellom det kultiverte og det frie knyttet til samtlige åtte komposisjoner som belyses i denne studien.

## Avsluttende betraktninger

Etter hvert som jeg har studert *Deowas* partitur har jeg blitt oppmerksom på stadig nye aspekter. I begynnelsen var jeg mest opptatt av å lese sopran- og klarinettstemmen som to atskilte linjer. Etter hvert begynte jeg å tolke tistemthet ikke bare mellom sopran- og klarinettstemmen, men også innad (immanent) i hver stemme. Slik begynte jeg å tolke at begge stemmene hadde en duett gående både med sin egen linje, og med den andre stemmen. Etter hvert ble jeg vår muligheten for å tolke hele partituret som trestemt.

Jeg ble tidlig oppmerksom på at de tilsynelatende klare overgangene mellom delene (markert med dobbeltstrek og temposkift) kunne tolkes langt mer glidende. Denne måten å tolke partituret på med nærmest sammenvevde overganger mellom delene, minnet meg i stor grad om hvordan jeg et par år tidligere tolket Weberns *Drei Lieder* (op. 18). Dette er et eksempel på at jeg hele tiden har assosiert til andre musikkverk når jeg har studert *Deowa*.

Prosessen med å interpretere *Deowa* og de sju andre komposisjonene har fortsatt også etter at notene var øvd inn og musikken fremført. Etter den siste konserten i februar 2007 har jeg arbeidet med å redigere lydopptakene, og på den måten har jeg studert musikkverkene på en annen måte enn jeg gjorde da jeg øvde frem mot konsertene og innspillingen. Prosessen med å redigere lydopptakene har foregått i puljer, fra å lytte igjennom alle opptakene (inkludert dialogene oss musikerne imellom) og velge ut takes, til å foreta selve redigeringen i studio med lydtekniker Hukkelberg. Til sammen har denne prosessen tatt et år.

For meg som utøver har det vært meningsfullt å tolke *Deowas* partitur både ut i fra en tistemt lesning med sopran- og klarinettstemme slik vi fremfører musikken, og ut i fra en trestemt lesning med høy, mellom- og lav stemme som går på tvers av sopran- og klarinettstemmen. Dette blikket har gitt meg en annen forståelse både for forutviklingen og relasjonen mellom sopran og klarinett, enn jeg ville fått om jeg kun hadde konsentrert meg om å lese partituret slik det er ment å fremføres. Hvis partituret kan forstås som trestemt, er det også forståelig at *Deowa* oppleves så krevende å spille: Vi har kun vært to til å betjene et trestemt partitur. En trestemt forståelse kan også belyse relasjoner

mellom sopran- og klarinettstemmen, med for eksempel likhet og kontraster i register.

Tolkningen av en immanent trestemthet kan også belyse hvorfor slutten oppleves forløsende; mens de seks første partitursidene kan tolkes overveiende trestemt, kan den siste partitursiden tolkes tostemt og enstemt. Formålet med denne partituranalysen har vært å undersøke mulige interpretasjoner av *Deowas* partitur. Som klarinettist tenker jeg gjerne horisontalt, noe denne analysen bærer preg av med ”rød melodi”, de fem melodiske motivene og de tre stemmene (høy, mellomstemme og lav stemme). Min tolkning av partituret er inspirert av Birtwistles egen kompositoriske holdning, noe som i særlig grad kan knyttes til *The Mask of Orpheus* der de ulike aktørene opptrer i flere parallelle versjoner og tar del i parallelle (og til dels ulike) handlinger.

Det har vært slående å oppdage at det tilsynelatende enkle partituret har vist seg å skjule et vell av tolkningsmuligheter. I ytterste konsekvens har jeg tolket teksten som et hemmelig orakelspråk og notasjonen for øvrig som trestemt. Mine tolkningsvalg har innebåret at jeg har løftet frem noen aspekter fremfor andre. Underveis har jeg foretatt tolkninger som ikke har ført til anvendbare resultater, blant annet har jeg studert partituret på leting etter skalatyper. Det kan imidlertid hende at jeg ville funnet dette fruktbart om jeg hadde hatt et annet tolkningsfokus.

Det kan være grunn til å tro at Birtwistle selv også har ansett *Deowa* som en forholdsvis komplisert komposisjon. Nesten fem år etter at *Deowa* var fullført, forsøkte han å gjøre et arrangement av *Deowa* for London Sinfonietta i anledning ensemblets 20 års jubileum i 1988. Dette strandet fullstendig og istedenfor et arrangement av *Deowa*, skrev Birtwistle *Four Songs of Autumn* (1988) til London Sinfonietta. Hall skriver:

He began the task in November 1987, but it proved to be much more formidable than he anticipated. After three weeks' work he had only written three pages of sketches and two pages of draft. "I realized" he said in his programme note for the *Four Songs of Autumn*, "that I would not be within light years of being able to complete it and the project had to be abandoned. So in a fit of melancholy I wrote these four songs for soprano and string quartet".<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> Hall, *Harrison Birtwistle in Recent Years*. s. 70.

I *Four Songs of Autumn* er det så å si ikke notert legato i sopranstemmen.<sup>123</sup> Dette er et interessant paradoks i og med at denne komposisjonen hadde sitt utspring i et mislykket forsøk på å gjøre et arrangement av den legatodominerte komposisjonen *Deowa*. Denne gangen hentet Birtwistles det tekstlige materialet fra japanske dikt fra tusentallet. I likhet med mange av komposisjoner er *Four Songs of Autumn* bygget over fragmenter.<sup>124</sup>

Cross hevder at mange av Birtwistles komposisjoner ikke har noen klart definert begynnelse eller slutt.<sup>125</sup> Cross formulerer følgende:

It has often been commented that Birtwistle is a single-minded composer, who, in some senses, writes the same piece over and over again: even he has admitted this in his comment that 'Pieces don't really start: they're part of a continuous process'.<sup>126</sup>

Det er klare likhetstrekk mellom begynnelsen og slutten på *Deowa*. Dermed kan det være mulig å tolke *Deowas* storform både som en slags "melodi" som fader inn og ut (uten noen bestemt begynnelse eller slutt), og som en evig repetitiv bevegelse.

---

<sup>123</sup> Ibid.

<sup>124</sup> Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*, Hall, *Harrison Birtwistle in Recent Years*.

<sup>125</sup> Cross, *Harrison Birtwistle: Man, Mind, Music*. s. 17.

<sup>126</sup> Cross, "Birtwistle's secret theatres," s. 225. Sitatet er hentet fra intervju med Griffiths og fortsetter slik: "There are certain things thrown up in the course of composition. Arriving at a certain place I can see another point that I might try to get to, but I'll never get there". (Griffiths, "Harrison Birtwistle," s. 188.)





# **Del 5:**

## **Relasjon, tid, spill**



*I dag såg eg tvo månar,  
ein ny og ein gamal.  
Eg har stor tru på nymånen.  
Men det er vel den gamle.  
(Olav H. Hauge, fra  
Dropar i Austavind)*

## **Del 5: Relasjon, tid, spill**

### **Introduksjon til del 5**

Grunntanken i denne avhandlingen er at interpretasjon er avhengig av et møte mellom interpret og verk. Jeg forstår dette møtet som en aktiv handling (og dermed musikalsk interpretasjon som en aktiv hendelse), enten interpreten utøver, lytter, leser eller forestiller seg musikken.

Musikalsk interpretasjon kan forstås som en pågående prosess som er i stadig utvikling og endring. Dette er egenskaper som kan knyttes til de hermeneutiske tankemodellene sirkel, spiral og pendel, men som jeg tidligere har vist, er det aspekter ved disse tankemodellene som ikke reflekterer viktige sider ved et interpretasjonsforløp, slik som eksempelvis misforståelser, blindgater eller plutselige erkjennelser. Jeg undersøker derfor om *vann* kan fungere som en mulig tankemodell for å beskrive en interpretasjonsprosess.

I del 5 undersøkes også musikalsk interpretasjon i forhold til et relasjonelt perspektiv, i forhold til et tidsperspektiv samt i forhold til Gadamer's spillbegrep. Ved siden av Gadamer, drøfter jeg særlig tekster skrevet av Ricoeur, M. von Wright og Ingarden.

### **Interpretasjon og relasjon**

I utgangspunktet visste jeg ikke hvor lenge *Deowa* ville vare eller hvordan musikken ville klinge som helhet. Mine fordommer var dermed knyttet til forventninger og tidligere erfaringer med Birtwistles musikk, men ikke til

tidligere erfaringer med akkurat dette musikkverket. Jeg møtte *Deowa* gjennom min egen øving, alene og i samspill med Kvalbein, og etter hvert har våre fremførelser (og lydopptak) utgjort ”musikalske ytringer” (for å låne Korsyns perspektiv) som i sin tur har lagt grunnlaget for et stadig bredere spekter av intersubjektive musikkerfaringer.

Mitt forhold til *Deowa* har endret seg i løpet av de årene jeg har jobbet med musikken. Fra ikke å vite noen ting om *Deowa*, opplever jeg nå at jeg kjenner denne musikken godt. I forkant av den andre fremføringen vi gjorde, noterte jeg i øvingsnotatene at det var ”godt å kjenne at vi har jobba med dette før.”<sup>1</sup> Det er med andre ord snakk om en sansemessig gjenkjennelse, både auditivt og fysisk i den forstand at eksempelvis fingrene ”husker” grepskombinasjoner, mens embouchuren ”husker” registermessige og styrkegradsmessige endringer.

Hvilken rolle har jeg hatt (og har fortsatt) som interpret? I del 2 har jeg belyst at den subjektive interpret må forstås som mangfoldig i den forstand at eksempelvis kontekst eller et tidsperspektiv kan prege hvordan man forholder seg til den musikken man interpreterer. Min egen rolle som interpret kan dermed forstås som noe som kan være i endring. Dette leder videre til følgende spørsmål: Hva eller hvem er det jeg har møtt i *Deowa*? Og, hva er det som har blitt etablert gjennom å øve inn og fremføre denne musikken på to konserter, redigere lydopptak og skrive ned mine refleksjoner? Jeg har flere steder i avhandlingsteksten pekt på at forholdet mellom kontinuitet og forandring er grunnleggende i min interpretasjon av *Deowa*. Kanskje kan det være mulig også å la disse betegnelsene beskrive min forståelse selve interpretasjonsprosessen?

## **'Jeg og det' eller 'jeg og du'?**

I del 2 definerte jeg interpreten som ”noen” og musikkverket som ”noe”. Dette ”noe” endrer karakter avhengig av hvordan vi møter det (eksempelvis kan det å forestille seg musikk for sitt indre øre ha andre kvaliteter enn det å lytte til klingende musikk), og hvis vi møter et musikkverk over et visst tidsrom vil det også være i endring i den forstand at vi som interpreter blir stadig bedre kjent med musikken og dermed kanskje tolker den annerledes. Som interpreter vil vi kunne påvirkes av personlige og kontekstuelle aspekter, noe som innebærer at også interpreten i form av ”noen” vil være i endring.

---

<sup>1</sup> Egne notater 16.1.2007.

Kan det være mulig å forstå møtet med et musikkverk som møte med et slags ”individ”? Jo mer jeg har studert *Deowa*, jo rikere forståelse har jeg fått for musikken – ikke ulikt et møte med en person jeg ikke kjenner fra før. Slik sett kan det kanskje være fruktbart å forstå musikkverket som et individ i form av et ”du”?

Både Gadamer og Buber skriver om møtet med et ”du”. Som jeg tidligere har vært inne på, gir Buber en beskrivelse av et tvefoldig Jeg som kan møte både et Det og et Du. Buber knytter hovedsakelig møtet med et Du til det religiøse, men han åpner også for at kunstverket kan forstås som et Du. I likhet med Buber, skriver Gadamer om du-erfaring. Gadamer knytter imidlertid du-erfaringen hovedsakelig til det å erfare noe menneskelig, altså det å erfare en annen person.<sup>2</sup>

Det å øve inn et (for meg) ”ukjent” musikkverk har mange likheter med det å bli kjent med en person. Det er imidlertid en grunnleggende forskjell mellom en person og et musikkverk, nemlig det at en person kan tenke og utføre handlinger uavhengig av meg. Noe slikt kan ikke musikkverket. Som interpret har jeg ingen tilgang til musikken utenom gjennom min egen interpretasjon. Spørsmålet er dermed om det er relevant å knytte en du-erfaring til en kunstnerisk erfaring all den tid musikkverket tross alt er en ”ting”, og ikke en person. Er det mulig å finne noe i et musikkverk (eller i et kunstverk for øvrig) som man ikke på forhånd har ”plassert” der selv?<sup>3</sup>

## Relasjon og intersubjektivitet

I sin avhandling *Vad eller vem?* argumenterer Moira von Wright for et relasjonelt perspektiv innen pedagogisk tenkning.<sup>4</sup> Hun gjør rede for to ulike perspektiver, henholdsvis punktuelt og relasjonelt perspektiv: I et punktuelt perspektiv forstås selvet som en isolerbar kategori og kommunikasjon forstås dermed som samspill mellom frittstående subjekt. I et relasjonelt perspektiv forstås selvet i sameksistens med andre individer. Slik forstås mennesket som

---

<sup>2</sup> Gadamer, *Sandhed og metode*. s. 339 ff.

<sup>3</sup> Takk til Dr. Brinley Yare ved Guildhall School of Music and Drama for å utfordre meg i diskusjon om dette emnet.

<sup>4</sup> Moira von Wright, *Vad eller vem? En pedagogisk rekonstruksjon av G. H. Meads teori om människors intersubjektivitet*. Göteborg: Daidalos, 2000. von Wright er professor i pedagogikk ved Örebro Universitet.

handlende i møte med andre.<sup>5</sup> von Wrights avhandling er skrevet i en pedagogisk diskurs og hennes argumentasjon er knyttet til hvordan man oppfatter barn som individer i sosiale relasjoner. Det er store ulikheter mellom pedagogisk og kunstfaglig forskning, og jeg vil understreke at jeg ikke ønsker å sidestille en person med en musikalsk komposisjon. Likevel finner jeg gjenklang i von Wrights tenkning i forhold til min erfaring som utøvende musiker, og jeg tror det kan være mulig å overføre von Wrights tenkning om intersubjektivitet og relasjoner på et overordnet plan til en kunstfaglig diskurs.

En relasjon innebærer engasjement av de som er involvert, den varer en viss tid og den er fleksibel i den forstand at den kan endres og utvikles. En musikalsk relasjon vil således være betinget av langt mer enn kunstnerisk kvalitet. Slik jeg ser det, er det mulig å forstå en musikalsk interpretasjonsprosess i et relasjonelt perspektiv på flere måter. Først og fremst kan samspillet mellom medmusikere forstås i dette perspektivet, i den forstand at det etableres musikalske relasjoner mellom medmusikere som sammen øver inn og fremfører det samme musikkverket.<sup>6</sup> For det andre går det an å tenke seg at det etableres relasjoner mellom musikere som fremfører klingende musikk og lyttere som hører på og gir respons i en konsertsituasjon. I et slikt perspektiv, kan det tenkes at ulike relasjoner vil kunne påvirke hverandre og dermed også de ulike interpretenes egne fortolkninger. For eksempel kan det være mulig å tenke at innspill fra ett hold (fra medspillere, publikum etc.), vil kunne føre til revisjoner av egne fortolkningsutkast, noe som i sin tur kan påvirke en annen interprets fortolkning.

Slik jeg ser det, kan det i disse tilfellene være plausibelt å overføre von Wrights relasjonelle perspektiv fra en pedagogisk diskurs til en musikalsk. I interpretasjon av *Deowa* og de sju øvrige musikkverkene har de musikalske relasjonene i de ulike ensemblene preget mine musikalske fortolkninger. Eksempelvis har innspill fra medmusikere satt meg på sporet av ting jeg ikke hadde tenkt på før, og vice versa, noe som har preget både min utøving og tolkning av partituret som sådan. von Wright fremhever at intersubjektivitet alltid innebærer mangfold:

Det är emellertid skäl at påpeka att intersubjektivitet inte kan handla om en total enighet utan alltid omfattar mångfald. En ren och total

---

<sup>5</sup> Ibid., s. 31 ff.

<sup>6</sup> Det vil også etableres sosiale relasjoner mellom medmusikere, men det er et aspekt som faller utenfor denne avhandlingens begrensninger.

intersubjektivitet är vare sig möjlig eller relevant i et relationellt perspektiv, där mångfald och skillnad uppfattas som existentiella grundvillkor.<sup>7</sup>

von Wright understreker at intersubjektivitet aldri vil være konstant, men må forstås som grenseoverskridende nettopp fordi ulike mennesker vil kunne åpne for mange ulike perspektiver.<sup>8</sup> Hennes beskrivelse av ”åpne mennesker” (*homines aperti*) fremhever at vi ikke kan være et ”selv” uten i *møte med andre*.<sup>9</sup> Dette er en tankegang som tangerer Bubers refleksjoner om forholdet mellom Jeg og Du.

Når vi arbeider med kammermusikk, er det grunnleggende at vi nettopp er flere musikere som interpreterer og utøver musikken sammen og samtidig. Gjennom å være lydhøre for hverandres musikalske uttrykk og ved å respondere på hverandres spill, kan vi skape god musikalsk kommunikasjon. Slik etableres musikalske relasjoner hvor man som musikere kan gjøre hverandre gode og fokusere på den klingende musikken i fellesskap.<sup>10</sup> I så måte finner jeg det relasjonelle perspektivet svært fruktbart for å forstå den musikalske interpretasjonsprosessen av *Deowa* og de øvrige sju komposisjonene.

Det kan videre være et interessant tankeeksperiment å utvide det relasjonelle perspektivet til også å omfatte forholdet mellom interpreten og den musikken han/hun interpreterer. Som interpret kan jeg til en viss grad sammenligne prosessen med å interpretere *Deowa* med det å bli kjent med en ”person”, og slik sett vil jeg også kunne tenke at interpretasjonen innebærer etablering (og videreutvikling) av en musikalsk relasjon mellom meg som interpret og den musikken jeg interpreterer. Følger vi en slik tankegang, kan det være mulig å tenke at det etableres relasjoner mellom *enhver* interpret og den musikken hun/han interpreterer, slik som eksempelvis forholdet mellom en utøver og den musikken han/hun synger/spiller, en komponist og den musikken han/hun skaper, en lytter og den klingende musikken han/hun hører, musikkforskeren og partituret han/hun studerer etc. Videre kan det være mulig å forestille seg at det kan etableres relasjoner mellom en interpret og *flere*

---

<sup>7</sup> von Wright, *Vad eller vem?*, s. 75.

<sup>8</sup> *Ibid.*, s. 215.

<sup>9</sup> Hennes beskrivelse av ”åpne mennesker” er prosessuell og relasjonell, og bærer således en flertallsbetegnelse, til forskjell fra det ”lukkede mennesket” (*homo clausus*). (*Ibid.*, s. 143 ff.)

<sup>10</sup> Et slikt perspektiv kan overføres til andre spill der deltagerne gjør hverandre gode, for eksempel lagspill som håndball og fotball. Wadel berører relasjoner blant annet i fotball. Han peker på at alle som tar del i en relasjon må ha både individuelle ferdigheter og vise oppmerksomhet for relasjonen. Denne type adferd og egenskaper fokuserer på samhandling. Wadel beskriver dette som relasjonelle ferdigheter. (Wadel, *Forskning i egne erfaringer*.)

musikkverk.<sup>11</sup> Eksempelvis kan dette dreie seg om ulike komposisjoner som presenteres i samme kontekst (på samme konsert, i samme konsertserie el. lign.) og mellom ulike musikkverk som en interpret har på sitt ”interpretasjons-repertoar” som utøver og/eller lytter.<sup>12</sup>

Tankeeksperimentet med å la det relasjonelle perspektivet omfatte forholdet mellom interpret og musikkverk er høyst diskutabelt og reiser et viktig spørsmål: Er det mulig å forstå forholdet mellom interpret og musikk i et relasjonelt perspektiv all den tid dette omhandler et forhold mellom en person og en ”ting”? Kan man ha en relasjon til et musikkverk? Mens en medmusiker kan overraske meg gjennom å foreta interpretasjoner som jeg ikke hadde forstilt meg var mulige, kan ikke musikkverket overraske meg på samme måte. Det er ikke mulig å få tilgang til sin egen interpretasjon uavhengig av nettopp en selv, og i så måte er det ikke mulig å overføre von Wrights relasjonelle perspektiv til forholdet mellom interpret og musikkverk.

Det kan imidlertid være mulig å knytte enkelte aspekter ved det relasjonelle perspektivet til forholdet mellom interpret og musikkverk. Dette gjelder særlig forholdet mellom relasjon og kontekst, som er et interessant aspekt i forhold til eksempelvis en situasjon der man som interpret interpreterer ulike verk i relasjon til hverandre, og i forhold til konkrete kontekster. Videre vil jeg fremheve det intersubjektive aspektet, som i følge von Wright er grunnleggende for et relasjonelt perspektiv. Dette kan knyttes til Ecos tenkning. Han poengterer at fortolkning handler om kompleks interaksjon – både mellom tekst og lesere og mellom et fellesskap av lesere.<sup>13</sup> For å kunne skape et slik fellesskap av fortolkere av *Deowa* har jeg vært nødt til å skape grunnlag for intersubjektivitet gjennom selv å fremføre musikken og dermed gjøre den tilgjengelig for andre. I dette prosjektet har Kvalbein og jeg lagt grunnlag for en intersubjektivitet både knyttet til *Deowa* spesielt og til musikk for kvinnestemme og klarinett generelt.

---

<sup>11</sup> Ingarden omtaler for øvrig sammenligning mellom ulike kunstverk som ”sammenligningsrelasjon”. (Roman Ingarden, ”Problemet om verdienes relativitet,” *Minerva* vol 12, 1968.)

<sup>12</sup> Dette handler i stor grad om kodefortrolighet, og dermed kan et slikt tankeeksperiment kanskje også overføres til andre typer musikk og andre musikalske diskurser, slik som eksempelvis improvisert musikk eller folkemusikk. Dette er imidlertid en diskusjon som faller utenfor denne avhandlingens rammer.

<sup>13</sup> Umberto Eco, ”Mellem forfatter og tekst,” i *Fortolkning og overfortolkning*, redigert av Stefan Collini, Århus: Systime, 1995.



## Interpretasjon som selvrefleksjon og internalisering

Hvis vi ikke møter ”en annen” i musikken, hvem er det da vi møter? Tekstutdragene i *Peristyl* viser at møtet med ”en annen” i ytterste konsekvens handler om å møte seg selv.<sup>14</sup> En liknende holdning er å spore i Gadamer og Ricoeurs tenkning i den forstand at begge hevder at interpretasjon i stor grad handler om selvforståelse. Ricoeur beskriver den skriftlige teksten som ”det middelet vi forstår oss selv gjennom.”<sup>15</sup> Dette er et synspunkt Ricoeur deler med Gadamer, og som lett kan overføres til interpretasjon av andre kunstneriske uttrykk, slik som musikk. Gadamer skriver:

Kunstverket sier en noe, og det ikke bare på det viset et historisk dokument sier historikeren noe – det sier noe til en selv og enhver, som om det ble sagt bare til ham som noe nærværende og samtidig. Dermed blir oppgaven å gjøre forståelig for seg og andre meningen med det som det sier. Også det ikke-språklige kunstverket faller således innenfor hermeneutikkens egentlige oppgavefelt. Det må integreres i selvforståelsen til enhver.<sup>16</sup>

Våren 2006 ga klarinettist Hans Christian Bræin ut Brahms samlede klarinettverk på CD og i den forbindelse ga han flere intervjuer om sitt forhold til musikken.<sup>17</sup> I et intervju med nettstedet Ballade uttalte han følgende:

Det er vanskelig å uttrykke med ord, hva det er med Brahms - men det har noe med varme å gjøre. Og det at han ikke triumferer, at han ofte er åpen og stille, ikke konkluderer på en måte, det tiltaler meg. Også tror jeg det klinger i min natur, slik jeg er som menneske.<sup>18</sup>

Bræin lytter til verkets stemme i musikken, og han lytter etter en gjenklang av denne i sin egen erfaring. Slik kan musikkfaring forstås som å finne gjenkjennelse i seg selv. Brendel gir uttrykk for et liknende syn i *Musical thoughts and afterthoughts*. Her hevder han at vi må undersøke komponisten intensjoner gjennom vår egen musikkforståelse:

To understand the composer's intentions mean to translate them into one's own understanding. Music cannot "speak for itself". The notion that an

---

<sup>14</sup> I Pessoa tekst får dette ytterligere en klangbunn i og med at heteronymet Bernardo Soares kan forstås som en utgave av Pessoa selv.

<sup>15</sup> Min oversettelse. Ricoeur, *Hermeneutics and the human sciences*. s. 142.

<sup>16</sup> Gadamer, "Estetik og hermeneutikk," s. 141.

<sup>17</sup> Bræin er professor ved NMH.

<sup>18</sup> Ida Habbestad, "Draumen om Brahms".

interpreter can simply switch off his personal feelings and instead receive those of the composer “from above”, as it were, belongs to the realm of fable.<sup>19</sup>

Brein og Brendel knytter sin egen selvforståelse til musikalsk forståelse.<sup>20</sup> Musikkverket kan dermed forstås som noe man kan tilegne seg gjennom internalisering, og identifikasjon og anvendelse er dermed viktig for å kunne fortolke. Som jeg har belyst i del 1, fremhever Polanyi internalisering som grunnleggende for kunnskapsgenerering. Man kan rette oppmerksomheten mot ulike ledd i en kunnskapskjede, men for å kunne internalisere kunnskapen må man evne å være *i* denne ”tingen”. Polanyi skriver: ”Dette viser oss at det ikke er ved å se på ting, men ved å være i dem at vi forstår deres samlede mening”.<sup>21</sup> Slik kan man oppfatte betydningen av den helheten de ulike delene utgjør.<sup>22</sup>

Tilegnelse av kunnskap er et viktig element også i Ricoeurs tenkning. Han beskriver tilegnelse gjennom fortolkning som ”å gjøre  *eget* det som først var *fremmed*.”<sup>23</sup> Ricoeur knytter selvrefleksjonen til meningsdannelse. Han skriver: ”[I] den hermeneutiske refleksjonen – eller i den refleksive hermeneutikken – er dannelsen av *selvet* og dannelsen av *meningen* samtidige.”<sup>24</sup> Dermed må interpretasjon som selvrefleksjon sees i relasjon til opplevelse av mening.

## Opplevelse og åpenhet

Vi kan erfare noe, vite noe og oppleve noe som meningsfullt uten at vi nødvendigvis kan artikulere i ord hva det er. Dette er et tema Wittgenstein berører i *Filosofiske undersøkelser*, og som fjellvandreren og klarinettisten er det naturlig nok opplevelsen av fjellets høyde og klarinettens klang han undersøker:

Sammenlign det å *vite* og det å *si*:  
hvor høyt Mont-Blanc er i meter –  
hvordan ordet ”spill” blir brukt –

---

<sup>19</sup> Brendel, *Musical Thoughts and Afterthoughts*. s. 25.

<sup>20</sup> Erkjennelse gjennom selverkjennelse er for øvrig et tema Kjørup berører i ”Erkendelsens nærvær”. (Søren Kjørup, ”Erkendelsens nærvær,” i *Nærværskommunikation*, redigert av Henriette Christrup, Roskilde Universitetsforlag, 1999.)

<sup>21</sup> Polanyi, *Den tause dimensjonen*. s. 27.

<sup>22</sup> I følge Polanyi beskrev den tyske filosofen Theodor Lipps estetisk forståelse som det ”å tre inn i et kunstverk og således leve seg inn i sinnet til skaperen.” (Ibid., s. 26.)

<sup>23</sup> Ricoeur, ”Hva er en tekst?,” s. 74.

<sup>24</sup> Ibid., s. 73.

hvordan en klarinett lyder.

Den som undrer seg over at man kan vite noe uten å kunne si det, tenker kanskje på et tilfelle som det første. Sikkert ikke på et tilfelle som det tredje.<sup>25</sup>

Innen musikken handler interpretasjon i stor grad om å tilegne seg sansekunnskap. Klarinettens klang er knyttet musikken som klinger, og det er dermed mulig både å høre og å forestille seg et vell av ulike klangfarger. I *Bemerkninger om fargene* skriver Wittgenstein om viktigheten av å være åpen for å kunne oppleve ting man ikke hadde forestilt seg: ”I ethvert alvorlig filosofisk problem stikker usikkerheten helt ned til røttene. Man må alltid være forberedt på å lære seg noe *helt* nytt.”<sup>26</sup>

Spørsmålet er imidlertid om vi som interpreterer kan oppnå en fullstendig åpenhet i forhold til det materialet vi jobber med, all den tid en tolkning i større eller mindre grad vil farges av de fordommene vi bringer med oss inn i interpretasjonen. Så lenge vi ikke har noen tilgang til musikken utenom vår egen interpretasjon, kan vi heller ikke fri oss fra vårt eget ståsted. Jeg tror likevel det kan være mulig å forstå åpenhet i grader, og ikke som et spørsmål om enten-eller. I så måte kan man kanskje som interpret tilstrebe en så stor grad av åpenhet som mulig i møte med et kunstverk. Det bør også være mulig å stille seg kritisk både til sitt eget ståsted, egne fordommer samt revisjon av egne fortolkningsutkast.<sup>27</sup> Aksnes argumenterer for ikke å konstruere distinksjoner mellom tilsynelatende ulike former for musikkerfaring:

The most important conclusion I wish to draw, is that it is problematic to operate with rigorous distinctions between “structural” an “emotional”, “intramusical” and “extramusical” aspects of musical experience. For in the musical process – be it one of composing, performing, or listening – all of these aspects seem to be both intertwined and interdependent. (...) For it is only by opening ourselves to the sensuous, emotional, creative, and

---

<sup>25</sup> Ludwig Wittgenstein, *Filosofiske undersøkelser*. Oversatt av Mikkel B. Tin. Oslo: Pax Forlag A/S, 1997. Bemerkning 78, s. 68.

<sup>26</sup> Ludwig Wittgenstein, *Bemerkninger om fargene*. Pax Forlag, Oversatt av Stian Grøgaard. Oslo: 2000. Del 1, bemerkning 15, s. 13. (En variasjon av bemerkningen gjentas i del 3, bemerkning 45, side. 44. Denne gang med vekt på ”fullstendig nytt”.)

<sup>27</sup> Dette er et emne Ricoeur undersøker i særlig grad i sin ”kritiske hermeneutikk”. For mer, se Ricoeur, *Hermeneutics and the human sciences*.

processual aspects of musical meaning that we can have any chance of understanding how it is that music *moves* us.<sup>28</sup>

Interpretasjon krever tilstedeværelse og engasjement av interpreten. Opplevelse av mening henger således sammen med at interpreten selv er mottagelig for å erfare mening. Estetisk erfaring kan være skjellsettende, og som interpret kan man oppleve ”å gå opp i” et kunstverk, en erfaring som kan sammenlignes med Bubers beskrivelser av *nærvær*.<sup>29</sup> Interpretasjon krever at interpreten stiller seg mottagelig til å møte og reflektere over kunstnerisk erkjennelse.<sup>30</sup> Slik kan kunsterfaringen kreve at interpreten ikke bare våger å møte seg selv, men også våger å glemme seg selv. Poeten Paul Celan uttrykker det slik: “Den som har kunsten for øyet og i tankene (...) den glemmer seg selv. Kunst skaper avstand til jeget. Kunst fordrer her en bestemt distanse i en bestemt retning, en bestemt vei.”<sup>31</sup>

## Interpretasjon som skapende aktivitet

Som jeg tidligere har vært inne på, forfekter Gadamer et fleksibelt meningsbegrep i den forstand at han forstår mening både som foranderlig og mangfoldig. I forhold til teksttolkning kan de mange mulige fortolkningene av *Deowas* tekst være eksempler på meningsmangfold knyttet til én og samme tekst. Likeledes kan eksempelvis Logue og Pessoas tekster tolkes flertydig, noe som støtter opp om en slik meningsforståelse.

I ”Metaforen og hermeneutikkens hovedproblem” skriver Ricoeur at man som interpret konstruerer en betydning av en tekst. Det er stor forskjell på å samtale med en person og å tolke en skrevet tekst. Ricoeur skriver:

---

<sup>28</sup> Aksnes, *Perspectives of Musical Meaning. A Study Based on Selected Works by Geirr Tveitt.*, s. 283.

<sup>29</sup> Aksnes bruker sogar betegnelsen ”absorbent”, i den forstand at kunsterfaringen kan innebære at man som interpret opplever å bli absorbent av et kunstverk. (Ibid.)

<sup>30</sup> Den danske filosofen Knut Ejler Løgstrup omtaler dette som ”stemhet”. For mer, se K. E. Løgstrup, *Kunst og erkendelse*. København: Gyldendal Nordisk Forlag, 1976/1995.

<sup>31</sup> Paul Celan, *Etterlatt: dikt og prosa i utvalg*. Gjendiktning ved Øyvind Berg. Oslo: Kolon, 2005. s. 119.

Innenfor den asymmetriske relasjon mellom tekst og leser uttaler en av partene seg på vegne av begge. Å føre en tekst til språket er alltid noe annet enn å lytte til noen og å høre hans ord.<sup>32</sup>

Videre sammenligner han lesning av en skrevet tekst med det å fremføre et musikkstykke. Jeg har i denne avhandlingen pekt på fellestrekk mellom det å tolke en tekst og det å tolke et musikkverk. Slik jeg ser det, er det imidlertid en grunnleggende forskjell mellom en musiker og en tekstleser i den forstand at der en musikers tolkning i stor grad kommer til uttrykk som klingende musikk, kan en lesers tolkning i stor grad forbli uartikulert, altså ”taus”. Ricoeur berører ikke dette aspektet, men fokuserer isteden på interpretens tolkningsrom, som i begge eksemplene preges av nettopp interpreten selv: ”En tekst danner faktisk et selvstendig betydningsrom som ikke lenger er beveget av intensjonen til sin opphavsmann.”<sup>33</sup> Dermed er teksten avhengig av leserens egen fortolkning – både av teksten og av sitt eget møte med den gjennom selvrefleksjon. En analyse kan således handle om å dekonstruere et verk og å konstruere en mening på bakgrunn av de elementene som har kommet til syne. Min trestemte tolkning av partituret er et eksempel på en slik meningskonstruksjon.

Ricoeur knytter forståelsen av leserens fortolkningsprosess til den hermeneutiske sirkelen. For ham blir sirkelen en grunnleggende tankemodell for i det hele tatt å kunne forstå en skrevet tekst. Ricoeurs produktive dreining av hermeneutikken innebærer en vektlegging av nettopp møtet mellom interpret og verk, og på ”den verden som verket folder ut”.<sup>34</sup> For Ricoeur handler forståelsen om ”å følge verkets dynamikk, bevegelsen fra det som det sier til det som det sier noe om.”<sup>35</sup> Teksten åpner en måte å være i verden på – et aspekt Ricoeur knytter til Gadammers tankemodell ”horisontsammensmeltning”.

Ricoeur vektlegger imidlertid også interpretasjon som en *skapende* aktivitet. I følge ham innebærer tolkning og selvrefleksjon at man som interpret skaper etterligninger, og han knytter betegnelsen *mimesis* til dette. *Mimesis* innebærer således en åpning av verden.<sup>36</sup> Tross forskjeller mellom tekst og

---

<sup>32</sup> Ricoeur, "Metaforen og hermeneutikkens hovedproblem," s. 319. Dette sitatet støtter for øvrig opp om at det er vesensforskjell mellom å foholde seg til en tekst eller et kunst-/musikkverk og å forholde seg til en person. Jf. min drøfting tidligere i del 5.

<sup>33</sup> Ibid., s. 320.

<sup>34</sup> Ibid., s. 323.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Ibid., s. 325. *Mimesis*begrepet har sin rot i antikken. Innen billedkunstens verden er det gjerne knyttet til figurative uttrykk – et uttrykk som har klare paralleller til Ricoeurs (og

musikk og mellom tekster med og uten språklig meningsbærende innhold, tror jeg det er fullt mulig å overføre Ricoeurs tenkning til musikkfeltet og til en tolkning av *Deowa*.

## Vann – en mulig metafor

Hvilken verden åpner *Deowa*? På mange måter har *Deowas* mantraaktige karakter gitt meg assosiasjoner til noe ustoppelig, som eksempelvis en langvarig og utholdt vokalise, et orakelspråk eller et bengalsk ”deowa”. Dermed tolker jeg *Deowa* som noe flommende og enhetlig på samme tid. Dette har fått meg til å lure på om vann kan være en mulig metafor både for å forstå musikkverket *Deowa* og for å forstå den musikalske interpretasjonsprosessen.

Kunstnerisk refleksjon krever at interpreten har både (selv)innsikt og våger å bevege seg i en bestemt retning. Som jeg tidligere har vært inne på (se del 2), oppfatter jeg at de hermeneutiske tankemodellene sirkelen, spiralen og pendelen signaliserer en jevnhet og forutsigbarhet som sjelden er karakteristisk for en interpretasjonsprosess. Videre mangler disse tankemodellene en ”rettethet” som er grunnleggende i mange former for interpretasjon, eksempelvis har musikalsk interpretasjon ofte det mål for øyet at musikken skal fremføres på en bestemt konsert. I så måte kan det være interessant å søke etter tankemodeller som kan reflektere andre sider ved en interpretasjonsprosess, eksempelvis ujevnheter i ”tolkningstempo”, blindgater, plutselige erkjennelser og selve interpretasjonsprosessens ”rettethet”.

Hva er refleksjon? Refleksjon innebærer at noe reflekteres av noe annet, for eksempel et speil, et vindu eller vann. Hvis jeg ser i speilet, vil jeg kunne se meg selv og litt av omgivelsene rundt. Hvis jeg ser på en vindusrute i skumringen, vil jeg kunne se meg selv og omgivelsene rundt meg, men på samme tid vil jeg også kunne skimte verden på den andre siden av ruten. Slik kan vinduet (i et spesielt lys) vise mer tvetydige bilder enn et speil kan. Imidlertid er både speilet og vinduet laget av hardt materiale som vi ikke vil være i stand til å trenge gjennom uten å ødelegge.<sup>37</sup>

---

Gadamer) fokus, nemlig tolkning av tekster med språklig meningsbærende innhold. Mimesis reflekterer både ”tingen” og interpreten selv.

<sup>37</sup> Dette kan også sees i forhold til Johari Window, en modell for å forstå mellommenneskelig kommunikasjon og selvrefleksjon. Vinduet inneholder fire komponenter: åpen, skjult, blind og ukjent. Joharivinduet har navn etter modellens opphavsmenn Joseph Luft og Harry Ingham.

Med vann er det annerledes. Vannet kan, som vinduet, vise oss omgivelsene på begge sider av overflaten. Men i tillegg har vannet kvaliteter som vinduet og speilet ikke har, og disse kvalitetene er bundet til vannoverflaten så vel som vannet selv. Overflaten kan være lys eller mørk, avhengig av lysforhold og hvordan omgivelsene reflekteres. Overflaten kan også være blank og stille eller den kan være bølgende og urolig, og dette vil også prege de refleksjonene den gir. I motsetning til et speil eller et vindu kan vi bryte vannoverflaten og gå ned i vannet uten at vi ødelegger noe. Når vi er omsluttet av vann, vil dette påvirke alle våre sanseintrykk. Hva vi hører, hva vi ser og hvordan kroppen føles er annerledes i vann enn i luft. I artikkelen ”Music and Its Resonating Body” drøfter Aksnes forholdet mellom musikk som sanseopplevelse og intersubjektivitet. Aksnes stiller spørsmålet: ”How (...) can we evaluate our bodily sensations?” Hun argumenterer for bruk av ”kroppsbaserte” metaforer for å forstå musikalsk erfaring.<sup>38</sup> Slik jeg ser det, kan vannet fungere som en metafor for å forstå en musikalsk interpretasjonsprosess. Jeg vil forsøke å utdype dette perspektivet.

Vann har en mer eller mindre transparent karakter, avhengig av blant annet lysforhold og vannkvalitet. Dette kan ha sin parallell i musikken i den forstand at det kan være mulig å se flere musikalske lag på én og samme tid, eksempelvis slik jeg har forsøkt å gjøre i partituranalysen av *Deowa* (se del 4).<sup>39</sup> I likhet med vann, har musikk også en overflate som viser musikkverkets karakteristikk. Vi kan bryte denne overflaten og undersøke musikkverket ”i dybden”. Og enten vi undersøker musikk eller vann, kan disse undersøkelsene gi oss kunnskap som ikke kan tilegnes fra overflaten.<sup>40</sup> Innen folketroen kan vannet både ha en rensende effekt og det kan representere en inngang til det hinsidige. I dette perspektivet, kan vann symbolisere grensen mellom dimensjoner, og vannet kan lede oss til transcendentale opplevelser. Dette korresponderer med musikk i den forstand at musikk kan oppleves som både jordnær, hellig og transcendent. Og både vann og musikk kan klargjøre vår forståelse. Slik sett kan vannet fungere som metafor både for musikken og for den musikalske interpretasjonsprosessen.

---

<sup>38</sup> Hallgjerd Aksnes, ”Music and Its Resonating Body,” *Dansk Årbog for Musikforskning* vol 29, 2001.

<sup>39</sup> Her blir betegnelsen transparens også en metafor.

<sup>40</sup> Jeg vil understreke at jeg ikke oppfatter at en eventuell ”dybdeforståelse” som nødvendigvis kvalitativt bedre enn kunnskap man kan tilegne seg fra ”overflaten”. Fra et pragmatisk perspektiv avhenger kvaliteten av kunnskap av hvordan man ønsker å bruke denne.

Rennende vann vil alltid finne en vei, enten vi snakker om vannlekkasje eller en strømmende elv. En elv på flat mark vil grave meandere, og etter en stund vil meandersvingene være så nær hverandre at elva vil droppe en sving og skape et nytt løp mellom to meandre.<sup>41</sup> Slik rennende vann kan ta snarveier, kan en musikalsk interpretasjonsprosess også ha en pragmatisk karakter. Hvis man for eksempel er nødt til å øve inn et musikkverk i løpet av et kort tidsrom eller skal holde en konsert i et lokale med svært spesiell akustikk, kan dette influere fortolkning og musikalske valg. Interpretasjon er aldri en fullstendig kontrollert prosess, men kan, som rennende vann, ta uventede vendinger. Til sist, vil jeg trekke frem at rennende vann kan bevege seg i tid og rom, ytterligere en analogi til klingende musikk. I et overordnet perspektiv kan også vannets bevegelse forstås som sykklisk, i en evig sirkulær bevegelse fra regn, til eksempelvis en elv, til fordamping, til regn osv. Slik kan vannets kretsløp være en analogi til den hermeneutiske sirkelen.

Ricoeurs mimesis er en produktiv etterligning, et ledd i en skapende fortolkningsprosess. Vannet som metafor for den hermeneutiske fortolkningsprosessen reflekterer min tolkning både av *Deowa* som komposisjon og av selve prosessen med å interpretere verket. Ricoeur understreker at en metafor innebærer en kontekstuell betydningsendring: ”Et ord får en metaforisk betydning i spesifikke kontekster der det kommer i motsetning til andre ord som blir oppfattet bokstavelig.”<sup>42</sup>

Slik jeg ser det, kan vannet være en egnet metafor for å forstå en musikalsk interpretasjonsprosess. I likhet med andre metaforer, kan vannet selvsagt ha en rekke kvaliteter som ikke er sammenlignbare med musikalsk interpretasjon. Men vannets egenskaper kan reflektere enkelte viktige aspekter ved en interpretasjonsprosess. Det er selvsagt mulig å finne andre tankemodeller som kan ha liknende egenskaper. Et eksempel er Gilles Deleuze og Félix Guattaris ”Rhizome”, en betegnelse som kan omfatte både en stadig knoppskyting, forandring og repetisjon. Innen kunstverdenen er dette er en forholdsvis ofte anvendt tankemodell.<sup>43</sup> Jeg foretrekker imidlertid vannet som metafor, fordi det

---

<sup>41</sup> Meandersvingene kan også sees som en analogi til eksempelvis en øveprosess der man repeterer det samme partiet om og om igjen, eller prosessen med å forme et avhandlingsarbeid der man stadig undersøker den samme problemstillingen.

<sup>42</sup> Ricoeur, ”Metaforen og hermeneutikkens hovedproblem,” s. 314.

<sup>43</sup> Ved siden av ”rhizome” kan også Deleuze og Guattaris anvendelse av begreper som ”nomad space” og ”open ended” ha stor relevans innen kunstfaglig forskning. Likeledes deres tenkning om elastisitet, bevegelse og repetisjon. Den norske musikkviteren Anne Danielsen har drøftet Deleuze og Guattaris tenkning i sine arbeider.



har både konkrete, taktile egenskaper, en rettethet, transparens og en mytisk dimensjon.

## Tid og varighet

Noteforlaget opplyser på sine nettsider at *Deowa* har en varighet på 10 minutter.<sup>44</sup> I innøvningsfasen opplevdes imidlertid musikken å vare mye lenger – kanskje på grunn av mangelen på pauser? I likhet med Wittgensteins betraktninger om Mont Blanc hadde jeg vanskelig for å forestille meg *Deowas* varighet. Musikalsk interpretasjon er tett forbundet med opplevelsen av et tidsforløp. Klingende musikk utspilles i et visst tidsrom, innstudering tar en viss tid, og når jeg i ettertid reflekterer over min egen utøving, har dette også en tidsdimensjon. Birtwistle selv har uttalt følgende om tidsdimensjonen i musikk:

Music is the one medium where Time can transcend itself more than anything else. With poetry you are always up against language and meaning – in theatre too – while with painting you're up against the frame, which limits size and scale. Time scale in music is something which has nothing to do with the length of a piece – and now concepts of Time are my main compositional preoccupation.<sup>45</sup>

Som vist har Birtwistle gitt uttrykk for en motstand mot måletthet, og han har da også i stor grad utforsket sykliske tidsforløp i mange av sine komposisjoner. Også i *The Mask of Orpheus* er tidsdimensjonen grunnleggende, med sine mange parallelle hendelsesforløp. Her har også tidevannet en sentral funksjon.<sup>46</sup> De bølgende strukturen i *The Mask of Orpheus* har sin parallell i det tekstlige materialet i *Ring a Dumb Carillon*, og kanskje kan også *Deowa* forstås i forhold til en syklisk og bølgende tidsdimensjon med sine stadige vekslinger mellom beslektede elementer.

---

<sup>44</sup> universaledition.com

<sup>45</sup> Hall, *Harrison Birtwistle in Recent Years*. s. xv. Sitatet er opprinnelig hentet fra Michael Nymans covertekst til en plateinnspilling av Birtwistles *The Triumph of Time* (1972).

<sup>46</sup> Hall, *Harrison Birtwistle*.

## Opplevelse av varighet

I en av sine Husserl-forelesninger deler Ingarden tidsfenomenet inn i tre tidssymboler: ”Det forgagne – nå – det tilkommende”.<sup>47</sup> Ingarden beskriver det opplevde ”nå-et” som en fase, og ikke som et punkt. I fasens periferi finnes henholdsvis retensjon og protensjon.<sup>48</sup> Ingarden omtaler retensjon som ”levende minne” og protensjon som det ”som ennå ikke virksomt klinger”.<sup>49</sup> Dette er en interessant måte å forstå musikalsk tid. Ingarden gir selv et eksempel fra musikken:

En melodi er for eksempel en skikkelseskvalitet utstrakt i en tidsfase, som på en viss måte overvinner tidsforløpet. Den er et hele, men i denne skikkelsens bakgrunn gis det en rekke forskjellige klanger. De følger etter hverandre, går kanskje over i hverandre, og denne over-i-hverandre-gang blir med-oppfattet av oss; hvis alt var der på én gang ville det oppstå en kakofoni. Men når melodien begynner å klinge, også første gang jeg hører den, da sier det allerede klingende meg til en viss grad på forhånd hvordan det går videre.<sup>50</sup>

Også den franske filosofen Henri Bergson forkaster nå-ets (eller det nærværendes) punktmessighet. I følge Ingarden poengterer Bergson at det nærværende kan forstås som mer eller mindre samlet eller utfoldet, avhengig av ”bevissthetens spenningsnivå”.<sup>51</sup> Slik kan opplevelsen av et ”nå” ha ulike kvaliteter, slik som eksempelvis svært konsentrert, eller utstrakt i tid.<sup>52</sup>

Bergsons bruker betegnelsen *varighet* (la durée) for å beskrive både kontinuitet og forandring.<sup>53</sup> Slik forenes disse to tilsynelatende ulike egenskapene i en og samme betegnelse, og bevissthetstilstanden kan slik forstås

---

<sup>47</sup> Fra fjerde forelesning *Persepsjon i tid og rom*, Ingarden, *Innføring i Edmund Husserls fenomenologi, 10 Oslo-forelesninger 1967*. s. 120 ff.

<sup>48</sup> Ibid., s. 142 ff.

<sup>49</sup> Ibid., s. 144 - 45.

<sup>50</sup> Ibid., s. 145.

<sup>51</sup> ”La tension de la conscience”, Ibid., s. 151. Ingarden skrev for øvrig sin avhandling om Bergson i 1918.

<sup>52</sup> I *Tiden og den frie vilje* beskriver Bergson to typer ”jag” – et ytre og et indre. Det indre jeg beskrives som ”det egentlige jeg”. Jeg-et kan i så måte forstås på ulike måter, ikke ulikt et Bubersk ”tvefoldig Jeg.” Bergson knytter begrepet varighet til menneskenes mulighet til å handle fritt. (Henri Bergson, *Tiden og den frie vilje*. Oversatt av Hans Kolstad. Trondheim: Aschehoug, Thorleif Dahls Kulturbibliotek, 1998.)

<sup>53</sup> Hans Kolstad, *Henri Bergsons filosofi - betydning og aktualitet*. Oslo: Humanist forlag, 2001. s. 57 ff.

som heterogen.<sup>54</sup> Bergsons varighet er identisk med ”bevissthetens innhold i dens rene uforfalskethet”.<sup>55</sup> Her er det kort vei fra Bergsons *varighet* til min interpretasjon av *Deowa*.

## **Varighet og fremføring – *Deowa* og *Garden works***

I arbeidet med *Deowa* og *Garden works* har jeg blitt oppmerksom på at min tidsoppfatning har endret seg etter hvert som vi har jobbet med musikken. Felles for begge disse komposisjonene er at det er lett å miste tempoet, og i innøvningsfasen jobbet vi stadig med å holde tempoet oppe. Vi har også hatt liknende erfaringer med disse komposisjonene når det gjelder forholdet mellom estimert varighet fra komponistens side og den tiden vi har brukt på fremførelsene.

Da vi hadde øvd inn *Deowa* og *Garden works* til den første konserten (i april 2006), fremførte vi disse to komposisjonene med en varighet som stemte forholdsvis godt overens med de tempoangivelsene komponistene hadde indikert i partituret. Da vi året etter igjen skulle fremføre *Deowa* og *Garden works* på konsert (henholdsvis i februar og september 2007), skjedde det imidlertid noe jeg ikke hadde forutsett; vi brukte betraktelig lengre tid på andre gangs fremførelse enn første. I og med at vi kjente musikken bedre ved andre gangs fremførelse, hadde jeg forventet at vi skulle holde et høyere tempo, men det motsatte skjedde. Fremførelsene av *Deowa* og *Garden works* varte dermed lenger på konsertene i 2007 enn hva de gjorde året før.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Ibid., s. 62.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> I forbindelse med MICs noteutstilling med nyere norsk vokalmusikk på NMHs bibliotek våren 2008, lyttet Kvalbein og jeg sammen igjennom begge konsertopptakene av *Garden works*. Vi var enige om at det har skjedd noe med samspeillet vårt på det halvannet året som var gått fra den første til den andre konserten, eksempelvis at vi jobbet mer komplekst med improvisasjonene på den andre konserten høsten 2007 enn vi gjorde våren 2006. Begge konsertopptak er tilgjengelige på MIC. Høsten 2008 har vi igjen øvd på og fremført *Garden works* – et år etter vi foretok det lydopptaket som er vedlagt avhandlingen. Denne gangen har det slått oss at vi nå i all hovedsak interpreterer sang- og klarinettstemmen i relasjon til hverandre, og ikke som to separate linjer.

## Varighet og fremføring *Deowa*

Regnet ut fra tempoangivelsene i partituret, er *Deowa* estimert til en varighet på 10'36".<sup>57</sup> På konserten i april 2006 fremførte vi *Deowa* på 11', altså forholdsvis tett på den varigheten komponisten har estimert. Da vi fremførte *Deowa* for andre gang året etter, brukte vi omtrent et minutt lenger enn hva som er indikert i partituret. På opptaket to dager etter, brukte vi ytterligere 10 sekunder. Hvordan kan det være mulig å forstå at vi brukte såpass mye lenger tid på å fremføre *Deowa* på konserten og opptaket i februar 2007 sammenlignet med den første fremførelsen i april 2006? En del av svaret kan være at vi var mer fortrolige med materialet, mer oppmerksomme på hverandres stemmer og dermed også mer fleksible i forhold til musikkens varighet på den andre konserten. Det kan også hende at vi i opptakssituasjonen mistet litt tempo fordi vi var fokusert på å spille/synge riktig.<sup>58</sup> Til sammenligning har vi ikke hatt et tilsvarende tempomessig slinger når vi har arbeidet med *Peristyl*. Tvert i mot har vi brukt omtrent like lang tid hver eneste gang vi har fremført *Peristyl* (til sammen tre konserter samt lydinnspilling). *Peristyl* har da også en helt annen puls enn *Deowa*.

Formen sier noe om arkitekturen i et verk, hvordan det er konstruert og hvordan det er ment å fremstå fra komponistens side. Hvis man fremfører en komposisjon med kortere eller lengre varighet enn komponisten har antydnet, kan det hende at musikkverkets form forrykkes. I den vedlagte innspillingen av *Deowa* bruker vi lenger tid på de fem første delene, mens den siste delen (del 6 fra takt 283), fremføres med en en varighet som er i samsvar med hva som er antydnet i partituret.

## Varighet, fremføring og improvisasjon *Garden works*

*Garden works* er estimert til en varighet på 12'34". Da vi fremførte komposisjonen første gang på konsert (i april 2006), brukte vi omtrent 13 minutter. Denne fremførelsen hadde med andre ord en varighet som er tett på hva komponisten har antydnet.

Vi hadde fremført *Garden works* på til sammen tre konserter før vi gjorde den innspillingen som ligger vedlagt denne avhandlingen. I likhet med *Deowa* brukte vi lenger tid på lydinnspillingen enn vi hadde gjort på noen konsert; den

---

<sup>57</sup> Det er ikke antydnet varighet i partituret.

<sup>58</sup> Det er også mulig at opptakssituasjon har hatt innvirkning på våre tempovalg. Som nevnt i del 1, ble innspillingen av *Deowa* gjort sent på kvelden og under forholdsvis kaotiske forhold.

vedlagte innspillingen varer i underkant av 15 minutter, altså mer enn to minutter mer enn hva komponisten har estimert. I likhet med våre fremførelser av *Deowa* har denne ”tempoutviklingen” antagelig sammenheng med at vi har blitt mer fortrolige med *Garden works* jo mer vi har arbeidet med denne musikken. Etter hvert som vi har øvd, har vi opparbeidet en stadig større fleksibilitet i forhold til både vår egen og den andres stemme, og slik har vi kunnet fremføre enkelte partier i stadig hurtigere tempo, mens vi har hatt mulighet til å ta oss tid i andre partier hvis vi har ønsket det.

Til tross for at hver eneste takt i partituret til *Garden works* er angitt med nøyaktig sekundvarighet, tolker jeg at det forekommer to typer tidsforløp i denne komposisjonen. Det første er knyttet til en ”eksakt tid”, slik som eksempelvis de tidligere omtalte ”ettsekunderstaktene” eller de ”introduserende fanfarene” (se del 2 og del 4). I disse partiene er det lite rom for fleksibilitet i tempo. Den andre typen musikalsk tidsforløp er knyttet til takter der utøverne skal fremføre mer eller mindre kontrasterende elementer, samt de taktene som inneholder improvisasjon. I disse taktene er man som utøver nødt til å respondere på hva den andre gjør, noe som gjør at varigheten på disse taktene kan variere, til tross for at de i partituret er indikert med nøyaktig sekundvarighet. Disse taktene krever dermed en viss fleksibilitet i tempo.

Av de åtte komposisjonene som studeres i denne avhandlingen, er *Garden works* den eneste som inneholder improvisasjon. Partiene med improvisasjon er notert sent i partituret og utøverne skal improvisere over tidligere presentert materiale. Komponisten har med andre ord lagt rammene for hva slags materiale musikerne skal anvende. For Kvalbein og meg har det vært en utfordring å kombinere improvisasjon med å overholde de eksakte sekundangivelsene. Når vi har jobbet med improvisasjonene har vi forsøkt både å reagere hurtig på hverandres innspill og å trekke musikalske linjer som kan være overordnet de mange ”bruddene” som er notert i partituret. Noteeksempel 5.1 viser et utdrag fra side 8 i partituret. Dette er et eksempel på et parti som stadig veksler mellom improviserte og noterte elementer (spor 16: 11.25 – 12.35).<sup>59</sup> I den vedlagte innspillingen er dette utdraget et eksempel på hvordan vi i improvisasjonen både responderer intuitivt på hverandres innspill samtidig som vi gir dette partiet en formmessig utvikling. Tidsmessig er imidlertid dette partiet langt unna komponistens intensjoner; på den vedlagte innspillingen bruker vi omtrent dobbelt så lang tid på disse taktene enn det komponisten har estimert. Som nevnt

---

<sup>59</sup> Klarinettstemmen er transponert (Grenager, *Garden works*).

hadde vi fremført *Garden works* på tre konserter før vi gjorde lydopptaket, og vi hadde aldri før brukt så lang tid på å fremføre akkurat dette partiet. Dette er for øvrig også den eneste gangen hvor vi har gitt dette partiet en så karakteristisk formutvikling, fra et forholdsvis hysterisk uttrykk, ned til en rolig stemning og deretter en oppbygging til en krakilsk, nærmest outrert versjon av den musikalske karakteren vi hadde da vi gikk inn i dette partiet. Alt ble til i improvisasjonen der og da – vi hadde ikke avtalt noe på forhånd, verken av lyder eller hvordan vi skulle utvikle formforløpet. Kanskje kan dette partiet karakteriseres som en opplevelse av et tidsforløp der vi begge hadde hva Bergson og Ingarden kanskje ville omtalt som et konsentrert bevissthetsnivå?<sup>60</sup>

Noteeksempel 5.1: Grenager, *Garden works*, utdrag side 8

The musical score consists of two systems, each with a Voice staff and a Clavinet (Bb) staff. The first system covers measures 16 and 17. The second system covers measures 19 and 20. The voice part includes lyrics: "l a k t p d e d i s i z a i k t p e t t e s t a r k e". The clavinet part features various rhythmic patterns and dynamics.

<sup>60</sup> I *Væren og tid* hevder Heidegger at værensbegrepet må knyttes til tidsfenomenet. Gadamer følger denne holdningen i *Sandhed og metode*, og knytter forholdet mellom tiden og selvforståelsen til Heideggers værens-begrep. Gadamer hevder videre at dette må forstås som en *åpnende* erfaring som kan føre tenkningen ut over subjektiviteten. (Gadamer, *Sandhed og metode*. s. 98.)

## Tidsopplevelse og musikkerfaring

Et musikalsk tidsforløp kan oppleves svært ulikt, avhengig av kjennskap til musikken, kontekst og lignende. Et eksempel er Weberns sanger op. 16, 17 og 18. Da jeg første gang hørte disse sangene på plate for mer enn ti år siden, husker jeg at jeg oppfattet dem som absurd hurtige og korte. Når jeg nå har øvd på denne musikken selv, er det liksom min oppfatning av tidsforløpet i disse sanger har ekspandert, og i dag oppfatter jeg op. 16 – 18 som forholdsvis lange.

Ulike utøvere kan ha en ulik opplevelse av et musikalsk tidsforløp i en og samme komposisjon. Av de åtte komposisjonene som undersøkes i denne studien er det mange eksempler på nettopp dette. Noen ganger kan det være snakk om identiske notebilder i de to stemmene, slik som eksempelvis de unisone partiene i *Garden works*. Mens klarinettisten kan trykke på klaffer for å få korrekt tonehøyde, må en sanger jobbe mye mer med intonasjon. Liknende gjelder i Weberns op. 16, 17 og 18; det vil alltid være enklere for en klarinettist å treffe tonehøyder enn en sanger – med mindre hun har absolutt gehør.

To utøvere kan også ha en ulik opplevelse av et musikalsk tidsforløp hvis notasjonen i den ene stemmen er forholdsvis enkel mens den i den andre er forholdsvis komplisert. Et eksempel på dette er partiene i *Deowa* med kontrasterende notasjon.<sup>61</sup> Et annet eksempel er å finne i *So full of shapes is fancy*: I takt 25 – 33 er det notert et enkelt notebilde i sopranstemmen, mens det i bassklarinetstammen er notert hurtige passasjer spekket med kvarttonetriller og store melodiske sprang (spor 14: 01.55 – 02.30). I disse partiene har det vært viktig for Kvalbein og meg å være klar over at den ene av oss kan ha en annerledes tidsoppfatning enn den andre. Gjennom å øve sammen har vi også blitt fortrolige med hva som oppleves som utfordrende for den andre.

Oppmerksomhet over en viss tid er grunnleggende i en musikalsk interpretasjonsprosess. Mens man kan gå hurtig forbi et maleri på en utstilling, krever den klingende musikken at man er oppmerksom over et visst tidsrom. I "Tiden i kunsten" skriver Eco om "formidlingens tid" og peker på at en forfatter eksempelvis kan pålegge leseren "å sette ned tempoet".<sup>62</sup> Eco påpeker også at noen bøker stimulerer til dobbelt lesning i den forstand at man får lyst til å begynne forfra igjen straks man har lest ut boka. En liknende erfaring kan man

---

<sup>61</sup> Eksempelvis noteeksempel 4.4 og 4.16.

<sup>62</sup> Umberto Eco, "Tiden i kunsten," i *Den nye middelalderen og andre essays*, i utvalg ved Siri Nergaard, Oslo: Tiden Norsk Forlag, 2000.

få med klingende musikk, eksempelvis hvis man ikke ønsker at musikken skal opphøre å klinge, men *vare*.

Som interpret kan man ønske å være *i*, eller gjøre til sitt – slik eksempelvis Polanyi fremhever internalisering som grunnleggende for kunnskapsgenerering. Eco fremhever imidlertid at interpretasjon også krever en viss distanse mellom den som interpreterer og det som interpreteres: ”For å forstå verket må man gå *utenfor* verket, og undersøke hva som finnes *før* verket”.<sup>63</sup> Enkelte kunstverk krever at man studerer det fra ulike sider, for eksempel en skulptur man kan gå rundt, eller inn i. Likeledes krever musikken at man er oppmerksom over tid. Slik inviterer ulike kunstverk til deltagelse i ulike spill.

## Spill

Hver av de åtte komposisjonene har bydd på ulike musikalske, samspillsmessige, instrumenttekniske og tankemessige utfordringer, og som interpret har jeg dermed foretatt ulike interpretasjoner av de ulike komposisjonene. Ingarden fremhever at man må forholde seg ulikt til ulike gjenstander:

Det dreier seg om hvilke formale og materiale egenheter og hvilke væremåter de gjenstander som skal erkjennes har, og om den måten å forholde seg på som man må gjennomføre for å finne en erkjennelsesmessig tilgang til disse gjenstandene. Om man ikke tar på seg dette forsøk, ikke forandrer sin måte å forholde seg til gjenstandene på etter de forskjellige dannede, forskjellige beskafne gjenstander man står overfor, da omtolker man disse gjenstander, eller man har overhodet ingen tilgang til dem. Da bygger man opp teorier som beror på blindhet, teorier som ikke treffer det som virkelig er å fatte.<sup>64</sup>

Man kan med andre ord ikke erkjenne ”tingen” hvis man ikke går inn for å forstå hvordan man kan forholde seg til nettopp denne tingens væremåte. Som jeg tidligere har belyst (se del 3), forstår Gadamer kunstverkets væremåte som *spill*.<sup>65</sup> Slik jeg forstår betegnelsen ”væremåte” må denne knyttes til hvordan interpreten møter verket (se del 2), og det er i *møtet* mellom interpret og

---

<sup>63</sup> Ibid., s. 131.

<sup>64</sup> Fra tredje forelesning *Alle prinsippers prinsipp*, Ingarden, *Innføring i Edmund Husserls fenomenologi, 10 Oslo-forelesninger 1967*. s. 91 - 92.

<sup>65</sup> Gadamer, *Sandhed og metode*. s. 101.



musikkverk at spillet kan finne sted. Gadamer understreker at spillets væremåte ikke tillater ”at den spillende forholder sig til spillet som til en genstand.”<sup>66</sup> Til tross for at Gadamer og Ingarden åpenbart bruker betegnelsen ”gjenstand” ulikt, tolker jeg at de begge gir uttrykk for liknende *holdninger*; vi møter ”tingen” (Ingardens ”gjenstand” og Gadamers ”kunstverk”) slik den fremstår for oss som interpreter, og tolkningen krever at vi er villige til å ha et aktivt forhold til den.

En tilsvarende holdning er å finne hos Ricoeur når han omtaler interpretasjon som en ”tydeliggjørende aktivitet” (se del 4). Det å møte et kunstverk innebærer at kunstverket kommer til uttrykk. Som vist i del 4, omtaler Eco enhver mottagelse av et kunstverk som både en interpretasjon og en fremføring av det.

Ulike musikkverk vil dermed kunne invitere til ulike ”spill”, og hvert spill vil kunne inkludere ulike deltagere og ulike spilleregler. Deltagelse i disse spillene kan gi interpreten innsikt både i musikken og i seg selv. Gadamers spill inkluderer alle aktører, også tilskuere. Slik kan det være mulig å knytte Gadamers spillbegrep til de fire aktivitetene utøving, lytting, lesing og forestilling. Disse representerer ulike typer musikalsk interpretasjon, men like fullt innebærer samtlige at interpreten er aktivt deltagende i det musikalske spillet.<sup>67</sup>

## Musikalsk spill og spillerom

Hvilket spill inviterer *Deowa* til? Som vist, kan *Deowa* tolkes både som flerstemthet (polyfoni) og forvandling (metamorfose). For Kvalbein og meg har *Deowas* spill i stor grad handlet om å oppnå høy grad av både fleksibilitet og presisjon. Slik har *Deowas* spill i stor grad handlet om å bli kjent med hverandres stemmer slik at vi har kunnet etterstrebe et plastisk forhold mellom ”horisontal” og ”vertikal” partiturløsning underveis i en fremførelse.

---

<sup>66</sup> Ibid., s. 102.

<sup>67</sup> Dette er for øvrig et aspekt Korsyn berører – dog uten å knytte det til Gadamer spillbegrep. Korsyns tekst ”Beyond Privileged Contexts” er knyttet til musikkforskning i kjølvannet av blant annet Kerman og Treitlers arbeid. Her skriver han: ”Another response to the situation, however, would be to rethink both the activity and the objects of analysis, by analysing a relational field rather than a discrete work.” (Korsyn, ”Beyond Privileged Contexts,” s. 59.)

Et slikt spill krever oppmerksomhet, men har gitt oss en musikalsk fleksibilitet både til å forme fraser og til å trekke pusten når vi ønsker det.<sup>68</sup> Presisjonen har vært knyttet til de tidligere omtalte ”musikalske holdepunktene” (slik som eksempelvis en jevn rytme eller en unison samklang), mens fleksibiliteten har vært knyttet til hvordan vi har formet frasene og eventuelle behov for å trekke pusten litt ekstra. Dette betyr *ikke* at vi ikke har vært opptatt av grunnpuls, snarere tvert i mot har vi jobbet mye med tempo, men vi har samtidig etterstrebet et grunntempo som har kunnet romme en viss plastisitet hvis vi har hatt behov for det. Hvis vi hadde fremført *Deowa* med dirigent, hadde dirigenten hatt en samlende og overordnet rolle. Det hadde dermed blitt et samspill med andre spillereglere.

## Spilleregler

En dirigent, konsertlokale, musikere etc. kan ha innflytelse på musikalske spill. Likeledes kan ulike komposisjoner ha ulike spilleregler. Eksempelvis har rytmisk og tidsmessig fleksibilitet vært grunnleggende i interpretasjon av *Garden works* – til forskjell fra eksempelvis Weberns sanger der en slik ”romslighet” ville vært helt uaktuelt. Interpretasjon av de ulike komposisjonene har innebåret at vi har satt oss inn i og lært oss å spille ulike spill. Til en viss grad har spillereglene blitt endret underveis, eksempelvis ved at vi har vektlagt ulike parametre underveis i innstuderingsprosessen.

Felles for samtlige komposisjoner er at vi har jobbet særskilt med enkelte partier for å forme disse slik som vi har ønsket. I Weberns sanger har disse partiene ofte vært knyttet til temposkift – i *Deowa* har disse i stor grad vært knyttet til de tidligere omtalte ”musikalske holdepunktene”. Et eksempel på et slikt særskilt parti i en Webern sang, er det første lento-partiet i ”Liebste Jungfrau” (op. 17/2).<sup>69</sup> Tekststrofen ”screib’ uns alle deinem Herzen unauslöschlich ein”<sup>70</sup> strekkes over fire takter i partituret. De to første taktene (takt 9 – 10) er markert ”poco più lento” og ”zart” og notert i styrkegraden *pianissimo* i samtlige fire stemmer, mens de to siste taktene i dette partiet (takt 11 – 12) er markert med ”a tempo” og med styrkegradsbetegnelse *forte*, *fp*

---

<sup>68</sup> Manning viser en liknende holdning. Et eksempel er en formulering jeg allerede har sitert i del 4: ”It should sound almost like a wild improvisation (...) 'Harry' will have expected a non-rigorous performance.” (E-post fra Jane Manning 13.12.2007.)

<sup>69</sup> Spor 9: 00.22 – 00.35.

<sup>70</sup> ”Innskriv oss alle uutslettelig i ditt hjerte”, min oversettelse.

*crescendo* og *sf*. I innøvingen jobbet vi mye med å forme disse fire taktene slik at de kunne utgjøre en organisk enhet (i tråd med tekststrofen) og at de samtidig fremsto som karaktermessige kontraster med et brudd mellom takt 10 ("Herzen") og takt 11 ("unauslöschlich"). Dette er et eksempel på et parti vi har måttet arbeide med nettopp for å kunne *spille* slik vi har ønsket.

## Musikk som sansbar prosess og hendelse

Gadamers spillbegrep åpner for et prosessorientert perspektiv både når det gjelder å forstå musikkverket og interpretasjonsprosessen.<sup>71</sup> Spillbegrepet åpner imidlertid også for et hendelsesorientert perspektiv i den forstand at musikken (og interpretasjonen av den) kan forstås fenomenalt, som en hendelse som foregår og som man som interpret kan ta aktivt del i.

Både forstått som prosess og hendelse, kan det være mulig å *ta del i* musikken gjennom interpretasjon. Slik kan musikalsk interpretasjon forstås som å "tre inn i musikken", enten det er gjennom egen utøving, lytting, partiturstudier eller egen musikalske forestillingsevne. Etter hvert som man har arbeidet med et musikkverk eller en bestemt type musikk, vil man som interpret opparbeide seg en stadig større kompetanse på nettopp dette området. En musikers intuisjon vil dermed være betinget av vedkommendes erfaring og kunnskap.<sup>72</sup>

Bergson definerer intuisjon som intellektuell sympati: "Det vi her kaller intuisjon, er en type *intellektuell sympati* ved hvilken man plasserer seg selv i det indre av en gjenstand for å sammenfalle med dét i den som er særegent for

---

<sup>71</sup> I denne avhandlingen er det interpretasjonsprosessen, ikke musikkverkets ontologi, som undersøkes. Det er imidlertid interessant å merke seg at flere toneangivende musikkforskere forfekter et prosessorientert syn, også når det gjelder holdningen til verket som sådan, blant disse Nicolas Cook. Cook argumenterer for at musikken kan forstås som både prosess og produkt, og han hevder at musikkverket til en viss grad vil være i stadig endring fordi det endres fra fremføring til fremføring. Mye av Cooks forskning har imidlertid fokus på egenskaper ved "sluttproduktet" (slik som eksempelvis tempovalg i en fremførelse), og ikke interpretens fortolkningsprosess. For mer, se for eksempel Nicholas Cook, "Between Process and Product: Music and/as Performance," *Music Theory Online* Volume 7, Number 2, 2001.

<sup>72</sup> John Rink omtaler dette som "informed intuition" (Rink, "Analysis and (or?) performance.").

den og følgelig også uutsigelig”.<sup>73</sup> Den norske Bergson-kjenneren Hans Kolstad utdyper betydningen av betegnelsen *sympati*:

Det sentrale begrep er her ordet ”*sympati*”. Bergson bruker begrepet i dets opprinnelige etymologiske betydning for å betegne en indre kommunikasjon mellom to former for væren som ikke står i et utvendig forhold til hverandre, men er direkte delaktige i en felles, til grunnliggende natur. Denne felles natur er i Bergsons øyne varigheten med dens forskjellige plan av rytmer. Ettersom varigheten for Bergson er å forstå som bestående av prosesser, forandringer og tendenser, følger det at intuisjonen defineres som den viten som tar bolig i bevegeligheten. Intuisjonens objekt er kort sagt bevegeligheten.<sup>74</sup>

Bergsons forståelse av intuisjon som intellektuell *sympati* innebærer med andre både å plassere seg selv inni noe, og å erfare dette intellektuelt. Slik knytter Bergson sansemessig og tankemessig viten sammen – en holdning som har klare fellestrekk med Kjørups utlegning om ”*sensuous knowledge*” (se del 1). Formuleringen ”plassere seg selv i det indre av en gjenstand” tydeliggjør nærheten mellom den som erfarer og det som erfares.<sup>75</sup> Bergsons formulering ”dét i den som er særegent for den og følgelig også uutsigelig” kan tolkes dit hen at intuisjonen innebærer kunnskap og erfaring som ikke kan uttrykkes i ord – et perspektiv som har nære forbindelser med Polanyis betegnelse ”*taus kunnskap*”.

## Spill og interpretasjonens mål

Lars Løvlie, en norsk kollega av Moira von Wright, knytter Gadammers spillbegrep til det å forstå estetisk erfaring. Løvlie argumenterer for at meningen i et kunstverk ligger i den helhetlige interpretasjonen og at estetisk erfaring således må forstås som relasjonell. Han understreker at en hver interpretasjon er ufullstendig og vil dermed invitere til nye tolkninger. Slik kan interpretasjon forstås som en skapende aktivitet.<sup>76</sup> Målet med interpretasjon kan således forstås

---

<sup>73</sup> Hans Kolstad, *Tid, intuisjon og musikk*. Essay publisert i forbindelse med Norsk Komponistforenings seminar ”Å komponere tiden”, 2000. s. 27. Sitatet er hentet fra Bergsons ”Innføring i metafysikken”, norsk utgave 1989 (opprinnelig utgitt på fransk i 1903).

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> Dette er et aspekt jeg har belyst i forhold til Borgdorff og Schöns tenkning, se del 1.

<sup>76</sup> Lars Løvlie, ”Den estetiske erfaring,” *Nordisk Pedagogikk, Oslo* vol. 10, 1990. Løvlie er professor i pedagogisk filosofi ved Pedagogisk forskningsinstitutt, Universitetet i Oslo.

som prosess, ikke resultat.<sup>77</sup> En tilsvarende holdning er å finne i Birtwistles musikk. I følge Hall ønsker Birtwistle ofte å unngå ”målrettethet” i sin musikk:

By 'goal orientation' Birtwistle means the way tonal music in particular establishes a clear temporal aim (a firm tonic cadence) and strives to achieve it. (...) His solution has been to compose music in which the purposeful direction is inhibited. This is one of the reasons why he breaks up a logical sequence of events and reorders them. On a broader perspective he achieved similar results by superimposing on the necessary linear progression a repetitive, cyclic process.<sup>78</sup>

Den musikalske tiden i *Deowa* kan forstås som varighet i Bergsons forstand. Videre kan det vær mulig å tolke de mange repetitive elementene som ulike deler i et syklisk refreng.<sup>79</sup> Cross gir denne beskrivelsen av Birtwistles bruk av repetisjon: “As with Stravinsky, repetition is at the heart of Birtwistle’s music, and yet things rarely repeat exactly.”<sup>80</sup>

Som nevnt i del 3 omtaler Gadamer spillet som den egentlige kunsthendelse.<sup>81</sup> Han understreker at fortolkning ikke er et middel, men selve forståelsens innhold.<sup>82</sup> Spillet formål er dermed ikke å ”løse” spillet, men derimot spillet i seg selv. Det er strukturering og forming av selve ”spillet bevegelse” som er formålet med spillet.<sup>83</sup> I snever forstand kan man dermed tenke at spillet ikke har noe mål utover seg selv. Kunnskap vil imidlertid alltid kunne generere ny kunnskap, og dermed kan fortolkning gjennom deltagelse i et spill åpne for perspektiver som i sin tur kan åpne for andre tolkningsmuligheter i andre kontekster.

---

<sup>77</sup> Løvlie knytter for øvrig estetisk erfaring til Hegels erfaringsbegrep. (Ibid.)

<sup>78</sup> Hall, *Harrison Birtwistle in Recent Years*. s. xv.

<sup>79</sup> Dette er et aspekt som kan knyttes til Deleuze og Guattaris tenkning. I ”Of the Refrain” fra *A Thousand Plateaus* gir de en utlegning av forholdet mellom refreng, tid og rom: ”So just what is a refrain? *Glass harmonica*: the refrain is a prism, a crystal of space-time. It acts upon that which surrounds it, sound or light, extracting from it various vibrations, or decompositions, projections, or transformations.” (Gilles Deleuze og Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*. London: Continuum, 2004. s. 384.)

<sup>80</sup> Cross, *Harrison Birtwistle: Man, Mind, Music*. s. 9.

<sup>81</sup> Gadamer, *Sandhed og metode*. s. 139.

<sup>82</sup> Ibid., s. 376.

<sup>83</sup> Ibid., s. 107.



# **Del 6:**

# **Sluttdel**





*Det er i det heile tatt ein  
illusjon å tru at alt som  
kjem i vår veg skal  
kunna forklarast.  
(Georg Henrik von Wright,  
fra Å forstå si samtid)<sup>1</sup>*

## Del 6: Sluttdel

### Introduksjon til del 6

Hva kan det innebære å foreta en reise der man ikke vet hvor man vil?<sup>2</sup> Med sine skarpsindige formuleringer er narren i Shakespeares forviklingskomedie *Helligtrekongersaften* den viseste av alle karakterene. Kanskje vil enhver interpretasjonsprosess være en reise.

Birtwistles egen kompositoriske holdning har inspirert meg til å konsentere meg om ett kjerneverk og å undersøke det (og mitt møte med musikken) fra ulike innfallsvinkler. I *Deowa* varieres, vris og vendes et knippe elementer om og om igjen. Slik kan *Deowa* tolkes som Birtwistles kompositoriske virke i miniatyr. Denne avhandlingen har da også fått form som *Deowa* med sine seks deler, og i likhet med den musikalske komposisjonen vil avhandlingens del 6 være en coda.

### Et ettertidsperspektiv

Avhandlingens overordnede forskningsspørsmål er *Hva kan den aktivitet vi kaller musikalsk interpretasjon innebære?* Forskningsspørsmålet er formulert med ordet ”kan”, noe som innebærer at dette arbeidet reflekterer en mulighet, ikke et endelig svar. Det overordnede forskningsspørsmålet kunne vært

---

<sup>1</sup> Norsk oversettelse Knut Olav Åmås.

<sup>2</sup> Jf. innledende sitat del 1.

undersøkt annerledes, eksempelvis gjennom å vektlegge andre perspektiver og fokus enn jeg har gjort.

Når jeg ser tilbake på de notatene jeg gjorde den første høsten jeg innstuderte *Deowa*, ser jeg tydelig at dette musikkverket har satt i gang mange spørsmål hos meg. Noen av disse har vært av grunnleggende ontologisk art, for eksempel spørsmål om hva musikalsk varighet kan innebære eller hvorvidt det vi spilte i halvt tempo i det hele tatt kunne kalles musikkverket. Andre spørsmål har vært av mer praktisk art, for eksempel hvor jeg kunne puste eller hvordan jeg skulle kunne tilegne meg en oversikt over hele musikkverket all den tid jeg syntes det var vanskelig å dele partituret opp i håndterbare deler. Mine notater bærer også preg av at jeg har tolket notebildet og teksten i *Deowa* på ulike måter.

I Birtwistles produksjon er det mange eksempler på flertydighet gjennom bruk av parallelle perspektiver og skjulte/fragmenterte elementer. Dette har inspirert til å forsøke å studere *Deowa* fra ulikt hold. I ettertid ser jeg imidlertid at jeg gjennomgående har hatt en sterk søken etter konsensus i denne studien. Tross heterogenitet har jeg søkt enhet, eksempelvis gjennom å tolke de tre stemmene høy, mellom- og lav stemme som tre varianter av en og samme stemme.

Interpretasjonen av *Deowa* har vært en uvanlig erfaring. Jeg har aldri tidligere vært så bevisst min egen interpretasjonsprosess underveis og heller aldri tidligere reflektert over mitt eget spill så lang tid etter at en konsert var over. Knappheten på intersubjektive referanser har vist seg å være fruktbar i den forstand at jeg stadig har måttet forholde meg aktivt til min egen refleksjon. Imidlertid har mangelen på referanser, både når det gjelder å kombinere et utøvende og akademisk musikkstudium og når det gjelder å studere musikk som ikke tidligere er viet særlig oppmerksomhet fra forskere eller utøvere, gjort at jeg i stor grad har utviklet det metodiske redskapet underveis i prosessen. I ettertid ser jeg at jeg kunne foretatt andre valg, eksempelvis kunne jeg ha notert mer systematisk fra egen øving eller undersøkt min egen forforståelse grundigere før jeg gikk i gang med innstuderingen. Dette er imidlertid innsikt som jeg ikke hadde forutsetninger for å ha da jeg gikk i gang med prosjektet.

Som jeg har gjort rede for i del 1, har jeg i stor grad lett etter nøkler både for å forstå *Deowa* og for å forstå min egen interpretasjonsprosess. Dette har innebåret en forholdsvis kronglete reiserute, eksempelvis gjennom å lete etter mening i *Deowas* tekst via tekststudier av de andre musikkverkene. Ikke desto mindre har arbeidet med tekstoversettelsene vært uhyre fruktbart.

Lik den hermeneutiske sirkelen har en musikalsk interpretasjonsprosess verken begynnelse eller slutt. Etter hvert som jeg har tilegnet meg kunnskap om *Deowa*, de sju øvrige komposisjonene og Birtwistles kompositoriske holdning, har jeg kunnet relatere ulike ledd i en slags kunnskapskjede til hverandre. Mens kjedet å mikroplan har ekspandert ved å legge et ledd til et annet, har det på makroplan forgreinet seg i ulike retninger, utviklet seg til nettverk – og floket seg til. I skriveprosessen har jeg forsøkt å løse opp i flokene og skape et lineært tekstlig narrativ som har kunnet fungere i en skriftlig avhandling. Jeg har ønsket å diskutere aspekter som jeg har funnet viktige i interpretasjonsprosessen, men jeg har på ingen måte forsøkt å (re)konstruere et interpretasjonsforløp.

I noen kapitler er den tekstlige progresjonen som en elv i flatt landskap, sakte og med store meandersvinger, slik at argumentasjonen har blitt tilnærmet sirkulær, i andre kapitler går assosiasjonsrekkene raskere og med bråere skift. Jeg har vurdert en rekke ulike måter å disponere teksten på og avhandlingen har tatt form underveis ettersom jeg har skrevet. Det overordnede forskningsspørsmålet har imidlertid vært styrende.

## Spill og refleksjon

Handler interpretasjon om å avdekke eller skape mening? Heidegger beskriver fornektning som tildekking og sannhet som avdekkethet.<sup>3</sup> Hvis det å finne mening kan sidestilles med å finne sannhet, vil dermed interpretasjon kunne forstås som en meningsavdekkende aktivitet. I *Kunstverkets opprinnelse* skriver Heidegger: ”Kunsten lar sannheten springe frem. Gjennom sitt sprang er kunsten selv en stiftende bevaring av de værendes sannhet i verket.”<sup>4</sup> Heidegger knytter imidlertid både avdekking og tildekking til *væren*, og fremhever at begge eksisterer side om side og er gjensidig avhengige av hverandre.

Som om partituret til *Deowa* skulle være en palimpsest, har jeg lett etter spor av noe ”opprinnelig” i det skrevne notebildet. Min tolkning av *Deowas* tekst som et slags orakelspråk og den musikalske notasjonen som trestemt er eksempler på at jeg som interpret har søkt en ”skjult” mening i partituret. Likeledes har jeg forholdt meg til lydopptakene som om disse skulle være en kilde til informasjon som har vært kvalitativt annerledes enn den musikken jeg

---

<sup>3</sup> Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse*.

<sup>4</sup> *Ibid.*, s. 95.

har hørt mens jeg spilte selv. Jeg har dermed tolket og beskrevet *Deowas* ”spill” som et flerdimensjonalt spill. Dette er tolkninger som til en viss grad er basert på kunnskap om komponisten og hans produksjon. Imidlertid kan det godt tenkes at Birtwistle selv ikke har en liknende forståelse av *Deowa* som jeg har.

I følge Ricoeur er ikke meningen å finne skjult i eller bakenfor et verk, men tvert i mot i front av det. I ”Metaforen og hermeneutikkens hovedproblem” skriver han: ”Tekstens betydning ligger ikke bakenfor teksten, men foran teksten. Det dreier seg ikke om noe skjult, men om noe som er blottlagt og åpent.”<sup>5</sup> I *Hermeneutics and the human sciences* gir han uttrykk for en liknende holdning: ”For the primary concern of hermeneutics is not to discover an intention hidden behind the text but to unfold a world in front of it, then authentic self-understanding is something which, as Heidegger and Gadamer wish to say, can be instructed by the 'matter of the text'.”<sup>6</sup> Dette er formuleringer som lett kan knyttes til selvrefleksjon, for hvem er det vi møter i front av et kunstverk, hvis det ikke er oss selv?

Mine refleksjoner over egen utøving, samspill med medmusikere, lytting, teoretiske studier, tekststudier, prosjektpresentasjoner, diskusjoner og lignende har i sum ledet frem til en overordnet forståelse av hva en musikalsk interpretasjonsprosess kan innebære. I likhet med meningsbegrepet, velger jeg å forstå musikalsk interpretasjon som både mangfoldig og som noe som kan være i stadig endring. I denne forståelsen har Gadammers spillbegrep en sentral rolle. Som vist i del 5 fremhever Gadamer at formålet med et spill nettopp er spillet selv. Han fremhever at forståelse ikke innebærer reproduksjon, men *produksjon*.<sup>7</sup> Musikalsk interpretasjon kan således forstås som en aktivt skapende virksomhet – som spill og refleksjon.

---

<sup>5</sup> Ricoeur, ”Metaforen og hermeneutikkens hovedproblem,” s. 322.

<sup>6</sup> Ricoeur, *Hermeneutics and the human sciences*. s. 94.

<sup>7</sup> Gadamer, *Sandhed og metode*.

# Kilder

- Adlington, Robert. 2000. *The Music of Harrison Birtwistle*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Aksnes, Hallgjerd. 2001. "Music and Its Resonating Body" i *Dansk Årbog for Musikforskning* vol 29, s. 81 - 101.
- . 2002. *Perspectives of Musical Meaning. A Study Based on Selected Works by Geirr Tveitt*. Oslo: Dr. art. thesis, Faculty of Arts, University of Oslo.
- Andraschke, Peter. 1983. "Webern und Rosegger" i *Opus Anton Webern*. Dieter Rexroth (red.), s. 108 - 12. Berlin: Quadriga Verlag.
- Arnim, Achim von, og Clemens Brentano. 1963. *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. 3. Teil*. Gesammelt von L. Achim von Arnim und Clemens Brentano. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. Vollständige Ausgabe nach dem Text der Erstausgabe von 1806/1808.
- Bailey, Kathryn. 1991. *The twelve-note music of Anton Webern: Old forms in a new language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bakhtin, Mikhail. 2003. "Dostojevskijs polyfone roman i lys av litteraturkritikken" i *Latter og dialog. Utvalgte skrifter*. Oversatt av Audun Johannes Mørch. Oslo: Cappelen akademisk forlag.
- . 1998. *Spørsmålet om talegenrane*. Oversatt av Rasmus T. Slaattelid. Bergen: Ariadne forlag.
- Barthes, Roland. 1977. *Image, Music, Text*. Essays selected and translated by Stephen Heath. London: Fontana Press.
- Benjamin, Walter. 2001. "Oversetterens oppgave" i *Hermeneutisk lesebok*. Oversatt av Steinar Danielsen, redigert av Sissel Lægred og Torgeir Skorgen, s. 353-64. Oslo: Spartacus Forlag.
- Bergson, Henri. 1998. *Tiden og den frie vilje*. Oversatt av Hans Kolstad. Trondheim: Aschehoug, Thorleif Dahls Kulturbibliotek.
- Berio, Luciano. 1970. *O King for voice and five players*. London: Universal Edition UE 13781 (partitur).
- Berry, Wallace. 1989. *Musical Structure and Performance*. New Haven and London: Yale University Press.
- Birtwistle, Harrison. 1984 (utgivelsesår). "...agm..." i *Kurtag/Birtwistle/Grisey*. Pierre Boulez/Ensemble Intercontemporain: Erato-Disques (CD-innspilling).
- . 1983. *Deowa for soprano and B flat clarinet*. London: Universal Edition UE 17664 (partitur).

- . 1997 (utgivelsesår). *The Mask of Orpheus*. Andrew Davis/Martyn Brabbins/BBC Symphony Orchestra/BBC Singers: NMC Recordings (CD-innspilling).
- . 1969. *Ring a Dumb Carillon*. London: Universal Edition UE 14192 (partitur).
- . 1966. *Verses for Clarinet and Piano*. London: Universal Edition, U.E. 14206 (partitur).
- Borchgrevink, Hild. 2005. "Hagearbeid med Lene Grenager." <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2005041311193378841382>, lesedato 20.4.2005.
- Borgdorff, Henk. 2007. "The Debate on Research in the Arts" i *Dutch Journal of Music Theory*, volume 12, Number 1, s. 1 - 17.
- Bourriaud, Nicholas. 2007. *Relasjonell estetikk*. Oversatt av Boel Christensen-Scheel. Oslo: Pax Forlag AS.
- Bradshaw, Susan. 1998. "A Performer's Responsibility" i *Composition - Performance - Reception: Studies in the Creative Process in Music*. Redigert av Wyndham Thomas, s. 53 - 65. Aldershot: Ashgate.
- . 1978/1991. "The Works of Anton Webern, opus 1-31" i *Anton Webern, Complete Works Opp 1-31*. Coverttekst til CD-innspilling utgitt under ledelse av Pierre Boulez: Sony Classical GmbH.
- Breivik, Magnar. 1998. *Musikalsk funksjonalisme: En studie i Arnold Schönbergs og Paul Hindemiths musikktenkning*. Trondheim: Doktorgradsavhandling, musikkvitenskapelig institutt, NTNU.
- Brendel, Alfred. 1982. *Musical Thoughts and Afterthoughts*. London: Robson Books.
- Buber, Martin. 2003. *Jeg og Du*. Oversatt av Hedvig Wergeland. Oslo: Cappelen forlag AS.
- Bø-Rygg, Arnfinn. 1989. *Modernismens estetikk*. Bergen: Kompendium, publisert av Filosofisk institutt, Universitetet i Bergen.
- . 2006. "Å skrive kroppen" i *Norsk filosofisk tidsskrift*, vol. 41, nr. 1, s. 18 - 29.
- Caputo, John D. 1997. *Deconstruction in a nutshell. A Conversation with Jaques Derrida*. New York: Fordham University Press.
- Celan, Paul. 2005. *Etterlatt: dikt og prosa i utvalg*. Gjendiktning ved Øyvind Berg. Oslo: Kolon.
- Cook, Nicholas. 1999. "Analysing Performance and Performing Analysis" i *Rethinking Music*. Redigert av Nicholas Cook og Mark Everist, s. 239 - 61. Oxford: Oxford University Press
- . 2001. "Between Process and Product: Music and/as Performance" i *Music Theory Online*, Volume 7, Number 2, <http://www.societymusictheory.org/mto/>.

- . 2005. "Prompting Performance: Text, Script and Analysis in Bryn Harrison's *être-temps*" i *Music Theory Online*, Volume 11, Number 1, <http://www.societymusictheory.org/mto/>.
- Cook, Nicholas, og Mark Everist (red.). 1999. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press Inc.
- Cooke, Peter 1995. "Heterophony" i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. redigert av Stanley Sadie, bind 8, s. 537 - 38. London: Macmillian Publishers London.
- Cross, Jonathan. 1996. "Birtwistle's secret theatres" i *Analytical strategies and musical interpretation: Essays on nineteenth- and twentieth-century music*. Craig Ayrey og Mark Everist (red.), s.207-25. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2000. *Harrison Birtwistle: Man, Mind, Music*. New York: Cornell University Press.
- . 1997. "The Mask of Orpheus" i *Harrison Birtwistle: The Mask of Orpheus*. Covertekst til CD-innspilling med BBC Symphony Orchestra, BBC Singers, Andrew Davis og Martyn Brabbins: MNC Redordings.
- Culler, Jonathan. 1995. "Til forsvar for overfortolkningen" i *Fortolkning og overfortolkning*. Oversatt av Mikael Brødsgaard og Keld B. Jessen, redigert av Stefan Collini, s. 119-33. Århus: Systime.
- Dahle, Gro. 2004. "Kilroy was there. Når diktet i diktet åpner seg" i *Musikk og mysterium: Fjorten essays om grensesprengende musikalsk erfaring*. Redigert av Erling E. Guldbrandsen og Øivind Varkøy, s. 71 - 88. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Danuser, Hermann. 1996. "Interpretation" i *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, s. 1054 - 69.
- Dearden, Ian. 1997. "The Electronic Music of The Mask of Orpheus" i *Harrison Birtwistle: The Mask of Orpheus*. Covertekst til CD-innspilling med BBC Symphony Orchestra, BBC Singers, Andrew Davis og Martyn Brabbins: NMC Recordings.
- Deleuze, Gilles, og Félix Guattari. 2004. *A Thousand Plateaus*. London: Continuum.
- Derrida, Jacques. 2006. "Différance" i *Dekonstruksjon: Klassiske tekster i utvalg*. Oversatt av Karin Gundersen. Oslo: Spartacus forlag.
- Descombes, Vincent. 1991. "The Interpretative Text" i *Gadamer and Hermeneutics*. Hugh J. Silverman, s. 247 - 68. New York: Routledge.
- Driver, Paul, og Rupert Christiansen. 1989. *Music and Text*. Vol. Volume 5, Contemporary Music Review. London: Harwood Academic Publishers.
- Dunsby, Jonathan. 1995. *Performing Music: Shared Concerns*. Oxford: Oxford University Press.
- Dusapin, Pascal. 1990. *So full of shapes is fancy*. Paris: Salabert (partitur).
- . 1997 (utgivelsesår). "So full of shapes is fancy" i *Accroche Note, Live in Berlin*. Live-opptak med Françoise Kubler og Armand Angster: Free Music Production, Berlin (CD-innspilling).

- Eco, Umberto. 1990. "Joyce, Semiosis, and Semiotics" i *The limits of interpretation*. s. 137-51. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- . 1995. "Mellem forfatter og tekst" i *Fortolkning og overfortolkning*. Oversatt av Mikael Brødsgaard og Keld B. Jessen, redigert av Stefan Collini, s. 73 - 95. Århus: Systime.
- . 1995. "Overfortolkning af tekster" i *Fortolkning og overfortolkning*. Oversatt av Mikael Brødsgaard og Keld B. Jessen, redigert av Stefan Collini, s. 51-72. Århus: Systime.
- . 1985. "The Poetics of the Open Work" i *The Role of the Reader: Explorations in the semiotics of texts*. London: Hutchinson.
- . 2002. "Randbemerkninger" i *Rosens navn*. Oversatt av Carsen Middelthon, s. 555 - 87. Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- . 1998. *Serendipities*. New York: Columbia University Press.
- . 2000. "Tiden i kunsten" i *Den nye middelalderen og andre essays*. Oversatt av Tommy Watz, i utvalg ved Siri Nergaard, s. 117 - 31. Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- . 1990. "Two Models of Interpretation" i *The limits of interpretation*. s. 8 - 22. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Endresen, Rolf Theil. 1988. *Fonetikk: Ei elementær innføring*. Oslo: Universitetsforlaget
- Farr, Janet M. 1987. *Harrison Birtwistle's Ring a Dumb Carillon and His Other Works for Solo Soprano*. Texas: Dissertation, Doctor of Musical Arts, University of Texas at Austin.
- Ford, Andrew. 1993. "The reticence of intuition - Sir Harrison Birtwistle" i *Composer to composer: Conversations about contemporary music* s. 52-59. Sydney: Hale & Iremonger.
- Forte, Allen. 1998. *The Atonal Music of Anton Webern*. New Haven: Yale University Press.
- Gadamer, Hans-Georg. 2001. "Estetikk og hermeneutikk" i *Hermeneutisk lesebok*. Oversatt av Torgeir Skorgen, redigert av Sissel Lægroid og Torgeir Skorgen, s. 137 - 45. Oslo: Spartacus Forlag.
- . 2003. *Forståelsens filosofi, utvalgte hermeneutiske skrifter*. Oslo: J. W. Cappelens forlag.
- . 2004. *Sandhed og metode. Grundtræk af en filosofisk hermeneutikk*. Oversatt av Arne Jørgensen. Århus: Systime Academic.
- . 1989. "Text and Interpretation" i *Dialogue and Deconstruction. The Gadamer - Derrida Encounter*. Redigert av Diane P. Michelfelder og Richard E. Palmer, p. 21 - 51. New York: State University of New York Press.
- Goehr, Lydia. 1998. *The Quest For Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy*. New York: Oxford University Press.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1999. *Faust del II*. Norsk gjendiktning ved Åse-Marie Nesse. Oslo: Det Norske Samlaget.



- Goldstein, Burt. 1983/84. "Contemporary Music Festival at CIA" i *Perspectives of New Music*, Vol. 22, s. 471 - 77.
- Grenager, Lene. 2003. *Garden works for high voice and clarinet*. Oslo: Norsk musikkinformasjon (partitur).
- Griffiths, Paul. 1985. "Harrison Birtwistle" i *New sounds, new personalities: British composers of the 1980s in conversation with Paul Griffiths*. s. 186-94. London: Faber and Faber.
- Guldbrandsen, Erling E. 1997. *Tradisjon og tradisjonsbrudd. En studie i Pierre Boulez: Pli selon pli - portrait de Mallarmé*. Vol. 23. Oslo: Universitetsforlaget, Acta Humaniora
- . 2002. "Verkets åpning: Om verkbegrep, estetisk erfaring og transcendens" i *Studia Musicologica Norvegica*, volum 28, s. 5 - 23.
- Guldbrandsen, Erling, og Øivind Varkøy (red.). 2004. *Musikk og mysterium. Fjorten essays om grensesprengende musikalsk erfaring*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Habbestad, Ida. 2006. "Draumen om Brahms." intervju med Hans Christian Bræin publisert på nettstedet ballade, <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2006022311434223831998>, lesedato 23.2.2006.
- . 2007. "Ei problematisering av det vakre." intervju med Rolf Borch, publisert på nettstedet ballade, <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2007050710340722101625>, lesedato 07.05.2007.
- Hall, Michael. 1984. *Harrison Birtwistle*. London: Robson Books.
- . 1998. *Harrison Birtwistle in Recent Years*. London: Robson Books.
- Halvorsen, Else Marie. 2003. "Estetisk erfaring: En fenomenologisk tilnærming i Roman Ingardens perspektiv" i *HiT skrift* nr 6, s. 1 - 12.
- Haynes, Malcolm. 1995. *Anton von Webern*. London: Phaidon.
- Heidegger, Martin. 2000. *Kunstverkets opprinnelse*. Oversatt av Einar Øverenget og Steinar Mathisen. Oslo: Pax Forlag.
- . 1996. *Oikos og Techne: Spørsmålet om teknikken og andre essays*. utgitt ved Arnfinn Bø-Rygg. Aschehoug. Oslo.
- Hovland, Erlend. 2005. "On the Relevance and Autonomy of Musicology" i *Studia Musicologica Norvegica*, vol 31, s. 7 - 25.
- Ingarden, Roman. 1970. *Innføring i Edmund Husserls fenomenologi, 10 Oslo-forelesninger 1967*. Oversatt av Per Fr. Christiansen. Oslo: Johan Grundt Tanum Forlag.
- . 1968. "Problemet om verdienes relativitet" i *Minerva*, vol 12, s. 181 - 95.
- Jarvis, Peter. 2002. *Praktikerforskeren*. Oversatt av Kurt Strandberg. København: Alinea.

- Johnson, Julian. 1999. *Webern and the transformation of nature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kerman, Joseph. 1980. "How We Got into Analysis, and How to Get Out" i *Critical inquiry: University of Chicago Press*, Volume 7, s. 311 - 31.
- Kjørup, Søren. 2006. *Another Way of Knowing*. An edition in the Sensuous Knowledge series "Focus on Artistic Research and Development". Vol. Number 1/2006. Kunsthøgskolen i Bergen.
- . 1999. "Erkendelsens nærvær" i *Nærværskommunikation*. redigert av Henriette Christrup, s. 152 - 61. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.
- Kolneder, Walter. 1974. *Anton Webern: Genesis und Metamorphose eines Stils*. Wien: Verlag Elisabeth Lafite.
- Kolstad, Hans. 2001. *Henri Bergsons filosofi - betydning og aktualitet*. Oslo: Humanist forlag.
- . 2000. *Tid, intuisjon og musikk*: Essay publisert i forbindelse med Norsk Komponistforenings seminar "Å komponere tiden".
- Korsyn, Kevin. 1999. "Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue" i *Rethinking Music*. Nicholas Cook og Mark Everist. Oxford: Oxford University Press.
- Kruse, Bjørn. 2004. *Peristyl for kvinnestemme og bassklarinet*. Oslo: Norsk musikkinformasjon (partitur).
- Levinson, Jerrold 1993. "Performative vs. Critical Interpretation in Music" i *The Interpretation of Music*. Michael Krausz. Oxford: Oxford University Press.
- Løgstrup, K. E. . 1976/1995. *Kunst og erkendelse*. København: Gyldendal Nordisk Forlag.
- Løvlie, Lars. 1990. "Den estetiske erfaring" i *Nordisk Pedagogikk, Oslo*, vol. 10, s. 1 - 18
- Machaut, Guillaume de. 1993 (utgivelsesår). *Hoquetus David*. Kunstnerisk leder Helga Weber, 7 Isorhythmische geistliche Motetten. Hamburg: Renaissance der Renaissance (CD-innspilling).
- Mahler, Gustav. 1911 (årstall for copyright). *Symphony No. 8*: Universal Edition (partitur).
- Messiaen, Olivier. 1957 (årstall for copyright). *Turangalila- Symphonie*. Paris: Durand (partitur).
- Moldenhauer, Hans, og Rosaleen Moldenhauer. 1978. *Anton von Webern. A Chronicle of his Life and Work*. London: Victor Gollancz.
- Monteverdi, Claudio. 1987 (utgivelsesår). *L'Orfeo*. CD-innspilling under ledelse av John Eliot Gardiner: Polydor International GmbH, Hamburg (CD-innspilling).
- Nesheim, Elef. 2001. *Modernismens døråpner i Norge: Finn Mortensens musikk i lys av etterkrigsmodernismen*. Oslo: Avhandling dr. philos, Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo, Acta Humaniora, Unipub forlag.

- . 2001. "Psyken må være forankret i det miljø en er ammet av som menneske - Perspektiver på tolvtonekonstruksjoner i norsk musikk" i *Studia Musicologica Norvegica*, volum 27, s. 132 - 57.
- Noreen, Kirk, og Joshua Cody. 1999. "Sir Harrison Birtwistle in conversation with Kirk Noreen and Joshua Cody." [http://www.sospeso.com/contents/articles/birtwistle\\_p1.html](http://www.sospeso.com/contents/articles/birtwistle_p1.html), lesedato 30.11.2007.
- Pedersen, Gjertrud. 2006. "Hva er interpretasjon? Hva innebærer en interpretasjonsprosess og hvordan kan vi forstå den?" i *Flerstemmige innspill, NMH-publikasjoner*, 2006:5, s. 7 - 23.
- . 2002. *Äusserst zart. En studie av Anton Weberns Drei Lieder für Gesang, Es-Klarinette und Gitarre op. 18, med vekt på estetiske ideal innen musikk, arkitektur og billedkunst*. Upublisert hovedoppgave. Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Pessoa, Fernando. 2004. *Uroens bok*. Oversatt av Christian Rugstad. Oslo: Solum Forlag.
- Polanyi, Michael. 2000. *Den tause dimensjonen*. Oversatt av Erlend Ra. Oslo: Spartacus Forlag.
- Rexroth, Dieter (red.). 1983. "Anton Webern: Vier Briefe an Alban Berg" i *Opus Anton Webern*. Dieter (red.) Rexroth, s. 86 - 92. Berlin: Quadriga Verlag.
- Ricoeur, Paul. 1979. *Fortolkningsteori*. Oversatt av Henrik Juel. København: Vintens Forlag.
- . 1990. *Hermeneutics and the human sciences: Essays on language, action and interpretation*. Redigert og oversatt av John B. Thompson. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2001. "Hva er en tekst? Å forstå og forklare" i *Hermeneutisk lesebok*. Oversatt av Karit Elise Valen, Sissel Lægreid og Torgeir Skorgen (red), s. 59 - 79. Oslo: Spartacus Forlag.
- . 1996. "Metaforen og hermeneutikkens hovedproblem" i *Agora: Journal for metafysisk spekulasjon*. oversatt av Ragnar Braastad Myklebust, s. 309 - 27. Oslo: Aschehoug.
- Rink, John. 2002. "Analysis and (or?) performance" i *Musical Performance: A Guide to Understanding*. redigert av John Rink, s. 35 - 58. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rode-Breyman, Susanne. 1996. "...gathering the divine from the earthly..." i *Webern Studies*. Kathryn Bailey (red.), s. 1 - 31. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rorty, Richard. 2005. "Analytical Philosophy and Narrative Philosophy" i *Kant im Streit der Fakultäten*. Volker Gerhardt (red.), s. 269-85. Berlin: Walter de Gruyter.
- . 1995. "Pragmatikerens utvikling" i *Fortolkning og overfortolkning*. Oversatt av Mikael Brødsgaard og Keld B. Jessen, Stafan Collini (red.), s. 97-118. Århus: Systime.

- Sanders, Ernest H. 1995. "Hocket" i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie, bind 8, s. 605 - 08. London: Macmillan Publishers London.
- Saramago, José. 2003. "Innledende essay" i *Uroens bok*. Oslo: Solum Forlag.
- Scelsi, Giacinto. 1988 (årstall for copyright) *Preghiera per un' ombra pour clarinette sib solo*. Paris: Salabert (partitur).
- Schön, Donald A. 1991. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. Aldershot: Ashgate.
- Schönberg, Arnold, og Josef Rufer. 1919. *Verein für musikalische Privataufführungen in Wien*: Arkivmateriale fra Arnold Schönberg Center, Wien.
- Shakespeare, William. 1964. *Helligtrekongersaften eller hva du vil*. Gjendiktning ved André Bjerke. Oslo: Aschehoug.
- . 1982. "Twelfth-Night: or, What You Will" i *Shakespeare. All 37 Plays. All 160 Sonnets and Poems*. Stratford, s. 289 - 311. London: Chancellor Press.
- Shreffler, Anne C. 1994. "Mein Weg geht jetzt vorüber: The Vocal Origins of Webern's Twelve-Tone Composition" i *American Musicological society, New York*, Volume 47, nr. 2, s. 275 - 339.
- Simonsen, Tore. 2008. *Det klassiske fonogram*. Oslo: Doktorgradsavhandling, NMH-publikasjoner 2008:2.
- Sontag, Susan. 1964. "Against interpretation" i *Against interpretation and other essays*. New York: Picador.
- Stensæth, Karette. 2008. *Musical Answerability: A Theory on the Relationship between Music Therapy Improvisation and the Phenomenon of Action*. Oslo: Doktorgradsavhandling, NMH-publikasjoner 2008:1.
- Szmolyan, Walter. 1984. "Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins" i *Musik-Konzepte*, nr. 36, s. 101-18.
- Tusa, John. "The John Tusa Interview with Harry Birtwistle." Transkripsjon av radiointervju (BBC Radio 3), intervjuet er antagelig foretatt 2001, [http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/birtwistle\\_transcript.shtml](http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/birtwistle_transcript.shtml), lesedato 30.11.2007
- von Wright, Moira. 2000 *Vad eller vem? En pedagogisk rekonstruksjon av G. H. Meads teori om människors intersubjektivitet*. Göteborg: Daidalos.
- Wadel, Cato. 2006. *Forskning i egne erfaringer*. Flekkefjord: SEEK a/s.
- Warburton, Dan. 1995. "Harrison Birtwistle Interview by Dan Warburton, July 8th 1995." <http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/birtwistle.html>, lesedato 30.11.2007.
- Webern, Anton. 1959. *Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik herausgegeben von Josef Polnauer*. Wien: Universal Edition.
- . 1995/1996/1997/2000. *Complete Webern*. Innspilling utgitt under ledelse av Pierre Boulez: Deutsche Grammophon GmbH (CD-utgivelse).

- . 1978/1991. *Complete Works Opp 1 - 31*. Innspilling utgitt under ledelse av Pierre Boulez: Sony Classical GmbH (CD-utgivelse).
- . 1927 (årstall for copyright) *Drei Lieder für Gesang, Es-Klarinette und Gitarre op. 18*. Wien: Universal Edition, UE 8684 (partitur).
- . 1955 (årstall for copyright). *Drei Volkstexte für Gesang, Geige (Auch Bratsche), Klarinette und Bass-Klarinette in B, op. 17*. Wien: Universal Edition, UE 12272 (partitur).
- . 1928 (årstall for copyright). *Fünf Canons nach lateinischen Texten für hohen Sopran, Klarinette und Bassklarinetten op. 16*. Wien: Universal Edition, UE 9522 (partitur).
- . 1963. *The Path to the New Music*. Leo Black. Pennsylvania: Theodore Presser in association with Universal Edition.
- Wittgenstein, Ludwig. 2000. *Bemerkninger om fargene*. Oversatt av Stian Grøgaard. Pax Forlag. Oslo.
- . 2004. *Den ukjente dagboken*. Oversatt av Knut Olav Åmås. Oslo: Spartacus Forlag.
- . 1997. *Filosofiske undersøkelser*. Oversatt av Mikkel B. Tin. Oslo: Pax Forlag A/S.
- . 1999. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Oversatt av Terje Ødegaard. Oslo: Gyldendal.
- Aaslestad, Petter. 1999. *Narratologi: En innføring i anvendt fortellerteori*. Oslo: Landslaget for norskundervisning/Cappelen Akademisk Forlag.

# Summary

This dissertation involves a study on the process of a musical interpretation of *Deowa* (1983) for soprano and clarinet, written by the English composer Sir Harrison Birtwistle (b. 1934), a leading composer in Europe. Although Birtwistle's music is often performed in Europe as well as in the United States, it is rarely performed in Norway. Interestingly, *Deowa*, which is a vocalise and the only composition Birtwistle has composed for soprano and clarinet duo, is hardly ever given any attention, either by performers or musicologists. This particular work creates thus an interesting point of departure regarding an investigation of what the process of musical interpretation entails.

In this doctoral project *Deowa* is studied in relation to seven other musical works for female voice and clarinet. This includes another work by Birtwistle and music by Anton Webern, Pascal Dusapin, Bjørn Kruse and Lene Grenager, all of which are composed between 1924 and 2004. My perspective as a performing clarinetist together with my collaboration with the soprano Astrid Kvalbein creates a starting point in the present project.

Consequently, the project has two dimensions. One is based on my experience as a clarinet player and the other is based on my theoretical reflections. Attached to the text is an audio recording with the eight musical works. Whereas these are presented side by side on the recording, *Deowa* constitutes the core of the written dissertation. Here musical interpretation is investigated both in relation to the actual musical works and to the interpretation process. This creates the basis for a theoretical discussion.

The understanding of aesthetic experience as sensuous knowledge creates a basis for the dissertation. This promotes an argument to understand musical interpretation as performing, reading, listening and/or imagining music, which in turn implies a manifold and process orientated musical understanding. The theoretical perspective taken is hermeneutic, and is to a considerable extent connected to writings by Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur and Umberto Eco. Gadamer's term 'play' is given particular attention.

Finally, the dissertation consists of the following parts: 1 Introduction, 2 Entering the musical work, 3 Text study, 4 Score analysis, 5 Relational perspective, time/duration, play and 6 Conclusion.

# Innhold vedlagt CD

|    |                     |  |       |
|----|---------------------|--|-------|
| 1  | Harrison Birtwistle | <i>Deowa</i> (1983)                      | 11'53 |
| 2  |                     | <i>Ring a Dumb Carillon</i> (1965)       | 14'25 |
|    | Anton Webern        | <i>Fünf Canons</i> (op. 16, 1924)        |       |
| 3  |                     | Christus factus est                      | 0'35  |
| 4  |                     | Dormi Jesu, mater ridet                  | 1'17  |
| 5  |                     | Crux fidelis                             | 0'58  |
| 6  |                     | Asperges me, Domine                      | 0'38  |
| 7  |                     | Crucem tuam adoramus, Domine             | 0'39  |
|    |                     | <i>Drei Volkstexte</i> (op. 17, 1925)    |       |
| 8  |                     | Armer Sünder, du                         | 0'53  |
| 9  |                     | Liebste Jungfrau, wir sind dein          | 1'10  |
| 10 |                     | Heiland, unsre Missetaten                | 0'51  |
|    |                     | <i>Drei Lieder</i> (op. 18, 1925)        |       |
| 11 |                     | Schatzerl klein                          | 1'04  |
| 12 |                     | Erlösung                                 | 1'11  |
| 13 |                     | Ave, Regina coelorum                     | 1'33  |
| 14 | Pascal Dusapin      | <i>So full of shapes is fancy</i> (1990) | 4'56  |
| 15 | Bjørn Kruse         | <i>Peristyl</i> (2004)                   | 8'02  |
| 16 | Lene Grenager       | <i>Garden works</i> (2003)               | 14'55 |

Astrid Kvalbein (sopran), Gjertrud Pedersen (klarinetter\*), Cathrine Nyheim (slagverk\*\*),  
Rolf Borch (bassklarinet\*\*\*), Sigyn Fossnes (fiolin/bratsj\*\*\*\*),  
Thomas Kjekstad (gitar\*\*\*\*\*)

\* Bb/A-klarinet: 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 16, Eb-klarinet: 11, 12, 13, bassklarinet: 14, 15

\*\* 2

\*\*\* 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10

\*\*\*\* 8, 9, 10

\*\*\*\*\* 11, 12, 13

Spor 1 – 13 innspilt 9. februar 2007, 14 – 16 innspilt 20. og 21. september 2007

Alle opptak gjort i Levinsalen NMH

Opptak: Thomas Hukkelberg

Produsert av Thomas Hukkelberg og Gjertrud Pedersen

Opptakene er finansiert av NMH

Duplikasjon foretatt med tillatelse fra TONO/NCB

Lydoptakene må ikke kringkastes uten tillatelse

Copyright Gjertrud Pedersen

”Når erindringens hage begynner å tørke ut,” sa Celâl en av disse siste kveldene, ”skjelver man kjærlig for de siste trærne og rosene som er tilbake. For at de ikke skal forsvinne, vanner og kjærtegner jeg dem fra morgen til kveld: Jeg husker, jeg husker, slik at jeg ikke skal glemme!” (Orhan Pamuk, fra *Svart bok*).

