

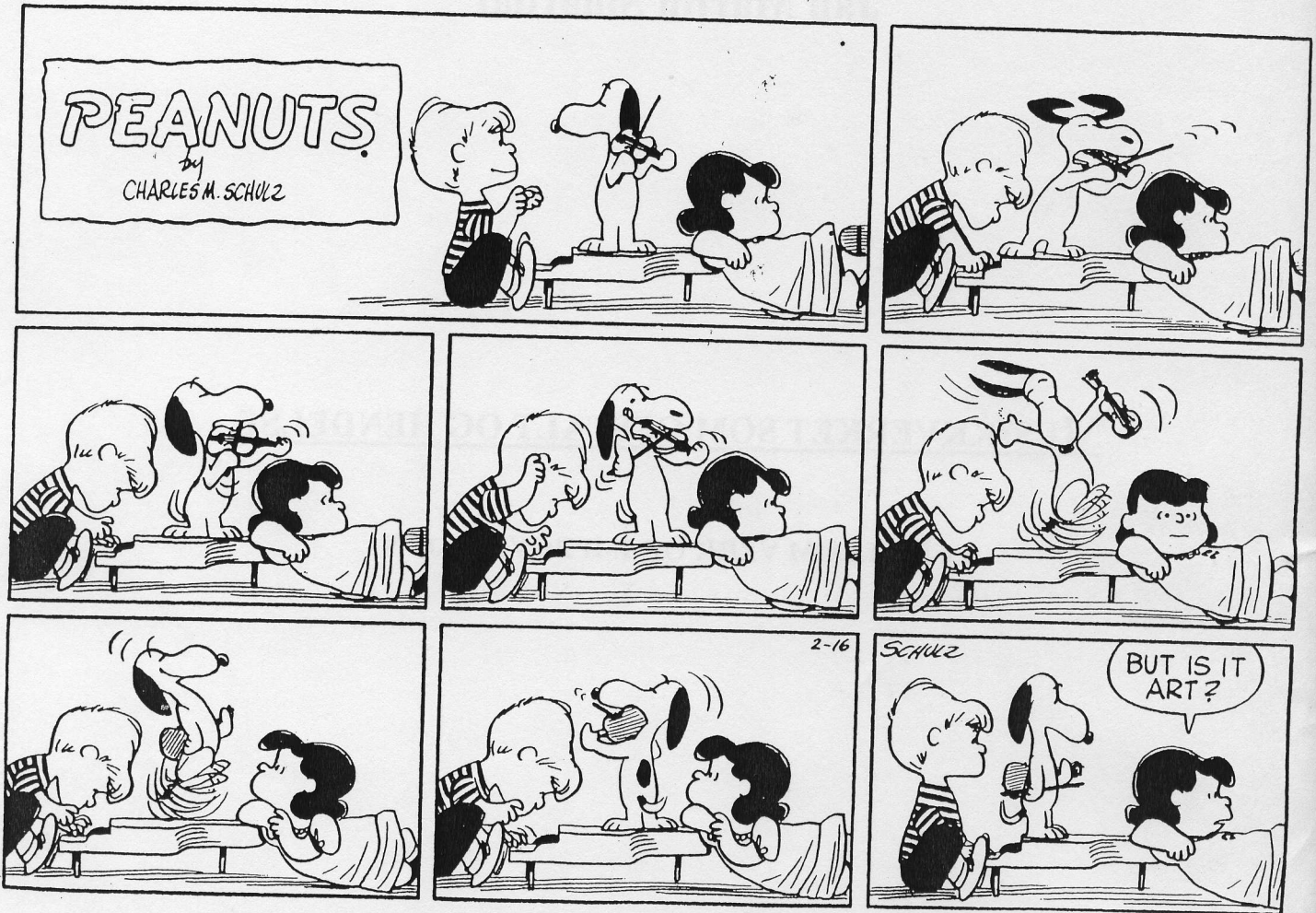
**Jan Martin Smørdal**

**MUSIKKVERKET SOM GESTALT OG HENDELSE**

**- MELLOM VERK OG IMPROVISASJON**

Hovedfagsoppgave i utøving med fordypningemne

Norges musikkhøgskole 2006



Fra Charles M. Schulz (2005) *The complete peanuts: 1957 to 1958* (New York: Fantagraphics books)

# INNHold

<b>1. INNLEDNING</b>	<b>3</b>
<b>2. HEIDEGGERS «KUNSTVERK»</b>	<b>4</b>
VÆREN - VESEN - TILSTEDEVÆRELSE	5
TINGLIGHET	6
FENOMENET «KUNSTVERK» - RISSET	7
<b>3. JAZZ OG IMPROVISASJON</b>	<b>10</b>
HISTORIE	11
IMPROVISASJONSBEGREPET	16
NOTASJON OG IMPROVISASJON	18
<b>4. VLADIMIR HOROWITZ – «VERS LA FLAMME»</b>	<b>22</b>
LYTTING	22
ANALYSE	23
FLERE ORD OM VERK	27
<b>5. JOHN TILBURY – «BARCELONA»</b>	<b>28</b>
LYTTING	28
ANALYSE	29
<b>6. CHITOSE OKASHIRO – «VERS LA FLAMME»</b>	<b>35</b>
LYTTING	35
ANALYSE	36
<b>7. PARTITURET</b>	<b>37</b>
HOROWITZ OG PARTITURET	38
OKASHIRO OG PARTITURET	39

<b>8. HEIDEGGERS «TEKNIKK»</b>	<b>40</b>
<b>OM TILVIRKERS MOTIVASJON</b>	<b>43</b>
<b>«VERKLIGHETER»</b>	<b>45</b>
<b>HEIDEGGER – ZEN – BUBER</b>	<b>47</b>
<b>9. «BUT IS IT ART?»</b>	<b>49</b>
<b>10. KILDER</b>	<b>51</b>
<b>11. FORKLARING AV SYMBOLER</b>	<b>54</b>
<b>12. ANALYSER</b>	<b>56</b>
<b>13. «VERS LA FLAMME» - PARTITUR</b>	<b>69</b>

## INNLEDNING

Det kan synes som om alt er kunst, eller at alt har mulighet som kunstverk. Arven fra Duchamps, blant andre, kan sies å ha blitt en standard for oss som kunstbetrukkere, enten som politiske mennesker eller sosiale vesener. Postmodernismens tilsynelatende alltillatethet gir ofte sitt utslag i noe som på avstand likner likegyldighet og kunstnerisk apati. Finnes det likevel en definisjon, eller et syn på hva musikalske kunstverk er, som gir rom for kunstverket som et engasjerende og reflekterende fenomen? Om det var tilfelle, skulle det være mulig å kunne si noe om hvordan disse musikalske kunstverk er satt sammen, og hva som gjør dem til musikalske verk? Og videre, hvor finnes da det musikalske verket?

Etter å ha hovedsakelig spilt såkalt rytmisk musikk<sup>1</sup> en del år, melder slike spørsmål seg for meg som utøver og komponist. Klassiske musikere beskjeftiger seg visstnok udiskutabelt med musikalske verk, i kraft av den reproduserbare mulighet partituret tilbyr, i kombinasjon med den forholdsvis lange tradisjonen den klassiske musikken danner. Det samme kan neppe sies om improviserende musikere; det meste av ikke-klassisk musikk er historisk sett ikke veldokumentert, satt i forhold. Likevel anser mange improvisatorer seg som kunstnere, gjør de da det med rette? Finnes det noe i begrepet «improvisere» som kan sammenknytte improvisasjon og verk? For det postmodernistiske kunstsynet har tilsynelatende åpnet for å la improviserende musikere kalle seg kunstnere.

Mitt initierende spørsmål er «Kan improvisert musikk danne musikalsk verk?». Vi må altså undersøke hva et kunstverk er, og hva improvisasjon er. I ønsket etter å tydeligere se fenomenet *kunstverk*, støtter jeg meg til Martin Heideggers skrifter om kunst og teknikk, og Lasse Thoresens auditive sonologi. For å kunne reflektere over begrepene, mener jeg det er nødvendig å sette både improvisert musikk og klassisk musikk under samme type lupe. Og felles for dem begge er at de kan oppleves gjennom øret, som fenomenet musikk. Heideggers forlengelse av fenomenologien tar avstand fra den mer skjematisk fenomenologien til Husserl. Siden Heidegger synes å i større grad se helheter, og fenomeners forhold til hverandre, enn hva Husserl gjør, syntes Heideggers fenomenologi som et riktig valg. Likeså Thoresens auditive sonologi, som i stor grad baseres på nettopp auditiv analyse. Hva gjelder 'improvisasjon', støtter jeg meg til både etymologi og ikke minst jazzhistorie og dennes utvikling hva holdning til musikk angår. Jazzmusikken er i dag den musikkgenren som

---

<sup>1</sup> Den opprinnelige genredefinisjonen NMH brukte på ikke-klassiske studenter.

kanskje først og fremst forbindes med improvisasjon. Det er dessuten en sjanger jeg er utdannet til å utøve, og dermed en type musikk jeg kjenner godt.

Veien fra filosofi til jazz, auditiv sonologi, og videre til refleksjon over konkrete musikalske eksempler kan synes lang. Jeg tillater meg likevel å undersøke dette, i håp om å bedre øyne hva det vil si å erfare musikalske verk, og om improvisert musikk kan falle innunder en slik erfaring.

## HEIDEGGERS «KUNSTVERK»

I boka «Kunstverkets opprinnelse» forsøker Heidegger å beskrive hva kunstens vesen er, hva kunsten er og hvordan den består. Hans kunstsyn blir lagt til grunn i denne teksten, og trenger dermed en redegjørelse. Noen av hans mange begreper, og forståelse av begreper, vil bli utdypet og brakt med videre. Først litt kort om begrepet «kunstverk».

Selve ordet «verk» er beslektet med det greske *εργον*, *ergon*<sup>2</sup>, som betyr «arbeid» eller rett og slett «verk», slik det blir bruk for eksempel i «dags-verk». Opprinnelig ble ordet skrevet med en v, altså *vergon*, men denne bokstaven har senere forsvunnet fra det greske språk. En gresk-dansk ordbok<sup>3</sup> definerer ordet slik: «1) Verk, gjerning, syssel. 2) det ved arbeid frembrakte, verk, arbeide. 3) overhode ting, sak, gjenstand». Stammen -erg, er også brukt i *energeia*, som betyr «effektivitet», «aktivitet», «operasjon» eller bare «(noe/noen) i arbeid». Om dette ordet sier samme ordbok: «Virksomhet, virkekraft», og videre som adjektiv: 1) arbeidende, virksom, beskjeftiget 2) om ting: virksom, kraftig fruktbar, dyrket, fruktbringende, rentebærende». Koblingen mellom handling, kunstbegrepet og verkbegrepet slik vi kjenner det i dag, har likevel skjedd gjennom et annet relatert ord; *τεχνη*, / *techné*. Dette greske ordet oversettes ofte med «kunst», eller «håndverk», selv om vi i dag heller forbinder «teknikk» med den instrumentelle handling som fører til et hvilket som helst produkt eller resultat. Ordboka sier: «1) Kunstferdighet, mekanisk ferdighet, overhode ferdighet, kunsthåndverk. 2) (overført:) list, kunstgrep». Begrepet «teknikk» vil bli utdypet senere i teksten. Inntil videre er det nok å merke seg at verkbegrepet har med handling å gjøre, en villet handling, noe som frembringer.

---

<sup>2</sup> Disse ordforklaringene er plukket fra flere ordlister, se under «andre kilder».

<sup>3</sup> Græsk-Dansk Ordbog (1963).

## VÆREN - VESEN - TILSTEDEVÆRELSE

Et av hovedbegrepene hos Heidegger er *nærvær*, eller *tilstede-værelse*; væren iblandt det værende. Som viderefører av Husserls fenomenologi, gikk Heidegger imot sin læremester og stilte seg uforstående til en detalj- og egenskapsorientert betraktning av verden. Der Husserl beskriver for eksempel en kube som en ting med visse aspekter og momenter, som innehar et mangfold av identiteter, spesielle egenskaper og så videre, sier Heidegger om den betrakte ting at dette er nettopp den tingen: En ting kan enten være *medgitt*, være for hånden gitt, altså som noe allerede eksisterende, tingen kan være *tilvirket*, slik som ting med en funksjon og instrumentell verdi, eller tingen kan være *skapt*, slik et maleri kan eksistere som kunst. Mennesket forholder seg til ting, og lever med og mellom tingene. Tingene er værender, Dasein (mennesket) som nær-værende kan søke tingens vesen for å videre se eller møte tingen/fenomenet. I møte med et kunstverk, som tilstedeværende, nærværende skriver faktisk Heidegger at kunstverket «veser», som verbalisering av «vesen» («... die Kunstwerk west»<sup>4</sup>). Dette syn på tilstedeværelse, vesenssøken og væren kan sterkt minne om et vestens svar på zen-buddhisme<sup>5</sup>; et nesten-religiøst livssyn og en erkjennelsesoppfattelse av en selv som del av Altet.

Kunstverk<sup>6</sup> opplyser betrakteren, skriver Heidegger. I kunstverket er sannheten om det som fremvises eller opp-settes. «Sannhet er den forutgående avdekning av noe som det noe det er»<sup>7</sup>. Verket er det værendes sannhet som i-verk-setter seg selv. Dasein, det betraktende/tilstedeværende og nærværende mennesket, blir i møte med kunstverket henrykket ut av sin sedvanlige og trygge tilværelse. Kunstverket er et selvtilstrekkelig hele som skiller seg klart fra andre tilvirkede ting, for også kunstverket er en ting. Mennesket, som væren, er ikke en ting. Mennesket er det som, i møte med ting, opplever tingenes væren. Mennesket er Dasein, et væren-her, i nærvær til ting i verden. Vi snakker altså om tilstedeværelse. Menneskets nærvær/tilstedeværelse går i dialog med kunstens, og danner et slags møte. Disse momentene vil inngå i refleksjoner over konkrete musikkseksempler senere. I mellomtiden er det verdt å merke seg at møtet mellom kunsten og betrakteren eksisterer som mulighet, ikke som nødvendighet. Nærvær er altså noe vi finner i og i møte med kunstverket,

---

<sup>4</sup> Heidegger (2000), s. 9.

<sup>5</sup> Heidegger beskriver også selv i sitt siste intervju at hans filosofi på en måte representerer en oksidental zenbuddhisme, eller heller; et bedre alternativ. Uttalt i et posthumt utgitt intervju med «Der Spiegel» 1976. Referert til i Van Norden, (2004).

<sup>6</sup> Heidegger deler vanligvis opp ord, for å tillegge ord nye betydninger, slik som «hen-rykke» og «opp-stille». Men ordet «kunstverk» lar han stå som ett. Dette virker forsterkende på fastsettelsen av begrepets stilling.

<sup>7</sup> Heidegger (2000), s 35.

ikke som generativ en byggekloss, men noe som med nødvendighet *er*, i møtet med kunstverket.

## TINGLIGHET

Heidegger påpeker kunstverket som noe nødvendigvis tinglig, noe vi så vidt var inne på over. Alle kunstverk har noe tinglig ved seg<sup>8</sup>. Vi kan tolke denne tingligheten som en nødvendig konsekvens av noe tilvirket. Eller vi kan se på det som en nødvendighet for bevaringen, denne viktige halvdel av kunstverkets væren. Denne tingligheten kan til og med kun bestå i ren dokumentasjon (som ofte er tilfelle ved en mengde musikk, gjennom blant annet plateproduksjon), eller slik noter enkelte ganger har eksistert; som huskelapp. Samtidig er ikke det tinglige tilfeldig, det fremstår som rimelig å anta at Heidegger mener det tinglige i kunstverket skal reflektere (over) verket selv<sup>9</sup>. Denne rimelige antagelsen begrunner vi med Heideggers skille mellom hva som *tilvirkes*, hva som *skapes*, og hva som er *med-gitt*. Sistnevnte er enkelt nok det som allerede eksisterer på jorden, ubesudlet eller uforedlet. Det som tilvirkes er det som har instrumentell verdi, noe som har en klar funksjon, noe som er pålitelig og tjenelig; en bruksting, eller *Zeug*<sup>10</sup> som Heidegger selv kaller det. Det skapte er det som sies å være et selvtilstrekkelig hele, noe brukstingen ikke er. Heidegger skriver at brukstingen kan sies å stå mellom det med-gitte/allerede eksisterende, og det skapte. Sagt med andre ord: Det som er mellom tingen (forhånden-væren) og verket (skapt-væren), kan sies å være brukstingen (tilvirket-væren). Instrumenter (bruksting) kan ikke formidle sannhet, noe som nettopp er det vesentlige ved et verk. Men disse instrumentene er allikevel noe nødvendig i skapelsen. Om Gud hadde eksistert, hadde alt forhånden vært tilvirket, og med nødvendighet hadde intet verk kunne blitt skapt; jorden ville, metafysisk sagt, være Verket, og ingen virkelig verden kunne skapes. En bruksting er tilvirket for å ha en tjenelighet og pålitelighet, noe som trygger og holder ved det sedvanlige. Men brukstingen er altså ikke selvtilstrekkelig, slik kunstverket er. Vi kan da si at dette tjenelige og pålitelige, det instrumentelle, ikke danner verk.

---

<sup>8</sup> Det er viktig å merke seg Heideggers avstandtagen fra den Aristoteliske stoff-form-strukturen. Heideggers «ting» må derfor ikke forveksles med naturoppfattelsen som formet stoff (*eidos - hyle*), at en tilvirker ting gjennom å «lade»/dyrker frem materie med egenskaper.

<sup>9</sup> Denne setningen kunne faktisk også vært en parafrase over et foredrag med Helmut Lachenmann (holdt på NMH under Ultima 2005), hvor han snakket om hvordan det klanglige materialet gjennom sin «aura» er nødt til å reflektere over seg selv og sin egen behandling. Lachenmann er for øvrig meget influert av Heideggers filosofi, noe man ser spesielt tydelig gjennom begges poengtering av viktigheten av å videreføre tradisjonen; brudd og kontinuitet som tradisjon.

<sup>10</sup> På norsk burde vi egentlig oversatt det med «-tøy», men vi holder oss her til Pax' oversettelse «bruksting».



Heidegger nevner selv, om det tinglige i musikken, at «Det klingende er i musikkverket» (s. 11), videre reformulert til «Musikkverket er i tonen» (s. 11). Altså er det tinglige i musikken det klingende, det som oppfattes med øret. En tone er en ting. Men, kan vi innvende, en tone er ingen fysisk ting. Heidegger ville trolig svare at man ikke kan forestille seg en tone uten en gitt klang, et instrument, en stemme, noe eksisterende og ikke minst, lyd fra noe allerede erfart. Møtet med tingen «tone» avhenger i alle tilfeller av Daseins tilstedeværelse.

Et interessant aspekt her finner vi i spørsmålet om *hvor* det musikalske verket er, men også om *når* et stykke musikk blir et verk. I tillegg berøres forholdet mellom håndverk og kunst. For «...er det ikke dette tinglige ved verket som kunstneren egentlig tilvirker med sitt håndverk?»<sup>11</sup>. Det eksisterer faktisk en holdning om at «... verk er en håndverksmessig virksomhet. Det er den aldri»<sup>12</sup>. Denne teksten skal utforske forholdet mellom verkbegrepet og improvisasjon. Er «improvisasjon» kun noe håndverksmessig, eller instrumentelt, som ikke danner verk? Vi ser nærmere på improvisasjonsbegrepet etter neste underkapittel.

Vi forsøker å se enda litt nærmere på tingligheten, nå gjennom å se på Heideggers begrep *riss*.

### FENOMENET «KUNSTVERK»<sup>13</sup> - RISSET

For å forklare hvordan sannhet kan skje i kunstverk stiller Heidegger opp begrepene *jorden* og *verden* som et både motstående og avhengig begrepspar. Jorden er det for-hånden gitte, alt som *er* i utgangspunktet. I og med at jorden er altet, er den uoverskuelig og u-tydelig; jorden er lukket, eller tildekket. Verden er noe skapt ut av jorden. Noe i/av jorden med skapt-væren er satt opp for med det å av-dekke noe i jorden; verden er åpen og avdekkende. Heidegger beskriver forholdet mellom disse begrepene som en strid, mellom verden (oppstilt, åpen) og jorden (medgitt, lukket). Verden er åpen på grunn av sitt nødvendige forhold til jorden (som del av jorden), og omvendt. Jorden og verden blir to krefter som står i konstant motsetningsforhold, og i kraft av denne tilstand får kunstverket en iboende *ro*. Denne strid-roen danner en *gestalt*. Gestalten kalles et *riss*, eller *rift*. Dette risset innehar en sannhetsopplysende mulighet gjennom å virke avdekkende, og det avdekkende er Heideggers svar på hva kunstverkets sanne vesen er.

---

<sup>11</sup> Heidegger (2000), s. 12.

<sup>12</sup> Ibid., s. 76.

<sup>13</sup> Når ordet «kunstverk» gjennomgående blir brukt, menes selvsagt i denne sammenhengen et *musikalsk* verk. Heidegger skiller ikke på kunstneriske virksomheter, og henvender seg til alt fra lyrikk, til maleri og musikk.

Kunstverket eller risset, skriver Heidegger, danner også en *begynnelse*, en *skjenkning* og en *bevaring*. Jeg merker meg først og fremst ved sistnevnte begrep, bevaringen. For «[kunsten] er den skapende bevaring av sannheten i verket. *Dermed er kunsten sannhetens vorden og hendelse*»<sup>14</sup>. Selv om også *begynnelsen* i seg selv, dette at verden trer frem, setter betrakteren ut av det sedvanlige og trygge (hen-rykker), mener jeg utsagnet om sannheten i kunsten trer frem i tilblivelsen (skapende bevaring, hendelse), og eksisterer i kraft av den, stikker seg ut som et interessant aspekt. Om vi ser nærmere på begrepet «bevaring», finner vi stammen «var», som her blir brukt i betydning «å bli var noe». Verden stikker seg ut fra jorden og gjør betrakteren vår på det presenterte. Bevaring blir i et slikt lys ikke redusert til kun å favne betydningen «oppbevaring», men heller styrke den hen-rykkende virkningsdelen i kunstverket som gjennom å være noe uutsigelig, slik enhver begynnelse og verden-fremtreden ikke tjener det sedvanlige, noe som selvsagt ligger i det skapt-værende.

Vi var inne på at kunstverket er et selvtilstrekkelig hele, i motsetning til brukstingen, og at nettopp fordi kunstverket står i denne strid-roen og danner et riss ut fra jorden, evner verket å avdekke sannheten om kunstverket. Ordet «av-dekke» har Heidegger hentet fra den greske antikkens filosofi, som med alle andre av hans begrep:  $\alpha\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha$ , eller *aletheia*<sup>15</sup>. Opp-stillen av kunstverket muliggjør en avdekking av sannheten om kunstverket. Aletheia betyr rett og slett sannhet.

Risset er det som avgrenser kunstverket fra jorden. Riss vil da si *omriss*, forstått abstrakt. Riss eller *rift* (kan oversettes likeverdig) betyr igjen en grenseoppgang i forhold til jorden, altså en ytre grense. Vi kan si at *omrisset* er det som gir verket autonom struktur, og en slags selvlukkende, selvrefererende gestalt. Ut fra rissbegrepet ser vi for øvrig en tydelig kobling til den auditive sonologiens definisjoner av gripbar form. Gestalten er opplevelsen av risset, men som teori ser den auditive sonologien på gestalten som struktur.

Den ytre avgrensningen får verket gjennom at det oppstilles. Med det ser vi to forutsetninger som er nødvendig for at verket skal bli bevart: den første forutsetning plasserer verket internt i Verden, og gir det mulighet for henrykkelse og nærvær. Den andre forutsetningen blir mer sosial og institusjonalisert, det som gir ytre verkstatus, eksempelvis konserter, CD-er eller innspilling, og partitur.

Heidegger benytter seg av et begrepspar som i denne teksten synes viktig: Riktig – Sant. Det *riktige* er det som kun re-presenterer jorden, det som allerede er forhånden, det som er med-

---

<sup>14</sup> Heidegger (2000), s. 85.

<sup>15</sup> Ordet «Lethe» kjenner vi igjen som navnet på «glemselens elv» i den greske mytologien. Lethe hadde egenskapen å «dekke til/over» minnene/kunnskapen en hadde. «A-letheia» har da selvsagt motsatt betydning.

gitt. Det *sanne* formidles kun gjennom noe skapt, noe vi ikke før visste fantes eller hadde forhånden. Sannheten er en hendelse, og bevart som mulig opplevelse/gjenhendelse er det et kunstverk. Heidegger snakker lite eller ingenting om det riktige, det er ikke erfaringsmessig viktig. Likevel kan vi «søke det sanne igjennom det riktige»<sup>16</sup>. Hvordan skal vi undersøke senere. Heidegger skriver også at selve opplevelsen i seg selv ikke er noe annet enn noe primalt, opplevelsen strekker seg ikke lenger enn nettopp det som oppleves. Opplevelsen settes i motsetningsforhold, eller som et grunnere stadie av *erfaring*, noe en kan si riktig og sant også representerer et begrepspar for. Med opplevelsholdning er man ikke åpne for verkets sannhet. Et kunstverk skal kunne hen-rykke, altså være ubehagelig, og sette oss ut av det trygge. Et kunstverk skal sette oss i kontakt med den eneste årsak til brudd på tilværelsens sedvanlighet; angsten, smak av døden.

Hvis vi kaller tilstede-værelsen og/eller nær-været det subjektive aspektet, vil trolig *risset* antyde hva det objektive kunstbegrepet består i. For vi kan si at idet en verden frem-settes, møter vi noe ikke før erfart. Vi blir møtt av noe villet, en handling, som står ut av det sedvanlige og kjente. Det først og fremst objektive i *risset*, er at det eksisterer. Vi kunne nesten sagt at risset, gjennom å skille kunstgjenstanden ut fra bruksgjenstanden, høyner dets egenskap som gjenstand i ordets egentlige betydning, nemlig «Gegen-stand», altså mot-stand; noe settes opp mot oss, til betraktning. For i møtet med kunstverket er noe skapt frem-satt, eller stilt i mot oss. Heidegger eksemplifiserer dette med et tempel fra antikken, hvordan det helt konkret, men også filosofisk sett står ut av jorden som et sluttet hele. Man erfarer tempelet som skapt-væren i kraft av å være villet, være nær-værende. Slik sett er tempelet, eller denne gestalt Heidegger kaller *risset* også en hendelse, men det er i hendelsen *tilstede-værelsen* trer frem, og med det beveger vi oss over i det subjektive aspektet. Vi kan konstatere at kunstverket eksisterer som noe i seg selv, som et selvtilstrekkelig hele, men også som en skapt-væren med avhengighet av tilstede-værelses-væren. Skillet mellom det sanne og det riktige tror jeg er et viktig sammenbindende moment. For kun det *sanne* virker avdekkende, det sanne er å finne i kunstverket. Det *riktige* angir kun en overenstemmelse, på samme måte som en dårlig musikalsk fremføring kan være riktig fordi alle spilte toner stemmer overens med partituret. Det sanne viser hva som i-bor verket av potensiell nærværserfaring, slik en god fremføring som ikke bare er riktig, men avdekker sannhet i verket, som hendelse. Denne *hendelsen*, kunstverket, hen-rykker mottakeren, Dasein. «Art is like broken magic, you're seduced and then rejected or disappointed in one way or the other. That's an awakening, an

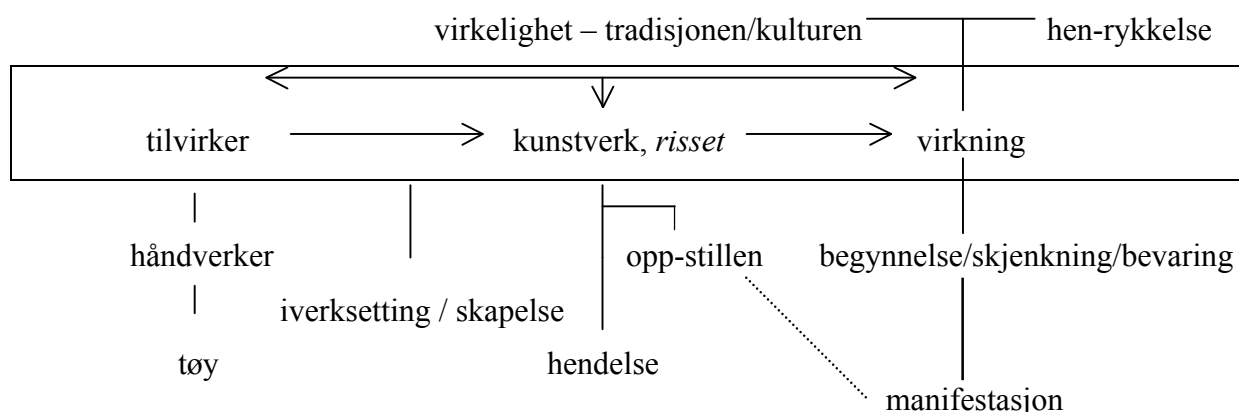
---

<sup>16</sup> Heidegger (1999) s. 38. Boken er på dansk, mine oversettelser.

illumination». Helmut Lachenmanns utsagn, fra en komponistsamtale under ULTIMA 2005<sup>17</sup>, kan her fungere som en kortversjon av Heideggers filosofi, om man bare forutsetter opplevelsen av nærvær i magien. Heidegger bruker også selv begreper som «lysning», eller til og med «opp-lysning», om avdekningen. Igjen ser vi en kobling til buddhismen, og begrepet om «opplysning» som sannhet.

Vi lager avslutningsvis i dette kapitlet en skisse over Heideggers syn på hvordan et verk innstiftes som verk, og virningen av det:

fig. 1:



## JAZZ OG IMPROVISASJON

I jazzsammenheng kunne en vært fristet til å se denne «broken magic» som brudd i suggesjon, eller for en del andre improviserende musikere, brudd i energien, men kanskje begrepet «hen-rykning», eller «broken magic» rett og slett er et resultat av noe uttrykksmessig annerledes i andre genre? Kan være hen-rykning *er* tilstedeværelse? Eller kan det være at det selvtiltrekkelige hele, det objektive i verket består på annen måte gjennom improvisasjon? Siden jeg her har valgt å la jazzmusikken stå som utspringet til det eksisterende improvisasjonsbegrepet trengs en redegjørelse for tradisjonen «jazz». Denne genren kan synes vag, og for å kunne la den møte kunstmusikken må vi lete etter møtepunkt.

<sup>17</sup> Lachenmann (2005).

## HISTORIE

Lenge har improvisasjon vært en viktig del av musikken<sup>18</sup>. I nyere tid, det vil si omtrent de siste 100 år, har altså *jazz* blitt genren dette begrepet sterkest assosieres med, og ordene «jazz» og «improvisasjon» blir brukt nærmest synonymt<sup>19</sup>. På grunn av kunstmusikkens tiltagende tro på det fullstendig noterte de siste 100-150 årene<sup>20</sup>, har det oppstått et skille (politisk og filosofisk uttalt) mellom den klassiske kunstmusikken og den rytmiske musikken (d.v.s. jazz, pop, rock: improvisasjonsavhengige stiler). Den klassiske musikken var altså tidligere i større grad basert på konvensjoner, i form av utøveres evner til improvisasjon, musikalsk tolkning, stil- eller konvensjonsforståelse, og initiativ, enn notasjoner. Eksemplene er mange, men vi kan her vise til flere instrumentalstykker av J. S. Bach som i originalen finnes uten forsirings-, tempo-, og dynamikk-anvisninger, og tidvis også uten instrumentanvisninger. Dette må med nødvendighet være på grunn av datidens sterke konvensjonsfortrolighet og stilforståelse.

Men den rytmiske musikkens meget vidtfaavnende bredde omtales formelt sett fortsatt i dag som kunstmusikkens useriøse lillebror. Blant andre TONO behandler improviserende musikk som noe ufullendt og u-kunstlig<sup>21</sup>, jfr. debatten rundt TONOs virksomhet<sup>22</sup>. Det eksisterer i det hele tatt et både uttalt og uutalt skille mellom musikk som i forkant er notert ned, og musikk som ikke er formet før fremførelsen. La oss sette opp, for å tydeliggjøre dette skillet, en meget grovdelt og forenklet polarisering av eksisterende musikkretninger:

fig. 2:



<sup>18</sup> Se både Bailey (1980) og Benson (2003).

<sup>19</sup> Jfr. studieretningstittulering på NMH, for eksempel i «Kandidatstudie i musikkpedagogikk, studieretning jazz/improvisasjon»

<sup>20</sup> Den første direkte instruksjon (i partitur) om at utøveren skal spille nøyaktig hva som står i partituret, ser vi faktisk ikke før Arnold Schönberg i noteheftet op. 11, 1909. Vi finner også et tidligere eksempel i Beethovens Op. 31-2, «Stormen», hvor anvisningen *semplice* ber utøveren om ikke tilføre det gitte materialet annet enn frembringelsen av det som står skrevet.

<sup>21</sup> Fra TONOs hjemmesider finner vi blant annet følgende sitat, angående det å skille mellom stilarter: «... både populær- og kunstmusikalske uttrykksformer».

<sup>22</sup> Fra [www.ballade.no](http://www.ballade.no)

Vi skal her la vårt improvisasjonsmusikkbegrep springe ut fra jazzhistorien, på tross av siste 30-40 års voldsomme heterogenisering av genren «jazz».

Opprinnelig var jazz *underholdningsmusikk*<sup>2324</sup>. Musikken var noe som der og da hadde sin funksjon i å sette publikum i god stemning, til å danse, drikke, mimre og ikke minst glemme hverdagen. Den var en slags eskapistisk folkemusikk, en levende bruksmusikk. Musikerne baserte seg på enkle låter, slik som marsjer, slagere og tradisjonelle sanger m.m. Dette var materiale som raskt ga musikalsk overskudd, materialet var overskuelig; både kjent og lett materiale. Musikken samhandlet med atmosfæren (musikken var kanskje uatskillelig fra atmosfæren, slik mange afrikanere ikke skiller mellom dans og musikk<sup>25</sup>), og det musikalske overskuddet ga sitt utfall som lek med materialet, altså improvisasjon. Man *jamet*; man mikset musikk, lagde, rett oversatt, en røre. Allerede fra starten av oppsto også behovet for gruppetilhørighet, slik som stilretninger og etnisitet/rasetilhørighet. Man måtte finne noe som ga særpreg, noe som stilte musikken utenfor noe annet (for eksempel de senere stilretningene be-bop, cool). Noe i musikken ble viktigere enn andre ting. Dette behovet for utskillelse skulle vise seg å bli et av vesenstrekkene ved jazzen. For i og med at musikken fra 1910-årene og mot 1930-tallet beveget seg fra storband til mindre band, og folk kom på dansegallaer kun for å høre spesielle musikere eller ensembler som Duke Ellington og Louis Armstrong, kom *utøverne* mer i fokus enn selve musikken. Dette skjedde først og fremst med Louis Armstrongs enorme popularitet, men også på grunn av USAs tiltagende dårlig økonomi. Faktisk er dette med raseskille viktig i forhold til person-/utøverfokuseringen. Folk som Bix Beiderbecke (fremragende trompetist, samtidig med Armstrong) sto frem som «svart» hvit musiker, det vil si at han jobbet mye med afroamerikanere. Personen og evnene var godtatt innad i miljøet, men rasene «hvit» og «svart», var inkompatible sett utenifra. Raseskillet, men spesielt Armstrongs store musikalske begavelse, ble de første tegn på at utskillelsholdningen befestet seg i jazzmiljøet. I kraft av å være svart, var musikerne «annerledes», og således allerede utskilt. Å være særegen, trukket videre til å «ha en egen stemme», ble altså direkte en del av holdningen innen denne genren. I tillegg skjedde en

---

<sup>23</sup> Blokhus & Molde (2004).

<sup>24</sup> Begrepet «underholdning» er definert og beskrevet på mange måter; «hvile-i», entertainment, divertissement, og videre: atspredelse som kanskje i denne sammenhengen er mest gangbart. Jon Person skrev i en artikkel i Morgenbladet (1999) at underholdning er under-holdning, det vil si man holdes under tiden, fra et punkt til et annet. Mer eksistensielt kan man med det si at man blir holdt oppe/holdt under, en betydning Person også antyder.

<sup>25</sup> Mange afrikanere bruker varianter over ordet «musikia» (uttalt), som brukes i betydning både dans og musikk, og gjerne i forbindelse med ritualer, fester, markeringer, Bjørkvold, 1992, s. 188.

stadig dokumentasjon av musikken<sup>26</sup>, og med radioen som formidler ble det raskt dannet skoler (stilarter) innen genren jazz, både gjennom enkeltutøvere, band, grupperinger og videre til stiler. Platene, det vil si albumene, ble det stående/bevarende/opp-satte, det som rystet seg inn i tradisjonen og dannet grunnlag for videreutvikling<sup>27</sup>. Ideen om album som (mulig) verk ble skapt i løpet av denne tiden<sup>28</sup>. Selvsagt ikke bare gjennom jazzen, men kanskje tydeligere vist gjennom jazz. Først og fremst fordi den i stor grad bidro til positiv effekt for afroamerikanere, men også fordi det var primært gjennom innspillinger at denne voksende kulturen ble dokumentert, og ikke gjennom partiturskriving.

Stilsegregering, ut fra det konstante utskillelsesbehovet utenfor mainstream og «storindustri-jazz» (storband og veldokumenterte stiler, f.eks. swing), fortsatte. For å skissere en linje frem til dagens improvisasjonsbaserte musikk, starter vi med Charlie Parker og *be-bop*. Denne genren oppstod i *The street*, det vil si 52nd street i New York, under andre verdenskrig, da innspilling av jazz ble ulovlig og konserter hyppig ble arrangert. Be-bopens utvidede og kompliserte melodi, rytmikk og harmoni fungerte som en konstant og levende motreaksjon på det bestående, altså kommersiell og typisk musikk, statens skjulte ideologiimperialisme, og rasediskriminering. Charlie Parker, og hans medmusikere, spilte mer frapperende og friere over allerede kjente, men totalt omarrangerte låter, enn hva var tidligere hørt. Da folk fikk mulighet til å kjøpe og høre denne musikken etter krigen, fikk den en enorm appell, spesielt blant afroamerikanere. Men be-bopen fikk raskt sin motreaksjon, nå fra imponerte hvite vestkystamerikanere. *Cool* hadde som uttrykket tilsier, et roligere og mer behersket uttrykk, dog minst like kompleks som bopen. Én av cool-musikerne skilte seg kraftig ut hva kompleksitet og utprøving angår: Lennie Tristano. Allerede tidlig på 1950-tallet bedrev han improvisatoriske eksperimenter, det vil si han gjorde en del opptak av sin trio hvor musikerne ble bedt om å spille *fritt*, altså uten bestemt melodi, periode eller harmoni (tempoet og time var det eneste faste). Tristano følte prosjektet ble feilslått, og lot det ligge resten av sitt liv.

---

<sup>26</sup> Den angivelig første innspilling av jazz var «Livery Stable Blues», med Original Dixieland Jazz Band i 1917, Blokhus & Molde (2004).

<sup>27</sup> En kommentar til Heideggers forståelse/erfaring av verket: Nettopp pga lydfestningsdokumentasjonens stilskapende virkning, kan man innenfor det vide jazzbegrepet snakke om hva som er verk innad i jazzen, satt utenfor alt annet skapende (evt. tilvirkende). Platene, om de kan sies å fremsette verk, blir i aller høyeste grad bevart, referert til, presentert, og sett opp til. Det er fristende å si: Hver genre sin erfaring av avdekkelse. Og til en viss grad sier Heidegger dette. For at ens sedvaneutrystelse skal kunne skje, er det ens kulturelle bakgrunn som bestemmer hva denne rystelsen må bestå i. Ettersom samfunnet består av ulike subkulturer, som tidvis er sterkere tilstedet enn nasjonale og familiære relasjoner, kan det forenklet sies at innad i den improvisatoriske musikkulturen kreves annen verden for henrykke enn, la oss si, den klassiske. Helt andre gestalter risses i de ulike kulturer, først og fremst fordi de ulike subkulturer fortsatt er sterkt atskilt.

<sup>28</sup> Selvsagt ikke bare gjennom jazzen, men kanskje tydeligere anskueliggjort gjennom jazz. Først og fremst fordi den i stor grad bidro til positiv effekt for afroamerikanere, men også fordi det var primært gjennom innspillinger at denne voksende kulturen ble dokumentert, og ikke gjennom partiturskriving.

Nærmere 1960 ble behovet for å «finne sin egen stemme» større, og musikere som Cecil Taylor, Ornette Coleman, Thelonious Monk, John Coltrane og Albert Ayler begynte på hver sin kant å søke etter nye måter å spille med (og uten) hverandre på. Første gang uttrykket «free jazz» ble brukt, var i tittelen på Ornette Colemans plate fra 1960. Tittelen var ment å ha en dobbelbetydning: Denne stilarten, som med bl.a. denne platen oppsto, skulle hete 'free jazz', samtidig skulle imperativet «frigjør jazzen!» oppfordre musikere til å bryte opp de til nå hardt innarbeidede konvensjoner. Men fortsatt besto musikken av skrevne låter, om enn ikke så lange melodier. En låt kunne fungere som en improvisasjonens start, gjennom bare å være noen få toner, kun en rytme spilt i bassen, eller bare *noe* repetert. Energiutladning ble ofte satt i hovedfokus, spesielt hos John Coltrane og Pharoa Sanders (samt kretsen rundt disse). Cecil Taylor, og tildels Albert Ayler tok dette mye lenger, gjennom å være enda mer energiske og ikke forholde seg til låter, men kun til sin egen fantasi.

Samtidig med denne høyst energiske, og til tider ekstatiske, og religiøse musikkens tilblivelse i USA, oppsto helt andre tolkninger av konvensjonsbrytninger i Europa (og senere i Japan). I England, frontet av musikere som Derek Bailey og Tony Oxley, ble behovet for å legitimere sin musikk som kunst avgjørende. Disse musikerne fant inspirasjon fra bl.a. den 2.

Wienerskolen samt diverse europeisk samtidsmusikk, og improviserte fritt (det vil si intet musikalsk materiale er på forhånd avtalt) med overveiende tyngde på klangeksperimentering, hovedsakelig inspirert av A. Webern. Tony Oxley kaller dette selv for *european improvised music*. I tillegg må vi også nevne treblåseren Evan Parker, som gjennom sitt samarbeide med alle typer musikere har skrevet seg selv inn i improvisasjonshistorien med sin meget energiske musikk hvis eneste norske motsvar kan sies å være Frode Gjerstad.

Keith Rowe og hans mystiske AMM-prosjekt sådde spirer til nok en annen retning. Her skjedde også et direkte møte mellom kunstmusikken og improvisasjonsmusikken, gjennom John Tilbury (også i AMM) som var, og fortsatt er en viktig tolker og fremfører av Morton Feldmans musikk på konsert og plate. Dette (altså AMM, m.fl.) utviklet seg til å bli et slags europeisk svar på støymusikk, tydelig inspirert av komponistenes elektronikkeksperimentering, samt den akustiske minimalismen på denne tiden. Europeisk svar skriver jeg, for straks Japan startet sin plutselige og heftige oksydentalisme, oppsto også her en støymusikalsk retning, som i dag for øvrig er en over 20-grenet retning<sup>29</sup>. Ved dette punktet i min snaue historieutgreining begynner det å bli vanskelig å se hva som er jazzinspirert, hva som er samtidsmusikkinspirert, eller rett og slett en motreaksjon til dem

---

<sup>29</sup> Parergon (2002).

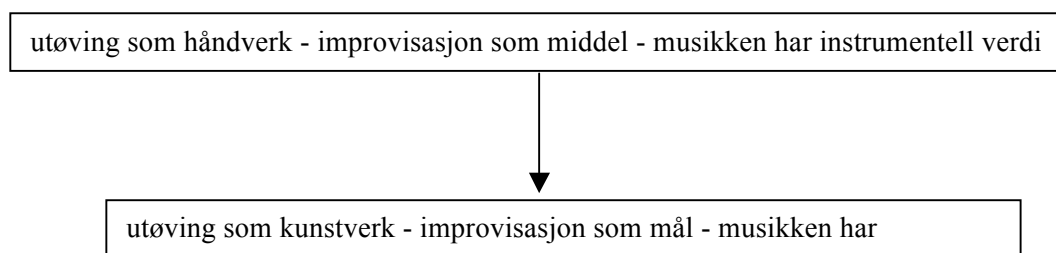


begge<sup>30</sup>. Keith Rowe har uttalt direkte i flere nettintervjuer at han ønsket og ønsker å være en representant for sistnevnte.

Med Keith Rowe og John Tilbury (AMM-ensemblet) blir det fristende, og kanskje nødvendig, å skissere en annen type musikkhistorie, som med unntak av tidsskriftet «The Wire» med dets bokutgivelser<sup>31</sup> ikke ennå er vel ansett, og bare delvis beskrevet og dokumentert. For å være kort: Ved å trekke en linje fra Saties underlige og surrealistiske verkstitler og spilleanvisninger, til futuristene/dadaistene (med Rusollos futuristiske manifest i spissen), videre til Varése, til Fluxus-bevegelsen og deres konsepter og «performances», og så til den eksisterende støymusikkarenaen som sammen med improvisasjonsmusikere i dag danner en viktig del av den nye jazzmusikkscenen her i Norge<sup>32</sup>, kan man ane konturene av en helt egen musikalsk tradisjon eller retning. Denne tradisjonen står her utvilsomt som et alternativ til å begrunne improvisasjonselementet som utelukkende en del jazzhistorien, men også like fullt som et møte mellom den klassiske tradisjonen og jazztradisjonen. Forskjellen på disse er nettopp at jazzen startet som underholdningsmusikk, mens denne andre tradisjonen kontinuerlig har påberopt seg kunstnerstatus<sup>33</sup>. På et punkt i historien har disse holdningene til eget virke, i jazzen og den nettopp skisserte tradisjonen, møttes, og blitt, i politisk eller formell betydning, en selvstendig mengde<sup>34</sup>.

Det som er felles for de skisserte musikkretningene er at improvisasjon, spesielt godt eksemplifisert gjennom jazzens utvikling fra dens omtrentlige splittpunkt på 1960-tallet og fram til i dag, synes å ha gått fra å være et middel, til å bli selve musikken; det å improvisere er selvtilstrekkelig (noe som trolig også fungerer som legitimering av egen bedrift som kunst).

*fig. 3:*



<sup>30</sup> Også nevnt på [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com), søkeord «AMM».

<sup>31</sup> «Audio Culture» blir brukt som kilde her. Cox & Warner (2005).

<sup>32</sup> For eksempel Fe-mail, Lisa Dillan, musikere tilknyttet NoTAM, Supersilent, SOFA-tilknyttede artister, Rune Grammofon-tilknyttede artister.

<sup>33</sup> Eric Satie drev selvsagt med underholdningsmusikk, salongmusikk (fra Christian Eggens muntlige utlegging om Saties musikk, fra konsertopptak, privat), og flettet mye humor inn i musikken. Men samtidig befestet Satie seg som kunstner, og som musikalsk ideolog og rådgiver, bl.a. for Debussy. Poenget mitt er at han fungerer som et bindeledd mellom den «seriøse» kunstmusikken og den «useriøse», folkelige musikken.

<sup>34</sup> Både hos TONO, og i støtteordninger som Fond for Utøvende Kunstnere og hos Norsk Kulturråd.

Det historisk nokså spesielle med dette er at det musikalske uttrykket i denne musikken ikke er det stilistisk samlende, men heller det opprinnelige håndverket, eller holdningen til håndverket. Det *at* man improviserer, *at* man i vesentlig grad er sin egen musikalske betingelses- og materialleverandør («fri»), har vist seg å kunne samle musikere i kategorien impro-musikk/fri-impro (muntlige uttrykk, ensbetydende), selv om uttrykket altså er ytterst sprikende. Vi kunne her med Heideggers begreper si at det tekniske fokuset på oppnåelse av publikums hen-rykning kan tilsløre musikernes evne til avdekning, nettopp i teknikkens fare<sup>35</sup>, noe jeg utdyper senere. Heidegger skriver samtidig at dette «at» er i kunstverket, nettopp *at* kunstverket som hendelse er frem-satt, er hen-rykkelsen muliggjort.

La meg komme med et forslag til en polarisering hva gjelder uttrykksforskjeller mellom de skisserte genrer, avhengig instrument og setting: Musikere med fokus på klang og klangeksperimentering, og musikere med fokus på energiutladning og ekstase. Eksemplifisert kan vi si de som henholdsvis springer ut fra en tradisjon som identifiserer seg med vestlig kunstmusikk/samtidsmusikk (f.eks. Oxley, Rowe, Tilbury), og de som identifiserer seg med den afroamerikanske frijazzen, begge fra rundt 1960-årene (f.eks. Coleman, Aylor, Coltrane).

Kanskje denne oppdelingen i et klangbasert og et energibasert uttrykk innen improvisasjonsmusikk har noe for seg. Jeg skal her i denne oppgaven undersøke om det er en verksvesensforskjell mellom improvisert musikk og notert musikk. Kan være én av disse retningene favner om det verkvesentlige, og egentlig søker avdekning? For nettopp i det store fokus på den enkelte utøvers nærvær ligger et vesentlig bidrag til kunstverket, ifølge Heidegger.

Vi kan sammenfatte improvisasjonens historie, her representert gjennom jazzen, ved å si at fokus på improvisasjon, snarere enn på det ferdig formede resultatet, er et fokus på kunstverket som *hendelse* i stedet for som *ting*. Det samme kan sies om den andre retningen, at den eksperimentelle samtidsmusikken også opphøyet eksperimentet til estetisk kategori, snarere enn som middel til å nå et tinglig verk.

## IMPROVISASJONSBEGREPET

Begrepet *improvisasjon* genererer i seg selv en rekke problemstillinger. For det første, «å improvisere» blir ofte brukt om å spille *på* noe gitt, men hva er da gitt? Videre brukes begrepet «å improvisere» både som noe nyanserende i musikken, i tillegg til å ha betydning

---

<sup>35</sup> Se avsnittet om Heideggers teknikkbegrep.

som spontankomponering. Betyr dette begrepet så ulike ting? La oss se nærmere på hva dette begrepet inneholder, hvilke betydninger som ilegges, samt etymologisk definisjon.

Ordet «improvisere» kommer fra latin, og sammensetningen «in-pro-videre»<sup>36</sup>, som kan oversettes med «ikke-forut-se». «In» er nektende form og gir ordstammen motsatt betydning. «Pro» kan bety før/forut/i forkant, og antyder en påfølgende hendelse; altså oppsettes en tidsakse. «Videre» har selvsagt betydningen «å se», men like mye kan det bety «å ha innsikt», slik de gamle guder kunne «se», eller spå, altså å se utfall av hendelser; «å se» blir som visdom i oppvåkningens betydning, altså som en motsetning til det ytre, det visuelle. F.eks. Odin (etter å ha ofret et øye til Mimes brønn), Ødipus (som forstår hva han har gjort med familien/landet etter å ha stukket ut begge øynene sine) med flere ble opplyst av kunnskap eller refleksjon uavhengig øyet. Satt i forhold til utøving vil dette si at man øves til å musikalsk kunne håndtere uforutsette situasjoner.

I tillegg er det interessant å merke seg likheten (enn om etymologisk feil) til det engelske ordet «improve», som betyr 'å forbedre' gjennom alterasjon, eller 'å styrke', få noe bedre enn det opprinnelig var.

Ut av dette kan vi trekke ut noen betydninger og bemerkninger.

1. Det å improvisere har altså noe med øyeblikket å gjøre, siden ordet antyder at man ikke forut en hendelse kan vite hva hendelsen består i.
2. Siden man nødvendigvis improviserer der og da, sier det indirekte noe om en menneskelig egenskap; det er en universell egenskap, kanskje også en mekanisme.
3. Ordet kan strengt tatt ikke stå uten supplerende verb, siden man må improvisere på noe, eller med noe.
4. Siden man ikke kan «se forut» den aktuelle handling, antyder ordet at man kanskje ser etter handlingen. Begrepet kan altså inneha en opplysende betydning, kanskje med nødvendighet. Man tilegner seg direkte erfaring gjennom handling (noe pedagoger ville kalt «learning by doing»<sup>37</sup>). Man inn-ser kanskje noe etter handlingen. Denne handlingserfaring inngår da i mennesket som kunnskap, taus kunnskap eller *tacit knowledge*.
5. Som nevnt plasserer ordet seg i en slags tidsakse, i og med fastsettelsen av øyeblikket; det stiftes en sterk forventning til det påfølgende når en bruker ordet «... da måtte jeg

---

<sup>36</sup> Hentet fra <http://dictionary.reference.com>, og Lasse Thoresen.

<sup>37</sup> Imsen (1999).

- improvisere». De tre relative tidspunktene blir stiftet: før – nå – etter, noe som får oss til å tenke på Husserls oppdeling av tidsoppfattelsen: protensjon – presens – retensjon.
6. Improvisasjonsbegrepet har ingen verdiladning, men i hverdagslig tale blir det oftest brukt nedsettende om en lite gjennomtenkt handling, eller unnskyldende. Men også her synes det som om den muntlige bruken av ordet, som noe overilt eller unnskyldende, antyder en menneskelig mekanisme, noe som potensielt finnes i alle.
  7. Den engelske betydningen er kun et tillegg her, men rent praktisk sett relevant. En jazzutøver ønsker for det første alltid å forbedre sitt eget spill. For det andre er det alltid et poeng for en jazzutøver å forbedre det allerede eksisterende materialet, det ligger på mange måter til grunn for hele improvisasjonsmotivasjonen.

Hva gjelder tidsaspektet i det femte punktet, kan det være nyttig å trekke inn Heideggers begrepet «ek-stasis». I muntlig tale forbindes «ekstase» med suggesjon, men Heidegger utvider betydningen i det han deler ordet opp; ek-stasis, altså «ut av nuet»<sup>38</sup>, ikke som suggesjon, men som erfaring av den omseggripende tiden. I muntlig bruk av «ekstase», ligger et inntrykk av at tid opphører. Heidegger gir ordet betydning av total tilstedeværelse, og dermed bevissthet om tid, gjennom at tiden opphører. Dette synet er ikke helt ulikt det tidsbegrep vi finner i mystiske tradisjoner, med sjamaner, noaider, og i religiøse retninger som for eksempel sufi, og buddhismen. Bevissthet om tid er som vi senere skal se, et vesenstrekk i både improvisasjon og interpretasjon av verk.

## NOTASJON OG IMPROVISASJON

Benson<sup>39</sup> foreslår en ellevedelt improvisasjonsdefinisjon. Denne er pragmatisk orientert og fingradert. Improvisasjon er for Benson utelukkende i hvilken grad utøver (eller arrangør/komponist) skaper eget musikalsk materiale. Hvorfor han da ikke tar med for eksempel friimprovisasjonsmusikk (hvor intet materiale er gitt før den spilles), eller setter sine definisjoner opp mot noe motsatt (for eksempel, og kanskje spesielt, elektronisk musikk), altså ekstremer, er uvisst. Ut fra en generalisering av Bensons oppdeling av *improvisasjon*, setter vi opp noen praktiske forslag på hva begrepet improvisasjon kan inneholde:

---

<sup>38</sup> Dette kan også likne på Augustins *nunc stasis*, «det stående nå», i betydning «å stå ut av nuet».

<sup>39</sup> Benson (2003).

- I. Spontankomponering, åpen improvisasjon. Utøver forholder seg uavhengig til stiler og gir seg selv musikalsk materiale; forholder seg til ingenting (utover sine evt. medmusikere), og med det er dermed alt av musikalsk materiale potensielt tilgjengelig. Dette ligger nært opp til den etymologiske definisjonen av ordet, og er kanskje den minste og vanskeligste av disse punktene.
- II. Stilimprovisasjon. Utøver finner på, reagerer med en viss frihet innenfor klare stilrammer eller konvensjoner, f.eks. be-bop, cool og swing, og generalbass i noen typer barokktolkninger<sup>40</sup>. Vi kan også nevne flamenco, balkansk tradisjonsmusikk, samt annen folkemusikk, eller Parisisk organistutdannelse, hvor 3-og 4-stemmig fugeimprovisasjoner danner et selvfølgelig grunnlag for utdannelsen.
- III. Forsiringer og musikalsk dekor. Mest aktuell i folkemusikk, i såkalt korrekt oppføringspraksis av middelalder, renessanse, barokk og tidvis klassisistisk musikk, i tillegg til tidlig jazz. Det finnes en rekke eksempler: Barokkens generalbasssystem slik det ofte blir fremført, de klassisistiske konsertcadenzaer, folkemusikkens uttrykk *dâm*.
- IV. Nyanseringer/Uttrykk. Mest vanlig, og viktigst for den klassisk dannede solist. Utøver varierer, ut fra sitt skjønn, klang, frasering, tempo, lengde på fermate ol.

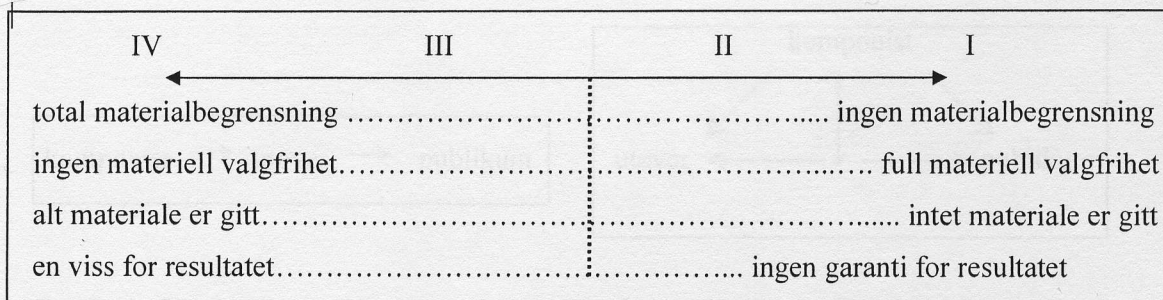
Disse forholder seg selvsagt til hverandre, fortrinnsvis hierarkisk, men også med flytende overganger. Punkt I kan inneholde elementer fra II, III, og IV. Punkt II, kan inneha elementer fra III og IV osv. Det er med andre ord kun snakk om en gradering av hvor mye utøveren bidrar av musikalsk materiale. Altså kun en kvantitativ gradering, ikke en verdimessig eller kvalitativt antydende gradering; en utøver som nyanserer (p. IV) har like stor mulighet til å prege musikken personlig som en utøver som i øyeblikket finner på det musikalske materialet. Dessuten sier ikke dette definisjonsforslaget noe om verken kommunikasjon, tradisjon eller historikk.

Vi setter opp en tosidig skala langs disse fire punktene, for å illustrere hvorfor disse er likeverdige (fig. 4).

---

<sup>40</sup> Bailey (1980).

fig. 4:



Det at alt er tilgjengelig trenger ikke bety at alt kan spilles, eller at utøveren er friere stilt. For i det at alt er tilgjengelig, er intet materiale gitt, og dermed blir musisering vanskeliggjort; utfordringen blir større. Og omvendt kan vi si den at notesende musikeren ikke nødvendigvis er låst i sitt spill og i sin tolkning. Det hele peker imot hvordan man spiller, og ikke bare på hva man har til rådighet, eller at man spiller.

Ett interessant syn Benson fremlegger, er hans tolkning av *Werktreue*<sup>41</sup>, altså hvordan man forholder seg tro mot verket, med improvisasjonsbegrepet som veileder. Benson fremlegger to komponister som representanter for to ulike måter å se på «verket»; Beethoven og Rossini<sup>42</sup>. Beethoven krevde full kontroll over det musikalske uttrykk. Produktet er hos ham utvetydig; man jobber seg «frem til verket», verket finnes i seg selv, fastsatt og uforanderlig formet i partituret. For Beethoven var utøveren kun et passivt instrument han som komponist og dirigent kunne aktivisere med sine instruksjoner. Rossini representerer den motsatte innstilling til verket. For Rossini var partituret kun en skisse man kunne bygge på. Utøverne spiller her en stor rolle i arbeidet frem mot produktet, og verket er i større grad fremførelsen heller enn partituret. Faktisk skriver Benson om Rossinis arbeidsmetode «... the work (and thus the composer) was in effect a partner in dialog with performers and listeners»<sup>43</sup>.

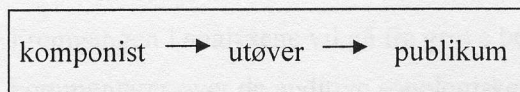
Dette er et nokså utradisjonelt standpunkt, sett fra et kunstmusikalsk standpunkt. Rent fenomenologisk sett/hørt, stemmer dette utsagnet på den måten at det hørte er verket, det som blir vurdert, eller analysert (som i auditiv sonologi). Uten å begi oss ut på generative teorier kan vi raskt skissere Bensons to definisjoner av *Werktreue*:

<sup>41</sup> 'Å være tro mot verket', hva dette innebærer er et enormt felt. Benson diskuterer dette begrepet i 1. kapittel, *ibid.*

<sup>42</sup> Følgende er Bensons syn på komponistene og deres virke. Alle beskrivelser av komponistene er hentet fra Benson (2003) s. 15-18

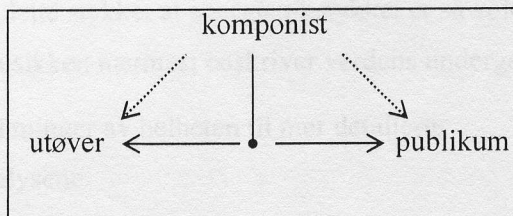
<sup>43</sup> *ibid.* s. 17

fig. 5:



Bensons «Beethoven»- verkttype

fig. 6:



Bensons «Rossini»- verkttype

For en jazzkomponist er Rossini-modellen (fig. 6) en vanlig måte å jobbe på; man kjenner godt til spillestilen til utøverne som skal fremføre komposisjoner, så gis notasjon (om noe) og instruksjoner både av seg selv/gjennom konvensjoner, og gjennom arbeidssamspillet. Allerede fra jazzkomponeringens start har dette vært en vanlig metode. I sin tidlige ekstrem fikk for eksempel sjelden Louis Armstrong noter i storband han spilte i på begynnelsen av 1920-tallet; han ble heller «tatt med» i stykkene både frivillig og etter instruks, og behandlet nærmest som et «komponent» der det passet med en solo/improvisasjon<sup>44</sup>. Ut fra låtens karakter, stolte dirigenten/komponisten på selve utøverens spontane musikalitet fremfor det noterte og planlagte.

Denne sterke koblingen mellom utøving og komposisjon synes interessant. Utøveren er direkte med på å forme «hendelsen musikk». Ikke bare som personifisert menneske, men nærmest som en medkomponerende faktor. Videre kan det synes som om utøverens motivasjon for hendelsen virker avgjørende for tilstedeværelsen; Er fremføring motivert av riktighet til partituret, eller fremsetting av en verden, noe sant? Vi ser på dette etter analysene.

Jeg har valgt nettopp en utøvers tolkning av partiturmusikk som synes improviserende, og en utøver som synes å bidra med mer enn hva er gitt i notene. Den berømte pianisten Vladimir Horowitz var og er spesielt kjent for sine Chopin- og Skriabintolkninger som man, på lik linje med Rachmaninov og deres samtidiges tolkninger av romantisk musikk<sup>45</sup>, trygt kan påstå har en improvisatorisk karakter. Av den grunn virket det naturlig å velge «Vers la flamme<sup>46</sup>» av Alexander Skriabin, innspilt med Horowitz<sup>47</sup>. Stykket har en spesiell posisjon i Skriabins produksjon siden det ikke er kalt en sonate, preludium, etyde eller liknende. Stykket er et

<sup>44</sup> BBC (2005).

<sup>45</sup> Det er utgitt CD med opptak av mekanisk piano som spiller bl.a. Rachmaninovs papirullregistreringer av Chopins pianomusikk.

<sup>46</sup> Komponert i 1914, året før Skriabin dør.

<sup>47</sup> Utgitt på Sony Classic, 2003.

ensatsig og avsluttet verk med antydende program eller stemning med tittelen, som oversatt betyr «mot flammen». Horowitz sier selv om dette stykket at energien i stykket er så voldsom at «Skriabin forutså atombomben!»<sup>48</sup>, og at musikken nærmest beskriver verdens undergang.

Fremgangen i analysene vil gå fra grove betraktninger av helheten til mer detaljerte kommentarer over de auditive sonologiske analysene.

## **VLADIMIR HOROWITZ – «VERS LA FLAMME»<sup>49</sup>**

Skriabin er reproduserbar, på grunn av eksisterende partitur. At stykket har verkstatus i den klassiske musikktradisjonen, er utvilsomt. Jeg skal likevel undersøke hvorvidt stykket kan kalles et kunstverk satt opp mot Heideggers kunstverksyn, som sannhetsavdekkende hendelse, bevart i lytterens vårhet og nærvær. Den auditive sonologiske analysen har jeg valgt å gjøre uten å konsultere notene. Flere subjektive betraktninger vil også komme, stadig med referanse til Heideggers begreper og hans definisjon av «kunstverk». Senere kommer kommentarer satt i forhold til partituret. Dette syntes som en rimelig idé, fordi jeg først og fremst ønsket å møte alle musikkstykkene jeg har valgt ut fra så likt grunnlag som mulig. Hele analysen vil således være en prosess for meg, siden jeg gradvis vil forsøke å nærme meg musikken som objekt.

Fra den auditive sonologien<sup>50</sup> har jeg valgt å benytte meg av kategoriene formanalyse og tidsretninger<sup>51</sup>.

### **LYTTING**

Ved første gjennomlytting av dette verket merker jeg at fremføringen har en improvisatorisk karakter. Musikken Horowitz skaper med Skriabins partitur «Vers la flamme» lyder indre motivert; det synes som om musikken er skapt av Horowitz selv, og at den springer ut som umiddelbar hendelse. Med ordet «motivert» menes at musikken er fra utøverens side villet. En voldsom intensitet gjennom Horowitz' tilstedeværelse preger musikken allerede fra første akkord, på tross av de meget enkle motiv som stykket synes å være bygd opp av. Musikken er dramatisk, men også innadvendt fra begynnelsen. Horowitz «åpner» musikken gradvis, først

---

<sup>48</sup> Fra CD-omslaget «Vladimir Horowitz plays Scriabin»

<sup>49</sup> Spor 1 på vedlagt CD.

<sup>50</sup> Lasse Thoresens auditive sonologi blir brukt. Med ordet «analyse», menes auditiv sonologisk analyse.

<sup>51</sup> Se forklaring av symboler i auditive sonologi.



gjennom å utfylle, så gjennom uttynning av materialet. Den umiddelbare oppfattelsen av stykkets storform er en lang og gradvis oppbygning, hvor intensiteten øker frem mot en avslutning som har et åpent, uavsluttet preg. Jeg merker meg også at musikkens elementer samvirker helhetlig, men at de er gitt en fragmentarisk karakter. Ut fra dette inntrykket gir avslutningen meg delvis et inntrykk av utpust, etter 5 minutters innpust. Formmessig oppleves en 3-deling, hvor hver ny del teksturelt sett kompliseres.

Jeg lar meg stoppe opp ved de siste taktene, den psykologiske resonansen følger meg lenge etter gjennomhøringen, nettopp fordi de skiller seg ut fra resten av stykket. Ett moment er den tydelige rytmikken som oppstår, et annet moment er den atskillig lettere karakteren avslutningen får. Avslutningen gjør meg, dypest sett, vár på hele stykket.

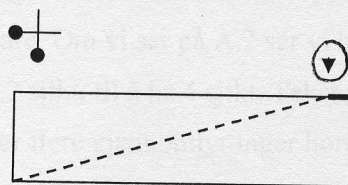
Et annet sted i stykket bet jeg meg også merke i. Omtrent midt i stykket skjer et slags brudd i den til da sterkt flytende og organiske bevegelsen. Fra dette punktet fortsetter musikken med tettere klanger, og igjen med stor fremdrift og flyt pekende mot en avslutning, eller utladning.

Etter gjennomhøringen virker det som om det var mot den nokså uventede avslutningen (sett i forhold til resten av stykket), at musikken ville. Og musikken fremsto som villet; umiddelbart fremsto «Vers la flamme», gjennom Horowitz' fremføring, som skapt-væren, en hendelse hvor et verk trådte frem, gradvis i sin bevegelse; slik verden springer ut av jorden, som Heidegger ville ha skrevet.

## ANALYSE

En illustrasjon av hvordan stykkets helhet oppleves ser slik ut (fig. 7):

fig. 7:



Med symbolet øverst til venstre (fig. 7) menes at det allerede fra begynnelsen dannes et inntrykk av likevekt mellom tidligere spilt materiale og interessen for det kommende. Lytteren mottar en moderat mengde ny informasjon, gjennom stadige variasjoner over pendelmotivet i åpningen, men ikke mer enn at min konsentrasjon fratras muligheten for å motta, og å skape forventning om det kommende. Det ligger altså en spenning, allerede fra starten, en fruktbar forventning. Fruktbar fordi, slik figuren viser, forventningen innfris, enn

om ikke slik det legges opp til. For den voldsomme energiforskyvningen som følger musikken gjennom hele stykket ber om en utladning, men det som kunne vært et ekstatisk punktum kommer heller ut som en mystisk tekstur som tidligere ikke har vært presentert. Hvorvidt det skapes en måldannelse mot slutten, illustrert med symbolet øverst til høyre (fig. 7), kan være vanskelig å avgjøre, men jeg vil si måldannelsen fremkommer i kraft av forventningen om den, altså konkret sett gjennom sitt fravær.

Jeg nevnte stykkets energiforskyvning. Rektangelet med den kryssende linjen illustrerer to ting: Den første, selve rektangelet, illustrerer at hele stykket igjennom holdes i samme tilstand. Energinivået, den organiske flyten og intensiteten glipper aldri, men oppleves konstant. Den andre, diagonalen, illustrerer at stykket likevel oppleves som veldig retningsbestemt, som nevnt vil stykket mot et sted, tiden lenes fremover. Stykket har altså en ekstra dimensjon i dette, kanskje en avgjørende dimensjon i forhold til bedømmelsen av hendelsen som verk.

En siste betraktning i denne grove analysen angår igjen avslutningen. Jeg opplever avslutningen som en åpen slutt, den er tvetydig i kraft av (som før nevnt) å både fungere som et slags punktum eller en måldannelse, og å stå frem som noe delvis fremmed i forhold til tidligere strukturer, klanger og fremdrift. Avslutningen står frem som noe uutsigelig, og dermed noe genuint musikalsk. Hvordan skaper Horowitz dette stykket? En mer inngående analyse kan åpenbare mer.

Jeg har laget én detaljert analyse<sup>52</sup> (videre kalt A.1), og én kondensert analyse<sup>53</sup> (videre kalt A. 2<sup>54</sup>) ut fra den detaljerte. Stykket består her av 5 felt, eller deler. Jeg har valgt å ta med de siste taktene som en del av felt V fordi denne avslutningen fungerer som musikalsk konsekvens av det foregående. Med unntak av oppholdet mellom felt III og IV, går feltene flytende over i hverandre. Om vi ser på A.2 ser vi hvordan Horowitz utvikler stykket fra å bestå hovedsakelig av 2 sjikt, til å ha 4 sjikt. Teksturene og motivene spaltes, vi kan si at materialet utvides. Etter flere gjennomlyttinger høres antydninger til flere sjikt allerede fra begynnelsen (felt I, hvor Horowitz svakt eller tidvis preger en mellomstemme), men Horowitz tydeliggjør disse gradvis og lar dem stå mot hverandre (hør, og se felt V på A.1, der de er meget tydelig presentert). Enkelte steder lar han også de ulike lagene smelte sammen for å

---

<sup>52</sup> Vedlegg 1, A.1. De detaljerte analysene illustrerer klangobjekter som teksturer, eller motiv.

<sup>53</sup> Vedlegg 2, A2. De kondenserte analysene gir et strukturelt og teksturelt overblikk. Disse er også gitt konsentrasjonstegn og tidsretninger.

<sup>54</sup> Likeledes vil kommende analyser følge tilsvarende system: A.1 = detaljert, A.2 = kondensert, A.3 = detaljert ... osv.

skape en samlet tekstur (for eksempel bakgrunnsfiguren i felt III, og starten av felt V, begge fra A.1). Jeg har gjennomgående notert enkelttoner og enkle akkorder i det lave registeret som enkel tekstur, siden Horowitz faktisk skaper klanglige teksturer ut av dem (dobbelsirkel først på A.1)

I tråd med mine første bemerkninger finner vi i A.2 hovedsakelig fremadrettede tidsretninger. Unntakene finner vi i de dynamiske dykk Horowitz gjør mot slutten av felt I (disse sees på A.2.), og antydningssvis to steder i felt II, også to steder i felt III, denne gangen tydeligere. I felt V antydes en liten dynamisk senkning, men heller ikke dette bidrar til å minske intensiteten eller tilstedeværelsen, tvert imot.

Det er verdt å merke seg at i fig. 7 er rektangelet fortsatt gjeldende for fortsettelsen av analysen. Tidsretningene i A. 2 er kun viktige endringer relativt til fig.7.

I felt III gjør Horowitz et virkningsfullt trekk ved tre ganger å senke dynamikken, men gjennom det å forsterke tilstedeværelsen. Tredje gangen, det vil si halvveis i felt III, brukes dette nå nydannede dynamiske fundament til en kraftig oppbygging, overgangen til felt IV (se A.2). Jeg skriver «virkningsfullt trekk», men Horowitz gir ikke inntrykk av noe innøvd, for å manipulere publikum. Slik Horowitz spiller, blir denne gesten en nødvendig musikalsk konsekvens, slik hans gjennomgående fremmadrettethet er det. Om dynamikken hadde fortsatt uten disse markante endringene, eller stykket hadde bestått av en eneste stasis, ville trolig fremføringen blitt flatere, og fremdriften svakere, men dette kan vi først finne ut av etter flere analyser.

Den første akkorden i stykket, med sin presentasjon av pendelmotivet (representert som halvsirkel, øverste første formelement på A.1), oppleves som noe markant, nesten et signal. Horowitz gjør meg som lytter vår på musikken i én bevegelse (markert i A.2 med en loddrett strek med butt ende), forventning ovenfor både det kommende og musikken som sådan er umiddelbart etablert. Denne signalliknende effekten er markert i begynnelsen av A.2. I løpet av første felt blir denne opplevelsen forsterket, og bringer min konsentrasjon på musikken nesten umerkelig videre. Dette er videre illustrert i felt II og III på A.2. Som tidligere observert holdes denne konsentrasjonsstøtten stykket igjennom. I slutten av felt III oppstår en slags akkumulasjon av de ulike teksturer som tidligere er presentert, og det materielle mønsteret bryter brått før et dynamisk sterkt, men mer statisk felt overtar. Denne brytningen oppfattes som nok et tydelig signal. Stykket intensiveres ytterligere. At dette signalet opptrer tidsmessig tilnærmet ved det gyldne snitt (ca. 3'12", stykket er ca. 5'44"), er en forunderlig detalj, men kun en kuriositet i denne sammenheng. Siste felt fyller min konsentrasjon, og

drivet etter måldannelse er påtagelig. Måldannelsen, enn hvor merkverdig, kommer i slutten av felt V.

Horowitz' «Vers la flamme» er et åpnende stykke musikk, slik jeg nevnte den gradvise preging av sjikt samt uttynning. Åpningsmotivet, pendelen, utgjør melodisk sett materialet for hele stykket, kun avbrutt av repeterende toner/akkorder eller triller. I tillegg finnes ornamenteringer over pendelmotivet. I A.1 og A.2 er pendelmotivet hovedsakelig illustrert som C, eller inkludert i et trekantsymbol, avhengig av kompleksitet. De repeterende akkordene mot slutten (felt V, fra 4') er illustrert som C med to loddrette streker på høyre side.

Det som skaper konsentrasjon i stykket er ikke de enkelte motiv, men snarere Horowitz' tilstedeværelse, som lader motivene etter hvert som de utvikles. For, objektivt sett, det eneste som melodisk skjer i stykket er en stadig presentasjon av nevnte motiv, i ulike moduleringer og klangbehandlinger. Om vi skal nærme oss Horowitz' beveggrunn for stykket, må vi se *hvorfor* de enkle motivene kompliseres teksturelt, og *hvordan* lytteren får opplevelsen av at stykket «åpner» seg. «Mot flammen» sier tittelen. Horowitz' bemerkning om at Skriabin forutså atombomben, kan synes vesentlig (dog voldsom) på en annen måte enn kun den energimessige, slik jeg innledningsvis skrev. Pendelmotivet består av to toner i halvtoneintervall, altså korteste avstand mellom to toner. Disse to «nærliggende» balanserer gjennom starten av stykket, felt I, på en slags flytende grunn; ingen klar tonalitet, en modalitet som igjen moduleres. Ved felt II, i det et ters-sprang tydeliggjøres i melodien, starter et nytt, motorisk akkompagnement; melodien åpnes gradvis. Ters-spranget synes å skape en dragning fra melodien. Felt II fungerer som en stabilisator, men kun frem til den dynamiske oppbygningen i felt IV, som resulterer i en plutselig skakning/rystelse; trillene, og med det, en bevring som forsøksvis bryter opp den til da haltende stabilitet. Felt IV skaper en opplevelse av usikker venting. Melodien fortsetter så i felt V mot flammen, som synes å spalte strukturen. Melodien, det dype og diffuse akkompagnementet og de massive trillene synes å resultere i repeterende toner i toppregisteret, bevringen tiltar. Når flammen, lysningen nås, oppløses det hele, stykket fordunster, ingen sjikt er lenger tydelig i det de siste repeterende toner forsvinner, oppover i registeret til den oppløsende aperggio på slutten. De to nære bestanddeler, halvtone, utligner hverandre i det de samles, slik et atoms proton og elektron eksplosivt slutter å være i det de møtes, eller splittes, slik ters-spranget søkte utover men stadig ble holdt igjen i de repeterende tonene. Men hvordan oppløses stykket, eller atomet? Gjennom en som bevarer - utøveren, som bringer energi til, i form av tilstedeværelse.

## FLERE ORD OM VERK

Horowitz bringer oss inn i verket. Hans lupesyn på motivet, resulterer i *gestalten*, eller risset «Vers la flamme». Gjennom lytting og analyse kan vi nå skille ut to måter å møte verkvesen på: da vi analyserte, objektiviserte verket, så vi på verkets *gestaltkarakter*. Gjennom betraktning, lytting eller erfaring, så vi subjektivt på verkets *nærværskarakter*. I følge Alfred Schutz<sup>55</sup> kan ikke musikkopplevelsen forstås *monothetic*<sup>56</sup>, fordi forståelsen av musikk skjer gjennom dets struktur, og er derfor en *polythetic*<sup>57</sup> forståelse. Derfor kan vi si om for eksempel Horowitz: Vi erfarer/opplever verket gjennom dets strukturerende deler som polytetisk<sup>58</sup>. Men vi forstår, eller finner mening i verket gjennom monotetiske akt; stykkets bestanddeler som kjernestrukturenes innbyrdes meningsdannelse. Vår erfaring, både i nærværets *aural communion*<sup>59</sup>, og i minnet vil da være av polytetisk karakter, hvor det polytetiske går mot monotetisk forståelse, eller monotetisk akt.

Vi har altså funnet noen verkvesenstrekk, spesielt i møtet med verkets nærværskarakter. Men hva mer, spør vi med Heidegger, i Horowitz' fremføring har verkvesen? Vi har ennå ikke gått til den statiske kilden, altså det på forhånd gitte i kunstverket; partituret. Det kan være Horowitz' fremføring sammenliknet med partituret åpenbarer mer om verkets *gestaltkarakter*. Vi ser på partituret etter undersøkelse av et improvisert stykke musikk, samt nok en innspilling av «Vers la flamme».

---

<sup>55</sup> A. Schutz 1964: 172-173. «Making music together» fra Samlede skrifter, Vol. II Martinus Nijhoff, Haag, Nederland. Teksten er referert til i Thoresen (2004), «Analyzing Music», kap. 2.24, s. 64-65.

<sup>56</sup> «Monothetic» forståelse er å fatte (*grasp*) noe som helhet, en ensidig intensjonell handling. Dette er en umulighet innen musikk, i følge Schutz. Men et stykkes kjernestrukturer, slik man reduserer strukturen fra det polytetiske

<sup>57</sup> «Polythetic» forståelse er å forstå delene i en gestalt som bygger av mening, slik vi gjør i vår «indre tid», i den strøm/flux av hendelser som vår forestilling og minne evner å gjenskape gestalten som den var. Det er viktig å påpeke forskjellen igjen: opplevelse og forståelse (*comprehension*, slik Thoresen beskriver det i kap. 2.23) er to ulike erfaringer.

<sup>58</sup> Vi fortsetter bruken av disse ordene på norsk: monotetisk og polytetisk.

<sup>59</sup> Erfaringen av en selv satt i en meningsfull sammenheng som deltagende under lytting. Fra Thoresen (2004), «Music analysis» kap. 2.24, s. 66.

## JOHN TILBURY – «BARCELONA»<sup>60</sup>

«Barcelona»<sup>61</sup> er en 36-minutters lang sammenhengende improvisasjon, og således ikke reproducerbar, vel og merke uten lydlig assistanse. Tilbury er spesielt kjent både for sine tolkninger av Morton Feldman, og hans deltakelse i det improviserende ensemblet AMM<sup>62</sup>. Denne musikalske bakgrunnen er sterkt hørbar på denne liveinnspillingen. Tilbury har altså jobbet med soloformatet en årrekke, både med notert musikk og åpne improvisasjoner. Det er rimelig å anta at Tilburys musikalske repertoar hva struktur og materiale angår, er hentet fra Feldmansk (s)tilstand, og hvilke instrumenter/gjenstander han har tilgjengelig. Til denne fremføringen benytter Tilbury seg av preparert piano (egen preparering) i tillegg til ulike metallgjenstander og slagverkskøller. Innen nyere improvisasjonsmusikk er slik behandling av pianoet blitt nærmest en slags standard<sup>63</sup>, «Barcelona» representerer dermed en smal, men egen spilletradisjon, som antagelig har sitt opphav i Cages og Wolfs eksperimentering med preparert piano på 1950-tallet. Men slik pianoet brukes her minner det lite om den tidligere preparering; metallbiter, gitar-«slides» eller køller strykes/slås langs strenger, negl eller plekter slår an strenger, knotter/stifter festes på hammerne, samt mange andre teknikker. I det store og hele er det en søken etter nye klanger gjennom et velinstituert instrument.

### LYTTING

Første gjennomlytting gir inntrykk av en pressende ro, gjennom episodisk presenterte teksturer. På samme måte som i «Vers la flamme» er det vanskelig å skjelne tydelig melodi, men musikken oppfattes som noe tydelig, spesielt gjennom klangbruk og variasjoner over enkle musikalske gester. Avslutningen består av en nokså lang uttynning, nedbygging og fragmentering av materialet. Inntrykket av slutten gir, som registeret tilsier, en stigende effekt, godt hjulpet av en voldsom ikke-auditiv intensitet. Dynamikken kan enkelt sagt sammenfattes til å balansere mellom pp-mp, med noen unntak som etter første gjennomlytting ikke følger helhetsinntrykket. Da heller den nærmest fysiske, og påtagelige intensiteten i fremføringen.

---

<sup>60</sup> Spor 2 på vedlagt CD.

<sup>61</sup> Utgitt på Rossbin 2004/05, opptak er gjort Barcelona 3. desember 2003, fra konsert under festivalen «Improvisa 2003 Festival» ved «L'ESPAI de Música i Dansa de la Generalitat de Catalunya».

<sup>62</sup> Som tidligere nevnt. Tilbury ble med i ensemblet ca 1980, og spiller fortsatt med musikere under navnet AMM. Hva disse bokstavene står for er ukjent for alle unntatt bandmedlemmene.

<sup>63</sup> Bare i Norden kan vi eksemplifisere med veteranen Svein Finnerud, Sveriges Sten Sandell og Esbjørn Svensson, Norges Christian Wallumrød og yngre musikere som Morten Qvenild og Else Olsen.

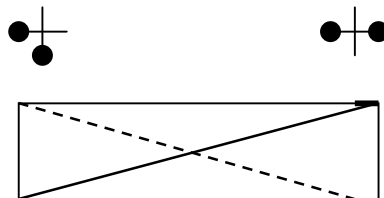
Improvisasjonen varer 36 minutter, men lar meg som lytter aldri miste konsentrasjon. Etter lyttingen har jeg et inntrykk av å ha deltatt i musikken; jeg har brukt energi gjennom lyttingen. Der Horowitz ga inntrykk av innpust og utpust, gir Tilbury inntrykk av ett langt innpust, fortsatt ment som bilde på utøverens nærværs innvirken på lytteren.

Plateselskapet «Barcelona» er utgitt på, Rossbin, gir utelukkende ut improvisert musikk. Men noe inntrykk av at «Barcelona» er improvisert får jeg ikke, tvert imot føles dette lange stykket som et selvtilstrekkelig hele, og noe villet. Stykket er episodisk, som nevnt, men uten tvil sammenhengende. Flere klangelementer og deler blir tatt opp igjen og variert; spontant oppleves stykket som strukturert, uten at jeg oppfatter en gjenkjennbar form, stykket har gestaltkarakter. Av konkrete musikalske motiver biter jeg meg først merke i Tilburys oppheng i dreierende toner eller akkorder som motiv. Vi kaller dette også her for pendelmotiv, men den strukturelle og begreplige likheten til Skriabin, er ikke ment fra min side som en sammenlikning; de benytter seg begge av noe som tydeligst kan kalles pendelmotiv. I tillegg merkes den klanglige behandlingen som ekstrem, fra de uventede glissandi, produsert ved hjelp av å gni en metallgjenstand eller kølle langs strengene, perkusive slag, til «ordinært» spill, hvor pianoet klinger som piano. Og dette er en stor del av hva som holder konsentrasjonen på musikken. Hva gjelder det harmoniske aspektet, er musikken mindre ekstrem. Slutten av stykket lyder nærmest som en modulerende spiral, og har altså et (i jazzterminologi) modalt preg. Men å snakke om tonalitet blir feilaktig, spesielt siden bare deler av musikken benytter lydobjekter av tonisk karakter<sup>64</sup>.

## ANALYSE

En sammenfatning av stykkets storform og retning ser slik ut:

*fig. 8:*



<sup>64</sup> Begrep hentet fra den franske lydforskeren Pierre Schaefer. Opprinnelig fransk, oversatt av Lasse Thoresen.

Som hos Horowitz finner vi her en konstant og sterk energi, eller stasis, men atskillig tydeligere hos Tilbury. Allerede i begynnelsen, med introduksjon av pendelmotivet, merkes en kontant tilstedeværelse. Pendelmotivets variasjoner i første setningsfelt (se A.3<sup>65</sup>), i møtet med påfølgende lavfrekvente klanger ( neste setningsfelt), skaper umiddelbart spenning og fremdrift; derav tegnet øverst til venstre på fig. 8. Inntrykket av stasis illustreres av rektangelet. To krefter jobber imot hverandre, som i stykket kommenterer stasis: En stadig materiell uttynning, mot en sterkt fremmadrettethet. Dette kommer særlig til syne (eller øre) i avslutningen hvor materialet er bortimot fraværende, og tidsretningen kraftig trekkes fremover (diagonalene, fig. 8). Spenning i det fraværende skaper fokus og konsentrasjon på det foregående (tegnet øverst til høyre, fig. 8). Fremdriften i stykket er basert på det stadig overraskende i den episodiske formen. Dette er antydningvis illustrert i A.4, på begynnelsen, og så mot slutten der konsentrasjon på musikken er så voldsom lytteren tror stykket fortsetter under applausen.

fig. 9:

Pendelmotiv	Annet materiale
I - a	
II - b	
III - c	
IV - d	
V - e	
	VI - d'+f
	VII - g+d'
VIII - h+d''''	
	IX - g'
X - e'	
	XI - g''
XII - a'	
(XIII) - h'+d''''''	
	XIV - g''''
	XV - g''''''
	XVI - i (ref-a)
XVII - j	
XVIII - k	
	XIX - l (ref-a)
XX - e'+h'''+d''''''''	
XXI - m (ref-a)	
XXII - n	
	XXIII - g'''''''+d''''''''
XXIV - d''''''''	

Vi går nærmere og ser på strukturelle sammenhenger. Av analysen, A.3, fremgår det at stykket er delt inn i 24 deler/felt. Flere av disse er sterkt relatert til hverandre, men ingen er rene repetisjoner. Som nevnt er det meste av materialet utviklet fra et pendelmotiv. Skjematisk fremstilt ser vi tydeligere hvor ofte dette forekommer, i en eller annen variant, fig. 9. Jeg har også supplert de formdannende elementene med bokstavangivelser, for lettere se den strukturelle oppbygningen. Dette er også notert på den kondenserte analysen, A.4<sup>66</sup>. Formelementene angir kun de delene (klanger, gest eller motiv) av feltene som Tilbury gjenkjennbart bruker flere ganger, og ikke hele felter.

<sup>65</sup> Vedlegg 3, A.3

<sup>66</sup> Vedlegg 4, A.4. Denne analysen inneholder også formelementene fra fig. 9, for å lettere kunne se hvordan stykket strukturelt er satt sammen.



I A.3 og A.4 benyttes tre symboler som jeg i analysen av Tilbury har låst betydning til (1) pendelmotivet, illustrert som liggende V, (2) glissandi, illustrert som C med forlenget hale og som «g» i fig. 9, og (3) repeterende toner/klanger, illustrert som to loddrette streker på høyre side av formsymbol, oftest C, og som «d» i fig.9. Tilbury varierer pendelmotivet klanglig gjennom hele stykket; økende grad av kompleksitet vises på analysen med en eller to loddrette strek(er) på venstre side. Likeledes varieres glissandi med enten tagger, smale eller brede, avhengig av om det er friksjon i klangen, eller med bølger, om klangen er tonisk. Repeterende toner/klanger blir repetert relativt likt stykket gjennom, så symbolet/strekene endres ikke. Repetisjonene er i seg selv en detalj verd å merke seg ved. Tilbury repeterer aldri et motiv/klangjenstand mer en 4 ganger (2-4), før noe nytt spilles, eller klang(gjenstand)en moduleres. Med andre ord evner han å kontinuerlig variere sitt nokså spartanske materiale uten å hente frem «gammelt» materiale slik det tidligere ble spilt. Like fullt skaper Tilbury den nevnte fremmadrettethet, uten å fremmedgjøre lytteren. Gjennom å stadig gjenoppta formelementer (a, b, c... fra fig.9 og A.4) for musikalsk bearbeiding, altså en gjenkjenbar karakter eller gest, lader Tilbury disse med stadig nytt meningsinnhold, slik man finner i den klassiske musikktradisjonen, i denne teksten tydelig eksemplifisert ved Skriabin. Tilbury legger spesielt stor vekt på, som nevnt, pendelmotivet (grunnet høyst ulik klang og tekstur, forekommer denne i ulike deler, se fig. 9), glissandi «g», og repeterende toner «d» (likhet i motivene i forhold til Horowitz er fortsatt tilfeldige). Men som vi ser, også de klokkeliknende tonene representert med «e», de oppadgående aperggiene «h», samt antydninger til åpningssekvensen «a» (illustrert med «ref-a») blir spilt i nye varianter. Vi snakker ikke om konkret meningsinnhold i denne sammenhengen, men delene gis en mening ut fra den sammenheng de opptrer i. Som vi ser av fig. 8 skjer en kontinuerlig nedbygging av materialet, men effekten av det er en opplevelse av tilstedeværelse; intensitet og konsentrasjon på musikken øker. Dette lades i formelementene. Siden Tilbury i stor grad evner å samle dette stykket strukturelt, blir musikken på grunn av varigheten nokså massiv og kompleks, noe som resulterte i at jeg ved første gjennomlytting ikke klarte å omfavne stykket, å få grep om helheten rent strukturelt. I det finner vi to aspekt. I førstegangslyttingen opplevdes tilstedeværelsen, og stykkets avdekkende karakter. Stykkets struktur fremsto, i erfaringen av stykket, som irrelevant. Selvsagt gjenkjentes deler, men storformoppfattelsen uteble. Ved nærmere analyse (A.3, A.4, og fig. 9) ser vi likevel stykkets strukturelle konsistens. At stykket åpenbart ikke er basert på tilfeldige innfall fra Tilburys side, kan kanskje legitimere min opplevelse av stykket som kunstverk. Men erfaringen, hendelsen, opplevelsen av et selvtilstrekkelig avdekkende hele var allerede erfart før analysen var gjort. Den auditive

sonologien sier man ikke kan redusere musikkopplevelsen, men at strukturer kan reduseres til kjernestrukturer<sup>67</sup>, slik vi også antydte gjennom den polytetiske forståelsen. Vi kan si, som P. Chr. Kjerschow, at erfaringen eller førstegangsopplevelsen er et *førspråklig* anliggende<sup>68</sup>, et møte med erfaringen som manifesterer seg i oss før den rasjonelle, begreplige assimileringen benevner *hendelsen* musikk som noe utenommusikalsk, som et statisk minne i motsetning til den organisk-dynamiske tilstedeværelsen som akkurat fant sted.

Etter flere gjennomhøringer og analyse, legger jeg videre merke til feltenes indre dynamikk, eller fraværet av dynamikk. Fra og med felt I blir det klart at stykket, i tillegg til den episodiske karakteren, dynamisk sett hovedsakelig er bygd opp med terrassedynamikk; hver av delene, også innbyrdes hvert felt, spilles med konstant dynamikk. Ikke før felt VI oppleves en lengre dynamisk utvikling (se A.4), om vi ser bort fra etterklang som *decrescendo* (med dynamisk utvikling menes et bevisst utviklende forløp). Neste «dynamiske» del finner vi ikke før felt X. Mot slutten inkorporeres gradvis et bølgeformet dynamisk forløp i feltene, spesielt hørbart i felt XVIII og i avslutningen av felt XXIV.

Tilbury tar tak i formelementene og skaper tilstander. Disse presenteres som enkle, eller komplekse teksturer. Men de gjenoppstår ikke som re-presentasjoner, nettopp fordi de er i ny kontekst, med ny dynamikk/dynamisk forløp, eller transformert til det nesten ugjenkjennbare. Vi kan eksemplifisere med formelementet «d». Dette tonerepeterende motivet oppstår først i felt IV (se A.4), som en mindre del av feltet. Det kommer igjen i felt VI, denne gangen med klanglig akkompagnement og den nevnte dynamiske bølgen. Tilbury antyder «d» svakt i felt VII og avslutningsvis i felt VIII, videre i kombinasjon med «h» i felt XIII. Men motivet, i sin mest identifiserbare form, presenteres ikke før i slutten av stykket, i felt XXIV, hvor dette motivet dominerer. Her fragmenteres «d» til intet, til å bli tilstedeværende i sitt fravær. Som ornamentering antyder dessuten Tilbury «g» i det den siste tonen dør ut, et motiv som også til da er grundig behandlet.

Men hva er det vesentlige i dette stykket, hva gjør dette til verk? Opplevelsen av nærvær, som Tilbury opprettholder gjennom de stadige brudd i de kontrasterende tilstander formelementene danner. Forskjellen mellom formelementene er stor og uventet, både innbyrdes feltene og for hver gang et element kommer igjen. Spesielt er dette hørbart mellom de pulsfaste elementene (for eksempel «d») og de fullstendig *rubato* partier (for eksempel «g»). Men også gjennom de antydningstypiske pulsfaste elementer opprettholdes nærværskarakteren, bl.a. i de første feltene, og spesielt i felt XX (ved 28'35"), hvor et

---

<sup>67</sup> Thoresen (2004), «Analyzing music» fra 2.24, s. 65-66.

<sup>68</sup> Kjerschow (2000).

plutselig pulsfast innslag oppstår. Denne kontrastveksling gjennomsyrrer hele stykket. Under lytting trer dette klart frem, om ikke den forkortede analysen (A.4) og fig. 9 tydeliggjør dette. I den konstante strøm av de kontrasterende tilstander stykket består av, ser vi tydelig stykkets polytetiske karakter, som lar lytteren først etter en rekke gjennomlyttinger danne seg et bilde av den strukturelle helhet, slik vi har gjennomgått. Like fullt er det nødvendig å minne leseren om Tilburys nærvær gjennom stadig å rykke lytteren i sin overraskende fluxus, altså stykkets nærværskarakter som det verkvesentlige.

Nå ser vi lagene i «Barcelona». Tilburys strukturelle oversikt er ikke basert på innfall, men en *skapende* prosess. Den umiddelbare erfaringen av stykket bar preg av fascinasjon, konsentrasjon, og høy opplevelse av en *aural communion*. Når vi gikk nærmere inn i stykket, fant vi strukturell koherens og at det musikalske materialet ble møtt med skapende innovasjon, og lytteren hadde fortsatt ivaretatt og bekreftet sin erfaring av stykket som verk; Tilbury bevarer hendelsen, avdekker sannhet i verket. Med Tilburys materiale, improvisert og strukturert av Tilbury, kan vi med trygghet si «improvisasjon i seg selv kan være mål» (i betydning her: verk), slik vi tidligere har spurt om. Men ikke uforbeholdent. Ville dette materialet, eller et hvilket som helst materiale, i seg selv skape et verk som improvisasjon? Svaret er opplagt: Både verkets nærværskarakter og gestaltkarakter består i dette tilfellet i og gjennom utøveren John Tilbury. Tilbury er for øvrig i seg selv en vellykket versjon av hvordan Bensons «Rossini-modell» kan erfares.

Så, om vi skal forsøke å se *hvor* verket er i denne sammenhengen, kan vi med Tilbury som eksempel på friimprovisert musikk, se at verket er utøveren i skapende aksjon. Det bevarende aspektet finnes enten i utøverens pågående virke (altså under konsertering), eller som dokumentasjon (plate, innspilling).

Vi må samtidig kort berøre spørsmålet: Er dokumentasjonen kun dokumentasjon og ikke verket<sup>69</sup>? Vi kan utvilsomt erfare gestaltkarakteren i verket gjennom dokumentasjon, men kan vi erfare nærværskarakteren? Om vi ikke kan det, er en innspilling ikke verket selv. Siden det strukturerende kun finnes hos musikeren, må også denne være kunstverkets opprinnelse. I-verk-settelsen er utøvelsen og publikums erfaring/minne av fremførelsen. Platen er oppbevaringen. Men, allikevel må vi svare, ut fra erfaringene vi har gjort oss gjennom

---

<sup>69</sup> I samme betydning som Magritte postulerer i det kjente maleriet «Ceci n'est pas une pipe». Altså dokumentasjonen, eller avbildingen er ikke hva det ser ut til; Magritte flytter fokus fra det tilsynelatende til det meningsbærende.

analysene hittil: en oppbevaring har i seg bevaringspotensiale, nærværet kan erfares nettopp fordi den ikke lar seg fraskille gestalten, verket.

Vi nevnte Tilburys bakgrunn med AMM og Feldman, så vi stiller enda et spørsmål om hvor verket er, eller rettere, hvor gestaltkarakteren har sin bakgrunn: Finnes materialet i konvensjonen (her representert gjennom instrumentets bruk og musikalsk bakgrunn), eller i den materielt fristilte utøveren (Tilbury)? Svaret må bli tilsvarende forrige spørsmål; Tilburys nærværskaraktergiveren kan ikke separeres fra hans musikalske horisont<sup>70</sup>.

Ettersom Tilbury kun har brukt navnet på byen hvor konserten fant sted, er det kanskje ikke meningen å søke utenommusikalske henvisninger, slik vi til dels kan med Skriabins stykke. Tilbury antyder musikken som musikk, for i det Tilbury bruker konsertstedet som navn på stykket, benevner han hendelsen; platen/musikken er det som skjedde der og da; stykket er hendelsen 3. desember 2003, i Barcelona, på en scene innenfor et gitt tidsrom.

Det ligger nærmest en slags kritikk i navnet; lytteren blir presentert med en dokumentasjon av en hendelse han ikke var tilstede på. Men lytteren opplever allikevel musikken som hendelse, lytteren blir i aller høyeste grad vår musikk, merker Tilburys tilstedeværelse, og ikke minst er lytteren gitt muligheten til å analysere musikken (noe publikum ikke ville kunnet). Igjen, platen opp-bevarer musikken jeg bevarer under avspillingen, i erfaringen av hendelsen. Denne erfaring avdekker sannheten i verket.

Siden vi har sett på forholdet mellom utøver og materiale, vil det være interessant å gå tilbake til «Vers la flamme» igjen, denne gangen med en annen utøver. Tilburys «Barcelona» har vanskelig mulighet til flere tolkninger ut fra samme utgangspunkt, noe Skriabins stykke har. Horowitz har, så langt vi har sett til nå, evnet å fremsette *verket* «Vers la flamme». Men slik vi har sett på stykket ligger ikke «verkligheten» i muligheten for reproduserbarhet eller i oppbevaringen, snarere i bevarelsen. Ut fra tre andre og nyere innspillinger av «Vers la flamme»<sup>71</sup>, plukket jeg ut én som syntes å representere en annerledes tilnærming til stykket,

---

<sup>70</sup> Helmut Lachenmann (fra tidligere nevnte samtale) benytter begrepet «aura» om den historiske brukshorisont et materiale/musikalsk element har. Sett på den måten er auraen i Tilburys musikalske bakgrunn med på danne gestaltkarakteren i «Barcelona». For siden vi er gjort delvis kjent med denne bakgrunnen, skaper elementenes aura en ekstra dimensjon i den allerede komplekse strukturen. Vår erfaring av nærvær blir dermed ytterligere forsterket.

<sup>71</sup> 1) Sophia Liskovskaya, BIS, 2001 2) Christopher O'Riley, Image recordings, 2000 3) Chitose Okashiro, Pro Piano Records, 2004.

med pianisten Chitose Okashiro. For alle gjennomlyttingene noterte jeg ned betraktninger; åpningen til kommende analyse er også en førstegangsgjennomlytting.

## **CHITOSE OKASHIRO – «VERS LA FLAMME»<sup>72</sup>**

Nå er ikke poenget med å analysere to innspillinger av samme stykke å sette de opp mot hverandre, men heller se på samspillet mellom et identisk utgangspunkt (notene) og utøverne. Likevel kan vi først bemerke at varigheten på denne innspillingen er nærmest identisk Horowitz', se A1 og A.5, men med høyst ulik disposisjon og karakter.

### **LYTTING**

Umiddelbart innstifter Okashiro en forventning. Nesten like umiddelbart gir hun meg som lytter noen dynamiske og klanglige utladninger som synes å fjerne denne forventningen. Melodi og akkorder spilles med ordinære roller, slik man ofte finner i salongmusikkens melodi + akkompagnementfordeling av materialet. Det mystiske preget som ligger immanent i akkordene synes med det å få et mer lett og uskjult preg. I det uskjulte mangler den musikalske fremdriften, eller fremmadrettethet stykket trenger, siden det konkrete materialet er nokså begrenset. Likevel evner Okashiro å holde meg konsentrert i deler av musikken, spesielt der akkordene brytes, og der hvor teksturen kompliseres. Jeg mister i mellomtiden konsentrasjon på forløpet, og frem mot avslutningen opplever jeg nærmest ingen konsentrasjon på stykket. Avslutningen oppleves som høyst uventet, siden teksturen er noe helt nytt. Jeg føler meg likevel fremmedgjort, først og fremst siden tempoet er atskillig raskere enn det som ble «lovnet» i starten og holdes i resten av stykket, men også på grunn av mangelen på konsistent tilstedeværelse. I fremmedgjøringen på slutten flyttes plutselig min konsentrasjon, fra å ha vært fraværende, mot noe helt nytt, som åpenbart ikke har rot i annet å være en ny presentasjon; Ingenting følger meg etter fremføringen, da konsentrasjonen faller vekk i famlingen mellom noe frafalt og noe fremmed.

Likevel oppfattes en viss tilstedeværelse hos Okashiro. Grunnen til at lytteren ikke oppfatter nærvær, kommer rett og slett av Okashiros glipper i tilstedeværelsen; spillet oppfattes som innstudert eller på forhånd bestemt, mer enn improvisert. Lytteren får inntrykk av at utøveren,

---

<sup>72</sup> Spor 3 på vedlagt CD.

Okashiro, ikke stoler på sin egen tilstedeværelse eller møtet med musikken. Dette smitter over på opplevelsen for lytteren. Siden utøveren virker, indirekte, usikker på sitt eget forsøk på bevarelse, kommer ikke musikken indre motivert, fremførelsen er rett og slett ikke villet, men heller en mekanisk gest.

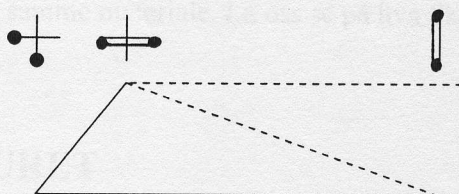
Formmessig oppfatter ikke lytteren noen klar oppdeling, med unntak av avslutningen, som står for seg selv. Stykket består av én masse, én tekstur, med et vedheng eller tillegg. Enkelte dynamiske aksentueringer stikker seg ut uten å gis mening i sammenheng.

#### ANALYSE

Etter flere gjennomlyttinger, utkrystalliserer fire felt seg, se A.5<sup>73</sup>/A.6<sup>74</sup>. Vi aner en viss sjiktutvikling, fra ett (A.5) til fire. Flere steder samles sjiktene, og gir inntrykk av færre sjikt. Om vi ser på den kondenserte analysen illustreres dette mer helhetlige inntrykket. Her sees sjiktene som mer klangteksturelle, de flyter over i hverandre.

Som det kommer frem på A.6 endres konsentrasjon på musikken hyppig, fra interesse til fravær eller kjedsomhet, spesielt i felt I og III. Slik blir det samlede inntrykket:

fig. 10:



Åpningen oppleves som tilstedeværende, musikken gjør lytteren umiddelbart konsentrert, som krysset øverst til venstre på fig. 10 tilsier. Men allerede i felt I (A.6) mistes denne tilstedeværelsen, bl.a. merkbart i pedalbruken, som virker beregnende og dermed bevisst manipulerende. Dette skaper avstand mellom lytteren og utøveren (trolig mellom utøveren og partituret også), og konsentrasjonen mistes, se midterste kryss øverst på fig. 10. Hittil har Okashiro skapt en oppbygning, som hun herfra ikke evner å opprettholde, rektangelet fortsetter dermed med en svakere oppmerking, fig 10. Avslutningsvis ankommer nevnte merkverdighet, som oppfattes som avbrytende og fremmedgjørende, vist med tegnet øverst til høyre, fig. 10.

<sup>73</sup> Vedlegg 5, A.5.

<sup>74</sup> Vedlegg 6, A.6.

Mangel på tilstedeværelse, og med det følger mangel på nærvær av verkets hendelse, merkes på flere elementer. I tillegg til å lyde beregnende, griper ikke Okashiro om musikkens nødvendige konsekvenser. For eksempel i felt III, A.5, trekkes dynamikken ned mot slutten av flere fraser (bl.a. 3'45", 4'33"), trolig for å «dvele» i materialet, noe musikken ikke ber om i sin mangel på strukturell kompleksitet. Under den forsøksvise erfaring av denne fremføring oppleves dette som mangel på tilstedeværelse, siden det Okashiro utsier av musikalsk materiale ikke er i samsvar, eller rettere, ikke blir bevart gjennom hennes oppsettelse av verket. Verket synes å bestå i seg selv, men i dette tilfellet ikke gjennom utøveren. Innspillingen er en flakkende presentasjon, som synes å ikke være villet.

Med at verket består i seg selv, menes konturen av stykkets potensiale. Vi kan altså ane, se et omriss av hvordan stykket kan oppsettes som verk. Bevarelsen, hendelsen uteblir. Dette vage omrisset danner ingen gestalt, men gir snarere et glimt av hva *risset* kan være. Okashiros tekniske tilnærming tilslører verket, lar det være i jorden, og evner ikke å avdekke. For å kunne risse ut et hele, verdenen, må verket være selvtilstrekkelig. Det avdekkende må avdekkes. Okashiro synes å ikke favne om det avdekkende som ibor partituret «Vers la flamme», hun skaper ingen hendelse. Disse drypp av noe avdekkende, skimtingen av risset, er kanskje Skriabins fortjeneste, siden Horowitz' innspilling faktisk var strukturelt annerledes, men benyttet samme materiale. La oss se på hva Skriabin selv har notert.

## PARTITURET

Vi skal se på hvordan Vladimir Horowitz og Chitose Okashiro har møtt partituret, for å fortsette vår søken etter hvor kunstverket er, hva det består i. Vi skal altså ikke analysere partituret, men heller sammenlikne det med de to innspillingene. Først noen øyekast.

Partituret<sup>75</sup> består i større grad av grove anvisninger enn fokus på detaljer. Betydningen i undertittelen «poème» forsterkes i det visuelt forholdsvis åpne notelandskapet. Og med det trer det tydelig frem at Skriabin krever mye av sine utøvere. At stykket skal være en lysning, bekreftes i de første spilleanvisningene: *sombre*, og *con sord.*, som betyr dunkelt, spilt med demper, og i de siste anvisninger hvor vi finner *Éclatant lumineux*, briljant lysende. Vi beveger oss fra mørkt til lyst, slik vi kommenterte tittelen tidligere, i forbindelse med

---

<sup>75</sup> Vedlagt.

innspillingen av Horowitz. Skriabin har formet en handling, et hele som vanskelig lar seg oversette til for eksempel en analyse, på grunn av partiturets lite distinkte spilleanvisninger og vage fullføringer av enkle ideer. Men samtidig, i en musikalsk sammenheng, er hans poetiske bidrag i partituret meget presise anvisninger.

For eksempel kan vi se på alle crescendi, som til å begynne med presist former små dynamiske bølger og senere ikke ender i noen spesifikk styrkeangivning men gradvis «slipper» utøveren. Med det ønsker Skriabin åpenbart en utøvers totale tilstedeværelse og bidragende musikalitet for å kunne oppstille dette verket; notene er ikke tilstrekkelig i seg selv. Men avdekkingens mulighet ligger i partituret. Stykkets struktur, i dets repitative karakter og enkle materiale, er i stor grad improvisatorisk, noe som tydelig kan leses bla. ut av antall repeterte akkorder mot slutten (som er helt tilfeldig), og når de repeterte akkorder forekommer i andre halvdel (s. 9-11 i partituret).

#### **HOROWITZ OG PARTITURET**

Som tidligere nevnt tilhører Horowitz en spilletradisjon hvor utøveren forholder seg relativt fritt til partituret, nettopp fordi dette var konvensjon blant musikere på 1800-tallet og over i 1900-tallet. Partituret blir møtt som en skisse eller rett og slett en huskelapp. Dette trer tydelig frem under gjennomlytting med partituret for hånden. Horowitz tar tilsynelatende ikke hensyn til verken fraseringsbuer, varigheter, dynamikk, eller i det hele tatt notasjonen. Tidvis opptrer til og med feilspilling, noe han videre gjør nærmest et musikalsk poeng ut av. Dette synes å likne en jazzmusikers tilnærming til musikalsk materiale, hvor en feil like mye er en mulighet til oppfølging. Et tydelig eksempel på musikalsk bidrag finner vi mot slutten av stykket hvor han oktavdobler mellomstemmen (s.11: t.5 + t.9 + t.11), en stemme som er notert som en liten men aksentuert monofon mellomstemme. Et annet eksempel er nesten samtlige av akkordrepeteringene, som sjelden er rent spilt eller rytmisk riktige (=overensstemmende). En massiv tilstedeværelse trekker kontinuerlig det musikalske verket ut av det enkle materialet. Og der igjen manifesterer Horowitz stykket som verk, han oppstiller gjennom sin person verket, og avdekkelsens hendelse skjer i erfaringen, i nærværet. Møtet mellom Skriabin og Horowitz danner skaptværen.



## OKASHIRO OG PARTITURET

Okashiro tilhører vår egen tids konserverende Werktreue; partituret er musikken. Utøveren fremfører musikken, slik vi nevnte i Bensons Beethoven-Werktreue (fig. 5). Okashiros «rene» fremføring viser også stykkets svakhet, slik vi påpekte i avsnittet over. «Vers la flamme» spilt uten utøverens musikalske bidrag, gir intet verk nettopp fordi stykket ikke blir møtt som potensiale, men som ferdig verk; som om bevarelsen finnes *i* notene, noe vi har sett at ikke er tilfellet. Okashiro spiller faktisk noen uoverensstemmelser i forhold til partituret, tar seg ekstra tid enkelte steder og akselererer mot slutten, noe som musikalsk sett virker musikalsk inkonsekvent for lytteren i den tiden opptaket har funnet sted. En nokså brutal modifikasjon gjør hun også på starten, ved å spille ren kvint i akkompagnementet. Det skal egentlig være tritonus<sup>76</sup>. Men hun spiller riktig, i den betydning at hennes innøvde partier (som trer klart frem under partiturveiledet lytting) er i overensstemmelse med den statiske riktighet hun selv har kommet frem til utenfor utøvelsen; Okashiro har brukstingliggjort stykket i sin ferdigstilling. Og det med uriktig utgangspunkt. Musikken fremstår som oppbruddet, og ikke som et hele, desto mindre som et selvtilstrekkelig hele. For med en teknisk tilnærming til noe som kan skape et verk, et stykke som musikalsk potensiale, oppsettes ikke verket. Hendelsen finner ikke sted, siden det uforutsette, som til en hver tid rammer alle handlinger, ikke er tatt i betraktning; det improviserte aspektet finnes ikke, intet møte oppstår mellom utøver ↔ komponist, og da oppleves heller ikke nærværet utøver ↔ lytter. Snarere fremsettes utøverens personlige mangel på tilstedeværelse, og utøverens tilsvarende store fokus på det motsatte: overensstemmelsens og riktighetens statiske væren. For i tolkning av et stykke musikk, om materiale foreligger eller ikke, trer utøveren som person frem, utøveren blottstilles hele tiden som delaktig i frembringelsen av musikken. I dette tilfellet kan det virke som om Okashiro ikke er seg bevisst dette aspektet, ikke minst verdien av utøverens musikalske bidrag. Det kan synes som om det improvisative, evnen til både å fortolke, handle og avdekke som hendelse uten å ha forutsett eksakt hva, har direkte med verkvesenets oppsetting og utrissing å gjøre. Spørsmålet om hvordan verket kommuniserer, eller formidler sin selvtilstrekkelighet, synes å oppstå. For å dypere forstå dette må vi se nærmere på Heideggers definisjon av begrepene «riktig», «sant» og «teknikk».

---

<sup>76</sup> Tonene E-A#. Se vedlagt partitur, takt 1-4.

## HEIDEGGERS «TEKNIKK»

I verket er noe skjult, eller hemmelig. Heidegger definerer hemmelighet som «det ikke-ennå-åpenbare»<sup>77</sup>. Han forsøker altså å benevne det som har potensiale til å, gjennom verket, fremstå som *sannhet*(-en i/om kunstverket). Det til samme tid åpne og lukkede, slik vi var inne på i kapittelet om risset. Hva i eller ved kunstverket er det som evner å fremskaffe, eller nærme seg denne sannheten i kunstverket?

I forelesningen «Spørsmålet om teknikken»<sup>78</sup> diskuterer Heidegger bl.a. forholdet mellom teknikken, *techné* / τεχνη og kunsten, *poiesis* / ποιησις. I en historisk gjennomgang av disse begrepers innhold kommer han frem til hvordan disse begrepene faktisk ikke er vesensforskjellige, «... dog grunnforskjellige»<sup>79</sup>. «En gang betydde τεχνη også frembringelsen av det sanne i det skjønne. Τεχνη ble også kalt de skjønne kunstners ποιησις»<sup>80</sup>. Men begrepenes betydning (eller rettere: begrepenes sannhet) ligger ikke i meningsinnholdet, i følge Heidegger, snarere i deres *vesen*. Tradisjonell og vanlig bruk av ordet «teknikk» handler om noe instrumentelt, eller ment som menneskelig handling. Heidegger protesterer på dette, og beskriver et stort skille mellom «teknikk» og «teknikkens vesen». Dette instrumentelle, eller handlingen (antropologisk), plasserer han heller som en meningsdel av «teknikk», og har altså ingenting med teknikkenes hele *vesen* å gjøre. Teknikken satt i et kausalforhold, det vil si et middel for et mål, er å se på teknikken som teknikk, og ikke å se på dets vesen. Teknikkens vesen er tvetydig.

Teknikken er menneskeskapt. Men selv om den konkrete tilvirkeren av noe (*causa efficiens*), er skyld i skapelsen/tilvirkingen, finnes teknikkenes vesen heller i menneskets *ut-fordren* til naturen. Mennesket ønsker å *be-stille*, fra *be-standen*, *stellet* («ge-stell»). Teknikken muliggjør menneskets ut-fordring, be-stilling, slik bonden pleier og omsørger sin åker. Men i stellet, altså den bestand som gjennom teknikken blir skapt, finnes en *tilskikkelse*, noe som ønsker å bringe frem, en igangsettende *frem-bringen* eller *frem-stillen* som oppstår i og med menneskets utfordren. Denne tilskikkelsen er en avdekkingstilskikkelse, altså en mulighet for sannhet og opplysning. Heidegger sier altså at det i tilskikkelsen vi i den potensielle igangsettelsen blir konfrontert med, finnes mulighet for avdekking. Teknikk kan avdekke sannhet. Men, tilskikkelsen danner samtidig en fare, faktisk faren skriver Heidegger.

---

<sup>77</sup> Heidegger (2000).

<sup>78</sup> Heidegger (1999).

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> Ibid., s. 63.

Faren er den som skaper tvetydighet i teknikkens vesen. For mennesket har en medfødt trang til å «se» seg selv, møte eller lære seg selv. Selvinnsikt kan vi si, og det gjennom nærvær av det menneskeskapte. På samme måte som man har full tiltro til vitenskapens sannhetsdiktatur, møter man blindt teknikken, mener Heidegger; med full tiltro til teknikken som formidler mellom natur og mennesket, som nærvær av noe menneskeskapt. Man kan tro at med teknikken, som er det man tilsynelatende be-stiller av, blir ens blotte og bare selvs vesen åpenbart.

En slik tiltro kan gjøre at mennesket blir hengende igjen i viljen til å beherske teknikken, og med det nettopp unngå å erfare teknikkens vesen (som innehar en avdekkende mulighet), kun møte teknikken som teknikk, det instrumentelle som instrumentelt. Menneskets trang til å selvinnsikt gjennom frenetisk be-stilling og ut-fordring av naturen, eller jorden, gjennom teknikken, unndrar seg akkurat dette, i sin blinde tro på det faktisk menneskeskapte stellet *nær-vær*. Den opp-stilte teknikken som nær-værende til mennesket, Dasein, er tilslørende. Men menneskets iherdige tro på teknikken som ideell og fremad-/fremskrittrettet blender, eller slører til/dekker til for hva man egentlig søker gjennom teknikken. Teknikk som middel mot målet; å se menneskets bare og blotte vesen, sannheten i/om en selv. Stellet *for-stiller* den potensielle sannheten som teknikken kan avdekke, og man flyter forbi teknikkens vesen. Man finner det *riktige*, ikke det *sanne*<sup>81</sup>; heri ligger faren. «Så snart det uskjulte ikke engang angår mennesket som gjenstand mer, men utelukkende som bestandens bestiller, -går mennesket på den ytterste rand av avgrunnen, den avgrunn nemlig, hvor det selv kun skal tas som bestand»<sup>82</sup>. Mennesket blir selv noe bestillbart.

Med denne faren berører vi åpenbart teknikkvesenets andre side, med Daseins potensiale for sannhetsnærvær. Gjennom bestilling søker vi kun det tildekte<sup>83</sup>. Men i og gjennom menneskets ufravikelige *tildragelse* (*Ereignis*, egentlig «til-egnelse») av det ved-stående (noe tilskikkelsen åpner for), finnes farens redning<sup>84</sup>. Sannhet kan avdekkes. For som nevnt, er det ingen vesensforskjell på *techné* og *poiesis* (altså å frem-bringe, frem-stille), dermed knyttes kunstverket med teknikkens vesen. Man må altså vokte seg for teknikkens tilskikkelse av *a-*

---

<sup>81</sup> For nok en oppklaring: det riktige er det som kun re-presenterer jorden, det som allerede er forhånden, det som er med-gitt. Det sanne formidles kun gjennom noe skapt, noe vi ikke før visste fantes eller hadde for hånden, verden. Sannheten er en hendelse, slik vi har sett flere ganger til nå.

<sup>82</sup> Heidegger (1999), s. 56.

<sup>83</sup> Dette er et vanskelig punkt å forklare. Heideggers punkt kan forenkles ned til å si at teknisk tilnærming til erfaring og opplysning ikke *egentlig* kan gi det. Om teknikken er en del av ditt bare og blotte deg, og med oppriktighet nær-værer noe, vil du med nødvendighet se sannheten i det. Dette kan faktisk best sammenliknes med Zenbuddhismen, man blott eksisterer.

<sup>84</sup> Noe Heidegger utrolig nok begrunner med et sitat fra Hölderlind: «Men der hvor faren er, vokser / Også det reddende».

*letheia*, av-dekkelsen. Likevel skriver Heidegger at man må følge denne faren så langt det går («... til avgrunnen...»), før man tar «et skritt tilbake», evt. forbi, for å øyne et fenomenes vesen, for så å bli opp-lyst av denne avdekkingen, denne sannhet. «Teknikk er en måte å avdekke på. Teknikken råder i det domenet der avdekking og uforborgenheter, der *àletheia*, der sannhet skjer»<sup>85</sup>.

Hva Heidegger benevner som verden, det som i seg selv er åpent eller avdekkende i verket, kaller samtidig på en åpenhet hos den beskuende; Sannheten i verket kan ikke tre frem for Dasein om ikke denne evner å åpne seg for verket. Heidegger berører så vidt dette samspillet i «Kunstverkets opprinnelse» i sin utlegning om de tre verkeksempelene. Han hevder at om en ikke ser sannheten i van Goghs maleri, i det greske tempelet vi tidligere nevnte, eller C. F. Meyers dikt, er en ikke åpen for verket. Dette er interessant i denne sammenheng, sett fra to aspekter.

På den ene siden kan vi her, kanskje noe forhastet, komme inn på verket og kommunikasjon. Heidegger hevder at et kunstverk, dårlig eller bra, men skapt, i seg selv åpenbarer sannhet. Altså: Verket evner med nødvendighet å fremstille noe sant, både i kraft av å være noe mer enn tilvirketværen, og å være oppstilt og bevart. Men Heidegger bruker ikke begrepet kommunikasjon om persepsjonsprosessen. På samme tid skriver han ettertrykkelig om nødvendigheten av oppstilling og bevaring for sannhet å tre frem, slik kunsten er «sannhetens vorden og hendelse».

Vi kan på den annen side se på dette utsagn som at man som betrakter må forstå verket i sin historisk-kulturelle kontekst, noe Heidegger beskriver som forholdet jorden og verden. Og om verket er et samtidig skapt verk, skal verkets verden rykke Dasein ut fra det trygge og sedvanlige. Denne sannheten vil således endre kulturen, og dermed historien, og videre danne nytt grunnlag for hva det *nå*-værendes bestand er. Dette aspektet synes å hevde at man umulig kan forstå sannheten i opp-bevarte verk. Dette stemmer i så fall, siden Heidegger er klar på viktigheten av sannhetens kontinuerlige hendelse gjennom bevaring, nettopp for å stifte kulturhistorien/tradisjonen; det nye trygge hvorfra det skapt-værende på nytt skal hen-rykke. Nå er det imidlertid viktig med en påminnelse angående Heideggers sannhetsbegrep. Heidegger mener ikke først og fremst sannhet slik Platonske idealer fordrer, men heller en i-seg-boende erkjennelse om denne *væren* man faktisk erfarer, eller nær-værer.

---

<sup>85</sup> Heidegger (1999), s.73.

Heidegger bruker ordet dialektikk, om forholdet mellom jorden (lukket) og verden (åpen). Og denne striden er kilden til lysning i verket, slik vi beskrev det i forhold til risset. Men et dialektisk forhold må likefullt eksistere mellom kunsten og kunstneren, kunstneren og verket, verket og historien, og dermed mellom kunstverket og Dasein. Faktisk kan man si at nettopp i dialogen mellom jorden og verden, finnes kunstverket og Dasein. Gjennom henrykkelsens mulighet sendes Daseins motsvar til det allerede da bevarte kunstverket, og med det til kulturen og historien, som igjen svarer med sin trygghet og sedvanlighet. Sirkelen blir sluttet, spiralen snor seg nok en gang.

### OM TILVIRKERS MOTIVASJON

Om en utøver med teknikkens tilnærming ikke evner selv, og med det desto mindre evner å formidle, å frembringe en opp-stillen av noe avdekt, men heller basere sin presentasjon på en utøvelse, en beherskelse, vil heller ikke sannheten i det hvilket det tekniske berører tre frem. Altså blir noe trolig *tilvirket*, men det danner ikke med nødvendighet noe *skapt*.

Om publikums motivasjon er å la seg fascinere av beherskelse av teknikk, og at denne opplevelsen er tilstrekkelig, er dette en ren be-stilling, og vil med det ikke bestå eller berøre det ved-stående mer enn å i beste fall re-presentere det. Og om utøvers/tilvirkers motivasjon er den samme, fås samme resultat; man bestiller representasjon.

Men det berørtes (av tilvirker og dermed publikum) potensiale som avdekket kan vel likevel erfares? Publikum kan nettopp pga denne lukkethet ane *at* noe kan avdekkes, en kontur av sannhet og meningsdannende struktur gjennom mangel på sådan, omtrent slik vi erfarte i møte med Okashiro. Dette skriver forøvrig ikke Heidegger særlig om, ikke direkte. Problemet da blir muligheten for avdekking gjennom noe ikke-skapt, noe som er umulig. Vi har med andre ord ikke svart på spørsmålet, og med det kanskje ikke gått inn i spørsmålet riktig.

Om tilvirker ikke mener å ha annen bedrift enn opprettholdelse av stellet, og den vedvarende bestilling, kan han/hun neppe anklages for dårlig kunst? Nok et problem oppstår her. Ettersom platen (album, dokumentasjon) i like stor grad legitimerer seg selv som bestanddel, som rissene gjennom hvilke *Ge-schichte* (historiens hendelsesforløp, gjennom *Ge-shick*, tilskikkelsen) består i, vil denne beherskelsesdokumentasjonen for ettertiden opp-stilles som verk. Nå nevner også Heidegger at enhver tilskikkelse faktisk er med på dannelsen av *Geschichte*. Men hva om noe dokumenteres, verk-lig-gjøres, som ikke en gang beherskes, ikke er vakkert, har estetisk verdi eller intensjoner? Slike hendelser er postmodernistisk

faktum. I «Kunstverkets opprinnelse» nevnes bevaringens nødvendighet for verkets status, noe vår forbruksmaniske tilstand ikke evner å kapsle. Men der igjen, en rekke kunstnere bruker fortsatt Heidegger til sitt forsvar, nettopp fordi han ilegger kunstverkets provokative (hen-rykkende) virkning stor tyngde. Dette kan fort misforståes til å bety at kunst er det som provoserer, at denne virkningen på publikum er tilstrekkelig for det tilvirkedes status som kunstverk. Men Heidegger ser heller det provokative som tradisjonens nødvendige beveggrunn. Dessuten har kunstverket verdi i seg selv, og er ikke instrumentell. Det er med god grunn at både teknikken og brukstingen («Zeug») blir viet stor, men varsom oppmerksomhet i Heideggers skrifter; håndverket, som representant for kulturen, må ikke forsømmes, ellers vil ingen kontrasterende kunst kunne oppstå, og dermed vil ikke tradisjonen og historien ha sin beveggrunn. Denne ladning ligger i Heideggers beskrivelse av kunstverkets og kulturens balanse.

For eksempel kan partituret strengt tatt «... sees på som bare trykksverte på papir»<sup>86</sup>, eller den tradisjonelle jazzens (mainstream) stramme konvensjoner som et rent håndverk, og er således noe instrumentelt, et fenomen knyttet til teknikken. Videre kan et stykke med kompleks struktur lett kan sees på som fascinerende håndverksbriljering (jf. serialistisk og pointillistisk musikk, Coltrane rundt 1960). Men da ser vi på teknikk som teknikk. Teknikkens vesen derimot har, som vi har sett, potensiale til å avdekke gjennom utøveren(e). Både ved improvisasjon, og interpretasjon forutsettes utøverens omfattende kunnen om/fortrolighet til musikkens tradisjon og dermed også om musikkverks vesen. Vi ser tradisjonens viktighet. Utøvingen må enten stille seg *i* eller i *forhold* til tradisjonen, som kultur eller som kunst.

Dette med tilvirkers motivasjon kan også snus rundt. Trolig har mange kunstnere, hyllet eller glemt i ettertid, ment selv og i sin samtid fått høre om sitt genis potensiale som sannhetsavdekker, men ikke fått oppstilt, frembringt eller bevart sin kunst for ettertiden. I Heideggers ord, bedriver ikke vedkommende kunst, nettopp fordi ingen Dasein kan erfare det skapte. Deres kunst har dermed ikke vært en begynnelse, en skjenkning eller fått en bevaring. Dette åpner egentlig for en rekke problemstillinger som vi ikke skal bevege oss inn på her; om «å være forut sin tid», kontra det å forstå sin samtid nok til å kunne oppsette en henrykkende verden; de som ennå ikke er blitt satt på pidestall, og de som blir revet ned i ettertid.

---

<sup>86</sup> Guldbrandsen (2002), s. 11.

Heideggers tanker om teknikkens forhold til kunsten, henvender seg direkte til våre utvalgte utøvere, Horowitz, Tilbury og Okashiro. Vi ser på dette i et mindre avsnitt om variasjoner av verkbegrepet. Videre utdyper vi noen aspekter ved Heideggers begreper.

### «VERKLIGHETER»

Vi har sett at gjennom å bestille av teknikken, blottstilles ens vesen, og vi har beskrevet den tilslørende effekten dette har på lytteren, Dasein. Okashiro står her som tydelig eksempel på dette. Hennes versjon av «Vers la flamme» fremsto som re-presenterende, og fremsatte dermed ingen skaptværen. Vi kunne høre hvordan hennes mangel på (tillit til) tilstedeværelsen hindret både henne og lytteren i å erfare avdekkethet. Okashiros vesen som ikke-tilstedeværende blottstiltes i kraft av hennes teknikkbestilling; verket ble tilslørt, hendelsen fant ikke sted.

Vi kan i denne sammenheng klappe Heidegger på skulderen et lite øyeblikk med Erling E. Guldbrandsens<sup>87</sup> i hans bruk av Dalhaus: «Et verk er per definisjon avhengig av interpretasjon, framføring og tolkning(...)». «Verket er med andre ord (...) et intensjonalt objekt. (...) Den stadige fornyelse og aktualisering gjennom interpretasjonshistorien er ingen avsporing fra den «egentlige original», men utgjør faktisk verkets eksistensform»<sup>88</sup>. Det er altså bevaringen det er snakk om, nok en gang. Guldbrandsen skriver dette i en tekst «Verkets Åpning», som vi lar fungere kommenterende til Heideggers kunstverk. Måten vi observerte og hørte Horowitz' møte med Skriabins stykke på kan sees, enn om i omvendt kronologisk rekkefølge, som en fornyelse og aktualisering, satt i forhold til Okashiros tilsynelatende tro på verkets mer statiske eksistensform. Sett i kronologisk rekkefølge, kan det på den ene side virke som om Okashiro ser på Horowitz som gammeldags på grunn av hans nokså dramatiske fremtoning, og dermed fokuserer hun på det Horowitz ikke gjorde, hva overensstemmelse og riktighet angår. I så tilfelle er dette ren bestilling, en teknisk tilnærming til teknikk. På den annen side rekonponerte Okashiro begynnelsen av stykket. Det for store tritonusintervallet, samt den voldsomt akselererende i avslutningen, kan tyde på at Okashiro rett og slett bestiller Horowitz' tolkning. Horowitz tok også friheter. Allikevel, og nok en gang, blir også dette en bestilling av teknikken, eller snarere stellet.

---

<sup>87</sup> Guldbrandsen (2002).

<sup>88</sup> Ibid. s. 10-11

Det kan synes som om hun i det ikke nådde erkjennelsen av teknikkens tvetydighet, og ble fanget i *faren*. Som vi tidligere var inne på, er Okashiro kanskje sterkt i tråd med den verktilnærmingen Benson kaller Beethoven-Werktreue. «(...) verkbegrepet i den absolutt-musikalske tradisjonen er bundet opp til kravet om en spesifikk, indre-musikalsk logikk»<sup>89</sup>. Hun stoler i så fall først og fremst på partituret i representasjon som egenverdi, og dernest får hennes interpretasjon av stykket detaljbetydning. Men ikke bare det; interpretasjonen lyder i tillegg som om den er utfordret (i Heideggers betydning) av tidligere tolkninger. Selv nærvær, slik Horowitz evner å fremskaffe, sett på som teknikk kan tydeligvis bestilles. En slik fremføring blir ren opprettholdelse av stedet. Kan det være at nettopp dette er årsaken til tilsløringen i hennes fremføring. Sannheten i verket kan ikke tre frem for Dasein om ikke denne evner å åpne seg for verket.

Men hvor ble det av improvisasjonen i forhold til verket? Vi har allerede kommentert dette noe, i form av nærværskarakter. Siden verket oppstår hos lytteren og utøveren både i og utenfor tid, kommer et element av uforutsigbarhet til syne. Slik spiller evnen til å musikalsk håndtere det uforutsette, altså improvisasjon, faktisk en vesentlig rolle i musiseringsprosessen mot verket. «Formen er ikke noe statisk gitt, men har å gjøre med tilblivelse, skapelse og frembringelse. (...) Verket dekkes som kjent ikke av statiske formskjemaer, men krever et dynamisk formgrep(...)»<sup>90</sup>. Dette settes så i tolkningstradisjonens historiske tid, lyttersubjektets biografiske tid og verkforløpets framføringstid, slik Gulbrandsen beskriver det.

Men tanken om det motsatte er et høyst vanlig syn, som vi var inne på, at verket har strukturell indre logikk. Vi har jo, spesielt med Tilbury, observert, kommentert og legitimert «Barcelonas gestaltkarakter gjennom dets strukturelle logikk, eller selvreferensielle oppbygning. For det avgrensede fra jorden, risset, kan sies å antyde noe absolutt hva gjelder strukturering. Det vil si at oppfattelsen av visse strukturer vil gi visse assosiasjoner, og således kommunisere en mening, eller sannhet. Og videre kunne vi si at slike strukturer er konstante i kulturen, enn om stadig nyansert/reformert/reformulert, slik verket interpreteres og

---

<sup>89</sup> Dalhaus (1982). Min oversettelse.

<sup>90</sup> Gulbrandsen (2002), s. 12



aktualiseres. Dette synet eksisterer også blant mange ikke-modernistiske komponister og musikkvitere<sup>91</sup>.

Okashiro syn på det personlige, eller improvisative, bidrag i musiseringen, kan passe inn i kategori IV, satt inn i min improvisasjonsgradering på side 17. Horowitz blir i så henseende å plassere i kategori III. Men det er viktig å kommentere igjen at dette kun har å gjøre med mengden av musikalsk bidrag. Hva gjelder det kvalitative, har vi, i forhold til Heidegger, kommentert dette en del. Men like fullt blir det *vesentlige* i forhold til fremholdelsen av verket nærværet, nettopp i erfaringen av nærværets uutsigelighet. Avslutningsvis for dette kapittelet: Gulbrandsen nevner viktigheten av å ha i tankene den tidligromantiske tyske kunstfilosofien<sup>92</sup> som fundamental horisont i forhold til verkbegrepets innhold som allerede fra tidlig 1800-tallet, til bl.a. Skriabin, og etterkrigsmodernismen som veiledende fram mot Heideggers uttalelser om at det enfatiske kunstverket «...*åpner opp en verden*, og, hva mer er: *åpner en verden av ny og uoversettelig innsikt*»<sup>93</sup><sup>94</sup>.

## HEIDEGGER – ZEN – BUBER

Vi har snakket om teknikkens vesen, og improvisasjon. Hva er det felles, som gjør Tilburys og Horowitz' innspillinger til verk? Vi kan til og med spørre: Hva er det med Tilbury og Horowitz som gjør at de avdekker sannheten i verket? De er begge selvsagt virtuose pianister, men begge fremfører musikalsk materialet som ikke gir garanti for verk, ingen garanti for hendelsen. Svaret finnes trolig i deres tekniske beherskelse, eller deres måte å omgå det tekniske på. I analysen fremsto ikke fascinasjonen over det frapperende spill, eller de kuriøse lydene/klangene, som hendelsen. Det var ikke at de behersket instrumentet som skapte verket; det ble ikke en gang nevnt, fordi beherskelsen ble oppfattet som selvfølgelig. Fravær av

---

<sup>91</sup> Et glimrende eksempel på et slikt syn finner vi i en artikkel av Erling Sandmo, om en av Bouléz' 80-årsdagskonserter, hvor det uutsigelige i denne musikken blir sammenliknet med Mozarts musikk. Lasse Thoresen uttrykker også et slikt syn, enn om ikke direkte, i hans redegjørelse av den auditive sonologien.

<sup>92</sup> Siden det beveger seg utenfor oppgavens grenser, kommenterer vi ikke den fulle historien bak dette, mer enn å peke på forestillingen om kunsten som noe nærmest gåteaktig i den tyske filosofien, beveger seg fra Kant, Hegel, Schopenhauer og Schlegel leder til både Nietzsches og Heideggers kunstfilosofi. Videre kan vi nevne Adorno, som viderefører/ -utvikler av dette. Et glimrende eksempel på et slikt syn finner vi i en artikkel av Erling Sandmo, om en av Bouléz' 80-årsdagskonserter, hvor det uutsigelige i denne musikken blir sammenliknet med Mozarts musikk. Lasse Thoresen uttrykker også et slikt syn, om enn ikke direkte, i hans redegjørelse av den auditive sonologien.

<sup>93</sup> En uoversettelig innsikt jeg for øvrig ser på som identisk med definisjonen beskrevet i kapittelet om begrepet «improvisasjon», fjerde punkt s. 16.

<sup>94</sup> Gulbrandsen (2002), s. 19. Gulbrandsens utheving.

teknisk bestilling er en forutsetning i tilstedeværelsen, og for oppnåelsen av nærvær og for hendelsen å finne sted. Gjennom tidligere bestillinger internaliseres teknikken; teknikkens vesen handler i væren som sådan.

Tidligere har vi antydnet likheten mellom Heideggers begrep om mennesket<sup>95</sup>/det nærværende, og Zenbuddhismens begrep om væren. Zenbuddhismen fordrer det ikke-instrumentelle i alt, og ser på væren som en del av altet. Heideggers beskrivelse og bruk av begrepet «Dasein», og ikke minst «jorden» kan lett sammenliknes med Zenbuddhismens begreper om «ikke-identitet» eller «ikke-tenkning», og *brahma*, en slags all-væren. En annen interessant felles idé er oppfatningen av ikke-spørren om tings egenskaper, men heller om deres vesen, og med det, bruken av ting. I tillegg finnes begrepene «lysning», eller «opplysning», som begge omhandler sannhet og innsikt.

Jeg vil allikevel fremholde det nevnte *all-væren/altet*, og *tilstedeværelse* som det viktigste begreplige møtepunktet mellom Heidegger (eller fenomenologien som sådan) og Zenbuddhismen. Heidegger uttalte selv en gang om Daisetz Teitaro Suzuki<sup>96</sup> etter å ha lest et av hans skrifter: «If I understand this man correctly, this is what I have been trying to say in all my writings»<sup>97</sup>. For D. T. Suzuki var for øvrig *Satori* (= opplysning, sannhet) det viktigste begrepet, eller snarere innhold i tilværelsen.

I Zenbuddhismen handler man ikke ut fra begjær<sup>98</sup> da det ikke bringer frem sannhet. Det samme med Heidegger, man kan ikke avdekke sannhet gjennom å bestille fra stedet. For begge disse filosofiene er tilstedeværelse svaret; man blott handler, man *er*.

Begrepet «Dasein», med dets nærværesen, og buddhismens tilstedeværelse, minner også sterkt om Heideggers navnebror Bubers begreper «Jeg», og «Du»<sup>99</sup>. Buber beskriver det dynamiske møtet mellom to livsverdener<sup>100</sup>, denne fruktbare tilstanden eller fluxus, som et møte<sup>101</sup> mellom *Jeg* og *Du*. Når vi minnes, tenker tilbake på situasjoner, tilstander eller ting,

---

<sup>95</sup> Dasein.

<sup>96</sup> D. T. Suzuki var den første til å presentere Zenbuddhismen for den vestlige verden. Engelskmannen Christmas Humphreys ble tidlig på 1900-tallet interessert i Suzukis livsholdning og filosofi, og gjennom livslang utveksling dem imellom, ble både en rekke europeere og amerikanere presentert for og opplært i denne strenge variant av østlig livssyn. Suzukis arvtager i USA var den nokså populære Shunryu Suzuki.

<sup>97</sup> Barrett (1956).

<sup>98</sup> Begjær er årsaken til lidelse, i følge hele den buddhistiske trosretning.

<sup>99</sup> Buber (2003).

<sup>100</sup> Livsverden er Heideggers begrep, men fungerer som tydelig begrep til forklaringen. Buber benytter

<sup>101</sup> Den eksistensialistiske pedagogikkteoretikeren Edward Bollnow opererer også med begrepet «møte» i omtrent samme betydning. Denne ikke-vitenskapelig begrunnbare, utsigelige tilnærmelsen til kunnskap,

eller ikke nærværer noe idet det fremtrer, forholder vi oss til det Buber kaller «Det». «Det» er det statiske, det som er plantet inn i minnet, eller det som «Jeg» ikke mottar som «Du», det som ikke lenger er/oppfattes som organisk, det som er statisk. Det statiske kan gjennom minnet hentes frem i nuet. Og er dermed ikke noe *sant*. Vi har all anledning til å kunne si med Buber her at partituret er «Det», mens i erfaringen av verkets hendelse møtes «Jeg» og «Du». Hvorvidt en fremføring av et stykke musikk kan oppfattes som «Det», i følge Buber, er trolig, men blir spekulasjon i denne sammenheng. Vi skal ikke se på disse sammenlikninger mer enn å observere at flere enn Heidegger ser på *nærværet* som del av erfaring, slik den virker som avdekkende og opplysende tilstedeværelse.

## «BUT IS IT ART?»

Når jeg spiller, være seg en invensjon av J. S. Bach, en amerikanske standardlåt, eller improviserer fritt, hender det ofte jeg glemmer hvor jeg er og hva jeg gjør. Jeg er, sagt med en floskel, «i ett med musikken». Tiden, eller tidsfølelsen forsvinner. Andre ganger er jeg fullstendig bevisst alle handlinger og reagerer i forhold til det «levende nå», den organiske tidsfølelsen som gjør at jeg stadig kan styre spillet/samspeillet. Jeg tenker ikke over skalaer, noter, klangbehandling eller riktighet overhodet, men handler med musikalsk nødvendighet. Uansett finnes stadig troen på at noe ikke håndgripelig men sant når frem til publikum. Allikevel oppstår usikkerheten på hvorvidt det jeg spilte er «bra», og jeg stiller dermed meg selv samme grunnleggende spørsmål som Charles M. Schulz' figur Lucy stiller på denne oppgavens begynnelse.

Oppgavens motivasjon sprang ut fra et ønske om å utforske og se hva som virkelig kan kalles et *kunstverk*. Gjennom Martin Heideggers kunstfilosofi har vi funnet et reflekterende og tydelig verkbegrep. Men ikke et statisk verkbegrep.

Struktur kan reduseres og dermed forstås, innenfor den type oppfattelse man legger til grunn. Slik vi har sett, har forståelsen en polytetisk karakter. Vi kan si forståelsen av musikkens kjernestrukturer er en polytetisk handling. For å fatte strukturens potensielle mening, opplever vi et stykke musikk eller verk som bestående av meningsbærere som i sin sammensetning evt. uttrykker sannhet.

---

gjennom nærværende møter mellom to (livs)verdener, har altså forplantet seg i stadig flere arenaer, og antyder således noe ontologisk vesentlig, men som dessverre er i stor grad forsømt i den vestlige verden.

Men det avgjørende for om et stykke musikk skal kunne kalles et kunstverk, er ikke hvorvidt det er improvisert eller komponert, eller hvordan stykkets struktur er, som vi har sett. Det eksisterer intet tydelig skille mellom improvisasjon og komponering, og dessuten fjerner vi oss fra *hele* musikkerfaringen om vi kun ser på potensielle strukturelle meningsbærere. Musikkerfaringen kan ikke reduseres, eller bli satt ord på, den må settes sammen igjen. Musikk er en uutsigelig erfaring, og denne erfaringen er *vesentlig* hva gjelder verkbegrepet til Heidegger. *Nærværet* finnes i skaptværen, nærvær er ikke reduserbart til analytiske og strukturelle vesensreduksjoner. Dermed står og faller verkbegrepet, i praktisk forstand, på nærværskarakter. Horowitz' «verkliggjøring» av «Vers la flamme», ville ikke være mulig om ikke han i kraft av sin tilstedeværelse bringer lytteren til en nærværende erfaring av kunstverkets hendelse, slik vi så det motsatte eksempelet på med Okashiro. For stykkets struktur, eller partituret (presentert i sin mer eller mindre riktighet av Okashiro), er i seg selv kun en historisk kuriositet, uten selvtilstrekkelighet. Tilburys «Barcelona» eksisterer som verk gjennom det uutsigelige nærværet han formidler, gjennom det møtet som oppstår mellom lytter og utøver.

Vi har gjennom denne teksten funnet et paradoks. Vi har sett på et verks gestaltkarakter (verket som objekt), og på nærværskarakter (subjektiv erfaring), og funnet at disse er uatskillelige. «Vers la flamme» var avhengig av en forming av materialet og en tilstedeværelse i utøvingen som kun Horowitz, av de to utøverne, evnet å fremsette. Tilbury lot sin evne til å skape nærvær bringe sin sterke strukturforming forbi fascinasjonen og teknikkens fare, og i-verk-sette «Barcelona».

Improvisasjon er ikke nødvendigvis verken middel eller mål, men et møte med en musikalsk gestalt. Improvisasjon utgjør dermed et vesenstrekk i verkets hendelse. Vi har dermed gitt mening til å stadig på ny spille musikk vi mener kan ha gestaltkarakter, i kraft av mennesket som potensielt skapende og ikke-statiske vesen, gjennom å være nærværende, som tilstedeværende.

## KILDER

### Trykte kilder

- Bailey, Derek  
(1980) *Improvisation: its nature and practice in music* (Ashbourne: Moorland publishing)
- Barret William (red.)  
(1956) «Zen for the West» *Zen Buddhism: Selected Writings of D. T. Suzuki* (Garden City: Doubleday Anchor Books, xi)
- Benson, Bruce Ellis  
(2003) *The improvisation of musical dialogue: a phenomenology of music* (Cambridge: Cambridge University Press)
- Bjørkvold, Jon-Roar  
(1992) *Det musiske mennesket. Barnet og sangen, lek og læring gjennom livets faser* (Oslo: Freidig forlag, 2.utg., 2.oppl.)
- Blokhus, Yngve & Molde, Audun  
(2004) *WOW! Populærmusikkens historie* (Oslo: Universitetsforlaget, 2. utg.)
- Buber, Martin, overs. Hedvig Wergeland  
(2003) *Jeg og Du* (De norske bokklubbene)
- Dalhaus, Carl, trans. Roger Lustig  
(1989) *The Idea of Absolute Music* (Chicago: University of Chicago Press)
- Cook, Nicholas  
(1994) *A guide to musical analysis* (Oxford: Oxford University Press)
- Cox, Christoph & Warner, Daniel (red.)  
(2005) *Audio Culture: Readings in modern music* (London: Continuum International Publishing Group)
- Guldbrandsen, Erling E.  
(2002) *Verkets åpning: Om verkbegrep, estetisk erfaring og transcendens* (Oslo: Studia Musicologica Norvegica nr 28)
- Heidegger, Martin, overs. Goll, Jesper  
(1999) *Spørsmålet om teknikken og andre skrifter*, Fra serien «Die Künste im technischen Zeitalter» ved Bayerische Akademie der schönen Künste, våren 1953 (København: Gyldendalske Boghandel, Nordiske Forlag)
- Heidegger, Martin, overs. Øverenget, Einar & Mathisen, Steinar  
(2000) *Kunstverkets opprinnelse* (Oslo: Pax forlag)
- Imsen, Gunn  
(1999) *Elevens verden* (Oslo: Tano Aschoug)
- Kjerschow, Peder Christian  
(2000) *Før språket* (Oslo: Vidarforlaget, Erasmus-serien)
- Neske, Gunther, & Kettering, Emil (red.), overs. Harries, Lisa  
(1990) *Martin Heidegger and National Socialism: Questions and Answers* (New York: Paragon House)
- Parergon  
(2002) *Støy* (Ny Musikk tidsskrift)
- Sandmo, Erling  
(2005) «Vitenskap for lidenskap - Pierre Boulez' musikk fyller store rom med oppmerksomhet», artikkel fra Morgenbladet 28.10.05
- Sokolowski, Robert  
(1999) *An introduction to Phenomenology* (Cambridge: Cambridge University Press)

Suzuki, Daisetz Teitaro; Humphreys, Christmas (red.)  
(2000) *The awakening of Zen: Daisetz Teitaro Suzuki* (London: Shambala)

### Upublisert materiale

Thoresen, Lasse  
(2004) «Analyzing music» *The musical phenomenon: On emergent musical forms*  
Thoresen, Lasse  
(2004) «Dynamic form» *The musical phenomenon: On emergent musical forms*

### Innspillinger

Horowitz, Vladimir  
(1972/2003) *Vladimir Horowitz Plays Scriabin* Alexander Scriabin: «Vers la flamme»  
Op. 72. (Sony)  
Okashiro, Chitose  
(1998) *Scriabin: The Poem of Ectasy, Op. 54* Alexander Scriabin: «Vers la flamme»  
Op. 72. (Pro-Piano Records)  
Tilbury, John  
(2003) *Barcelona* John Tilbury (Rossbin records)

### Andre kilder

Debattinnlegg om TONOs virksomhet, pågått mellom februar - april 2006  
(2006) <http://www.ballade.no>  
Gyldendals musikkleksikon bind 3, ved Jens Brincker, Finn Gravesen, Carsten E. Hatting,  
Niels Krabbe  
(1982) *Vor tid musikkulturer* (Copenhagen: Gyldendalske Boghandel, Nordiske Forlag  
A.S., 3. utg. 2. oppl.)  
Græsk-Dansk Ordbog  
(1963) (Copenhagen: Gyldendalske boghandel, Nordisk Forlag)  
Kjerschow, Peder Christian  
(1991) *Musikk og mening* (Oslo: Tanum/Norli, Idé og tanke, 2.utg)  
Lachenmann, Helmut  
(2005) notater fra komponistssamtale med Helmut Lachenmann, ved NMH i Oslo  
medio oktober 2005 i forbindelse med ULTIMA-festivalen.  
Moustakas, Clark  
(1994) *Phenomenological research methods* (London: Sage publications)  
Oppslag av ordene «improvise», «free jazz», «AMM» og «techne» på følgende nettsider:  
<http://www.webster.com>  
<http://www.wikipedia.com>  
<http://www.thefreedictionary.com>  
<http://www.wordreference.com>  
Stockhausen, Karlheinz  
(2006) *Questions and answers on Intuitive Music* (Transkripsjon av forelesningen  
«Live Electronic and Intuitive Music» holdt 15. november 1971 ved Institute of  
Contemporary Arts, London. Opptak ved Allied Artists)  
[http://www.stockhausen.org/intuitive\\_music.html](http://www.stockhausen.org/intuitive_music.html)

Van Norden, Bryan

(2004) *Vassar College* 22.7.1997 - <http://faculty.vassar.edu/brvannor/heidegger.html>









BBC

(2005) *Jazzens historie* (dokumentarserie, vist på NRK høsten 2005)

## FORKLARING AV SYMBOLER































Fra Thoresen (2004)

«Modalities of awareness»

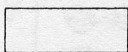

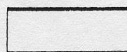
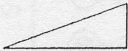
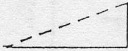
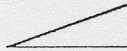
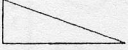
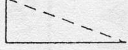
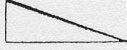
<p><b>Concentration:</b>                  Reception of new and complex information with a focus on comprehending new events. Characteristic mode of awareness when listening to pregnant form-segments.</p>	
<p><b>Support:</b>                  A moderate amount of new information helps to sustain awareness, thus maintaining an equilibrium of interest</p>	
<p><b>Absorption:</b>                  No new information while previous information is being absorbed. Characteristic of the listening to liquidation transformations</p>	
<p><b>Repose:</b>                  All information is absorbed, but some degree of mental participation is maintained.</p>	
<p><b>Lull:</b>                  Lack of information leading to disinterest or irritation.</p>	
<p><b>Alert:</b>                  Awareness is alerted to the imminent introduction of new information, resulting in an increase of concentration. Musically speaking this may be done through a "regeneration contrast", i.e. the introduction of a short contrast that does not attract attention to itself, but serves to bestow freshness on the reintroduction of materials earlier presented, thus avoiding repose or lull.</p>	
<p><b>Suspension:</b>                  Awareness is enhanced because of a temporary lack of musical information, preparing the mind for the introduction of new information. If the musical void becomes too noticeable, the listener may inadvertently change into interpreting this as repose or a lull.</p>	
<p><b>Cancellation:</b>                  New and different (and complex) information follows directly after new and complex information, leading to the lack of ability to absorb information. May result in alienating the listeners' interest.</p>	



«Form-building elements»:

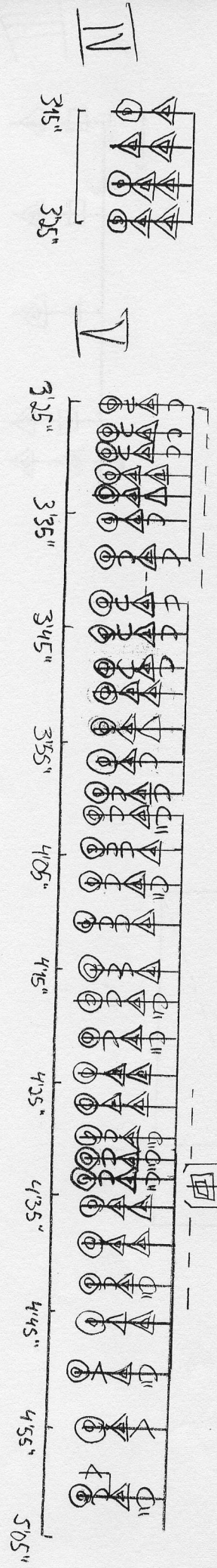
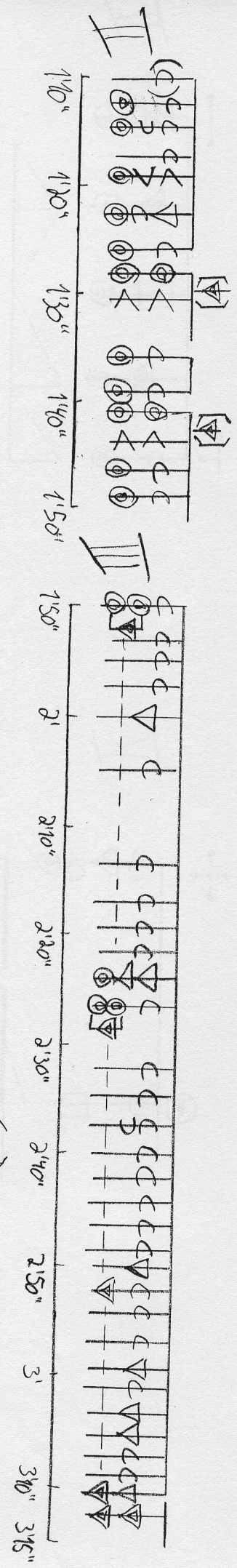
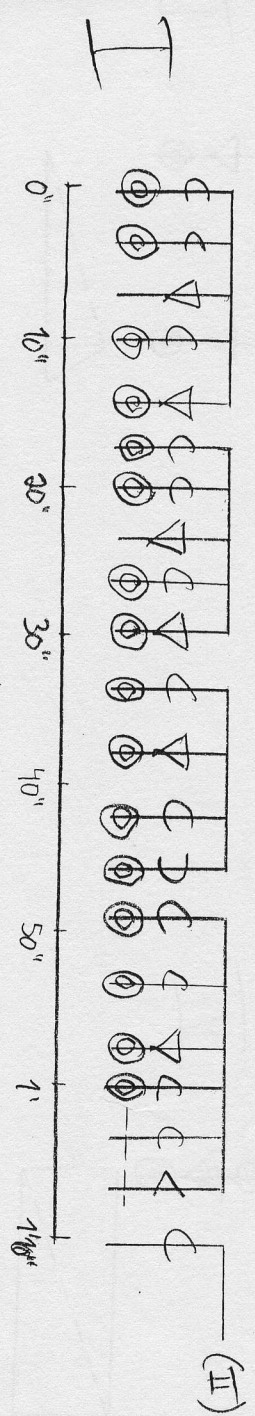
MELODIC ELEMENTS, LINES				TEXTURES		
COMPLEXITY	INTEGRAL	PARTITIONED		INTEGRAL	PARTITIONED	
Very complex						
Relatively complex						
Medium complex						
Relatively simple						
Very simple						

«The cardinal functions of dynamic form structure»:

Form-building Functions:	Emphasis of Form-building functions:		
	Average (primary)	Faint (secondary)	Emphasized
<i>Presence-oriented (static tendency)</i>			
<i>Forward-oriented (increasing tendency)</i>			
<i>Backward-oriented (declining energy)</i>			

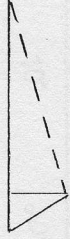
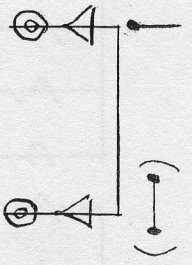
# ANALYSER

A.1

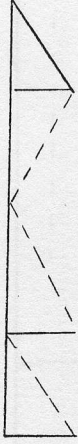
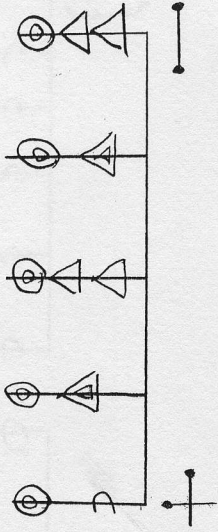


A.2

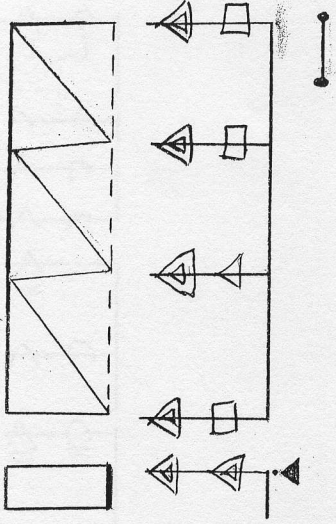
I



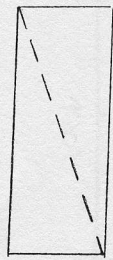
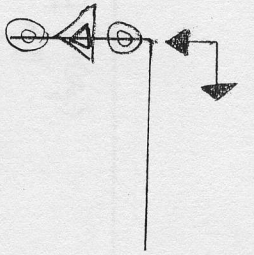
II



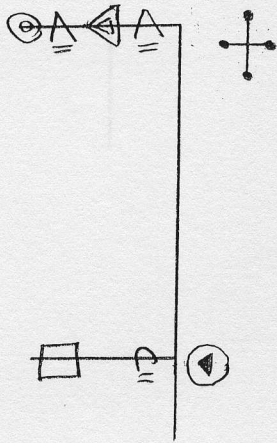
III



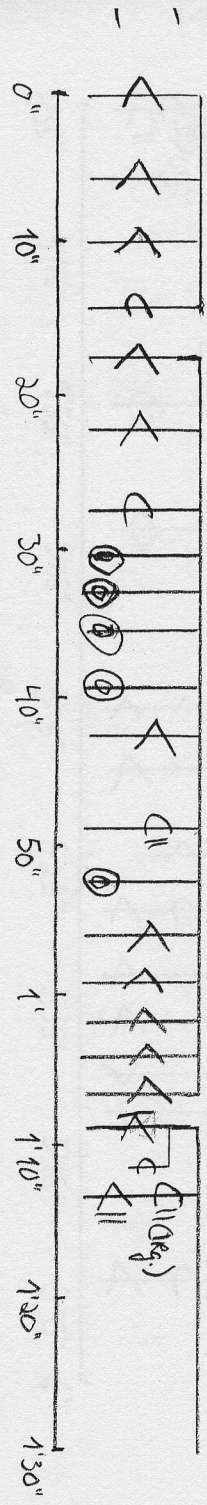
IV



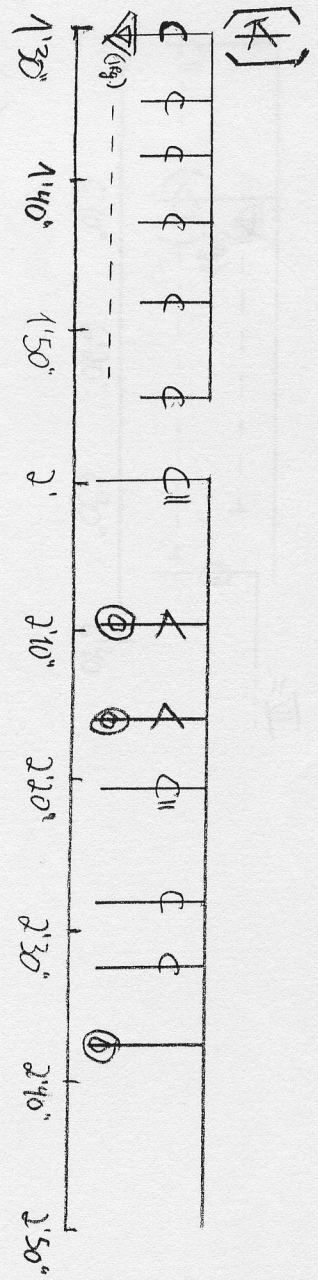
V



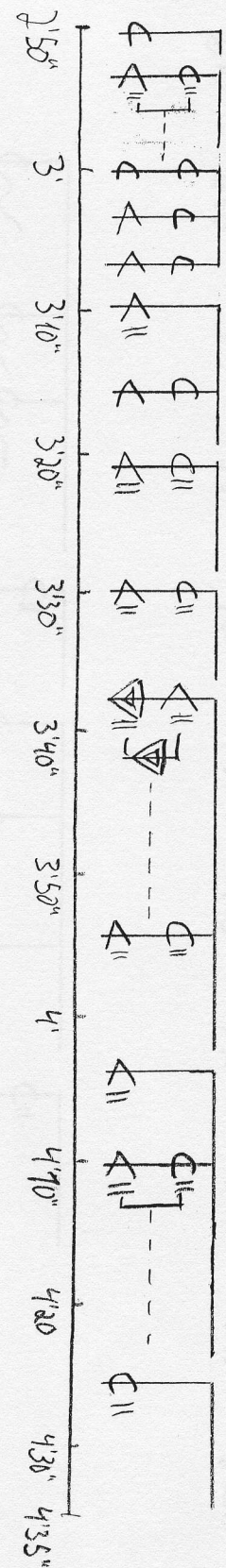
A.5

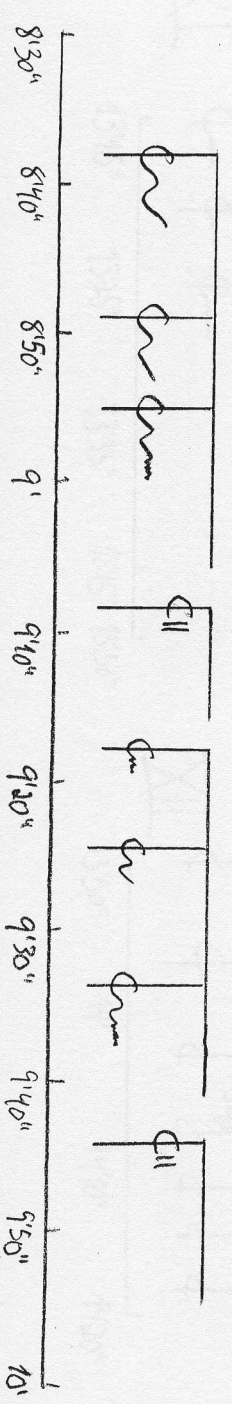
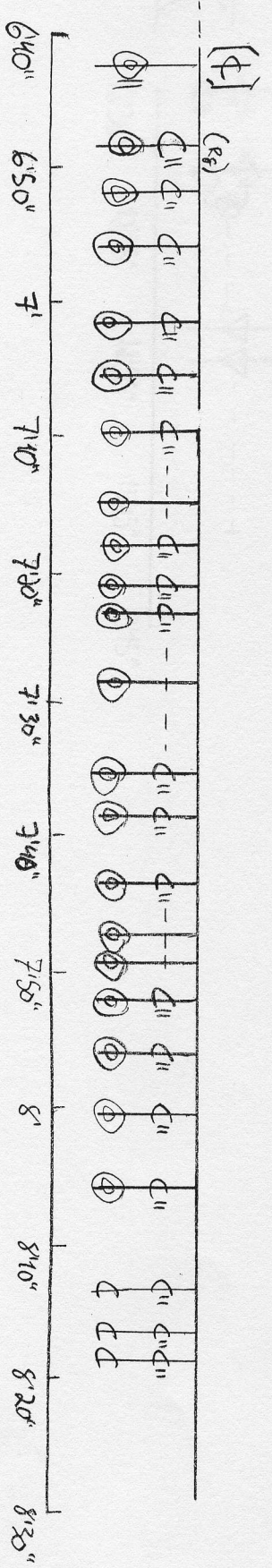
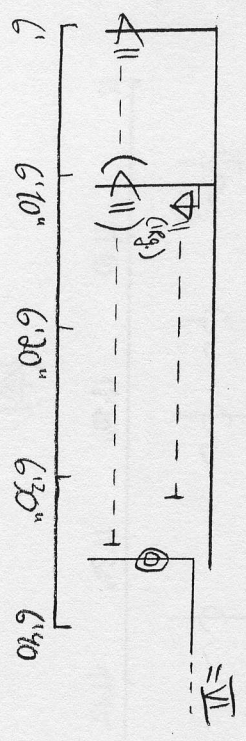
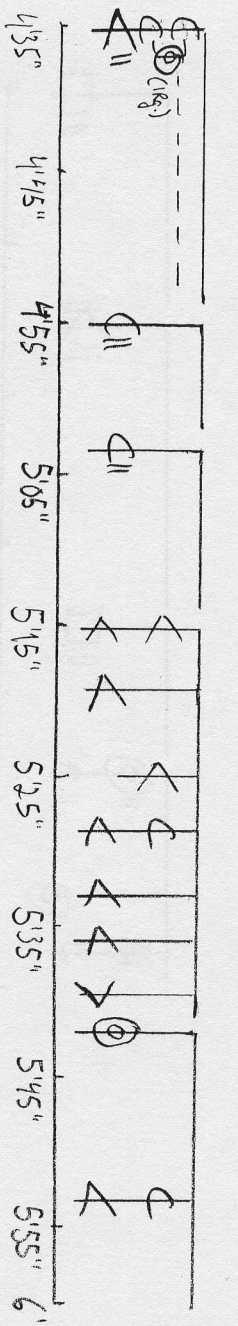


II



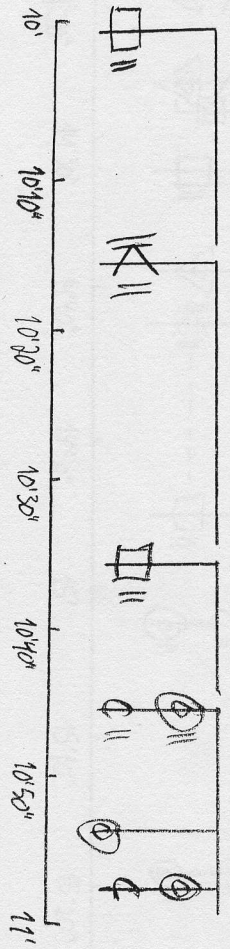
II



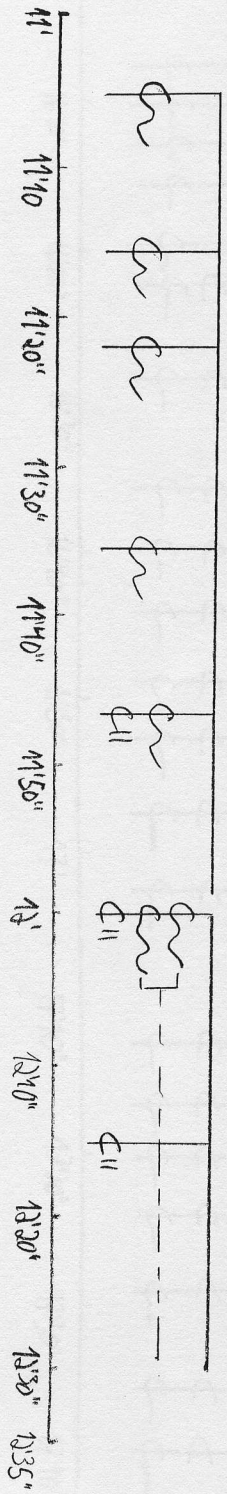


A.3

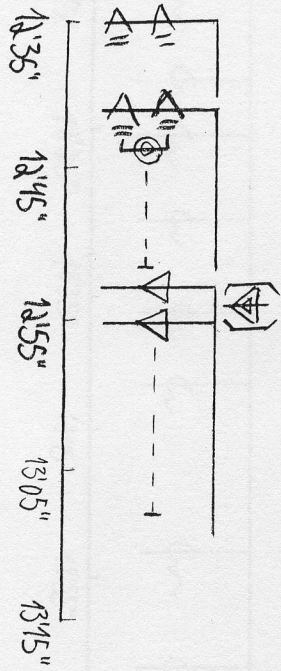
VII



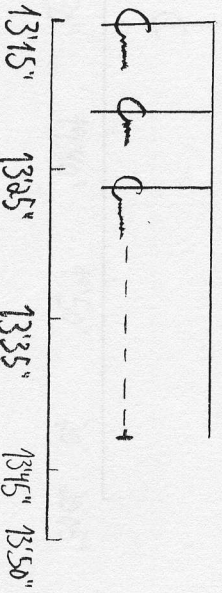
VIII



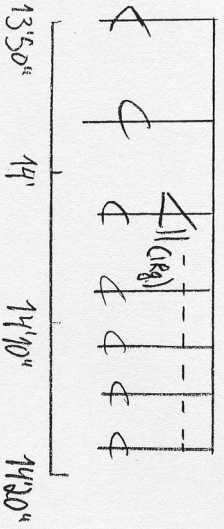
IX



X

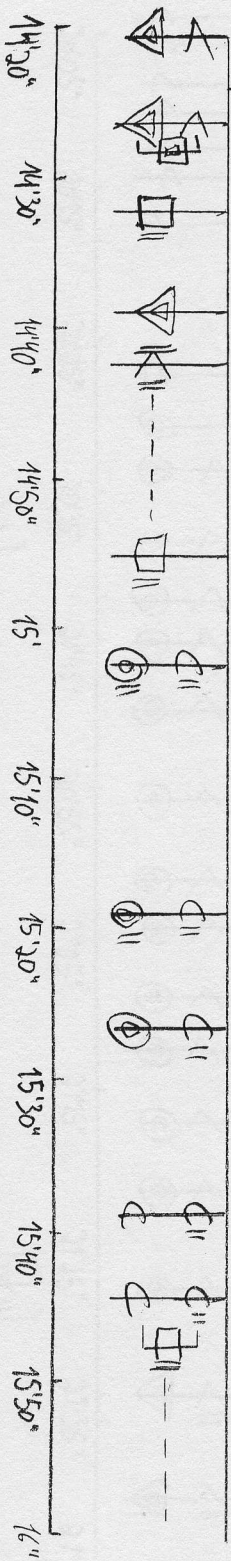


XI

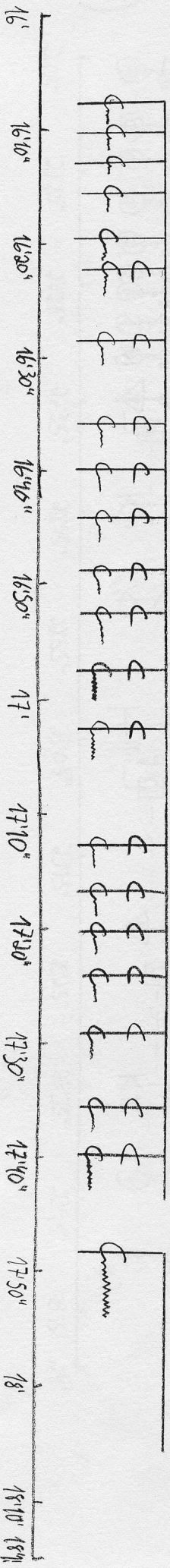


(四)(五)

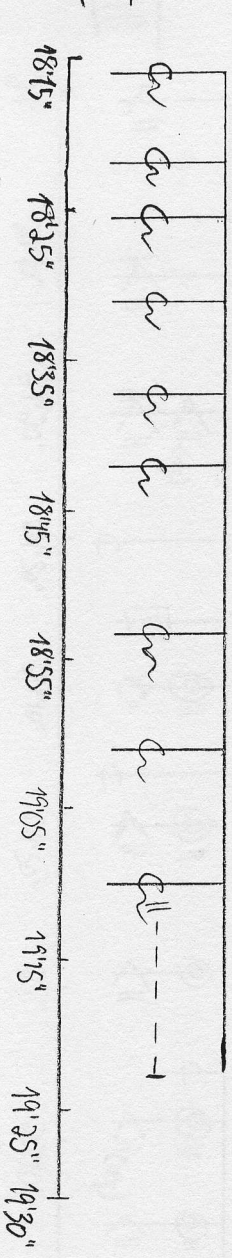
XIII



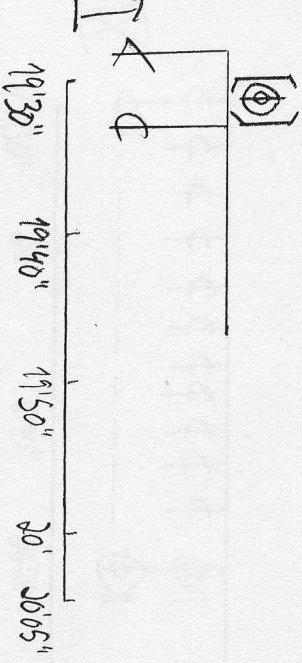
XIV



XV

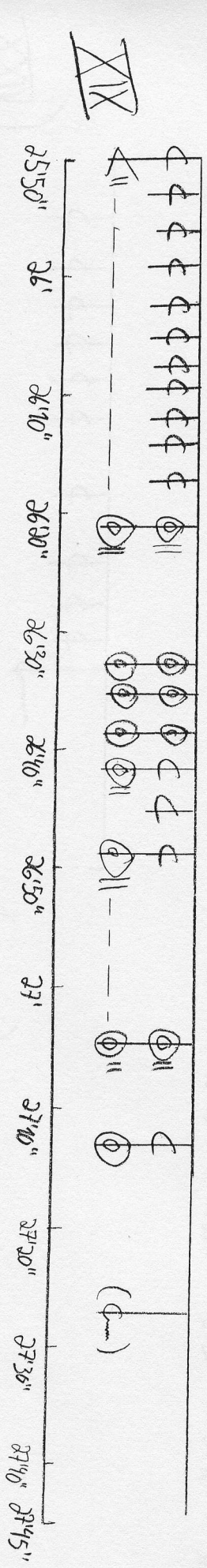
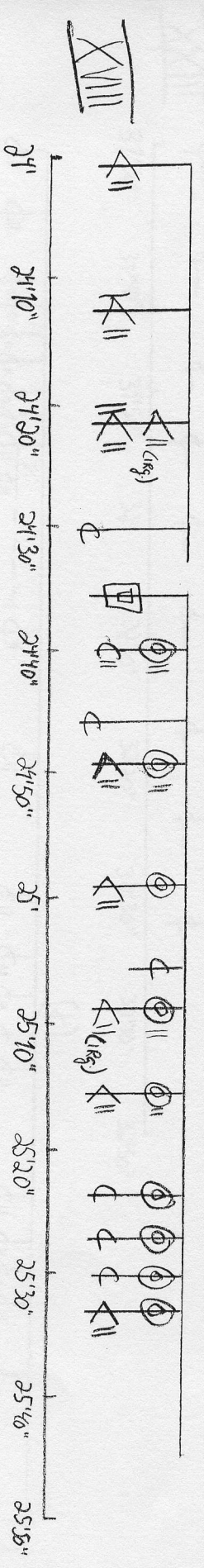
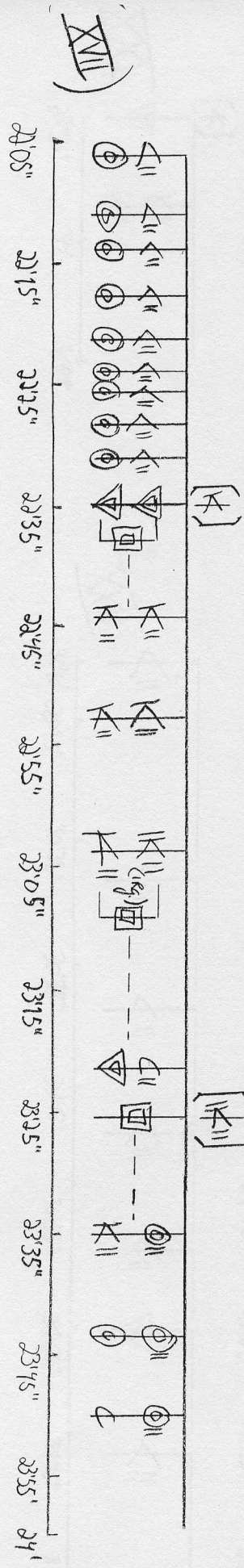
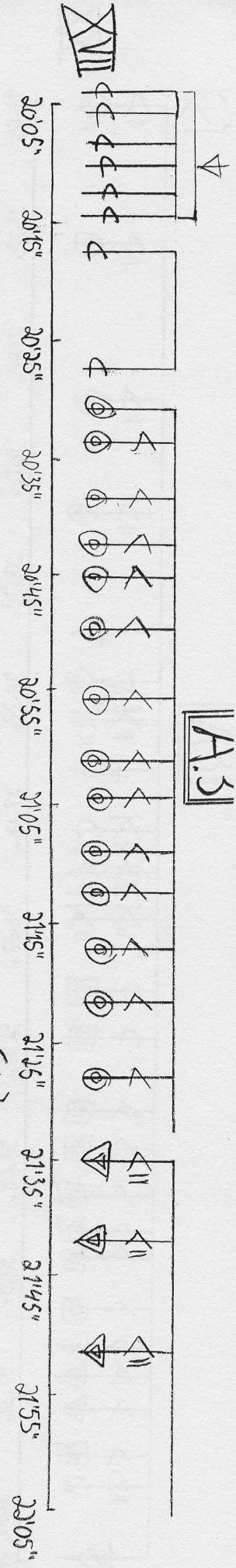


XVI

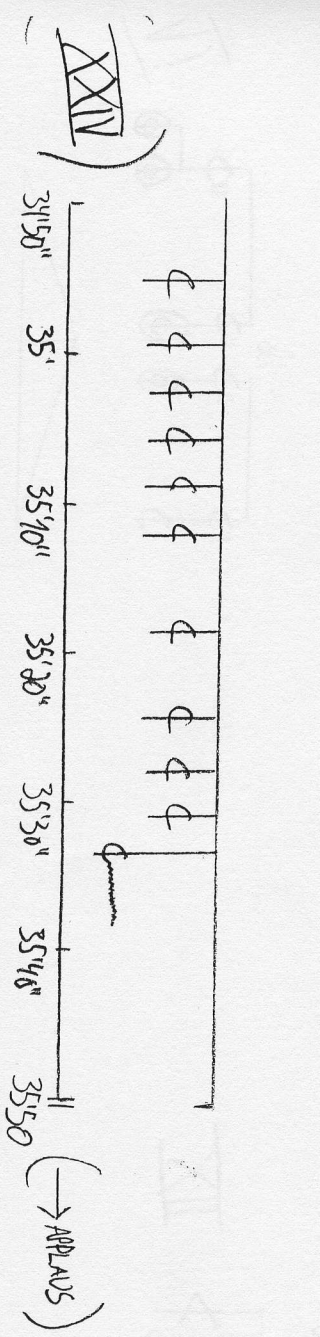
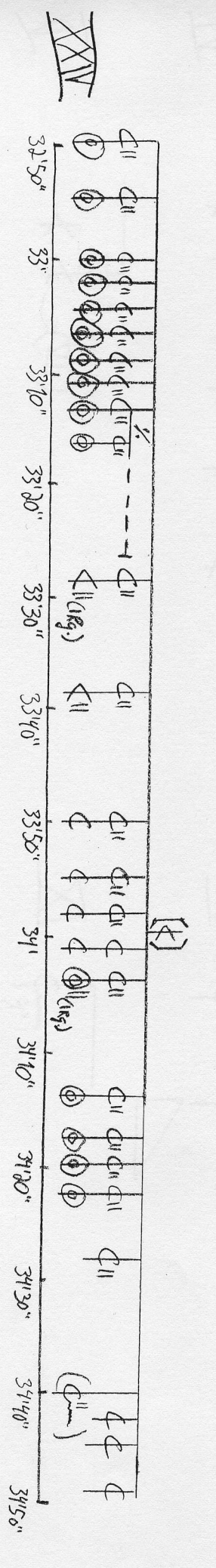
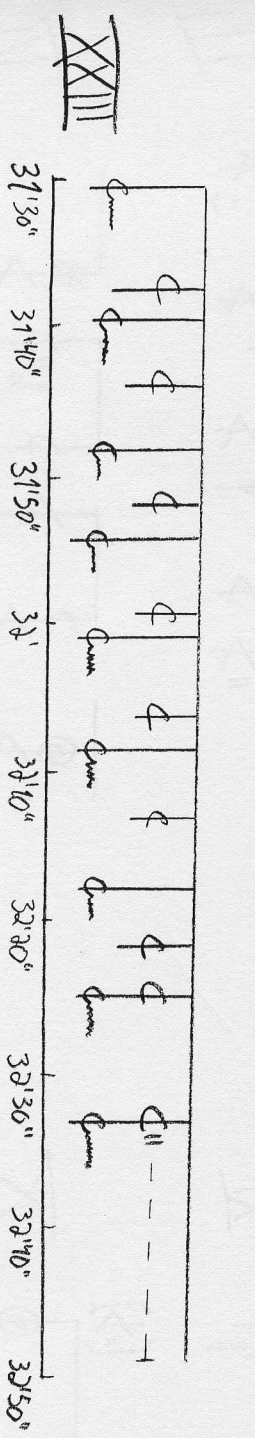
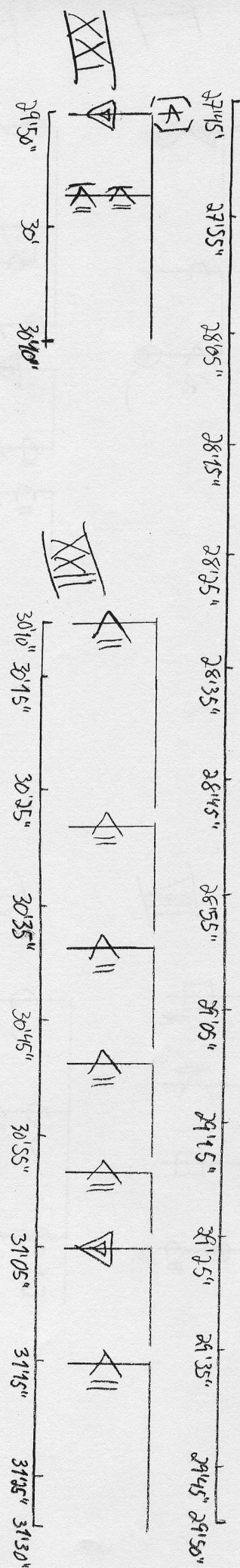




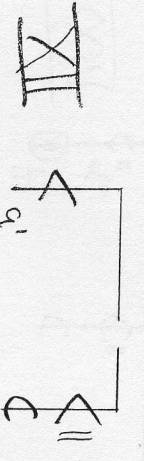
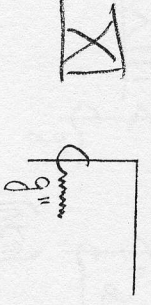
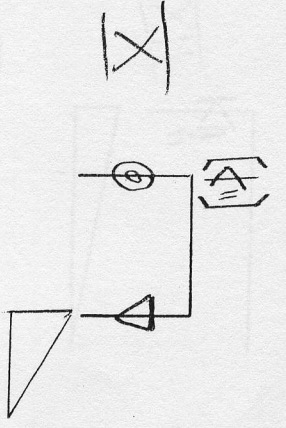
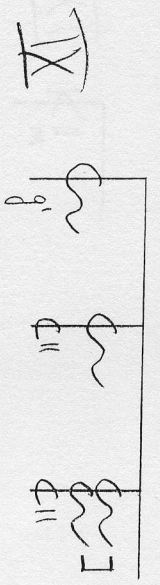
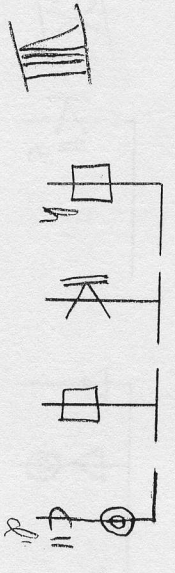
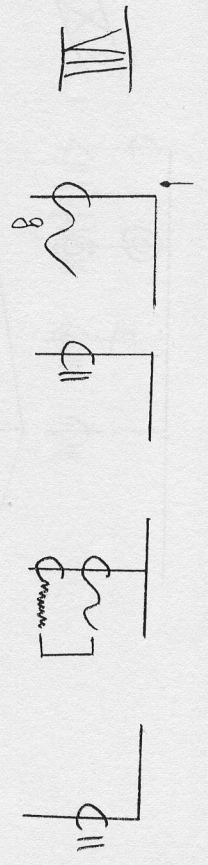
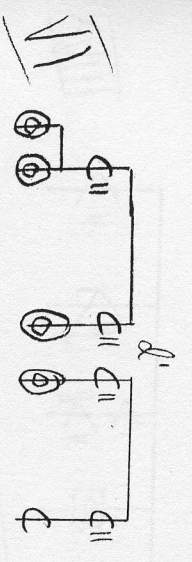
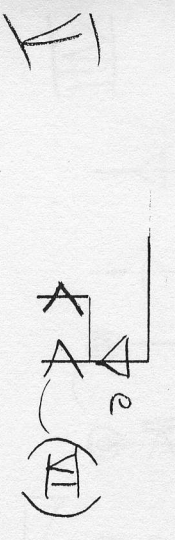
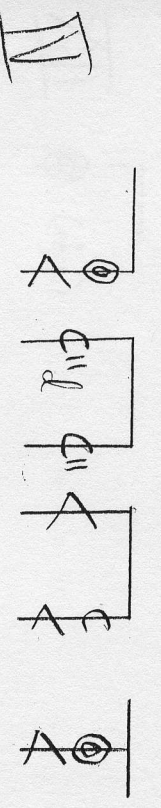
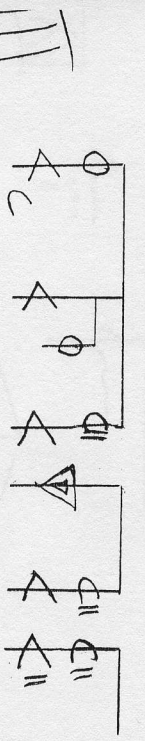
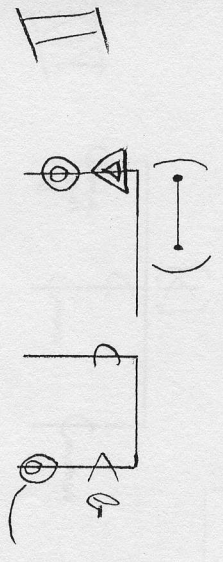
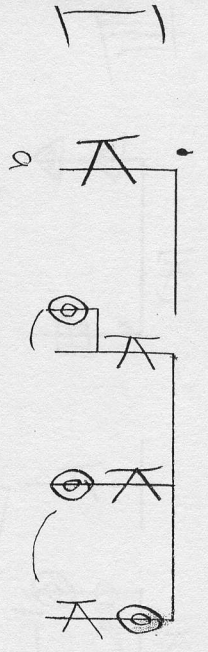
A.3



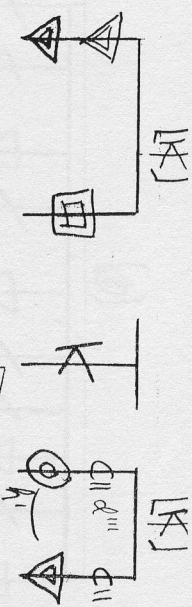
A.3



**A.4**

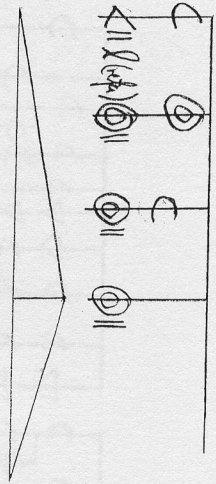


III

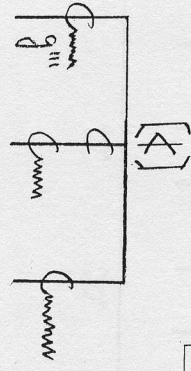


A.1

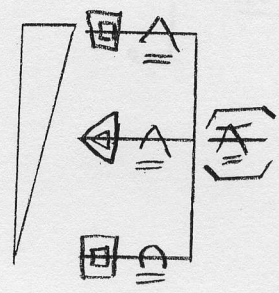
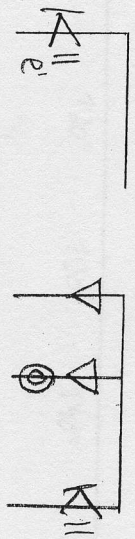
XIX



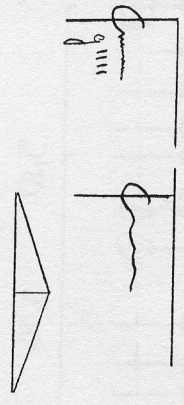
XIV



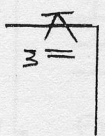
XX



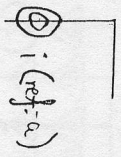
XV



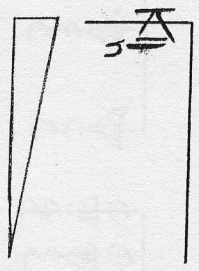
XXI



XVI



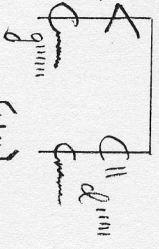
XXII



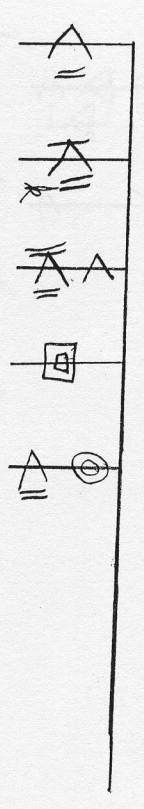
XVII



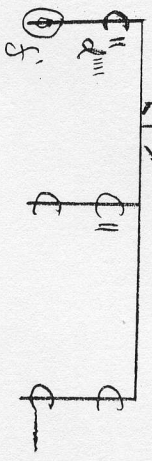
XXIII



XVIII

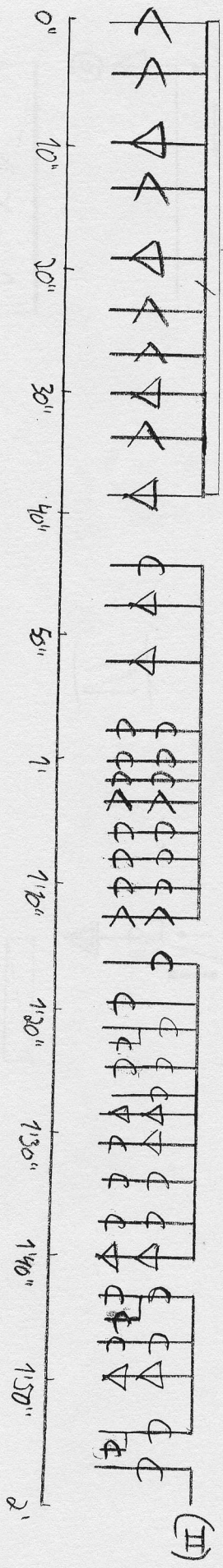


XXIV

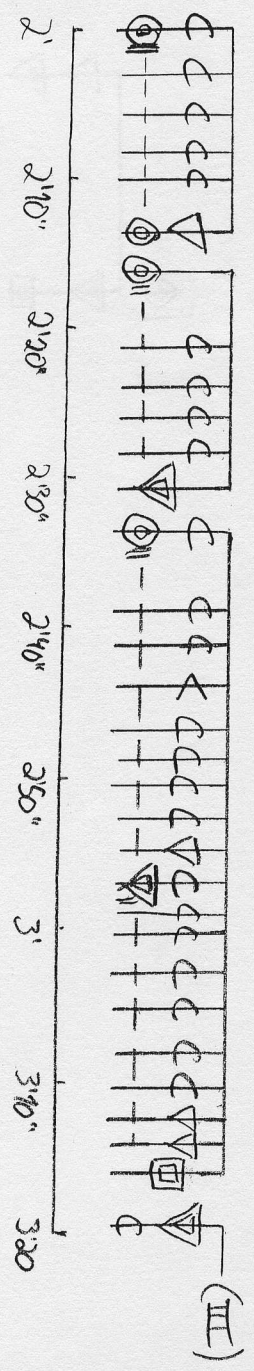


(I)

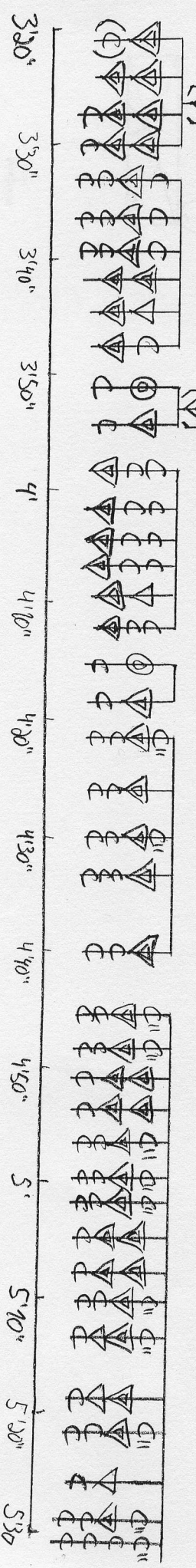
A.5



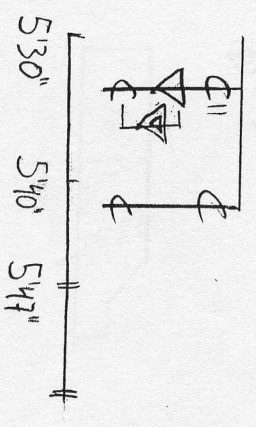
II



III

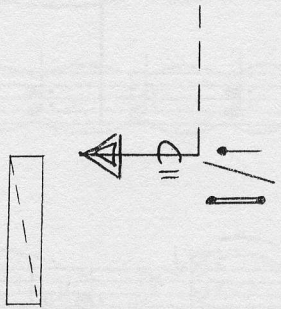


IV

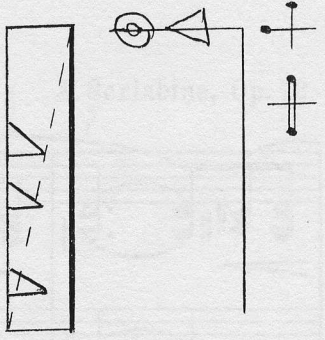


A.6

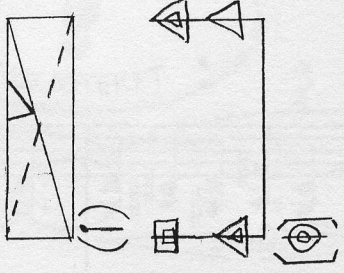
III



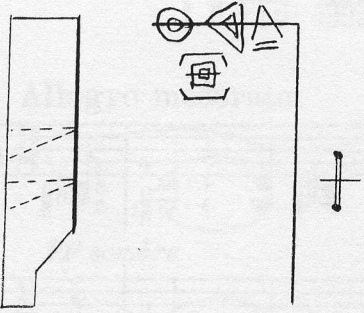
I



II



III



Til denne elektronisk utgaven av oppgaven medfølger verken noter («Vers la Flamme») eller omtalte innspillinger, av opphavsrettslige årsaker. Notene og innspillingene er likevel lett å få tak i på de fleste musikkbibliotek.

Undertegnende er opphavsmann til denne teksten. Om den ønskes brukt i undervisning, eller ønskes lest av andre enn deg som har den nå, kontaktes jeg på:

smordal@gmail.com

eller

+47 99 63 58 81

Det koster ingenting å bruke oppgaven til undervisning eller privat lesning (fra bibliotek eller direkte fra meg), og det er selvsagt bare hyggelig.

Om den skal brukes i/til andre formål, må dette uansett avklares på forhånd.

mvh

Jan Martin Smørdal