

# *SUBTIL FLERSJIKTIGHET*

*En styrende idé i komposisjonsarbeidet*

*Anna Linh Nguyen Berg*

*Masteroppgave i komposisjon, vår 2023 | Norges musikkhøgskole*

# Innholdsfortegnelse

<b>1. INNLEDNING</b> .....	<b>2</b>
BEGREPSAVKLARING – SUBTIL FLERSJIKTIGHET .....	2
SUBTIL FLERSJIKTIGHET SOM IDÉ .....	4
SUBTIL FLERSJIKTIGHET SOM BASIS I MATERIALUTVIKLING OG INSTRUMENTASJON .....	5
SUBTIL FLERSJIKTIGHET – SOM RETTESNOR I KOMPOSISJONSARBEIDET .....	6
UTFORDRINGER OG FORDELER VED Å BRUKE EN TEMATIKK SOM «RETTESNOR» ELLER HOLDNING .....	7
HVORFOR FLERSJIKTIGHET INTERESSERER MEG .....	9
<b>2. NOEN MULIGHETER FOR ARBEID MED FLERSJIKTIGHET I MUSIKK</b> .....	<b>11</b>
FLERMEDIAL FLERSJIKTIGHET .....	11
FLERTYDIGHET OG FLERSJIKTIGHET .....	13
FLERTYDIGHET I MUSIKK.....	15
FLERSJIKTIGHET OG DET KOMPLEKSE.....	16
MUSIKK SOM ULIKE LAG, EDWARD T. CONE OM STRAVINSKIJ .....	17
FLERSJIKTIGHET SOM EN UTOPISK IDÉ .....	19
<b>3. FLERSJIKTIGHET I EGNE VERK</b> .....	<b>22</b>
FLERSJIKTIGHET SOM IDÉ – HISTORIEN OM VERKET .....	22
<i>EARTHWARD, EVER CIRCLING</i> (2023) FOR STRYKETRIO (VLN, VLA, VLC).....	24
<i>TWIRLING, REVOLVING</i> (2023) FOR BLANDET ENSEMBLE (FL, OB, CL, SAX, VLN, VLA, VLC, CB).....	33
<b>4. AVSLUTNING</b> .....	<b>40</b>
TAKK TIL .....	44
<b>BIBLIOGRAFI</b> .....	<b>45</b>

## 1. Innledning

I løpet av bachelorstudiet (2017-2021) som fulgte forut for mitt nåværende masterstudium i komposisjon (2021-2023), hadde jeg kjent på et tiltagende ønske om å lage musikk som var rikere enn den jeg laget i starten av studiet, som hadde et musikalsk uttrykk som i kortform kan beskrives som at flere musikalske hendelser kunne være til stede samtidig eller etter hverandre i musikken min. I inngangen til masterstudiet lette jeg derfor etter en måte å formulere en problemstilling på, som kunne romme ønsket om et rikere uttrykk og være en kompositorisk utfordring for meg selv gjennom masterstudiet. Jeg fikk raskt en idé om at det burde eksistere flere lag eller sjikt i musikken min. Jeg hadde lagt merke til at jeg ofte definerte kvaliteten ved mange av stykkene jeg likte ved at det fantes noe jeg mente var flersjiktighet i dem. Jeg diskuterte dette temaet med flere av mine lærere. Jeg lurte på om det at jeg selv hadde en tanke om at flersjiktighet i musikk, kunne være en løsning på det jeg definerte som noe enklere forløp i musikken jeg laget tidlig på bachelorstudiet. Jeg startet med å undersøke ideen om flersjiktighet i noen av de senere stykkene på bachelorstudiet. Da jeg nevnte dette for en av mine lærere underveis i et stykke jeg da laget, utbrøt læreren lakonisk at «din musikk er da ikke flersjiktig». Jeg har siden undret meg over hva jeg selv mener med flersjiktighet og hvordan jeg kan definere begrepet som et utgangspunkt for komposisjonsarbeidet. Jeg vil i den følgende teksten reflektere rundt forsøk på flersjiktighet i stykkene mine, og utdype hvorfor jeg i tittelen kaller det subtil flersjiktighet. Jeg har valgt å kalle dette «subtil flersjiktighet», fordi dette ikke nødvendigvis kommer til uttrykk i verkene som noe polyfont eller som tydelige lag. Jeg vil imidlertid redegjøre for min forståelse av betydningen av den subtile flersjiktighet i idéarbeidet og for hvordan jeg tenker dette konkret inn i komposisjonsarbeidet. Jeg viser dette gjennom å beskrive hvordan det kommer til uttrykk gjennom de to eksempelverkene jeg har valgt.

### Begrepsavklaring – subtil flersjiktighet

I dette kapittelet vil jeg forsøke å klargjøre hva jeg legger av betydning i begrepet *subtil flersjiktighet*. Avklaringen henvender seg til hvordan jeg tenker i komposisjonsarbeidet, og på hvilke plan flersjiktighet gjør seg gjeldende i det praktiske komposisjonsarbeidet og i det ferdige verket.

Olav Anton Thommessen, komponist og mangeårig komposisjonslærer ved Norges musikkhøgskole er kjent for sin interesse for flersjiktighet. I artikkelen "Flersjiktighet i Olav Anton Thommessens orkestermusikk" i boken *Olav Anton Thommessen : inspirator, tradisjonsbærer, rabulist* (1996), gir Thommessens tidligere kollega, komponist Lasse Thoresen, følgende beskrivelse av flersjiktighet: "(...) at flere, komplekse hendelsesforløp foregår samtidig, dels uavhengig av hverandre, dels inngripende i hverandre på ulike vis" (Thoresen, 1996, s. 153). I samme artikkel tar Thoresen leseren med på flersjiktighetens utvikling i et historisk perspektiv:

*Sine røtter har flersjiktigheten i polyfonien. Polyfonien er på sin side det at flere **stemmer** beveger seg samtidig, dels uavhengig av hverandre, dels gripende inn i hverandre. Forskjellen ligger altså i at mens den enkelte stemme står sentralt i polyfonien, er det større klangkomplekser, som i seg selv kan være definert ved mange ulike stemmer, ved akkordblokker o.a. som er de overlagrede elementer i flersjiktigheten. (1996, s. 154, forfatterens utheving)*

Thoresen skriver videre at flersjiktighet for alvor finner sin plass i komponistenes partiturer fra midten av forrige århundre, "ofte i et forsøk på å forene akkompagnerende materialtyper med polyfon melodiskrivning", og han tar oss med gjennom en kort beskrivelse av hvordan dette finnes hos komponistene Wagner, Berlioz, Brahms og Strauss. Bestrebelsen etter å kombinere polyfonien med akkompagnerende sats har forblitt en konstant utfordring for komponistene gjennom forrige århundre, ifølge Thoresen. Hos György Ligeti brukes polyfone teknikker "som redskap ikke for å skape relasjoner mellom flere utskillbare enkeltstemmer, men for å frembringe en ugjennomtrengelig kompleks stemmevev, som gjennom fusjon av enkeltstemmer danner nye komplekse klangobjekter, eller *makroobjekter*" (1996, s. 154, forfatterens kursivering), og Xenakis trekkes frem som et neste steg i instrumentalmusikkens utvikling, der det settes opp polyfone relasjoner mellom samtidige sjikt av makroobjekter. Thoresen påpeker at den elektroakustiske musikken har utallige eksempler på dette siste, men ettersom jeg i mitt masterarbeid har laget instrumentalmusikk og ikke elektroakustisk musikk, vil jeg ikke gå videre inn på det i denne oppgaven.

Den etymologiske betydningen av ordet «subtil» er hentet fra Det Norske Akademis ordbok: «(...) fra latin *subtilis* 'tynt, fint vevet; naturlig, nøyaktig, smakfull!'; av *sub*, se sub-, og en

avledning av *tela* 'vev'», og under betydning og bruk fra samme sted: «som man må ha skarp observasjonsevne for å kunne oppfatte» (2023). Denne betydningen av subtil stemmer godt overens med min forståelse av subtil i mitt komposisjonsarbeid. Flersjiktighet lar seg ikke nødvendigvis påvise i alt og ett i den ferdige komposisjonen, men holdningen til den i komposisjonsarbeidet lar seg påvise i ideen og i valgene jeg har gjort for det konkrete musikalske materialet. Hvis vi tar utgangspunkt i Thoresens beskrivelser av flersjiktighet, kan det være nyttig å påpeke at det for meg ikke er kompleksiteten i hendelsesforløpene som interesserer meg ved flersjiktighet. At musikalske hendelsesforløp sameksisterer, som Thoresen skriver, dels uavhengig av hverandre, dels inngripende i hverandre, er den poetiske ideen ved flersjiktig musikk som tiltrekker meg.

### Subtil flersjiktighet som idé

Jeg har i løpet av de siste årene lagt meg til en vane og en slags nødvendighet, der jeg ønsker å ha en idé som jeg kan veve stykket ut fra. Jeg viser til slike ideer i omtalen av eksempelverkene, men en generell beskrivelse av en nødvendig idé kan kalles «historien om verket». Historien om verket er ikke et narrativ som jeg komponerer stykket etter. Det er mer en idé som gjennomsyrrer hele komposisjonsarbeidet fra utarbeidelsen av det enkelte musikalske materialet, til hvordan stykket veves sammen i deler og til storformen eller storforløpet. Det er en historie om verket som kan fortelles som en inngang til lyttingen, men som jeg hver gang jeg forteller den poengterer at ikke «er» stykket. Jeg er bestemt på at det er ideen om verket, og at ikke selve verket kan leses som historien om verket. Jeg har lagt merke til at slike ideer eller «historien om verket» gjør meg i stand til selv å tenke på verket i flere dimensjoner. Det gjør meg i stand til å se helhetlig på verket gjennom komposisjonsarbeidet, og ikke utelukkende som ett eller flere musikalske materialer som skal utvikles. På denne måten får komposisjonsarbeidet en større dybde og bærer i seg en slags nødvendighet.

Hva skiller denne holdningen til verket fra enhver annen kunstnerisk idé? Sannsynligvis ikke så mye eller kanskje ingenting, men for meg er denne holdningen en nødvendighet for å sette det kunstneriske arbeidet inn i en større sammenheng og ikke minst for å kunne arbeide med å nedfelle flersjiktighet i det ferdige verket. «Historien om verket» bærer i seg flere sjikt, og er avgjørende og styrende for mitt ønske om å utvikle et mer sammensatt og

rikere musikalsk uttrykk enn i de tidligere verkene jeg laget. «Historien om verket» betrakter jeg som en forpliktelse i utformingen av verket. Den skal være til stede i større eller mindre grad i alle deler og i helheten. Ut fra Det Norske Akademis ordboks beskrivelse av «subtil» som en avledning av «tela» som betyr «vev», har jeg hentet tanken om at stykket skal veves ut fra «historien om verket». En vev er bygget opp av tråder der noe synes mer og noen synes mindre, til noen som ikke synes i det hele tatt. Dette bygger mønster, og mønstertanken gjennomsyrrer komposisjonsarbeidet og utarbeidelsen av flersjiktighet i det ferdige verket. En vev kan betraktes på avstand som en mønstret helhet, men og nært der delene og trådene trer tydeligere fram. Slik forsøker jeg bevisst å arbeide i de to eksempelstykkene mine, der ensemblet veksler mellom helheter og enkelttråder som trekkes ut av helheten. Slik definerer jeg derfor «historien om verket» som en del av det jeg forstår som subtil flersjiktighet.

### Subtil flersjiktighet som basis i materialutvikling og instrumentasjon

Gjennom komposisjonsarbeidet bruker jeg mye tid på å etablere forskjellig musikalsk materiale som jeg kaller identiteter. Identiteter er materiale som relativt lett lar seg kjenne igjen og som derfor blant annet egner seg til å settes opp mot hverandre, men som og lar seg smelte sammen til en helhet. Jeg har gjennom hele komposisjonsutdanningen min hatt en forkjærlighet for musikalsk materiale som fremstår som ganske enkelt. Denne enkelheten har til tider bydd på utfordringer for meg, fordi jeg har syntes at noen av verkene mine har blitt for endimensjonale. Gjennom min forståelse av subtil flersjiktighet som noe som er vevet sammen, har jeg funnet ut at det er en fordel å gå fra tydelige identiteter til utkomponerte mere vevete og sammenflettede tilstander i musikken. Jeg har hentet inspirasjon fra Nicolas Darbon sin påstand om at samtidsmusikken ofte fremstår som enkel fordi komponistene ofte arbeider etter en tanke om rene motsetningspar (Darbon, 2006, s. 13). Mitt musikalske materiale består mer av forskjelligheter som ikke uten videre kan oppfattes som motsetninger. Mitt mål med det musikalske materialet er mer å ha muligheten til å smelte det sammen, og lede enkelttråder inn til eller ut fra de sammensmeltede musikalske situasjonene. Noe jeg ofte bruker som materiale er melodiske linjer. De opptrer selvstendig eller satt sammen som noe jeg tenker på som et vevet materiale. En linje er ikke avhengig av de andre linjene i tradisjonell forstand, da det ikke er

hierarkisk bestemt hvilken melodisk stemme som er viktigst, eller at stemmene står i et polyfont forhold til hverandre. Jeg betrakter de derfor som linjespill som lager det jeg benevner som vev. I komposisjonsprosessen tenker jeg ofte på disse linjene som tråder som lager veven og som jeg kan trekke ut av veven. Jeg vil gå nærmere inn på Darbon sine påstander senere i teksten, og forklare min lesning av hans utlegninger.

### Subtil flersjiktighet – Som rettesnor i komposisjonsarbeidet

Jeg har brukt mitt ønske om å skape subtil flersjiktighet i mine verk som en «rettesnor» i komposisjonsarbeidet. I det mener jeg at har jeg brukt min persepsjon, altså min oppfattelsesevne av musikken, som rettesnor for å skape eller endre kvalitative egenskaper i musikken med henblikk på å skape flersjiktige lag i musikken.

Jeg har brukt bevissthet omkring flersjiktighet som en drivkraft til å stille meg selv nye typer spørsmål underveis i utformingen av det musikalske materialet, og som en måte å få meg til å lytte og lese materialet på stadig nye måte mens jeg lager det. Gjennom det mener jeg at jeg gjør materialet mitt rikere. Nye spørsmål jeg har stilt meg selv i utformingen av et parti i musikken kunne for eksempel være: *Hvor mange ulike musikalske lag fremtrer for lytteren på samme tid i dette partiet?* Dersom jeg etter å ha spurt meg selv dette, kommer frem til at det kun finnes ett musikalsk lag i spill, dukker det opp noen nye valg eller spørsmål. For eksempel kan jeg da stille meg selv spørsmålet om det vil passe med ideen for stykket at jeg påfører det gjeldende partiet noe annet, at jeg legger til et lag eller materiale som trekker i en annen retning. Eller så kan det få meg til å vurdere om jeg skal betone eller trekke ut deler av det eksisterende materialet, slik at veven blir mer enn et sammensmeltet mønster. I forberedelsene i komposisjonsarbeidet, gjør jeg endel tester med hvert enkelt materiale for å undersøke hva som skjer om jeg trekker ut deler av veven eller lar alt smelte sammen. Jeg gjør dette uten å vite akkurat hvor i stykket slike hendelser skal være, men her er *historien om stykket* til hjelp som et sjikt som sørger for at forsøkene passer til ideen om stykket. I komposisjonsprosessen går jeg i dialog med materialet jeg lager, og bruker teknikker som svarer til spørsmålene jeg stiller i møte med materialet. Jeg bruker derfor svært sjelden en ferdig teknikk eller prinsipp for å utforme stykkene mine, men forsøker å la mine valg bli en nødvendighet ut fra stykkets vei fra idé til ferdig verk. Denne arbeidsmåten passer inn i tanken om at både idésjiktet og materialsjiktene veves sammen til det ferdige verket.

## Utfordringer og fordeler ved å bruke en tematikk som «rettesnor» eller holdning

Det er slik jeg ser det noen utfordringer ved å bruke flersjiktighet som «rettesnor», fremfor å forholde meg til og applisere konkrete teknikker i komposisjonsprosessen som skulle føre til flersjiktighet. Den første utfordringen er kanskje den viktigste: det faktum at jeg først og fremst forholder meg til min egen tolkningsforståelse knyttet til hvorvidt et materiale er flersjiktig.

Det er i utgangspunktet vanskelig å unnsnippe seg selv og sin egen musikalitet og forståelse i en komposisjonsprosess. Å lage og anvende komposisjonsteknikker er en måte å utvide og forandre måten jeg komponerer på. Så hvorfor har jeg ikke bare laget en standardisert innfallsvinkel som resulterer i flersjiktighet? For meg har det vært ønsket om å ikke bare følge en teknikk for teknikkens skyld, men å kapsle inn det tekniske arbeidet i historien om verket. Dette har gjort at jeg for det meste har holdt meg unna det å låne teknikker som jeg påfører et materiale. Jeg mener at dersom jeg lagde en standardisert teknikk, ville denne bare være inspirert av måter jeg hadde sett andre komponister lage flere sjikt. Dermed ville jeg ikke ha eierskap eller tilknytning til teknikken, men mer bruke en samling av løsninger som allerede hadde blitt laget av andre. Jeg har arbeidet på denne måten for å knytte de tekniske løsningene jeg velger til hvert enkelt verk.

Jeg har lagt for dagen at jeg lager egne tolkninger av både flersjiktighet og passende tekniske løsninger. Et komposisjonsarbeid slik jeg ser det, består av å oversette og fortolke sine ideer og innfall. Slik ligger hermeneutikken og fortolkningslæren nært komposisjonsarbeidet. Vi setter ord på våre ideer og tanker og nedfeller det som språk i teknikker og noter. I *Sannhet og metode* gir Hans-Georg Gadamer et overblikk over den hermeneutiske tradisjonen sammen med sin egen forståelse av fortolkningskunsten (Gadamer, 2010). Gadamers tanker om at forskjellige horisonter viser seg når vi fortolker, kan ligne på Det Norske Akademis ordboks definisjon av subtilitet som et vev, eller noe som trer fram for oss som vi *må ha skarp observasjonsevne for å kunne oppfatte*. Subtiliteten krever altså en oppmerksomhet fra lytteren for å gjenkjennes. Slik sett så kan hermeneutikken og Gadamers begrep om formasjon og horisonter knyttes til den holdningen og tankeverdenen som jeg forsøker å definere når jeg komponerer. Om *formasjon* sier Gadamer:



*Den vendingen hvor det menneskelige spillet blir fullbyrdet som kunst, skal jeg betegne som forvandlingen til formasjon. Først her oppnår spillet sin idealitet, slik at det kan bli ment som og forstått som seg selv. Først nå viser det seg som adskilt fra de spillendes fremstilling, og består utelukkende i det som blir spilt. Som sådant kan spillet i prinsippet bli gjentatt, og dette gjelder også det uforutsigbare i improvisasjonen. Spillet er altså noe varig. Det har karakter av et verk, det vil si at det er érgon, og ikke bare enérgeia. I tråd med dette kaller jeg det formasjon (2010, s. 141).*

Altså at jeg ser på min fortolkning av mulighetene som kan veves ut av mine ideer, i lys av om jeg kan avdekke nye horisonter i meg og min forståelse av verket gjennom fortolkningen av stykkets idé. Bevisstheten om horisonter som viser seg eller skal vise seg i komposisjonsarbeidet, resulterer i et tankesett som rommer den subtile flersjiktighet som en innfallsport i komponeringen. Gadammers forståelse av verket som spilles frem til en endelig formasjon der formasjonen kan spilles om og om igjen, likner noe jeg synes er viktig i min komposisjonsprosess. Når jeg vever sammen materialet, er jeg bevisst på å beholde de horisontene som dukker opp i verket når jeg arbeider med det. Av den grunn har jeg den vanen å revidere verkene mine. Revisjoner er sett i lys av forståelsen av at verket besitter flere horisonter som ikke nødvendigvis viser seg kun i komposisjonsarbeidet, men og når verket blir spilt for meg i sine rette omgivelser med de rette instrumentene. Derfor er revisjoner en viktig del av komposisjonsprosessen min. Jeg reviderer etter at stykket er ferdig, både før stykket er fremført og etter det er fremført. Jeg mener jeg gjennom mine til tider mange revisjoner av et og samme verk, får muligheten til nettopp å dyrke den subtile flertydigheten som jeg forstår som et vev av horisonter, horisonter som viser seg og gjennom at tiden går. Jeg erfarer annerledes eller på flere måter som følge av at min erkjennelse av kunst og musikk utvides ettersom tiden går. Gjennom dette ivaretas de forskjellige horisontene i verkene mine og de springer og over tiden, og lik musikken min viser erkjennelsens horisonter seg som både vertikale forbindelser og horisontale overlageringer. Siden hverken teksten om stykkene eller komposisjonsprosessen er en akademisk disiplin, så er jeg tydelig på at jeg ikke forsøker å forene til dels motstridende syn og uttrykk. Jeg forsøker heller ta opp i tankesettet mitt det jeg finner verdifullt for å utvide min egen tenkning om komposisjonsprosessen og verket. Jeg skriver altså ikke et akademisk

forsvarsskrift, men beskriver komposisjonsprosessen og mitt tankesett når jeg komponerer. Det er temaet for denne oppgaven.

Det kan synes som om mine ideer og tanker om flersjiktighet, kan undersøkes ved å lene seg inn mot *betydning* eller *mening*. Begge begrep mener jeg er en avsporing. Kunstverket utsier ingen bestemt, slik som kan gjenfinnes i tekster med sine forskjellige betydningslag. Derav følger det og at betydningen for den enkelte lytter heller ikke er et valid vurderingsverktøy av min subtile flersjiktighet. Jeg tenker min subtile flersjiktighet som en fornemmelse av flere lag i musikken. Fornemmelsen peker mot at flersjiktighet ikke nødvendigvis umiddelbart lar seg påvise, men at den er høyst til stede i ideen om verket og i utarbeidelsen av verket. Gadamer beskriver fornemmelse slik: «En dvelende skuen og fornemmelse er ingen ren betraktning, men utgjør i seg selv en oppfatning av noe som noe» (2010, s. 121). Derfor har fornemmelsen av den subtile flersjiktighet som jeg mener å finne i arbeidet mitt, blitt viktigere og viktigere for meg gjennom komposisjonsprosessene til eksemperverkene jeg drøfter i denne oppgaven. Disse to stykkene er de nyeste komposisjonene mine, og er derfor de som tydeligst viser resultatet av arbeidet med subtil flersjiktighet.

### Hvorfor flersjiktighet interesserer meg

Av alle tema jeg kan velge blant for mitt masterarbeid og min utvikling av kunstnerskapet i masterstudiet, har jeg valgt noe som jeg mener kan sies å være et tidløst emne som jeg finner igjen i musikk fra mange tider. Sett med 2023-briller kan det være lite radikalt, men jeg mener det slettes ikke er et uaktuelt tema for lytteren. Som jeg har nevnt tidligere, har jeg oppdaget at musikken jeg liker er flerlaget på en eller flere måter. Musikkviter Michael Gallope beskriver i artikkelen "Why was this Music Desirable? On A Critical Explanation of the Avant-Garde" bakgrunnen for utviklingen av den europeiske etterkrigsavantgarden (2014). Han tar blant annet tak i musikkviter Richard Taruskin sin skildring av hvordan utviklingen av verk eller stiler skrider frem:

*Taruskin reminds the reader that musical compositions are never the work of a single agent alone (the composer's poetic" intentionality). Rather, all musical practices depend on a network of social relationships that create conditions for further action. (...) the creative work of individuals is qualified by extra- musical contexts, such as*

*political circumstances, institutional systems, cultural practices, and reception history—all important components of music's social history* (Gallope, 2014, s. 201).

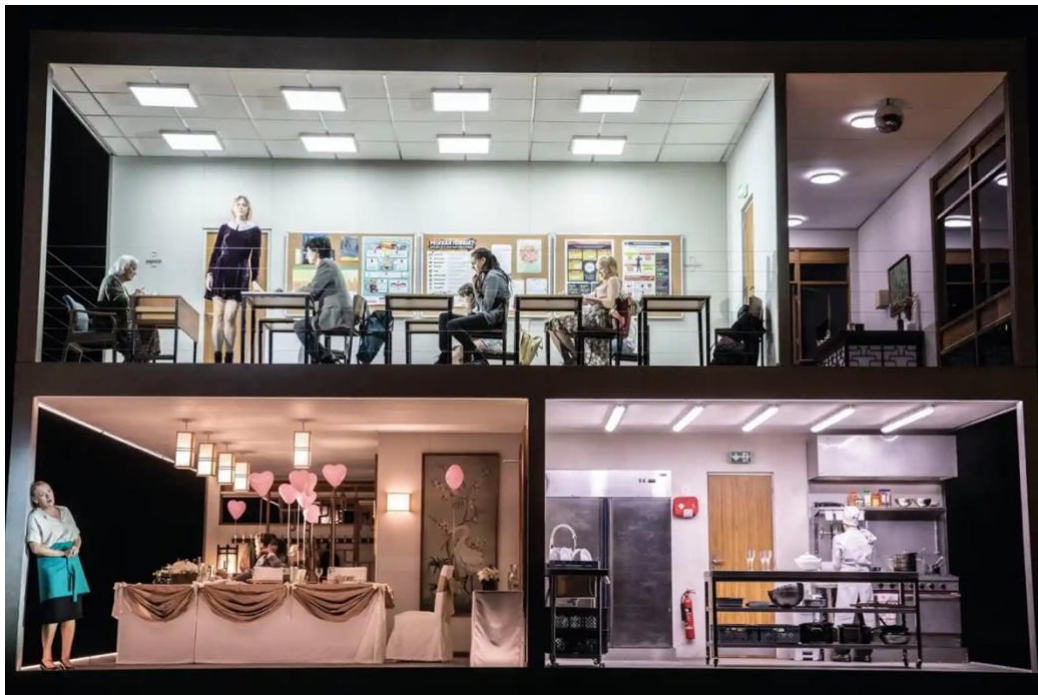
Jeg tenker at argumentasjonen for at det aldri er kunstneren alene som lager kunst i et vakuum, gjør det verdt å fordype seg i historiske erfaringer fra komposisjonshistorien. Det gjør at selv elementer i musikken og i komposisjonspraksisen som er uten nyhetens verdi, kan være verdifulle elementer å fordype seg i. Det uutsigelige i musikken spinnes av sammensatte dimensjoner, og av alt jeg har blitt eksponert for gjennom studiet er det flersjiktighet som har interessert meg i slik grad at det var nødvendig å velge det som tema i masteren.

## 2. Noen muligheter for arbeid med flersjiktighet i musikk

I denne delen av teksten vil jeg gå nærmere inn på noen tekster og praksiser som har ledet meg til å tenke om subtil flersjiktighet, lag i musikk og flertydighet i musikk på ulike måter, før jeg vil skrive litt om hvorfor jeg har valgt å fordype meg i denne tematikken. Aller først vil jeg peke på noen muligheter for å jobbe med flersjiktighet i musikk, på andre måter enn jeg gjør i mitt masterarbeid.

### Flermedial flersjiktighet

Noe jeg ikke vil gå inn på i særlig grad i denne oppgaven, er flerlagetheten som oppstår i flermediale verk. Når jeg likevel nevner det her er det for å vise at jeg er klar over muligheten, og at min tanke om *identiteter* i det musikalske materialet på ett vis imiterer den flermediale tankegangen som for eksempel i Kaija Saariahos nyeste opera *Innocence*. Det å arbeide flermedialt kan derfor være en nærliggende løsning dersom en komponist ønsker å arbeide med flersjiktighet. The Guardians anmelder Erica Jeal skildrer komponist Saariahos, librettist Sofi Oksanens og dramaturg Aleksi Barrières nyeste opera *Innocence* som «flerlaget på mange måter», egen oversettelse (2023). Jeal trekker særlig frem en scene der scenografien gjør at vi kan følge handlingen i fire scener simultant.



Fotograf: Jean Louis Fernandez. Saariaho/Oksanen/Barrière: *Innocence*. Hentet fra The Guardian. (Jeal, 2023).

Handlingen i *Innocence* finner sted på en internasjonal skole, og librettoen til Oksanen er oversatt av Barrière til flere ulike språk slik at karakterene synger på sitt eget morsmål som en illustrasjon av det lagdelte som finnes på en internasjonal skole. Ulike språk i et og samme stykke kan derfor sees på som en løsning på flerlagethet. Det kan også sies at operaformatet tillater en flerlagethet mer konkret, dersom man tenker musikk som ett lag, libretto som et annet og scenisk fremstilling som et tredje.

En norsk komponist som beskjeftiger seg med flermedial flersjiktighet i komposisjon er Lars Skoglund. Han lager blant annet konserter og forestillinger der det finnes et konglomerat av musikk, teater, installasjon og scenografi. Som kunstnerisk stipendiat ved Norges musikkhøgskole (2018-2021), arbeidet han med prosjektet «The Theatre of Words Set to Music». Konglomeratet av uttrykk kom til syne i forestillingen *Lambert, Lambert!* som markerte avslutningen av stipendiatperioden hans, vist den 1. oktober 2021 på Norges musikkhøgskole.

Flersjiktighet er et begrep vi kan anta at ikke er uten betydning for Skoglunds praksis, da hans masteroppgave fullført like forut for doktorgraden handlet om flersjiktighet i musikk. (Skoglund, 2017). I oppgaven gjør han en historisk gjennomgang av emnet med eksempler fra det 20. århundrets musikkhistorie (2017, s. 3). Skoglund trekker frem Charles Ives' verker som startpunktet for det han ser på som flersjiktighet i musikk:

*Flersjiktighet som en egen størrelse kan etter mitt skjønn tidfestes til Charles Ives' (1874- 1954) verker. Før dette har musikk visselig vært polyfon, med tildels høy grad av separasjon mellom lagene, som for eksempel hos Richard Wagner i overturen til Die Meistersinger von Nürnberg (1867) (se Thoresen 1996), men det har alltid gått opp i en samlende enhet. Hos Ives møter vi derimot separasjon som forskjell, som stående kontrast, hvor formen ikke lenger beskriver en enhet, men en helhet – hvor elementene ikke nødvendigvis hører sammen, selv om de høres sammen. Hos Ives ser vi for første gang at musikken utskilles i separate lag eller sjikt, og komposisjonen blir superposition, overlaging. Aller lengst går Ives i Symphony No. 4 (1912-18, revidert 1924-26), hvor stort orkester og kor spiller i flere forskjellige tempi, noe som krever to dirigenter, og et utall salmer og sanger siteres, ofte samtidig. (2017, s. 3)*

Det neste historiske eksempelet som Skoglund trekker frem er *Improvisation III sur Mallarmé* av Pierre Boulez fra 1957-62, revidert 1982, 1989, og i den forbindelse trekker Skoglund frem noe jeg mener er av særlig relevans for hvordan jeg har gått frem med mitt masterarbeid. Han skriver at imellom eksemplene Ives og Boulez: «(...) er det en lang periode preget av enorm innovasjon, og i vår sammenheng kunne vi nevnt mange sentrale komponister hvor vi finner flersjiktighet som konstruksjonsprinsipp uten nødvendigvis å kunne høres som dette i det klingende sluttresultatet» (2017, s. 6, min understreking). Som eksempler trekker Skoglund frem Edgar Varèse og Alban Berg. Det Skoglund skriver om at flersjiktigheten er et konstruksjonsprinsipp, oversetter jeg til at det er en strategi for komponisten i utarbeidelsen og at det likner måten jeg tenker subtil flersjiktighet i eget arbeid.

### Flertydighet og flersjiktighet

I løpet av masterarbeidet har jeg vurdert om et bedre begrep for det jeg er ute etter heller enn flersjiktighet, er *flertydighet*. Måten jeg tenker om flersjiktighet, særlig med innføringen av begrepet «subtil», er at det finnes en opplevd flerlagethet i musikken som gir rom for flere lyttelag. Flere lag å lytte til gir muligheten for å kombinere lag til nye sammenstillinger som gir nye resepsjoner. Jeg har derfor lurt på om det jeg faktisk ender opp med å gjøre med musikken heller nærmer seg flertydighet enn flersjiktighet.

Ifølge Store norske leksikon innebærer flertydighet: «(...) at et ord eller en setning (eller en annen fonologisk eller ortografisk form) har flere betydninger i et språkssystem.» (Alnes, 2023). Leksikonforfatter Jan Harald Alnes beskriver flere typer flertydighet. Alnes skriver om leksikalsk flertydighet, når et ord *er tilskrevet flere betydninger i språket*. Innenfor leksikalsk flertydighet finnes to kategorier: homonymi og polysemi. Homonymi er ord som har ulik betydning, men samme skrivemåte eller uttale (Store norske leksikon, "homonym", 2023). *Bank* er et eksempel på et homonym, som kan bety å gi juling eller en finansinstitusjon. Polysemi er når et og samme ord har to eller flere beslektede betydninger, for eksempel kan *krone* både bety toppen av et tre eller hodepylden til en monark, eller *stjerne* kan bety en kjent person eller et himmellegeme (Store norske leksikon, "polysemi", 2023).

Et begrep Alnes trekker frem, som jeg synes kan være interessant med tanke på musikk er strukturell eller syntaktisk flertydighet, som er når en og samme frase eller setning kan

oppfattes på forskjellige måter med forskjellig betydningsinnhold (Alnes, 2023). Her tar Alnes frem eksempelet «pensjonist jaget inntrenger med gevær», en setning der det er flertydig om det er pensjonisten eller inntrengeren som bærer geværet.

Nå er det ikke enkelt å uten videre ta et begrep om syntaktisk betydning fra språkdisipliner inn i musikkens verden. Musikalske fraser og setninger «betyr» som regel ikke noe semantisk sett. Men hvis vi tar utgangspunkt i definisjonen som vektlegger hvordan en frase kan oppleves på forskjellige måter med forskjellig betydningsinnhold, så tangerer det noe jeg mener vi komponister kan undersøke i våre egne verk. Hvordan går det an å forflytte, strekke ut, gjenta, forandre en frase, på en slik måte at den oppfattes som noe gjenkjennbart, men ulikt fra en gang til den neste? Når samme frase settes i en ny kontekst og i kombinasjoner med andre fraser, hva skjer med den opprinnelige frasen? Disse måtene å variere det musikalske materialet på, mener jeg imiteres gjennom å skape musikalske situasjoner eller hele verk som gjør bruk av likeartede situasjoner gjennom å lage varianter der lagene behandles hver for seg eller sammen. Slik blir de forskjellige nok fra sitt opphav, og lager muligheter for sammenstillinger som dyrker muligheten til forskjellige resepsjoner av samme situasjon.

I kunst kan det synes som flertydighet benyttes som et positivt ladet begrep ved at kunstverket oppfattes rikere når det kan forstås på flere måter samtidig. Ved et enkelt Google-søk om flertydighet og kunst, kommer det en rekke artikler opp. For eksempel skriver Mette Paust-Andersen i KUNSTforum: «Forkaster vi refleksjonen og flertydigheten, forkaster vi også den særlige evnen kunsten er i besittelse av», og videre skriver Paust-Andersen: «Når de regelridende samfunnsdebattantene trekker kunstverk ut av deres kontekst, reduserer det flertydige til det entydige og enkeltfasetterte, og tvinger kunsten til å diskutere på premisser og i et språk som ikke er dens eget, kan det lett oppstå misforståelser» (Paust-Andersen, 2014).

I sitatet fremgår det at artikkelforfatter mener flertydighet er en særegen kvalitet ved kunst, og at det vil være noe negativt dersom kunstverket kan forstås *entydig* eller *enkeltfasettert*. I en anmeldelse av kunstner Toril Johannessens utstilling *Unlearning Optical Illusions* ved Trondheim Kunstmuseum i 2016, har professor Florian Schneider ved Kunstakademiet i Trondheim skrevet i Kunstkritikk at:

*Så lenge kunsten gjør krav på retten til flertydighet og ugjennomsiktighet, kan den nettopp bidra til en avlæringsprosess som lar oss se verden annerledes: for eksempel ved å avdekke overvåkningens og informasjonens fetisj, som presenteres som beviset på eller idealet om total gjennomsiktighet (Schneider, 2016).*

Her kan det virke som Schneider mener at kunstverkets flertydighet leder oss til å forstå verden på en annen måte.

Et ord som gjerne brukes synonymt med flertydighet er *tvetydighet*. Hvis vi ut fra de to eksemplene jeg har brukt fra mitt Google-søk, er det rimelig å anta at for kunstkjennere er flertydighet og derved tvetydighet å regne som ord som beskriver en positiv verdi i kunstens verden. Det kan være interessant å bemerke at flertydighet eller tvetydighet, ikke nødvendigvis lades slik når det er snakk om menneskelige kvaliteter. Hvordan oppleves det for eksempel å få et tvetydig svar? Eksempler som trekkes frem i Det Norske Akademis ordbok for ordet «tvetydig» er:

*(...) som det er vanskelig å si noe sikkert om; motsetningsfull; ambivalent; gåtefull, som på en skjult måte (med hentydninger, tonefall e.l.) stiller (noe eller noen) i et uheldig lys, virker mistenkeliggjørende eller nedsettende, som man har grunn til å se på med skepsis; mistenkelig; tvilsom (Det Norske Akademis ordbok, 2023).*

På den måten kan man si at flertydighet eller er et positivt ladet begrep i kunst, i motsetning til i livet ellers.

## Flertydighet i musikk

Musikkens uutsigelige dimensjon er et tema som har blitt diskutert av flere filosofer, og i boken *Deep Refrains: Music, Philosophy and the Ineffable* tar tidlige nevnte musikkviter Michael Gallope leseren med på en reise gjennom ulike filosofers, i hovedsak Bloch, Adorno, Jankélévich og Deleuze sine utsagn om det uutsigelige i musikk. Han skriver at språket som medium innehar en utilstrekkelighet i møtet med musikk på grunn av språkets måter å resonnerer på, dets konsepter og dets referensielle system. Disse gjør det ifølge ham vanskelig å på en tilfredsstillende måte kunne adressere musikkens kvaliteter (2017, ss. Introduction, avsn. nr. 13). Gallope antyder videre i teksten at musikk *i seg selv* har flertydige



kvaliteter. Han gjetter at det er denne flertydige kvaliteten til musikken i seg selv som gjør at svært få av filosofene han har undersøkt, ønsker å gå inn på den sensoriske virkningen av musikk i detalj: «(...) because music's ambiguous qualities seem so murky and inassimiliable to the powers of reason" (2017, ss. Introduction, avsn.nr. 16).

For oss som er nærmere komposisjonsarbeidet, kan det være vanskelig å uttale seg om flertydighet i musikk på et like generelt grunnlag. Komponister vil med sannsynlighet kunne enes om at noen former for musikk fremstår mer flertydige enn andre, og at noen sammensetninger av noter, klanger og rytmer vil ha større grad av flertydighet enn andre. Jeg tolker Gallope sitt uttrykk *flertydighet* som flere tolkningsmuligheter av det musikalske materialet. Denne flertydigheten kan muligens lene seg inn mot begrepet «å bety noe». Som jeg har avklart tidligere i teksten henspiller ikke min forståelse av flertydighet på hva musikken betyr, men for å åpne muligheter til å tyde flere betydninger inn i det musikalske materialet gjennom sine mulige perseptive lag. Flertydighet i mitt komposisjonsarbeid er forstått som mer eller mindre subtile forskjelligheter simultant og a posteriori. Altså at lytteren erfarer gjennom det foregående som sammenholdes med det som kommer etter, og som kan avdekkes gjennom som tegn for kvalitative forskjeller i det musikalske materialet.

### Flersjiktighet og det komplekse

Jeg mener at flersjiktighet og det komplekse er ikke det samme, selv om det i Thoresens tidligere nevnte definisjon av flersjiktighet trekker frem "(...) at flere, komplekse hendelsesforløp foregår samtidig". Når jeg kort nevner det komplekse i musikken her, er det for å lede inn til tankegangen til Nicholas Darbon. Komponist og musikkviter Nicolas Darbon skriver om den komplekse musikken i sin bok *Musica Multiplex* (2006), og gjør en gjennomgang av det han forstår som kompleksitetens historie i musikk. I bokens problemstilling søker Darbon å presentere hvilke utfordringer vi står overfor når vi ønsker å finne måter å forklare den nyere musikken. Han skriver:

*Vi ledes til å søke prinsipper for strukturering som nødvendigvis vil være mer abstrakte enn tonalmusikkens. En løsning består i å ta opp, blant prinsippene for klassisk musikk, de som ledet konstruksjonen av formen og transponere dem til feltet*

*for ikke-tonal musikk: binære og ternære former, variasjoner, dialogisk form, som de antifonale og responsorielle modellene (2006, s. 13, egen oversettelse).*

Darbon skriver videre at det ser ut til at komponisten oftest bruker svært generelle begreper, og at de gjerne kommer i form av par med motstridende konsepter, slik som orden/uorden, enkelhet/kompleksitet, homogenitet/heterogenitet, likhet/kontrast, kontinuitet/diskontinuitet, statisk/dynamisk (2006, s. 13, egen oversettelse). Disse prinsippene, skriver han, har ikke noe spesifikt musikalsk over seg, de brukes like gjerne i abstrakt billedkunst og har en natur nesten logisk og metafysisk. Snarere tilsvarer disse opposisjonene de mest generelle kategoriene av det eksisterende, ifølge Darbon.

Min tittel *subtil flersjiktighet* henspiller på ønsket om å arbeide med min musikk på et mer subtilt plan, og ikke kun ledes til å arbeide etter dikotomier. Gjennom det subtile vevet som tankesett, mener jeg at jeg får en mulighet til å arbeide med et rikere uttrykk gjennom de forskjellige subtile lagene i komposisjonsprosessen. Det er et poeng for meg at det nettopp er subtile forskjeller som utgjør det jeg forstår som flersjiktighet i min musikk. Jeg unngår derfor å dele materialet inn i grovere kategorier som enkle dikotomier, fordi da vil nettopp kunstverkets subtile forskjeller unnsnippe i for enkle sammenstillinger. Slik tenker jeg i min komposisjonspraksis, og jeg vil i de senere kapitlene gi noen eksempler på min tankegang ved å vise til hvordan det kommer til uttrykk i mine verk.

### [Musikk som ulike lag, Edward T. Cone om Stravinskij](#)

Som jeg har vært inne på i foregående avsnitt dreier min forståelse av flersjiktighet seg delvis om *flertydighet*. Jeg mener flertydighet finnes når musikken består av flere samtidige lag eller sjikt som ikke umiddelbart kan føyes sammen til ett enkelt lag når vi lytter (Berg, 2021, s. 1). Jeg ble introdusert for en måte for å komponere med separate lag i Asbjørn Schaathuns komposisjonsteknikkurs om Igor Stravinskij mitt første halvår på bachelorstudiet i komposisjon. I kurset ble studentene bedt om å analysere Stravinskij's stykke *Symphonies of Wind Instruments* (1920), ledsaget av artikkelen «Stravinsky: The Progress of a Method» av den amerikanske musikkteoretikeren Edward T. Cone. I artikkelen ønsker Cone å undersøke nærmere hvordan et av Stravinskij's musikk's viktige kjennetegn egentlig fungerer, og det er det tilsynelatende diskontinuerlige i verkenes oppbygning som stadig bryter den musikalske

strømmen (Cone, 1962, s. 18). Cone skriver om hvordan plutselige avbrudd påvirker nesten enhver musikalsk dimensjon hos Stravinskij. Det gjelder instrumentasjon, leieforflytning, rytmikk, dynamikk, harmonikk og linearitet, og at nesten hver av disse variantene er å finne i det første dusinet takter av *Symphonies of Wind Instruments*. Han skriver videre hvordan Stravinskij's teknikk i hovedsak består av tre faser: «sjiktdannelse/lagdeling» («stratification», egen oversettelse) «sammenvinning» («interlock», egen oversettelse) og syntese, og presiserer følgende om begrepet «stratifications»:

*By stratification I mean the separation in musical space of ideas – or better, of musical areas – juxtaposed in time; the interruption is the mark of this separation (...) Since the musical ideas thus presented are usually incomplete and often apparently fragmentary, stratification sets up a tension between successive time segments. When the action in one area is suspended, the listener looks forward to its eventual resumption and completion; meanwhile action in another has begun, which in turn will demand fulfillment after its own suspension. The delayed satisfaction of these expectations occasions the second phase of the technique: the interlock*  
(Cone, 1962, s. 19).

Det kan virke som Cone mener sjikt på en annen måte enn det jeg gjør i denne oppgaven, siden det i det aktuelle verket mer er snakk om sidestilte sjikt som *tidssegment* som utarbeides over tid mer enn overlageringer på samme tid. Det er et eksempel på en mulig sjiktdeling, mens jeg tenker sjikt mer som overlageringer på samme tid. Nå er det slik at begge utsagn er en forenkling. Jeg tenker min musikk som vev og tilstander der jeg tenker at jeg trekker tråder ut av veven for å vise de fram separat. Dette kan sees på som forbindelser mellom de ulike tidssegmentene som jeg mener er til stede i min musikk. Det spesielle for Stravinskij er at det oppleves som det skjer noe i de ulike lagene når vi ikke hører dem, noe som bidrar til en opplevelse av noe uutsigelig ved musikkopplevelsen. Vi kan ikke påvise akkurat hva som har skjedd med segmentene når de ikke er til stede, mens jeg i min musikk velger å bruke tanken om veven for å binde sammen de forskjellige segmentene.

## Flersjiktighet som en utopisk idé

Er flersjiktighet kun en utopisk idé vi som komponister kan strekke oss mot? Nå i mitt siste år på master, studerer jeg hos komponist og professor Stefano Gervasoni ved Conservatoire National Supérieur de musique et de danse i Paris. Gervasoni har skrevet flere tekster om flertydighet ("ambiguity") i musikk, og i denne oppgaven vil jeg se nærmere på artikkelen hans "The Paradoxes of Simplicity" fra 1998 (2023), og forsøke å knytte artikkelen til mitt arbeid med subtil flersjiktighet. Jeg har valgt å bruke ordet flertydighet og ikke tvetydighet for det Gervasoni kaller "ambiguity". Ifølge ordboken Merriam Webster er "ambiguity" et ord eller uttrykk som kan bli forstått på to eller flere ulike måter (Merriam Webster, 2023). Prefikset "ambi-" betyr dobbelt, tve- eller på to måter (Store norske leksikon, "ambi-", 2023). "Ambiguity" blir gjerne oversatt til norsk som "tvetydighet", men hvis vi følger definisjonen fra Merriam Webster, går det også an å oversette ordet til flertydighet.

I artikkelen "The Paradoxes of Simplicity" skriver Stefano Gervasoni om relasjonen mellom enkelhet ("simplicity") og flertydighet, og om lytterens persepsjon. I artikkelen skriver han blant annet om hvordan et objekt kan virke enkelt, men at det samtidig kan skjule komplekse relasjoner med andre objekter som enten finner sted i samme stykke eller i andre stykker av samme komponist. I måten Gervasoni mener han oppfatter enkelhet, kobler han det til flertydighet:

*The way I conceive simplicity, it always involves ambiguity. Moreover, the simpler an object is (in the sense I have described), the more ambiguous it becomes. Thus, for me, suggestive power does not come from the "total amount of information" conveyed in a piece, but from simplicity coupled with ambiguity (2023).*

Her hevder han hvordan en antydende kraft i musikken ikke kommer av den totale mengden informasjonen uttrykt i et stykke, men i en enkelhet han mener det kan leses flertydighet ut av. Det estetiske virkemidlet som Gervasoni gir høyest potensial i blandingen av enkelhet og flertydighet er bruken av *unormale detaljer* ("anomalous details", min oversettelse). Unormale detaljer er den tilfeldige og uventede opptreden av en hendelse som tidligere har gått ubemerket hen, og som til tross for sin tilsynelatende bagatellmessighet tvinger lytteren til å omorganisere sin oppfatning enten av hele det estetiske verket eller av den

delen av det estetiske verket som hadde tatt form i lytterens sinn. Lytteren blir ifølge Gervasoni, dermed tvunget til å endre måten den lytter på på grunn av endringen detaljen skaper. Han skriver videre:

*De relasjonene jeg skaper er mellom musikalske objekter, eller mellom deres interne komponenter. Å etablere relasjoner er, som jeg har sagt, min foretrukne måte å skape flertydighet på, det vil si å fjerne en tilsynelatende kvalitet fra et objekt for å gi det en annen eller flere andre, og dermed gjøre det likt eller forskjellig (i ulike grader) fra objektene som i første omgang var forskjellige fra eller likt det (2023, egen oversettelse).*

Gervasoni nevner også viktigheten av den subtile transformasjonen av en musikalsk situasjon:

*En tydelig definert situasjon etableres, eller en situasjon har gradvis definert seg selv, til det punktet hvor den synes å ikke tillate noe motstridende i sin utvikling. Likevel transformeres denne situasjonen subtilt, uten å vise noen tegn til sin interne korrosjon. På denne måten blir lytterens oppmerksomhet umiddelbart fanget og nysgjerrigheten vekket i det et minste avvik fra regelen finner sted. Den resulterende følelsen av endring forsterkes av overraskelsesfaktoren som produseres av regelbruddet. På den ene siden blir våre persepsjoner nullstilt etter å ha vært "hypnotisert" av det musikalske konteksten vi var nedsenket i til det tidspunktet. Det er en slags oppfordring til den akustiske dimensjonen som kommer fra den musikalske dimensjonen, og som til slutt tar oss til en annen musikalsk virkelighet. På den annen side tvinger regelbruddet oss til å omorganisere våre persepsjoner, vårt minne og de assosiasjonene vi hadde bygget til det tidspunktet (2023).*

Det Gervasoni beskriver i her synes jeg er relevant for mitt arbeid på flere måter. Når jeg komponerer har jeg i likhet med Gervasoni vært opptatt av å etablere en situasjon eller situasjoner, som jeg siden kan endre og da gjerne ved bruk av det Gervasoni kaller den *unormale detaljen*. Tanken har vært at jeg som jeg skriver innledningsvis, at jeg skaper relativt tydelig materiale i form av identiteter som jeg kan etablere relasjoner mellom. Videre bruker jeg dette materialet til å samle til en vev eller trekke tråder ut fra for så å

etablere nye situasjoner og relasjoner. På den måten kan jeg etablere mer eller mindre subtile lag. Når jeg iblant benytter instrumentaldoblinger tenker jeg det som en tydeliggjøring av et lag som gjerne har vært inne i veven. Doblinger fungerer på en måte som å fjerne flertydigheten for et øyeblikk, før det glir inn som et sjikt i veven eller forsvinner helt for så å tas opp igjen i andre relasjonelle situasjoner. Jeg fascineres av måten Gervasoni insisterer på at enkelhet kan føre til flertydighet, for måten jeg tenker om subtil flersjiktighet er nettopp at jeg stiller opp tilsynelatende enkle musikalske situasjoner, men med subtile lagdelinger. Det blir derfor en slags forutsetning at lytteren må gå med på at flersjiktighet finnes selv om lagene ikke ved første ørekast kan tolkes som tydelige auditive sjikt. For meg er subtil flersjiktighet å skape et mulighetsrom for lyttingen, og at dette mulighetsrommet har en iboende subtil flersjiktighet. Jeg er altså opptatt av hvordan jeg leder en musikalsk situasjon over til en annen ved hjelp av *detaljer* som vipper og endrer lyttingen, slik som Gervasoni hevder er en viktig del av enkelheten for å skape flertydighet. Jeg mener den *unormale detaljen* og er et virkemiddel for å skille ut lag og skape flersjiktighet, gjennom at materialet får oppmerksomhet gjennom endringen som er gjort.

### 3. Flersjiktighet i egne verk

Jeg tar i denne delen for meg to av verkene som har vært viktige for meg i arbeidet med subtil flersjiktighet. Det er slik at undersøkelsen av emnet har vært en prosess, og det er derfor ulik grad av den subtile flersjiktigheten til stede i de enkelte verkene. Det som er felles for komposisjonsarbeidet begge eksempelverkene, er imidlertid *historien om verket* som den idémessige inngangen til arbeidet og som styrende tanke i det konkrete komposisjonsarbeidet.

Jeg har valgt å kalle min form for flersjiktighet for subtil flersjiktighet, og jeg har argumentert for begrepet gjennom å påstå at flersjiktigheten både finnes som en idémessig omgivelse til verket, som en holdning for å nærme meg det musikalske materialet og som en styrende idé utviklingen av den klingende versjonen av verket gjennom å forstå *subtilitet* som noe *tynt, fint vevet og smakfullt og som man må ha skarp observasjonsevne for å kunne oppfatte* som er slik Det Norske Akademis ordbok beskriver det. Det tangerer min tanke om at jeg *vever* stykkene mine med det jeg selv kaller *tråder* som enten smelter sammen til et helhetlig vev, og som det kan trekkes tråder ut fra for å betone deler av veven eller for å veve sammen ulike musikalske situasjoner og segment. Jeg vil i den videre teksten forsøke å vise min forståelse og bruk av subtile flersjiktighet i eksempelverkene fra min egen produksjon.

#### Flersjiktighet som idé – historien om verket

I dette kapittelet vil jeg først skrive litt om min egen bakgrunn og om hvordan det har skapt grobunn for idématerialet til mine siste verk. Deretter vil jeg skrive om hvordan idématerialet har dannet det jeg i denne oppgaven kaller *historien om verket*, og hvordan denne tankegangen knytter seg til hvordan jeg har arbeidet med subtil flersjiktighet.

Jeg har flerkulturell bakgrunn med norsk mor og vietnamesisk far. Jeg er født og oppvokst i Norge, og har fullført all skolegang og utdanning i Norge med unntak av dette året i Paris. Jeg har i den senere tid fattet større interesse for og derigjennom fått større kjennskap til vietnamesisk kultur og tradisjonsrikdom, blant annet dro jeg i til Vietnam i 2014 for å ha privatundervisning i tradisjonsinstrumentet *đàn bầu*, et monokord som benyttes i folkemusikk i hele landet. Felles for stykkene i masteroppgaven er at jeg i idéfasen har koblet

meg på historier og ideer fra Vietnam, og jeg har de siste tre årene gradvis tatt med meg historiene fra min fars oppvekst og kultur inn i mitt kunstneriske arbeid. Min flerkulturelle bakgrunn har vært med å skape min forestilling av det jeg definerer som subtil flerlagethet, og *historien om verket* er ett av flere lag i den subtile flerlagetheten. Idégrunnet for de to eksempelverkene jeg viser til i masterteksten er eksempel på historier som jeg har «vevd» inn i mine verk som noe som er til stede i verket, men som ikke er historien i verket.

Faren min kom fra Vietnam til Norge som 13-åring under Vietnamkrigen i 1968. Han kom til Norge uten familie. Allerede i Vietnam var han blitt adoptert to ganger, før han havnet i en ulykke som gjorde ham lam og som krevde medisinsk behandling. Tilfeldighetene gjorde at to av sykepleierne ved hans sykehus på landsbygda i sentral-Vietnam, fikk høre om et dansk-norsk par som ønsket å gi krigsskadede barn og ungdommer medisinsk behandling i Norge gjennom hjelpeorganisasjonen Terre des Hommes. Planen var at barna og ungdommene etter medisinsk behandling skulle returnere til Vietnam. Dette ble vanskeliggjort av at paraplegi og andre krigsskader ikke er regnet som skader der behandlingen har en naturlig avslutning i medisinsk forstand. I tillegg var det vietnamesiske samfunnet og dets infrastruktur totalrasert etter krigen, og dette igjen førte til at flesteparten av de krigsskadede barna inkludert faren min, ble igjen i Norge. Jeg har derfor vokst opp med historier fra krig som jeg ikke forsto omfanget før jeg ble voksen. Først de senere årene har jeg kunnet forstå mer av den kulturen som på en måte var fjernere i min oppvekst i Norge, og i voksen alder har jeg kunnet snakke med faren min om det på en ny og annerledes måte. Gjennom dette har jeg blitt klar over at det å være del av to kulturer på samme tid har preget måten jeg forstår verden, livet og kunsten på. Gjennom det kunstneriske arbeidet har jeg den siste tiden fått et nærmere forhold til dette som en del av meg.

For meg har det skapt en form for dybde og nødvendighet i mitt eget arbeid at musikken jeg lager er knyttet til noe jeg opplever at angår meg personlig. Den vietnamesiske delen av meg har en språkløs dimensjon, ettersom alle mine vietnamesiske slektninger, bortsett fra faren min, er ukjente, og antakeligvis døde. Jeg får heller ikke lære om kulturen gjennom det vietnamesiske språket, da det er et språk jeg hverken snakker eller forstår. Denne språkløse dimensjonen gjør at bruken av ideer og historier fra denne verdenen i mitt eget komposisjonsarbeid oppleves særlig relevant for meg, fordi jeg gjennom arbeidet med



musikken får gå i dialog med tradisjoner, historier og en idé om noe fortidig. Kunstmusikken av i dag er for meg den eneste musikken som kan romme ulik vilje og retning, med muligheten for tidvis ulik og motstridende draging i én og samme passasje. Når jeg skaper musikalsk struktur, skaper jeg et rom for å gå i dialog med egne ideer, og jeg kan skape et rom der ideer kan gå i dialog med hverandre. Det er noe av det som gjør det interessant for meg å komponere.

I stykkene *Earthward, Ever Circling* (2023) og i *Twirling, Revolving* (2023), har jeg hentet ideene fra et og samme vietnamesisk-buddhistiske begravelserituale. I ritualet benyttes ulike former for musikk for å forberede den nylig avdødes sjel til reinkarnasjon. Ritualet interesserer meg av flere grunner. Fra et personlig ståsted fikk jeg gjennom å lære om ritualet en draging mot å lage en form for begravelsermusikk til mine egne og mange andres vietnamesiske forfedre, som på grunn av flere generasjoner i krig og nød ikke fikk arrangert tradisjonelle seremonier ved dødsfall. En annen grunn er at faren min vokste opp som buddhist, før han ble adoptert bort til en katolsk familie i Vietnam. Adopsjonen medførte at han fikk et nytt, katolsk navn, som er navnet han bærer i dag. På denne måten ble det å ta utgangspunkt i ritualet både en måte å lære om hva den buddhistiske tradisjonen kan ha betydd for min far og mine forfedres liv, og en måte for meg å stille noe av nysgjerrigheten rundt min fars historie gjennom å undersøke og ta eierskap til en del av min egen historie og bakgrunn. Jeg har gjennom komposisjonsarbeidet forestilt meg ritualet fra ulike vinkler, noe jeg vil skrive mer om i gjennomgangen av hvert enkelt verk.

### *Earthward, Ever Circling* (2023) for stryketrio (vln, vla, vlc)

I stryketrioen *Earthward, Ever Circling* var jeg interessert i hvordan den buddhistiske begravelsermusikken blir brukt som kommunikasjonsform mellom levende og døde, mellom nåtiden og evigheten. I stykket er det idémessige utgangspunktet det evig alternerende uttrykt i form av det skiftende og vekslende. Tanken om at menneskers sjel har en felles skjebne der vi veksler fra ett liv til et annet, sirkulært, gjentakende. I stykket kommer ideen til syne ved at tonene og frasene beveger seg gjennom ulike registre; de strekker seg ned mot det *jordlige*, og opp mot det jeg kaller det *guddommelige og evige*, og det veksler hele tiden mellom disse stadiene. Lik sjelens mulige bevegelser til sitt neste liv, har bevegelsene i musikken ulik hastighet og tyngde. Noe materiale svirrer mer hektisk og skjelvende, mens

noe annet er mer statisk, avventende. Det var flere av vestens tenkere og forfattere som hengav seg til ideen om reinkarnasjon, deriblant Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). I hans dikt *Gesang der Geister über den Wassern*, skriver han om hvordan menneskets sjel likner vann, kommer fra himmelen, til himmelen stiger den, og igjen returnerer det til jorden i en evig, alternerende bevegelse. Jeg fant en engelsk oversettelse av diktet gjort av den amerikanske forfatteren Adam Sedia (f. 1984), der siste del av strofen lyder "Earthward, ever circling", som er bakgrunnen for tittelen.

I dette stykket er det stemmeføringen, hvorvidt melodiene stiger eller synker, som definerer sjikt, fremfor spillemåter og instrumentklang. Jeg vil nå gå litt nærmere inn på hvordan jeg har tenkt de musikalske elementene i dette stykket. Jeg starter med begynnelsen fra takt 1 til 7, figur 1.

The image shows a musical score for three string instruments: violin, viola, and cello. The tempo is marked as quarter note = 68. The score is in 5/4 time and consists of seven measures. The violin part starts with a rest in the first measure, then plays a melodic line with dynamics *p*, *mp*, *mf*, and *p*. The viola and cello parts play accompaniment with dynamics *mp*, *p*, *mf*, and *p*. Performance instructions include *sul tasto*, *flautando*, and *sim.* (simulazione). A box with the number 6 is placed above the first measure of the violin part.

Figur 1. Utdrag fra partitur. Anna Berg, *Earthward, Ever Circling* (2023), takt 1-7, s. 1.

I dette partiet viser lagtenkingen seg i måten linjene til i de ulike instrumentene trekkes vekk fra hverandre, og når de trekkes mot hverandre ved sammenfall i leie og rytmikk. Hvilke retninger de ulike frasene peker ut, hvem som holder igjen og hvem som dytter videre enten nedover eller oppover i leie, gestalter elementene fra *historien om verket*.

Fra takt 1 har cello en linje som først peker oppover fra et startpunkt i et lyst leie, fra **B ♭ 4** opp mot **G5**, før den går i en bue nedover mot **D ♭ 5** i takt 2. Linjen i bratsj fra takt 1 starter i et lyst leie, og peker videre oppover, frem mot halvnote **G ♭ 5** i de første to slagene i takt 3. Når fiolin kommer inn med en lys tone, **C6**, i takt 2, stadfester og fremhever fiolin det lyse leiet vi befinner oss i, indikert av cello og bratsj i forutgående takt. Allerede ved fiolinens neste innsats, i fjerde slag i takt 3 begynner dens linje å peke nedover, med en sekstendel **A ♭ 5** ned til **C5** marcato. Bratsj gjør på samme tid et hopp til en leieflytning ned en oktav, fra **G ♭ 5** og til **G ♭ 4**, via **F4**. Selv om det i bratsj er en oppoverbevegelse via **F4** til **G ♭ 4** i slutten av takt 3, gjør leieflytningen at linjen har trukket klangen nedover. Når både fiolin og bratsj beveger seg nedover i dette partiet, holder celloen igjen. Den peker oppover ved å insistere på **F3** tenuto fra en **D ♭ 3**, i første slag i takt 5 og i tredje slag i takt 6. Fiolin «gir etter», og dobler celloens **D ♭** til **F** i takt 6, en oktav lysere. Dobligen peker mot det som skal skje i takt 7, der alle stemmene kommer sammen, nå i et mørkt register. Dobligen peker og mot et grep jeg bruker videre i stykket, der doblinger er brukt for å indikere en draging mot en samlethet eller en faktisk samlethet. En måte jeg har tenkt flersjiktighet i dette stykket handler om når instrumentene trekker i samme retning ved at de spiller tilnærmet det samme eller streber mot samme mål, og når de spiller fra hverandre og trekker i ulike retninger. Jeg har oversatt *samlethet* på forskjellige måter. Noen ganger betyr *samlet* at det er sammenfall i rytmikk og leie i alle tre instrumenter, slik som i foregående eksempel i figur 1 i takt 7. Andre ganger, som for eksempel i takt 17-25 i figur 2, er samletheten indikert av at alle instrumenter spiller samme typer gester, som en klanglig enhet som skapes av summen av de tre instrumentene. I utdraget i figur 2, veves 32-delsfigurer og 16-delssekstoler i flautando gjennom klangkroppen til stryketrioen, fra fiolin til bratsj i takt 17, fra fiolin til bratsj til cello i takt 19-21, og fra bratsj til fiolin i takt 23-24.

Selv om alle stemmer i figur 2 spiller samlet, trekker i samme retning nedover og har liknende gester, ønsket jeg likevel å undersøke måter å gjøre dette partiet rikere. Her har

bevissthet om ordet «flersjiktighet» fått meg til å tenke på måter å trekke tråder eller linjer ut av gestene som i en vev, og gjør dette slik at instrumentene som ikke spiller en rask gest nedover likevel har en linje som trekkes nedover i samme retning. Jeg gjør dette for å skape en rikere klang og draging mot samme mål, uten at instrumentene dermed må spille det samme.

The image displays three systems of a musical score for Anna Berg's 'Earthward, Ever Circling' (2023), measures 17-25. The score is for Violin (vln.), Viola (vla.), and Violoncello (vc.).

- System 1 (Measures 17-19):**
  - Violin (vln.):** Measure 17 starts with *mf* and *ord.*, followed by a *flautando* section with a dynamic shift to *p*. Measure 18 is a rest. Measure 19 starts with *mf* and *ord.*, followed by a *flautando* section.
  - Viola (vla.):** Measure 17 starts with *mf* and *ord.*, followed by a *flautando* section with a dynamic shift to *p*. Measure 18 is a rest. Measure 19 starts with *mf* and *ord.*.
  - Violoncello (vc.):** Measure 17 starts with *mf* and *ord.*. Measure 18 is a rest. Measure 19 starts with *mf* and *ord.*.
- System 2 (Measures 20-22):**
  - Violin (vln.):** Measure 20 starts with *p*. Measure 21 is a rest. Measure 22 starts with *mp* and *ord.*.
  - Viola (vla.):** Measure 20 starts with *p* and *flautando*. Measure 21 is a rest. Measure 22 starts with *mp* and *ord.*.
  - Violoncello (vc.):** Measure 20 starts with *p* and *flautando*. Measure 21 is a rest. Measure 22 starts with *pp* and *ord.*.
- System 3 (Measures 24-25):**
  - Violin (vln.):** Measure 24 starts with *p* and *ord.*, followed by a *flautando* section with a dynamic shift to *pp*. Measure 25 is a rest.
  - Viola (vla.):** Measure 24 starts with *p* and *flautando*, followed by a dynamic shift to *pp*. Measure 25 is a rest.
  - Violoncello (vc.):** Measure 24 starts with *(mp)* and *ord.*, followed by a dynamic shift to *pp*. Measure 25 is a rest.

Figur 2. Utdrag fra partitur. Anna Berg: *Earthward, Ever Circling* (2023), side 2-3, takt 17-25.

Valget av flautando i partiet kom av at jeg ønsket en klangforskjell mellom denne samletheten, og samletheten der rytmikken er lik i alle stemmer, for eksempel i takt 50-56, figur 3. I takt 50-56 ønsket jeg at samletheten skulle ha en ettertrykklighet og tydelighet, uttrykt ved lang tone marcato, til kort tone tenuto i alle stemmer.

The image shows a musical score for three staves: Violin (vln.), Viola (vla.), and Violoncello (vc.). The score covers measures 50 to 56. Measure 50 is marked with a box containing the number '50'. The key signature has one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 5/4 in measure 52, and then to 4/4 in measure 54. Dynamics are indicated by *mp*, *p*, and *mf*. Articulation marks include accents (>) and tenuto marks (—). A 'gva' (glissando) is indicated above the first staff in measure 51. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests.

Figur 3. Utdrag fra partitur. Anna Berg: *Earthward, Ever Circling* (2023). s. 5, takt 50-56.

For vise flere måter der jeg har tenkt musikken i ulike lag eller sjikt, vil jeg bruke takt 64-82, figur 4, som et eksempel. I takt 64-68 veves først tonene i alle tre stemmer inn i hverandre, der alle stemmer har tilnærmet lik identitet. Gradvis begynner cello å danne et eget lag, først fra takt 69, og enda mer fra takt 71, med linjer som adskiller seg fra de to andre stemmene. Celloen spiller for seg selv uten å ha noen dragning mot å samle seg med resten av instrumentene, samtidig som bratsj og fiolin fortsetter sitt lag upåvirket av hva celloen gjør. Fra takt 75-77 er linjeføringen til cello tatt over av fiolin, og dermed er det fiolinen som adskiller seg fra de andre instrumentene. Materialet tenkes som sjelen som vandrer fra den ene til den andre. Den har kun antatt en annen klang, men i det store beholdt sin form. Nedgangen i bratsj takt 78 er en videreføring av denne individuelle linjetanken, og cello begynner på ny sin egen linje helt til takt 82. Her er tanken at instrumentene på en subtil måte skaper egne linjer etter å ha vært samlet, og oppfører seg som tråder som trekkes ut av veven, linjer ut av samletheten og helheten.

64 ord.

vln. *p* *mf* *p*

vla. (*mf*) *p*

vc. (*mf*) *p*

69 *mf* *p*

vln. *mf* *p*

vla. *mf* *p*

vc. *mf* *p*

75 *mp* *f* *mp*

vln. *mp* *f* *mp*

vla. *mp* *f*

vc. *mp*

81 (*mp*) *mp*

vln. (*mp*) *mp*

vla. *mp*

vc. *f*

Figur 4. Utdrag fra partitur. Anna Berg: *Earthward, Ever Circling* (2023). Side 6-7, takt 64-82

I figur 5, fra takt 107, begynner en idé som jeg har tenkt som et eget lag. Det er en linje som vokser ut ifra marcato-tenuto-modellen som vi kjenner fra figur 3, først i bratsj, i takt 108, fra **F** opp til **A ♭**. Denne linjen kommer igjen i bratsj i takt 110, men da med en annen avslutning, hvor **A ♭** oppløses til **A**. Linjen **F - A ♭ - A** kommer så i cello i takt 112. Deretter kommer den i snudd retning i fiolin takt 113-114, fra **F5** til **A ♭ 4**, oppløst til **A4**. Linjens retningsskifte i fiolin, påvirker bratsjens leie, slik at marcato-tenuto-modellen i bratsj senkes ned en oktav fra **F4** i takt 113 til **F3** i takt 114. Så kommer linjen **F - A ♭ - A** i cello, takt 114, samme leie og retning som den hadde sist, før den kommer på ny i fiolin i takt 116, hvor den senkes ytterligere en oktav ned, fra **F4** til **A ♭ 3** til **A3**. Nå har alle stemmer blitt senket ned i dypet, og når bratsjen igjen har linjen **F - A ♭ - A** i takt 118-119, er den senket en oktav fra første gang den kom inn i takt 110. Sjelen vandrer og antar uhindret nye former gjennom å ta bolig i de forskjellige klangpalettene i ensemblet.

The image displays a musical score for three instruments: Violin (vln.), Viola (vla.), and Violoncello (vc.). The score is divided into three systems, corresponding to measures 107-110, 111-115, and 116-119. Each system shows the progression of a melodic line across the instruments. The first system (measures 107-110) shows the line starting in the Viola, moving to the Violoncello, and then to the Violin. The second system (measures 111-115) shows the line moving from the Violin back to the Viola and then to the Violoncello. The third system (measures 116-119) shows the line moving from the Violoncello back to the Violin. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mp, mf, f).

Figur 5. Utdrag fra partitur. Anna Berg: *Earthward, Ever Circling* (2023). S. 8-9, takt 107-119.

Når linjen **F - A b - A** vender tilbake i bratsj mot slutten av stykket, fra takt 162-168, har jeg tenkt at linjen skal fremkomme på en mer insisterende måte, som om linjen i større grad motsetter seg å føye seg inn mot de andre stemmene. Den får etter hvert med seg cello, som dobler **F - A b - A**, klingende en oktav lysere enn bratsj, se figur 6.

Figur 6. Utdrag fra partitur. Anna Berg: *Earthward, Ever Circling* (2023). Side 13-15, takt 162-168.

Den samme linjen, men transponert til **H - D - D #**, drar stykket mot en avslutning, i fiolin i takt 197-198, og doblet i fiolin og bratsj i takt 200-201, se figur 7. På denne måten har det lille motivet, eller linjen, har gått fra å være noe som i takt 107 strekker seg ut fra marcato-tenuto-modellen, til noe som står mer og mer for seg selv som noe vi kjenner igjen, og som til slutt gjøres til en noe viktigere melodilinje som avslutter hele stykket. Sjelen har funnet sin ro og nye bolig.



The image shows a musical score excerpt for three instruments: Violin (vln.), Viola (vla.), and Violoncello (vc.). The score is divided into two systems. The first system (measures 197-198) shows the violin part with a crescendo leading to a mezzo-piano (mp) dynamic. The second system (measures 198-205) shows all three instruments with various dynamics (p, mp) and a ritardando (rit.) marking. The time signature changes from 4/4 to 5/4 and back to 4/4.

Figur 7. Utdrag fra partitur. Anna Berg: *Earthward, Ever Circling* (2023). Side 15, takt 197-205

Om oppførselen til denne lille linjen, **F - A  $\flat$  - A** og senere **H - D - D  $\sharp$** , satt i sammenheng med det andre materialet den står i nærheten av kan kalles flersjiktighet eller ei er mulig å diskutere. Det er ikke en idé som gjør mye ut av seg. Det samme gjelder de andre ideene jeg her har presentert med partitureksempel, men igjen er det tanken om det subtile, det vevede som er førende for hvordan materialet legges ut i stykket.

Poenget mitt med å tenke det som en subtil flersjiktighet når jeg komponerer, er ikke at alle ideer skal kunne spores til å tydelig oppfattes som en perseptuell flersjiktighet. For meg er det viktigere at det musikalske materialet skal kunne pågå i separate lag på samme tid. Tanken om veven som noe som er til stede hele tiden med sine forskjellige tråder som utgjør helheten, har vært det som har ledet meg til å ta de kompositoriske valgene jeg har beskrevet. Flersjiktighet er derfor ikke den bærende ideen i stykket, men et kompositorisk middel for hvordan materialet ledes fra ett register til et annet for å tangere *historien om verket*. Å arbeide med flersjiktighet handler derfor om en tankemåte, og om hvordan jeg bruker den for å behandle det musikalske materialet for å skape større rikdom og variasjon både vertikalt og horisontalt.

## *Twirling, Revolving* (2023) for blandet ensemble (fl, ob, cl, sax, vln, vla, vlc, cb)

I *Twirling, Revolving* for blandet ensemble har jeg i likhet med i *Earthward, Ever Circling* utledet ideen om stykket med et utgangspunkt i den vietnamesisk-buddhistiske begravelsesmusikken. Her har jeg en annen vinkling enn i stryketrioen. I stryketrioen har jeg forholdt meg til en mer overordnet tanke om hvordan musikken kan strekke seg opp mot evigheten og ned mot jordelivet i en vekslende bevegelse. I *Twirling, Revolving* bestemte jeg meg for å tenke at vi gjennom stykket følger én sjels skjebne fra ett liv til det neste, blant annet ved at ulike deler av musikken utløser en bevegelse mot eller en motstand mot forvandlingen til sjelens neste liv.

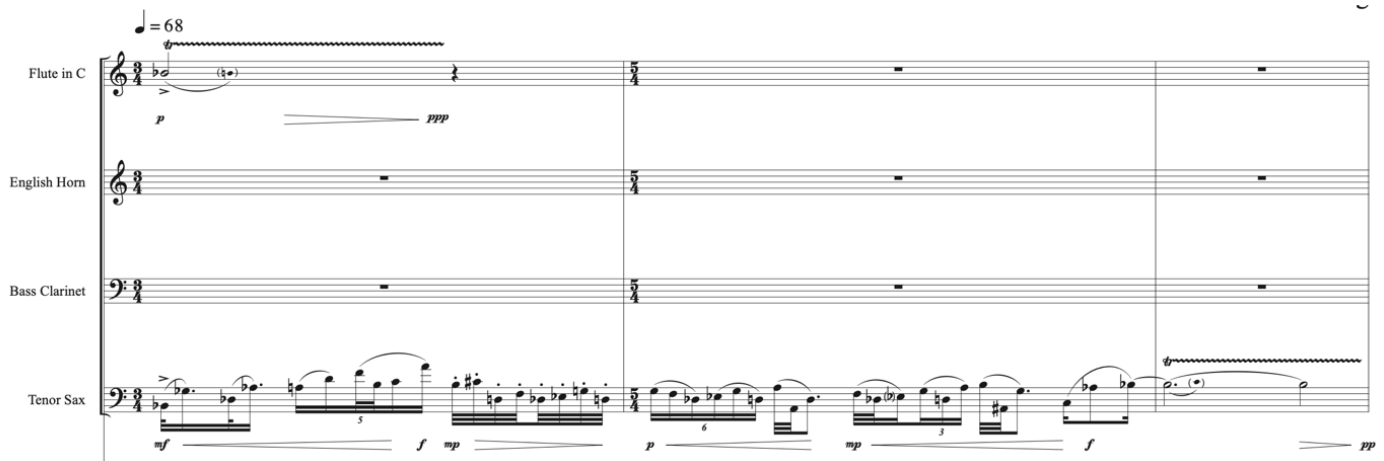
Jeg fant inspirasjon til valg av instrumenter til dette stykket gjennom å undersøke hvilke instrumenter som normalt benyttes i begravelsesmusikken. En viktig instrumenttype brukt i tradisjonen er blåseinstrumenter. Det finnes blant annet et dobbelt rørblad-instrument ved navn *kèn đăm ma*, oversatt til «begravelsesoboe», som særlig benyttes i tradisjonell musikk i det nordlige Vietnam. Den fulle besetningen som benyttes i begravelsene varierer. Fra eldre tider var det et større blåseensemble bestående av treblås- og messinginstrumenter som ble leid inn som begravelsesband. Grunnsteinen i ensemblet er et eller flere blåseinstrumenter, og den fulle besetningen ble sannsynligvis avgjort på bakgrunn av hvilke musikere som befant seg i området. En annen variant av det tradisjonelle kunne bestå av trompet, slagverk og *đàn nhi*, et vietnamesisk to-strengt instrument. Når ritualet praktiseres i dag benyttes iblant andre og mer moderne instrumenter, som elgitar. Inspirert av de første to besetningstypene satte jeg sammen et ensemble bestående av fire treblåsere og fire strykere. Jeg valgte treblåsere for å bevare treblås- eller blåseinstrumentideen, og strykere fordi det kunne skape en rik og ganske annerledes klang mot blåserne og imitere en *đàn nhi* i ensemblet.

Musikken som brukes i ritualet er ikke nødvendigvis har en sørgmodig karakter, noe det kunne være nærliggende å tenke ettersom musikken brukes i begravelser. Tvert imot har mye av musikken en oppjagende og oppmuntrende karakter for å dytte sjelen fra det ene livet til det neste, eller *oppmuntre den avdødes sjel på veien til helvete*, hvis vi skal tro en artikkel fra et populærvitenskapelig magasin om asiatiske tradisjoner (Huyen, hentet 2023). Det at musikken ikke er sørgmodig har vært av betydning for meg når jeg har forestilt meg denne tradisjonen. Jeg har ikke en sentimental forestilling om tradisjonene, men jeg blir

inspirert av ritualer om å bruke musikk til å påvirke veien til et sjels neste liv ut fra et nysgjerrig ståsted.

Jeg vil vise noen eksempler på hvordan tanken om flersjiktighet har ledet meg til å ta kompositoriske valg i dette stykket. Stykket begynner med bevegelser som strekker seg eller bobler raskt oppover og oppover og den ikke finner hvile eller slår seg til ro. For meg bygger dette på ideen om en sjel som strekker seg mot sitt neste liv. I begynnelsen er disse bevegelsene bare i blåseinstrumentene, før strykerne gradvis blir inkludert. Jeg har tatt dette valget fordi jeg forestiller meg at blåseinstrumentene ville vært dominerende over strykeinstrumentet *dàn nhi* i det tradisjonelle ensemblet jeg imiterer. Videre bruker jeg korte pauser som stopper ensembles bevegelse, før bevegelse tas opp igjen, tenkt som hinder på sjelens vei mot sin neste bolig. Mot slutten av stykket roer bevegelsene seg gradvis ned, som om sjelen har funnet ro.

De første fem taktene kan illustrere to måter jeg har tenkt lag på i dette stykket. Vi kan begynne med de første tre taktene, i figur 8. Stykket begynner med tenorsaksofon som spiller en linje som ender i en trille, der den i første takt følges av en trille i fløyte.



Figur 8. Utdrag fra partitur. Anna Berg: *Twirling, Revolving* (2023), s. 1, takt 1-3.

En enkelt trille som ligger under en linje, eller at linjen senere ender i en trille, bruker jeg for å imitere tanken om sjel som vibrasjoner. Sjelen som noe flyktig og ikke fast, og ved å plassere disse situasjonene i starten av stykket peker jeg fremover mot hva som skal komme. Trilleelementet skaper en flyktig identitet som er til stede i mange av de musikalske

situasjonene, og det skiller seg stadig ut som et eget lag som glir inn eller ut av opphavet. Fra takt 7-8 henger flere og flere av instrumentene seg på trillen som en oppløsning av sine fraser, lik sjelen som oppløser seg fra sitt utgangspunkt på ferden til neste stoppested. Saksofonen får begynne linjene sine på nytt og på nytt, som om de vokser ut ifra de andre instrumentenes triller. Slik tenker jeg saksofonen som sjelens nødvendige vandring fra den ene tilstanden til den andre.

Triller benyttes som tvetydighet der et blåserpar spiller tilnærmet likt, ved at den ene avslutter i en trille mens den andre har en stabil tone. Med dette ledes vi inn i den andre måten jeg har tenkt flersjiktighet på, det å spille *tilnærmet* likt. En annen måte å si det på er at jeg ønsket at to eller flere stemmer skulle veves inn i hverandre, der de noen ganger følges ad i en dobling, men at de skiller seg ut fra doblingen og spiller noe annet som likner. Et eksempel på dette kan vi finne i takt 4-5, figur 9. I takt 4 begynner først saksofonen med en linje. Etter to slag kommer engelsk horn inn. Den gjentar først samme start som saksofonen i starten av takten, før den i taktens fjerde slag hopper inn på samme rytme, men med ulike toner fra saksofonen. I fjerde takts femte slag spiller instrumentene nesten lik rytme, i femte takts andre slag og starten av tredje slag spiller de det samme. På denne måten veves stemmene inn og ut av hverandre.

The image shows a musical score for two instruments: E. Hn. (English Horn) and B. Cl. (Bass Clarinet). The score is divided into two systems, each containing two measures. The first system covers measures 4 and 5, and the second system covers measures 6 and 7. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano) are used throughout. The notation includes various articulations and phrasing slurs. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Figur 9: Utdrag fra partitur. Anna Berg: *Twirling, Revolving* (2023). S. 1, takt 4-5.

Det at noe er *likeartet*, men ikke *likt*, er en idé jeg bruker mye i dette stykket. Jeg gjør det for å fremheve en tanke om flersjiktighet, eller flertydighet, to begreper som jeg bruker litt om hverandre for å dyrke samme kvaliteten i komponeringen som i tanken. Det at stemmene veves sammen på denne måten, gjør at linjene blir uklare og at ikke er åpenbart om en av stemmene er viktigere enn den andre. Doblinger brukes iblant for å fremheve deler av én av stemmene. Her har jeg tenkt linjene som tydelige tråder mot en utydelig vev i de boblende bevegelsene som går oppover.

Det tidligere nevnte trilleelementet veves både tynt og tykt. Eksempel på en måte det veves tynt på, er i takt 21-23, figur 10. Med en hektisk og oppoverstrebende linje i fløyte i partiets lyseste leie, trilles det først i engelsk horn og kontrabass, før det etter hvert trilles i cello. Celloens trille leder over til fløyten som ender sin frase i to triller, før saksofonen kommer ut av det hele som sjelen som vandrer videre i en fastere form. I stedet for å kalle dette for tynn veving, går det an å kalle det spredt instrumentering. Jeg mener imidlertid at veving passer bedre med ideen jeg hadde da jeg lagde stykket.

Figur 10. Utdrag fra partitur. Anna Berg: Twirling, Revolving (2023). Side 5, takt 21-23.

Et eksempel på denne ideen har vært å veve trillene tettere, slik som i takt 30-32, figur 11. Her starter alle blåserne triller samtidig, saksofonen tar over trillelinjen alene før blåserne tutti igjen kommer inn med trille som avsluttes med en svak pianissimo trille i saksofon. Jeg definerer dette som en *unormal detalj* som Stefano Gervasoni kaller det, fordi den bryter den tette veven gjennom et sidestilt lag som skilles ut fra massen. Jeg etablerer det som et eget lag ved at saksofonen skifter hovedtone og trilletone, og ved å trekke det ut fra veven.

Figur 11. Utdrag fra partitur. Anna Berg: *Twirling, Revolving* (2023). Side 6, takt 30-32.

Deretter kommer støt-akkorder med en rytmisk figur i fløyte, engelsk horn og bassklarinet, som løses opp i trille i alle stemmer. Disse rytmiserte akkordene i takt 32 har jeg tenkt som det elementet som linjene aka sjelen dras mot. Her har saksofonen forlatt klangveven, og sjelen er slik ikke en del av sin kommende faste form.

Noe som skjer fra takt 30-32 er at elementet gjennomgår en sjiktforflytning og utvikling hva angår instrumentasjon. Dette kommer tydeligst til syne som en prosess fra takt 39 til takt 50.

39

Fl. *mp* *p*

E. Hn. *mp* *p*

B. Cl. *mp* *p*

T. Sx. *p*

Vln. *pp* *sul pont.*

Vla. *pp* *sul pont.*

Vc. *pp* *sul pont.*

D.B. *mp* *pp* *sul pont.*

48

Fl. *mf* *pp*

E. Hn. *mf* *pp*

B. Cl. *mf* *pp*

T. Sx. *pp*

Vln. *ord.* *p* *mp*

Vla. *ord.* *p* *pp*

Vc. *ord.* *p* *pp*

D.B. *ord.* *p* *pp*

Figur 12. Utdrag fra partitur. Anna Berg: *Twirling, Revolving* (2023). S. 7, takt 39-50.

I takt 39 har fløyte, engelsk horn og bassklarinettrille som før, i selskap av en lys trille i kontrabass. De tre blåserne har igjen trille i takt 40, nå med cello i stedet for kontrabass. De rytmiserte klangene vi husker fra takt 32, figur 11, kommer også i takt 42, figur 12, etterfulgt av trille i takt 43. Så kommer et varsel om en forflytning, ved at de tre lyseste strykerne kommer inn i en samklang sul ponticello i takt 44, etterfulgt av lik rytmikk som blåserne har i de rytmiserte akkordene, første slag. Når så trilleelementet kommer inn igjen i treblås fra takt 45-49, er det med de svake klangene i stryk som et underlag. Dette strykeelementet beveger seg gradvis nedover i leie. I takt 50 forflyttes hele trilleelementet til tutti stryk og blåserne kan igjen spille de hektiske linjene.

Jeg kaller dette sjiktforflytning, og ikke bare en forflytning av materiale. Jeg har tenkt det som sjiktforflytning fordi det er en hel prosess fra kontrabass kommer inn med trille i takt 39 til alle strykerne ender sammen i trille, før trilleelementet løses opp i fiolin. Det er altså noe mer enn at jeg bare kopierer et sjikt fra en instrumentasjon til en annen. Det er gjort med en tanke om retning og bevegelse i både register og utvikling av materialet. Trillematerialet forandrer karakter fra treblås til stryk, ettersom strykerne får en slankere og en helt annen klang, et mildere uttrykk.

Jeg kopler ideen om flersjiktighet med ideen om stykket, som sjelen som leter etter veien til sitt neste liv. Det finnes noe i musikken som hindrer fremgang og drivkraft fremover. Det er noe i musikken som trekker oppover og fremover. Ideen om at musikerne skal senke farten mot slutten, skjedde ikke på opptaket fra konserten i like stor grad som jeg hadde notert. I partituret er tempo  $\text{♩} = 48$  fra øvebokstav **G** frem til slutten av stykket, mot tempo  $\text{♩} = 68$  fra starten av stykket frem til øvebokstav **G**.



## 4. Avslutning

I dette avslutningskapittelet oppsummerer jeg hovedpunktene i denne teksten, og vurderer og reflekterer kort over mulige måter å ta dette med meg videre i komposisjonspraksisen. Jeg har gjennom masteroppgaven vist hvordan jeg har forstått og arbeidet med begrepene subtil flersjiktighet og subtil flertydighet, og ved å vise i noen av mine nyere verk hvordan jeg tenker og arbeider med ideer som er fundert i begrepene. Heller enn å arbeide med flersjiktighet og flertydighet som kun avgrensede komposisjons- eller instrumentasjonsteknikker, har jeg brukt begrepene som fundament for kompositoriske valg gjennom hele komposisjonsprosessen.

Jeg forstår og bruker definisjonen av ordet *subtil* som "'tynt, fint vevet; naturlig, nøyaktig, smakfull'; av *sub*, se sub-, og en avledning av *tela* 'vev'" (Det Norske Akademis ordbok, 2023). I oppgaven har jeg vist eksempler fra mine egne verk for hvordan jeg vever frem flere lag i min musikk. Jeg har vist at *veven* er en sentral tanke som springer ut fra det *subtile*, og jeg bruker materialet til å veve sammen stykket mens det manifesterer seg. Det er derfor ikke slik at det er en forutbestemt egenskap som finnes i materialet, men som noe som utkrystalliserer seg underveis i komposisjonsprosessen. Jeg har i den forbindelse nevnt min forkjærlighet for et materiale som i utgangspunktet har tydelig definerte identiteter, men som gjøres flertydig gjennom veven som lages av de subtile sjiktene.

Jeg bruker Hans-Georg Gadamer's begrep *horisonter* for å illustrere for meg selv hvordan vevtanken lager nye konstellasjoner av materialet, og slik dukker nye horisonter fram i stykkene mine. Horisonter som må speile *historien om verket* i en slik grad at materialets nye horisonter blir gyldige i den subtile flertydigheten. I komponerings- og revisjonsarbeidet dyrker jeg stykkets eget vev av horisonter, for å skape en fornemmelse av subtil flersjiktighet i mine verk. *Fornemmelsen* er et annet sentralt begrep i min forestillingsverden rundt verket som jeg henter fra Gadamer. Han beskriver fornemmelse slik: «En dvelende skuen og fornemmelse er ingen ren betraktning, men utgjør i seg selv en oppfatning av noe som noe» (2010, s. 121). Min forståelse av subtil flertydighet som vev og horisonter, hviler derfor i fornemmelsen som *en oppfatning av noe som noe*. Dette *noe* er i mitt tilfelle *ideen* som gjennomsyrrer komposisjonen fra idé til ferdig resultat.

Jeg har skrevet om hvordan mitt arbeid med subtil flersjiktighet kan sees på som subtil flertydighet, og har benyttet definisjoner fra språkvitenskapen for å belyse min forståelse og bruk av ordet i komposisjonsarbeidet. Jeg forstår strukturell eller syntaktisk flertydighet som *når en og samme frase eller setning kan oppfattes på forskjellige måter med forskjellig betydningsinnhold* (Alnes, 2023), og mener dette er en relevant tolkning når det gjelder mitt arbeid.

I forsøk på å skape en opplevelse av subtil flersjiktighet har jeg benyttet meg av det Stefano Gervasoni kaller *den unormale detaljen*, som defineres som en liten detalj som fremstiller et kjent materiale på en ny måte slik at lyttingen forandres. Jeg bruker den i komposisjonsarbeid forstått som mer eller mindre subtile forskjelligheter som kan opptre simultant eller stilt opp mot hverandre i tid. Den unormale detaljen passer sammen med en av strategiene jeg har brukt for å skape subtil flersjiktighet i komposisjonsarbeidet, og jeg kaller den for *likeartet, men ikke lik*. Et eksempel på dette er beskrevet i figur 9 i omtalen av verket *Twirling, Revolving*.

En annen strategi for å skape flersjiktighet, har handlet om sjikt på instrumentnivå. I slike tilfeller opptre instrumenter som markører for hvert sitt sjikt. I store ensembler vil det være mulig å lage sjikt av instrumentgrupper slik som i eksempelverket *Twirling, Revolving*, mens i *Earthward, Ever Circling* lager jeg sjikt med enkeltinstrument. Når jeg har muligheten, veksler jeg på å bruke disse to strategiene. Når instrumentenes samles, kaller jeg det for en *samlethet*. I masteroppgaven har jeg beskrevet hvordan jeg i eksempelverkene bruker doblinger for å indikere en tendens mot en samlethet, eller som en fremhevelse av en enkelt tråd eller detalj. Dette kan sammenliknes med å danne litt tykkere tråd i en ellers finmasket, tynn vev. En annen måte jeg har tenkt og arbeidet med samling eller spredning av musikalske lag, handler om retninger. I slike tilfeller trekker instrumentene i samme retning ved at de spiller tilnærmet mot det samme målet, eller når de spiller vekk fra hverandre og trekker i ulike retninger. Når instrumentene spiller med samme retning, lager de *samlethet* ved å ta del i samme gest eller spiller den samme frasen eller figuren. Gjennom et slik grep får de et mer homogent og samlet uttrykk som jeg forstår som *samlethet*. Det homogene uttrykket har jeg brukt til å veve tråder ut ifra, og skaper slik et skille gjennom sjiktene når instrumentene spiller samlet og ikke. Jeg har beskrevet at jeg benytter forflytninger av

materiale fra én instrumentgruppe til en annen, som en måte å forflytte sjikt og skape nye farger i samme materiale.

For meg fungerer disse strategiene som en forutsetning for å skape, og ikke kun som en idé for å skape flersjiktighet. Ideen om å trekke tråder ut ifra et mer homogent materiale, skaper en musikk som jeg mener tangerer verkenes ideer gjennom at jeg på ulike måter danner subtile sjikt. *Historien om verket* veves inn i komposisjonsarbeidet som et eget lag, og ligger som en forutsetning for å drive komposisjonsarbeidet fremover og bestemme mine kompositoriske valg. Jeg har vært tydelig på at *historien om verket* nettopp er *om verket*, og ikke *historien i verket*. Jeg hevder derfor at det ikke ligger en historie til grunn for verket som i programmusikk, men ser på det som en historie som omslutter verket og valgene som tas i verket.

Som jeg har vært inne på i teksten er begrepet *subtil flersjiktighet* viktig for meg som et verktøy i komposisjonsprosessen, uten at det nødvendigvis kommer til syne som klare separate lag i den ferdige musikken. I de to verkene jeg har brukt som eksempler i oppgaven, mener jeg innfallsvinkelen passet til stykkenes ideer. For fremtidige verk kan det være spennende å se om arbeidet med subtil flersjiktighet kan utvikle seg til musikk med en mer eksplisitt flersjiktighet. Dette var kanskje noe jeg ønsket i sterkere grad før masterstudiet begynte, men som jeg syntes ble mindre viktig etter hvert når jeg begynte arbeidet med de enkelte verkene. Kanskje kan en idé for fremtiden være å utvikle teknikker for flersjiktighet som en noe mer fast struktur som legges før jeg starter arbeidet med å sette sammen verket.

Jeg har reflektert omkring flersjiktighet som løsning for egne kompositoriske utfordringer i snart to år. Samtidig som jeg har tenkt, lest og skrevet om dette emnet, har jeg lagt merke til en annen kraft i komposisjonsarbeidet som tvinger seg mer og mer fram i mine seneste stykker. Stykkene må ha en idé som utgangspunkt som oppleves sterk og nær nok for meg personlig for at jeg skal finne mening i komposisjonsarbeidet. Jeg skriver om denne ideen i delene av teksten der jeg snakker om *historien om verket*, og der jeg skriver om min flerkulturelle bakgrunn. Gjennom slik ideer blir idégrunnlaget så tydelig for meg, at jeg kan betrakte ideen som et objekt som kan speiles i musikken fra flere sider. Jeg tenker at en slik holdning kan uttrykkes enten i form av en serie med verk, eller i ett og samme verk. Dette er

en form for flersjiktighet jeg føler er viktig for meg som kunstner og som jeg vil ta med meg og utvikle videre i mitt fremtidige kunstneriske arbeide. Det er viktig å ha en viss alvorlighet i ideene jeg omgir meg med, og ha noe på hjertet som kunstner.

## Takk til

Jeg vil gjerne takke mine veiledere på masterstudiet i komposisjon Eivind Buene og Cecilie Ore ved Norges musikkhøgskole, og Stefano Gervasoni ved Conservatoire National Supérieur de musique et de danse de Paris. Dere har bidratt med uvurderlige innspill underveis i prosessen med tekst og musikk, og det har vært en berikelse å kunne diskutere min musikk med dere. Jeg vil takke mine komposisjonsveiledere på bachelorstudiet i komposisjon ved Norges musikkhøgskole, spesielt Asbjørn Schaathun, Henrik Hellstenius og Rune Rebne, for givende timer, samtaler og forelesninger som for alltid har endret måten jeg tenker omkring egen og andres musikk.

## Bibliografi

- Alnes, J. H. (2023, April 14). *Store norske leksikon*. Hentet fra Store norske leksikon: <https://snl.no/flertydighet>
- Berg, A. (2023). *Earthward, Ever Circling*. [Musikktrykk]. Ikke utgitt.
- Berg, A. (2021). *Komposisjonsteknikker for å skape flersjiktighet i musikk – Et essay om metoder til bruk i master i komposisjon*. Innlevert oppgave i faget Forskerforum, Norges musikkhøgskole.
- Berg, A. (2023). *Twirling, Revolving*. [Musikktrykk]. Ikke utgitt.
- Cone, E. T. (1962, høst). Stravinsky: The Progress of a Method. *Perspectives of New Music*, Vol 1, Nr. 1, ss. 18-26.
- Darbon, N. (2006). *Musica Multiplex – Dialogique du simple et du complexe en musique contemporaine*. L'Harmattan.
- Det Norske Akademis ordbok. (2023, 12. mai). *Det Norske Akademis ordbok*. Hentet fra Det Norske Akademis ordbok: <https://naob.no/ordbok/subtil>
- Det Norske Akademis ordbok. (2023, 14. april). *Det Norske Akademis ordbok*. Hentet fra Det Norske Akademis ordbok: <https://naob.no/ordbok/tvetydig>
- Gadamer, H.-G. (2010). *Sannhet og metode*. Pax.
- Gallope, M. (2014, Vår). Why was this Music Desirable? On A Critical Explanation of the Avant-Garde. *The Journal of Musicology*, Vol 31, No 2, ss. 199-230.
- Gallope, M. (2017). *Deep Refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*. University of Chicago Press.
- Gervasoni, S. (2023, 19. april). *stefanogervasoni.net*. Hentet fra stefanogervasoni.net: <https://www.stefanogervasoni.net/index.asp?page=writings&id=5&lg=or>
- Huyen. (2023, 9. april). *AsianCustoms.eu*. Hentet fra Asian Customs: <https://asiancustoms.eu/vietnamese-funerals-traditions/>
- Jeal, E. (2023, 11. april). *The Guardian*. Hentet fra The Guardian: <https://www.theguardian.com/music/2023/apr/11/most-important-works-of-our-time-innocence-kaija-saariaho-school-shooting-opera->

roh?fbclid=IwAR0I5\_dG1ssfQVo\_HAwNakVLt6f0uooKDC1Mpf6pBp6cZdolqVMxOiLEz  
7w

Merriam Webster. (2023, 20. april). *Merriam Webster*. Hentet fra Merriam Webster:  
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/ambiguity>

Paust-Andersen, M. (2014, 11. november). *KUNSTforum*. Hentet fra KUNSTforum:  
<https://kunstforum.as/2014/11/provokasjonens-kunst/>

Schneider, F. (2016, 16. august). *Kunstkritikk*. Hentet fra Kunstkritikk:  
<https://kunstkritikk.no/retten-til-flertydighet/>

Skoglund, L. (2017). *Sammenfallende linjer. [Masteroppgave]*. Norges musikkhøgskole.

Store norske leksikon. (2023, 14. april). *Store norske leksikon*. Hentet fra Store norske  
leksikon: <https://snl.no/homonym>

Store norske leksikon. (2023, 14. april). *Store norske leksikon*. Hentet fra Store norske  
leksikon: <https://snl.no/polysemi>

Store norske leksikon. (2023, 20. april). *Store norske leksikon*. Hentet fra Store norske  
leksikon: <https://snl.no/ambi->

Thoresen, L. (1996). Flerskiktighet i Olav Anton Thommessens orkestermusikk. I H. Holbæk-  
Hanssen, *Olav Anton Thommessen : Inspirator, tradisjonsbærer, rabulist* (ss. 153-177).  
Norsk musikkforlag.

## Pensumliste med henvisning til gjennomgått litteratur (ca. 1000 sider)

Cuciurean, J. D. (2000). *A Theory of Pitch, Rhythm, and Intertextual Allusion for the Late Music of György Ligeti*. [Doktorgradsavhandling]. State University of New York. 30 sider.

Darbon, N. (2006). *Musica Multiplex – Dialogique de simple et du complexe en musique contemporaine*. L'Harmattan. 334 sider.

Varkøy, Ø. og Holm, H (red). (2020). *Musikkfilosofiske tekster*. Cappelen Damm Akademisk. 100 sider.

Enge, H. (2000). *Verk og system*. [Hovedoppgave]. Universitetet i Oslo. 40 sider.

Gallope, M. (2017). *Deep Refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*. University of Chicago Press. 100 sider.

Gallope, M. (2014, Vår). Why was this Music Desirable? On A Critical Explanation of the Avant-Garde. *The Journal of Musicology*, Vol 31, No 2. Publisert av University of California Press. 30 sider.

Gervasoni, S. (Hentet 2023, april). "De l'in-expressivité (et de l'éclectisme)": *Expressions suspendues - une approche ambiguë vers une vieille idée*". Publisert på stefanogervasoni.net. Skrevet 17. juni 2008. 10 sider.

Jankélévich, V. (2015). *Musique et l'ineffable*. Points Essais. 192 sider.

Kverndokk, K. (2003). *Klang og prosess*. [Hovedoppgave]. Institutt for musikk og teater. Universitetet i Oslo. 131 sider.

Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux*. Editions du Seuil. Paris. 50 sider.