

«Det er for mye interdisiplinært sirkus der ute»: Å utforske en flermedial partiturmusikk

Hild Borchgrevink

Innledning

Rundt årtusenskiftet 1999–2000 begynner flere yngre komponister i Norge som i utgangspunktet arbeider med partiturmusikk³⁹, å innlemme ikke-lydlige materialer og virkemidler som video, scenetekst, sted, rom, koreografi og scenografi i musikken sin i tillegg til tradisjonelle musikalske partiturer. I samme periode utvikler også utøvere av partiturmusikk en skapende oppføringspraksis som setter eksisterende og nyskrevne partiturer inn i sceniske rammer eller åpner partiturene opp og bruker utdrag

39 Med partitur mener jeg ikke kun tradisjonell musikalsk notasjon. Jeg vil komme tilbake til en diskusjon av dette.

av dem som materiale i nye sceniske komposisjoner. I det følgende vil jeg foreløpig⁴⁰ kalle slike partiturmuskalske praksiser fra denne perioden i Norge for flermediale. I noen tilfeller får dette flermediale også en institusjonskritisk dimensjon ved at musikken aktivt bearbejder konsertsituasjonen, komponist- og utøverroller eller andre konvensjoner i produksjon og formidling av ny partiturmusikk som del av et flermedialt forløp.

Slike flermediale praksiser i partiturmusikk er i dag i liten grad diskutert utenfor praksisfeltet.⁴¹ I kunstnerisk forskning er de godt synlige.⁴² I den nyeste musikkhistoriske utgivelsen på norsk, *Vestens musikkhistorie* (Hovland, 2012), heter det imidlertid i kapittelet om kunstmusikk etter 1990 at «heller ikke de «yngre» komponistgenerasjonene, født etter 1970, er behandlet her» (Hovland, 2012, s. 320). Ett formål med denne artikkelen er derfor å diskutere noen eksempler på kunstmusikk skapt i Norge etter 1990, mer spesifikt flermedial partiturmusikk skapt rundt år 2000. Jeg vil argumentere for at det skjer en vending rundt årtusenskiftet i hvordan en gruppe yngre komponister og utøvere av partiturmusikk i Norge forholder seg både til partitur som funksjon og til hva de regner som muskalsk materiale. De norske kildene som utgjør grunnlaget for denne delen av teksten, er så vidt jeg vet ikke sammenstilt tidligere.

I andre del av artikkelen vil jeg undersøke to nyere eksempler på en slik flermedial partiturmusikk som jeg har observert i prøvesituasjoner før

40 Det foreløpige handler blant annet om at all musikk kan forstås som flermedial. Men det flermediale i norsk partiturmusikk rundt årtusenskiftet kan likevel sies å reflektere en mediesituasjon som ikke har eksistert tidligere, der internett og mobile opptaks- og avspillingsmedier for lyd og video ble allemannseie på en måte som kunne påvirke forutsetninger for å skape, innstudere og framføre musikk.

41 Et nylig unntak som diskuterer flermedialitet i samtidig kunstpraksis fra et mer akademisk perspektiv, er artikkelsamlingen *Oppløsning av det estetiske* (Finke & Solli, 2021). Den diskuterer imidlertid musikk som kunstuttrykk, men i liten grad musikk i en partiturmusikktradisjon, der hele eller deler av en gitt komposisjon er komponert av andre enn de som framfører den.

42 Se f.eks. Dæhlin (2021), Reinholdtsen (2015), Skoglund (2022), Stene (2015), Torrence (2019) og Ugelvik (2018).

de to komposisjonene ble framført offentlig første gang. De to er del av samme skapende musikalske praksis. Tanken med denne delen av teksten er å belyse sentrale betegnelser i utlysningen den svarer på, «skapende», «praksiser» og «musikk», gjennom å diskutere musikalske eksempler. For å nærme meg det skapende ville jeg undersøke partiturmusikk før den er blitt et ferdig verk, en innspilling eller en framføring. For å utforske praksis ville jeg sammenligne to slike komposisjoner som kunne sies å tilhøre samme skapende praksis, men som involverte ulike utøvere og framføringskontekster. Endelig ville jeg at de to komposisjonene skulle ha potensial til å utforske hva musikk kan være, noe det flermediale – at de aktivt komponerer med andre materialer og virkemidler i tillegg til musikalsk lyd – kan sies å bidra til.

Bakgrunn

Det jeg her velger å kalle flermedial partiturmusikk, er i europeisk sammenheng etter år 2000 omtalt med betegnelser som *Composed Theatre* (Rebstock & Roesner, 2012), *New Discipline* (Walshe, 2016), relasjonell (*relationale*) musikk (Lehmann, 2014), et utvidet musikkbegrep (Kreidler, 2014b) og nykonseptuell musikk (Kreidler, 2014a). De tre sistnevnte er del av en diskusjon knyttet til tyske festivaler for ny partiturmusikk om hvordan digitalisering påvirker partiturmusikk som skapende praksis. Denne debatten er ikke umiddelbart preget av enighet. Tre tidlige innlegg er utgitt i bokform med tittelen *Musik, Ästhetik, Digitalisierung: eine Kontroverse* (Kreidler et al., 2010). Diskusjonene griper inn i hverandre på tvers av språkrområder. For eksempel blir den irske komponisten Jennifer Walshes manifest *New Discipline* gjenpublisert og diskutert i et eget nummer av det tyske tidsskriftet *MusikTexte* i mai 2016. Walshes manifest ble skrevet til og først publisert på nettsidene til den norske samtidsmusikkfestivalen Borealis i Bergen i 2016 (Walshe, 2016). Debatten er også interdisiplinær – flere av deltakerne har både skapende og akademisk kompetanse og bakgrunn i komposisjon, utøving, musikkvitenskap, filosofi, scenekunst eller andre fagfelt. Den amerikanske musikkviteren Andrew Chung har relativt nylig, på bakgrunn av

feltarbeid ved tyske festivaler for ny partiturmusikk og med referanse til deler av den ovennevnte debatten, utviklet betegnelsen «musikk som performativ ytring» om det han kaller konseptuelle skapende praksiser i musikk. Chung har ambisjon om å «provide analytic points of entry into music that places conceptual roadblocks before standard hermeneutic circumspection and forms of score-based analysis» (Chung, 2019, s. [0.1.5]).

Betegnelsene ovenfor overlapper ikke nødvendigvis i innhold. Det er for omfattende i et format som dette å gå detaljert inn på alle, men jeg vil komme tilbake til noen der de er relevante for musikken jeg vil diskutere.

En flermedial vending?

Flere komponister i Norge som rundt årtusenskiftet begynte å innlemme ikke-lydlige materialer og virkemidler i arbeidet sitt, hadde kort tid tidligere engasjert seg i en form for partiturmusikk som uttalt prioriterte lyd som materiale: I 1997 lanserte komposisjonsstudentene Eivind Buene, Lars Petter Hagen og Trond Reinholdtsen seg selv under navnet *generasjon kompleX* med slagordet «Etter ironien kommer alvorret». I forbindelse med en konsert på Norges musikkhøgskole (NMH) med egne verk, formulerte de et oppgjør med det de opplevde som en motstand mot musikalsk modernisme blant norske komponister. De kalte sin egen musikk for «retromodernisme», altså en slags tilbakevending til modernisme, med paradokset det innebærer. En 21 år gammel Hagen uttalte til avisen *Østlandets blad* at «[v]i tror på skjønnheten i strukturelle sammenhenger og kompleksiteten i den abstrakte tanke» (Endresen, 1997).

I vestlig kunstmusikk på 1990-tallet gir ordet «kompleks» assosiasjoner til en skapende og utøvende musikalsk praksis som ofte kalles *New Complexity*. Alternativt kan den forstås som en radikal instrumental idiomatikk (Førisdal, 2015). Dette er lydbasert partiturmusikk for tradisjonelle musikkinstrumenter, noen ganger med innslag av elektronikk, der svært høy informasjonstetthet og teknisk og fysisk utfordrende oppgaver for utøvere tvinger fram aktive og radikale valg både i innstudering og

framføring. Tanja Orning, som i likhet med Førisdal har lang erfaring fra innstudering og framføring av slik musikk, har diskutert etiske sider ved denne måten å komponere på fra et utøverperspektiv (Orning, 2015).

I siste del av fembindsverket *Norsk musikkhistorie* som kom ut i 1999, er *generasjon kompleX*, i tråd med Hagens uttalelse om skjønnheten i strukturelle sammenhenger, beskrevet som en gruppe unge komponister med «strukturorienterte og absoluttmusikalske holdninger». Det framheves også hvordan disse unge komponistene «tok konsekvensene av det mediestyrt 1990-årssamfunnet ved å la seg profilere som en gruppe i media.» (Vollsnes, 1999, s. 303). Men kort tid etter konserten i 1997 og kommentaren i *Norsk musikkhistorie* er mediesituasjonen som omgir *generasjon kompleX*, ikke lenger bare en plattform for å profilere seg som kunstner i offentligheten. Den flytter også inn i musikken som kompositorisk materiale.

Teatrale virkemidler

Rundt år 2000 programmerte jeg konserter i en frivillig drevet lokalavdeling i Oslo av foreningen Ny Musikk. Mot slutten av 2001 gjorde vi en avtale med Det Norske Solistkor om å søke tilskudd til tre nye komposisjoner for koret som de skulle framføre i Universitetets aula under Ultima-festivalen to år senere. En av de tre komponistene vi spurte om å lage musikk, var ovennevnte Trond Reinholdtsen. I søknadsskjemaet til Norsk kulturråd argumenterte vi slik for dette valget:

NMO [Ny Musikk Oslo] ønsker å stimulere til større stilistisk eksperimentvilje i ny norsk vokalmusikk både hos utøvere og komponister gjennom bestilling av tre nye a capellaverk til 2003. (Tredje komponist er foreløpig ikke bestemt.) Trond Reinholdtsen er utdannet både sanger og komponist og vil på den måten kunne ivareta begge intensjoner. Ultimafestivalen har sagt seg interessert i å programmere de ferdige verkene på en konsert med Det norske Solistkor på festivalen i 2003 (Ny Musikk Oslo, 2001).

Utover den ovennevnte teksten og besetningen «SATB a cappella, inntil 10 minutter og inntil 12 stemmer», la søknaden i tråd med ordinær praksis ingen andre føringer for hva Reinholdtsen skulle komponere. Tilskuddet ble innvilget. Men musikken ble annerledes enn jeg så for meg da vi besluttet å spørre en sangutdannet komponist om å skrive for kor. Samtidig må intensjonen om større stilistisk eksperimentvilje sies å ha blitt oppfylt i Reinholdtsens verk *TURBAKOR – Teorier om massesamfunnet* (2003). *Turba* er latin for folkemengde. I partiturmusikk dukker ordet opp i pasjoner og oratorier, i situasjoner der koret som gruppe agerer, i motsetning til der koret reflekterer over eller kommenterer hendelser.

TURBAKOR – Teorier om massesamfunnet ble så vidt jeg vet ikke dokumentert. Ett av få offentlige spor som finnes etter denne komposisjonen, er en kritikk skrevet av Aksel Korbøl for nettavisen Ballade.no (Korbøl, 2003), her gjengitt i utdrag for å gi et inntrykk av verkets format:

Jeg må ærlig innrømme at jeg ikke helt vet hva jeg skal mene om Trond Reinholdtsens «Nytt verk/TURBAKOR Teorier om massesamfunnet». Dette verket var alt annet enn et konvensjonelt stykke musikk, det var snarere en slags multimedia-happening. Verket omhandlet, som undertittelen sier, massesamfunnet symbolisert av koret, men også konserten som fenomen. For å få fram sine poenger benyttet Reinholdtsen tekster av blant annet Emile Durkheim og Walter Benjamin resitert av to korsangere, tekster av en sosiolog ved navn Luhman som ble presentert på lerretet i salen, og direkte videooverføring fra aulaens garderobe hvor komponisten selv oppholdt seg. Flere av sangerne hadde korte monologer om det å være del av Det Norske Solistkor som også ble presentert via video fra [g]arderoben, og en kort spørreundersøkelse blant korsangerne ble presentert. Reinholdtsen selv hadde også en monolog fra garderoben, og mot slutten av stykket ble salen oppfordret til å delta i allsang av Beethovens ode fra 9. symfoni. Det jeg oppfattet som litt problematisk med verket var nettopp dette mangfoldet av virkemidler. [...] Samtidig hadde verket kvaliteter som jeg synes er

prisverdige, og som jeg likte godt. Jeg har stor sans for den selv-ironien og lekenheten som verket formidlet, og det eide en særegen form for humoristisk virtuositet som gjorde det meget underholdende. Og mot slutten av verket hadde Reinholdtsen skrevet en korsats som til fulle viste at han mestrer å skrive for kor. Jeg syntes egentlig at hans sitater fra den romantiske korkanon i denne delen, var en vel så vellykket og subtil kommentar til korverk som fenomen som mange av virkemidlene som ble presentert tidligere.

Uavhengig av kritikerens vurderinger kan beskrivelser som dette tidfeste og dokumentere *TURBAKOR – Teorier om massesamfunnet* som det jeg hittil har kalt en flermedial komposisjon. Teksten reflekterer også hvordan en slik flermedial musikk ofte komponerer med konvensjoner i partiturmusikk som institusjon: Stykket kommenterer både konserter og korverk «som fenomen». Et rom som normalt er usynlig og privat, garderoben, blir digitalt innlemmet i den offentlige konsertsalen gjennom direkteoverført video. Komponisten har forlatt skrivepulten og deltar i framføringen med forklarende kommentarer, og det man i scenekunst kaller den fjerde vegg mellom scene og sal, blir brutt idet publikum blir forsøkt engasjert i allsang av *An die Freude*.

Flere av de sceniske virkemidlene i *TURBAKOR – Teorier om massesamfunnet*, som direktesendt digital utvidelse av scenerommet, publikumsinvolvering og fiksjonsbrudd (for eksempel aktører som står på scenen vekselvis som profesjonelt utdannede korsangere og som seg selv), var på dette tidspunktet etablerte skapende strategier i tysk samtidsteater og teatervitenskap. Slike praksiser kan ha informert Reinholdtsens arbeid. Boken *Postdramatisches Theater*, der Hans-Thies Lehmann diskuterer hvordan skapende praksiser i samtidens scenekunst desentraliserer dramatisk tekst, kom ut i 1999. Flermedial partiturmusikk kan sies å desentralisere lyd som musikalsk virkemiddel på lignende måte.

Men i offentligheten rundt partiturmusikk i Norge var slike kompositoriske framgangsmåter, og kanskje særlig musikalske «fiksjonsbrudd» i form av det ikke-virtuose, mer ukjent. *TURBAKOR – Teorier om massesamfunnet* ble anmeldt i Dagbladet av en professor i musikkvitenskap.

Han omtalte verket som «en middels dårlig russerevy med korrespondanse i et kor som kan synge, men slett ikke agere» (Wikshåland, 2003).⁴³

Pseudonymer og nykonseptualisme

På konserten der *TURBAKOR – Teorier om massesamfunnet* ble framført første gang, ble også Arne Nordheims komponistpris for 2003 delt ut. Vinneren, Lars Petter Hagen, kvitterte for prisen med et to år gammelt videoverk signert den fiktive kvinnelige komponisten Nora Wjech, der Hagen er kreditert mot slutten av rulleteksten som assisterende klipper. Ved nærmere ettersyn har Hagen i dette verket komponert både musikken, komponisten og ensemblet som spiller, samt klippet filmen med assistanse fra fotografen som førte kameraet.

Selve filmen er lydløs. Den dokumenterer et angivelig første møte mellom de tre musikerne i det som skulle bli trioen POING. Vi ser dem spille sammen på instrumentene sine – saksofon, akkordeon og kontrabass. På lydsporet til den ferdige videoen høres de samme instrumentene, men musikken på lydsporet er en annen enn den vi ser bli spilt. I følge en presentasjonstekst om verket på YouTube-kontoen til en av utøverne, var det Hagen som tok initiativ til trioen som utgangspunkt for et planlagt bestillingsverk (Haltli, 2012). Filmene er fra 1999. Musikken POING spiller på lydsporet, har et partitur som også er signert Nora Wjech (Wjech, 2000) med tittelen *Lumière, espace et vertes*. Videoen er utgitt som bonusspor på POINGs CD *Giants of Jazz* (POING, 2003).

43 Jeg har ikke funnet flere kritikker av Reinholdtsens verk enn disse to. Med skapende praksiser i musikk som kontekst er det imidlertid interessant hvordan de to tekstene kan sies å forholde seg til praksis på ulike måter. Selv om de begge kritiserer det flermediale ved *TURBAKOR – teorier om massesamfunnet*, legger Dagbladet vekt på framføringen som et enkeltstående verk og avfeier det som håndverksmessig lite gjennomarbeidet. Mens flere av beskrivelsene i *Ballade av hva komposisjonen gjør*, av komposisjonen som praksis, er som vi skal se fortsatt relevante for Reinholdtsens kunstneriske arbeid i dag.

I forbindelse med Nordheimprisen intervjuet jeg Lars Petter Hagen for *Ballade* (Borchgrevink, 2003). I denne samtalen trakk jeg inn Nora Wjech og Hagens pågående arbeid med kunstneriske alias, siden han på dette tidspunktet hadde minst tre pseudonymer i offentlig omløp⁴⁴. Hagen svarte i 2003 at pseudonymene for ham var en måte å «innlemme ikkemusikalsk mening i komposisjonen på», i motsetning til hvordan partiturmusikk slik han så det, hadde «lukket seg for annet meningsladet materiale enn det lydige»:

«Pseudonymene er en måte å innlemme ikkemusikalsk mening i komposisjonen på», sier Hagen. «I stedet for at det skal være målet i seg selv, vil jeg at verket skal være en port inn til et større meningskontekst som ikke bare handler om musikk. Tanken har paralleller til konseptuell billedkunst. Sammenlignet med billedkunst har musikken vært veldig tradisjonell og restriktiv når det gjelder å slippe til slike meningsssammenhenger. Den har lukket seg for alt annet meningsladet materiale enn det lydige, alt har blitt fortalt i samme modalitet og innenfor samme ramme – konserten».

Også Hagens pseudonymer kommenterer komponistroller og konvensjoner i partiturmusikk som institusjonell praksis. Å skjule seg bak fiktive kolleger kan framstå som en motsetning til Reinholdtsens sceniske tilstedeværelse i *TURBAKOR – Teorier om massesamfunnet*, men i begge tilfeller er det en performativ dimensjon og en humor i spill som kommuniserer noe annet enn slagordene til *generasjon kompleX* om alvor og kompleksitet.

44 Nora Wjech i 2000, Eliza Weizenbaum i 2001 og Max F. i 2002. Nora Wjech er et anagram som stikker om bokstavene i navnet til John Carew, en norsk fotballspiller fra Lørenskog. Eliza Weizenbaum refererer til chatboten ELIZA, utviklet av Joseph Weizenbaum (med s) på MITs laboratorier for kunstig intelligens på 1960-tallet. Max F. og tittelen på dennes verk, *Passage – Silence and Light Triptych*, er ifølge Hagen i bookleten til Cikadas innspilling av verket (*Harmonium Repertoire*, Lawo Records LWC1190) inspirert av en fotobok kjøpt i bokhandelen på det jødiske museet i Berlin.

Å bygge et ensemble som del av komposisjonsprosessen, er imidlertid velkjent praksis i moderne partiturmusikk – Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire* fra 1912 er et mye brukt eksempel. Når jeg i intervjuet spør Hagen om hvordan pseudonymene som prosjekt forholder seg til det postmoderne, er det tydelig at retromodernismen til *generasjon kompleX* ikke forsvinner med Nora Wjech. Han svarer slik:

Jeg er ofte misforstått til det postmoderne ... men jeg ser absolutt på meg selv som modernist. Det har med forholdet til tradisjonen å gjøre. [...] Ja, jeg åpner opp materialet, men prosjektet som helhet er veldig modernistisk.

Fra sitt arbeid med pseudonymer trekker Hagen i 2003 også «paralleller til konseptuell billedkunst». En inspirasjon for Nora Wjech fra konseptuelle tradisjoner i det visuelle kunstfeltet⁴⁵ kunne være Marcel Duchamps fiktive, kvinnelige alter ego, R(r)ose Sélavy, se f.eks. (Castronuovo, 2003). Men partiturmusikk skapt forut for konseptuelle kunstpraksiser fra 1960- og 1970-tallet kan allerede tenkes som konseptuell i hvordan den forholder

45 Forstått tidsuavhengig og prinsipielt viser det konseptuelle i vestlig kunstsammenheng til skapende praksiser som vil unngå å knyttes til bestemte medier, uttryksformer eller modaliteter. Som historisk betegnelse viser konseptkunst til bestemte skapende praksiser fra 1960- og 1970-tallet, der mange igjen er inspirert av kunstnere fra begynnelsen av 1900-tallet med Marcel Duchamps *readymades* som en sentral referanse. I likhet med de tre partiturmusikalske eksemplene ovenfor preges begge disse konseptuelle praksisene ofte av institusjonskritikk og bevissthet om publikum og visnings- eller framføringskonteksten som medskapende i verket (Rød, 2022a). Konseptkunst fra 1960- og 1970-tallet blir ofte satt opp mot ideen om en mediespesifikk modernisme i visuell kunst som rendyrker materialiteten i den visuelle kunstens medier: streken i tegning, billedflaten i maleriet, volumet i skulptur (Greenberg, 1940). En slik mediespesifikk modernisme er assosiert med kunstkritikeren Clement Greenberg, men Greenberg selv peker i referansen ovenfor tilbake til filosof, kritiker og dramaturg G.E. Lessings essay *Laocoon* fra 1766 der Lessing polemiserer mot Horats' prinsipp *ut pictura poeisis* (som maleriet, så poesien) og argumenterer for disse kunstformenes forskjellighet og utstrekning i henholdsvis rom og tid.

seg til musikalske parametre (tonehøyde, varighet, lydstyrke, klangfarge) eller til musikkens materiale og kompositoriske form som innbyrdes uavhengige (Osborne, 2002). En annen form for konseptuell partiturmusikk finnes hos en komponist som John Cage. Cages lydløse partitur *4'33"* framført av pianisten David Tudor på Woodstockfestivalen i 1952, retter publikums oppmerksomhet mot omgivelseslyd, publikums egen lydproduksjon og mot visuelle og kroppslige dimensjoner i oppføringspraksis av vestlig partiturmusikk. Tobias E. Schick argumenterer for at erfaringen av *4'33"* er både konseptuell og sanselig eller materiell (Schick, 2015).

Men det forhindrer ikke at norsk partiturmusikk i og rundt år 2000 kan være inspirert av samtidige konseptuelle strategier i det visuelle kunstfeltet. 2003 er også året da betegnelsen «nykonseptualisme» ble introdusert i norsk kunstkritikk for å beskrive arbeidet til en generasjon norske visuelle kunstnere som etablerte seg fra slutten av 1990-årene (Rød, 2022b).⁴⁶

Digitale visuelle forløp og strategier fra tradisjonsmusikk

Flermedial musikk ble også skapt utenfor den selverklærte *generasjon kompleX*. En musikalsk praksis det er relevant å nevne som eksempel, er komponisten Øyvind Torvunds. Etter eksamen ved NMH i 2003 ble Torvund huskomponist for ensemblet Oslo Sinfonietta og komponerte her blant annet to verk med video – *Krull Quest* (2007 [2004]) for cello, elektronikk og videoanimasjon (kan også framføres på fiolin, bratsj eller hardingfele)⁴⁷ og *Foredrag om ornament* (2004) for altfløyte, klarinett,

46 Den amerikanske kunstteoretikeren Rosalind Krauss' bok *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, der hun blant annet argumenterer for at Greenbergs ideal om det rendyrket mediespesifikke er umulig, og at ingen kunstpraksis kan reduseres utelukkende til sine materielle eller mediale bestanddeler, kom i 1999.

47 <https://www.nb.no/noter/produkt/krull-quest-for-cello-og-electronikk/>

keyboard og videoprojeksjon⁴⁸, kort beskrevet av musikkviter Björn Gottstein (Gottstein, 2008). I *Krull Quest* følger musikken en pikselert spellemann gjennom forskjellige trinn og hindringer i en dataspillaktig animasjon⁴⁹. I *Foredrag om ornament* blir en serie visuelle ornamenter oversatt til musikk. *Krull Quest* er gitt ut med video som bonusspor på cellist Tanja Ornings innspilling *Cellotronics* (Orning, 2005).

Flermedial, skapende utøverpraksis

Flermediale initiativer kommer også fra utøvere av partiturmusikk. I 2004 utviklet de fire utøverne i ensemblet *Ning* en forestilling med tittelen *4*, der de åpnet opp og komponerte med utdrag fra eksisterende partiturmusikk av komponister som Mauricio Kagel, John Cage og Georges Aperghis. Mange av disse verkene arbeider i utgangspunktet med romlige, teatrale og visuelle virkemidler. I *4* blir verkene sammenstilt med de fire utøvernes egne musikalske og sceniske komposisjoner, og «forestillingens lim» er ifølge ensembles nettside (Ning, 2004) fragmenter av Samuels Becketts teaterstykket *Quad* fra 1984, et teaterstykket «for four players, light and percussion» (Beckett, 1989), som i *4* også ble framført i sin helhet til slutt. Før *4* hadde Ning skapt konsertprosjekter der framføringer av eksisterende partiturer var satt inn i sceniske rammer (Hagerup, 2001). Men *4* er tilsynelatende det første formatet der utøverne tillater seg å åpne verkene og bruke dem «som byggeklosser for å bygge vårt eget verk; forestillingen *4*» (Sveen, 2005), og å

endre tempo og karakter, stokke om på forrelementene, eller stryke deler. Dette gjelder enten verkene er skapt i samarbeid med komponisten eller bare lest fra partitur, enten de er åpne (komponisten har gitt sin uttrykkelige tillatelse til at utøveren får bestemme – forutsatt at komponisten fortsatt får æren for verket, naturligvis)

48 <https://www.nb.no/noter/produkt/foredrag-om-ornament-komposisjon-for-altfloyte-klarinet-og-keyboard-og-powerpointpresentasjon/>

49 Torvund har laget musikken, komponisten Risto Holopainen har laget animasjonen.

eller nøyaktig notert: Fungerer ikke triolene for oss her og nå, så må de bort. Poenget er jo at selv uten trioler kan verket si noe viktig.

Denne måten å forholde seg til verk på, er på ingen måte sensasjonell. Den praktiseres hver dag i teateret [...] I musikken sees det derimot fortsatt som helligbrøde å bytte trioler med sekstendeler (Sveen, 2005).

Forestillingen 4 kan sies å forskyve en tenkt arbeidsdeling mellom komposisjon og utøving. Den kan også anses som det man i engelskspråklig scenekunstpraksis kaller *devised* – en kollektiv, skapende praksis. Betegnelsen ble importert fra britiske performancetradisjoner til Skandinavia på 1990-tallet og «peker på det prosessuelle og skapende aspektet i teatret [...] I stedet for at en regissør setter opp en dramatikers tekst, arbeider hele gruppen, inkludert skuespillere og teknikere, i en kollektivt skapende prosess der alles stemmer tenkes likeverdige.» (Gladsø et al., 2015, s. 198). Forestillingen 4 er skapt av fire aktører i samarbeid og gjennom en arbeidsprosess som «i stor grad var intuitiv – vi hadde ingen veldig definert plan på forhånd» (Sveen, 2005). I essayet *The Paradox of Devised Theater on the Twenty-First Century Stage* knytter Vanessa Garcia *devising* til internett og mediesituasjonen etter årtusenskiftet:

[D]evised theatre is theatre that begins without a script. The script gets “written” as the rehearsal process takes place through a series of improvisations and collaborations. And what results is, in my mind, the multifaceted and omnivorous child of both the Internet and age-old traditional forms like Commedia dell’arte—both fluid and pastiche (Garcia, 2013).

Fra Norge til Europa

Framveksten av en flermedial partiturmusikalsk komposisjons- og utøverpraksis rundt årtusenskiftet skjer tilsynelatende tidlig i Norge

sammenlignet med ellers i Europa. Flermedial partiturmusikk komponert i Norge blir også tidlig framført på europeiske scener. I intervjuet i anledning Nordheimprisen i 2003 forteller Lars Petter Hagen at han nylig har fått en bestilling fra *Donaueschinger Musiktage*, et verk som to år senere skulle bli komposisjonen *Norske arkiver* (2005)⁵⁰, og at festivalen spesifikt etterspurte det Hagen kaller sine «mer konseptuelle verk». Mellom 2003 og 2012 bestiller og framfører denne sentrale festivalen for ny partiturmusikk i Tyskland minst fire verk av yngre norske komponister som kan falle inn under det jeg her kaller flermedial partiturmusikk⁵¹.

I tillegg til praksiser som *Nings* og bestillingsverk fra internasjonale festivaler, bestiller også norske utøvere omkring årtusensskiftet nye partiturmusikkomposisjoner som i likhet med *TURBAKOR – Teorier om massesamfunnet* i 2001 viser seg å bli flermediale. Året før *Norske arkiver* blir framført i Donaueschingen, urframfører for eksempel ensemblet *asamisimasa* et nytt verk av Trond Reinholdtsen på Ultimafestivalen, der tittelen indikerer at verket i tillegg til partitur for tradisjonelle instrumenter arbeider stedsspesifikt og med forhåndsinnspilt lyd og video: *In context – for gitar(er), klarinett(er) og slagverk, innspilt lyd og 9 videoklipp fra Oslo* (2004) (Ultima, 2004).⁵²

Verket blir framført i et konsertprogram sammen med medialt mer tradisjonelle bestillinger.

En av disse var *Display* (2004)⁵³ av den tyske komponisten Johannes Kreidler (1980–), bestilt av samme ensemble. Kreidler er nevnt tidligere

50 For en omtale, se den tyske musikkviteren Björn Gottsteins essay i CD-heftet til innspillingen av *Norske arkiver*, der Gottstein beskriver hvordan komposisjonens ambivalente spill med det nasjonale gjør ham usikker (Gottstein, 2014)

51 Lars Petter Hagen: *Norske Arkiver* (2005), Lars Petter Hagen To Zeitblom (2011), Trond Reinholdtsen: *MUSIK* (2012), Øyvind Torvund *Forest construction* (2012), urframføringsår i parentes. *Donaueschinger Musiktage* ble etablert i 1921 og er organisert av *Südwestdeutsche Rundfunk*.

52 Ballade.no responderte også på dette stykket med en utførlig tekst (Andersson, 2004), der nesten hele kritikken diskuterer Reinholdtsens komposisjon, selv om konserten inneholdt syv andre nye eller nesten nye verk.

53 <https://archive.org/details/JohannesKreidlerDisplayScore> lest 12. april 2023.

i denne teksten som en sentral stemme i den tyske *Kontroverse* om digitalisering, utvidet materiale og nykonseptuell partiturmusikk rundt 2010. Komposisjonen *Display* er imidlertid ikke flermedial slik jeg bruker ordet i denne teksten, men et lydbasert partitur for klarinett, gitar og perkusjon. *Display* er komponert mens Kreidler fremdeles var student og er ikke en del av hans nåværende verklister på nett⁵⁴. Men året etter, i 2005, komponerer Kreidler sitt første verk med elektroniske samples, *Klavierstück 5*, (Kreidler, 2012, s. 79), et verk komponisten selv regner som det første i en poetikk han kaller *Musik mit Musik* (Kreidler, 2007) (Kreidler, 2012).⁵⁵ Poetikken reflekterer rundt musikk og medialitet, og i essayet fra 2007 trekker Kreidler blant annet linjer fra komponisten Anton Webers orkestreringer av historisk partiturmusikk til shuffle-funksjonen på mp3-spillere og sosiologen Niklas Luhmanns argumentasjon for hvordan kunst skaper sine egne medier. Luhmann figurerer som beskrevet i kritikken på [Ballade.no](#) og så i Reinholdtsens *TURBAKOR – Teorier om massesamfunnet* fra 2003.

Samtidig er Reinholdtsens, Hagens og eksempelvis Kreidlers skapende praksiser innbyrdes ulike. Der *Klavierstück 5* går i dialog med tysk etterkrigsmodernisme, lar Hagen strykeorkesteret i *Norske arkiver* (2005) gå i dialog med det nasjonale i norsk partiturmusikk og norske komponisters forhold til tysk kunstmusikktradisjon (Borchgrevink, 2006), et både historisk og ideologisk komplekst tema. Forløpet i Reinholdtsens *TURBAKOR – Teorier om massesamfunnet* blander som vi så høyt og lavt, sakralt og profant, nåtid og fortid, scene og sal og aktører forstått som individer og roller. Opptak gjort av hver enkelt korsanger med minidisc før konserten møter tysk romantisk partiturmusikk for kor og Reinholdtsens egen musikk, og komposisjonen munner ut i et sentralt historisk eksempel på en klingende partiturmusikalsk diskusjon om det flermediale: Ludwig van Beethovens niende symfoni og *Ode til gleden* fra 1824.

54 <http://www.kreidler-net.de/english/works.htm> lest 12. april 2023.

55 Gitarist og musikkforsker Anders Førisdal i asamisimasa gjorde meg oppmerksom på denne mulige utvekslingen i Oslo i 2004 mellom Reinholdtsens og Kreidlers praksiser, personlig kommunikasjon 7. mars 2023.

Flermedial partiturmusikk skapt og framført i Norge rundt årtusen-skiftet er med andre ord i nær kontakt med en internasjonal scene og kan ha hatt innflytelse på tilsvarende skapende praksiser internasjonalt. Det er også stadig en aktuell skapende praksis i dag. Som nevnt innledningsvis ønsket jeg å undersøke slike komposisjoner i prøvesituasjoner før de ble framført offentlig første gang, og å sammenligne to slike prosesser i samme skapende praksis for ulike utøvere og framføringskontekster, som et innspill til hva «skapende praksiser i musikk» i dag kan være.

To nye flermediale komposisjoner

Som utgangspunkt for denne artikkelen spurte jeg derfor om jeg kunne få være til stede på prøver i forkant av to nye urframføringer signert Trond Reinholdtsen. De to skulle følge umiddelbart etter hverandre i tid. Jeg fikk lov av komponist og utøvere til dette. Ut fra hva jeg visste om komponistens praksis og om hans tidligere samarbeid med utøvere, var det sannsynlig at begge komposisjoner ville være en form for flermedial partiturmusikk. Det var også sannsynlig at de to prøveprosessene ville være litt forskjellige, dels fordi musikken er komponert til og i dialog med ulike utøvere og sammenhenger, og dels fordi det er mulig å argumentere for at de to komposisjonene hører til ulike spor og kompositoriske logikker i Reinholdtsens skapende praksis. I begge tilfeller fulgte jeg prosessene fra første prøve med komponist og musikere til og med første offentlige framføring.⁵⁶ De to stykkene ble spilt for publikum første gang henholdsvis høsten 2021 på festivalen Tonlagen i Hellerau og vinteren 2022 på Festival ECLAT i Stuttgart. Første komposisjon fikk til slutt tittelen

56 Allerede her er arbeidsprosessene i de to komposisjonene litt forskjellige. Siden alle prøver til *Followers of Ø* foregikk i Tyskland i forkant av festivalen, involverte komponisten meg i e-postdialogen med festivalen i forkant om organisering av disse prøvene. I *KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE* hadde utøverne produksjonsdialogen med festivalen. Jeg fulgte ikke denne, da den også handlet om andre komposisjoner utøverne skulle framføre under festivalen, men jeg fulgte alle prøver i Oslo samt prøver og framføring i Stuttgart.

*Followers of Ø*⁵⁷, den andre *KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE*. Begge er bestillingsverk, det første fra festivalen, det andre fra to utøvere, Ellen Ugelvik og Jennifer Torrence⁵⁸.

Aktørene i *Followers of Ø* er en gruppe der mange også har medvirket i Trond Reinholdtsens pågående prosjekt *Den norske Opra*, som jeg vil komme tilbake til. *KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE* ble bestilt som del av det kunstneriske forskningsprosjektet *Performing precarity* (2019–2023) ved Norges musikkhøgskole ledet av utøverne Ellen Ugelvik og Jennifer Torrence, der de med flere samarbeidspartnere bestilte og framførte ni nye komposisjoner i tillegg til en lang rekke eksisterende verk (Ugelvik et al., 2019). *Performing precarity* undersøker alternativer til mestring og virtuositet som kvaliteter i profesjonell utøving av samtidsmusikk:

To be a contemporary music performer today is to have a deeply fragmented practice. The performer's role is no longer simply a matter of mastering her instrument and executing a score. Music practices are increasingly incorporating new instruments and technologies, methods of creating works, audience interaction and situations of interdependence between performer subjects. The performer increasingly finds herself unable to keep a sense of mastery over the performance. In other words, performing is increasingly precarious (Ugelvik et al., 2019).

57 Komposisjonen er en videreutvikling av Reinholdtsens verk «*To arms! To arms!*» – *an affirmative Oratory* som ble framført på Oslo Internasjonale Teaterfestival i 2020. I verklisten på Reinholdtsens hjemmesider står den oppført som dette, men i denne teksten vil jeg for enkelthets skyld bruke tittelen slik den stod i festivalprogrammet i Hellerau: *Followers of Ø*.

58 Utøverne i begge komposisjoner har samarbeidet med Reinholdtsen om nye verk en rekke ganger tidligere, så praksisene og samarbeidet jeg har vært vitne til, strekker seg over lengre tid enn disse to konkrete skapende prosessene.

Om metode

Min motivasjon for å følge prøveprosesser i to nye, ennå uferdige komposisjoner av samme komponist, var som nevnt å nærme meg hva skapende praksiser i flermedial partiturmusikk kan være. Umiddelbart kan Reinholdt-sens to komposisjoner framstå som *composed theatre*, der «strategies, techniques and ways of thinking [that] are typical of musical composition are applied no longer just to musical material but to such extra-musical materials as movement, speech, actions, lighting or whatever you have in the realm of theatre.» (Rebstock & Roesner, 2012, s. 20). Også de to musikkviterne som står bak denne betegnelsen, argumenterer for at det kan være nødvendig å undersøke arbeidsprosesser i tillegg til selve framføringen, hvis målet er å avdekke hvordan et forløp i *composed theatre* er komponert:

A performance may not show any typical sign of compositional strategies; yet, without applying such strategies, the composer, the director or the ensemble would not have come to the same result. This means that dealing with the field of Composed Theatre requires a consideration, not only of the performances but also of the working processes if we are to determine in what sense compositional thinking drives these processes (Rebstock & Roesner, 2012, s. 21).

Forfatterne understreker at de forstår «composition» slik ordet brukes på tysk, som *musikalsk* komposisjon, og ikke som en hvilken som helst sammenstilling av elementer. De vedgår imidlertid også at betegnelsen «musikalsk komposisjon» er vanskelig å avgrense (Rebstock & Roesner, 2012, s. 20).

Innenfor scenekunst er det å sette ord på hvordan aktører, handlinger, materialer og virkemidler på en scene kommer sammen i en prøvesituasjon, etablert som én mulig forståelse av ordet dramaturgi og en dramaturgisk praksis (Gladsø et al., 2015, s. 16–18). Implisitt i ideen om et slikt «ytre øye» eller foreløpig publikumperspektiv ligger erkjennelser av at utvekslinger mellom aktør og betrakter i levende kunstuttrykk er en prosess som ingen av partene helt har kontroll over. Teaterviter Erika Fischer-Lichte skriver om denne prosessen at

[t]he relationship between subject and object [is] established not as dichotomous but oscillatory. [...] These shifts make the traditional distinction between the aesthetics of production, work and reception as three distinct heuristic categories seem questionable if not obsolete (Fischer-Lichte, 2004, s. 17-18).

Min tanke om å undersøke nye, uferdige komposisjoner står i forlengelse av en slik tankegang. Under prøvene har jeg bevisst observert mer enn jeg har stilt spørsmål, for å åpne for at det som kommer sammen i mitt perspektiv, kan være andre ting enn både utøvere, komponist og jeg selv kunne forutse. Dette er også et perspektiv jeg kjenner fra egen praksis som operakritiker.

Både et dramaturgisk perspektiv og et kritikerperspektiv har likheter med det som innenfor samfunnsvitenskap kalles deltakende observasjon. Sosiolog Erving Goffman bruker for eksempel deltakende observasjon fra delvis skjulte posisjoner for å observere sosial samhandling mellom mennesker og diskutere hvordan den regulerer selvpresentasjon (Goffman, 1959). Min observatørposisjon har vært åpen, noe som selvfølgelig kan ha påvirket hva som er blitt prøvd i rommene der jeg var til stede. Men prøveprosesser i utøvende kunstformer har flere formål enn selvpresentasjon: De medvirkende samhandler for å skape noe som oppstår mellom eller utenfor dem selv, som de både samhandler gjennom og som det ofte er et mål å framføre igjen for andre senere.

I boken *Making* (Ingold, 2013) som diskuterer skapende prosesser i antropologi, arkeologi, kunst og arkitektur, ser antropologen Tim Ingold på deltakende observasjon som samhandling mellom mennesker og materialer, noe jeg opplever som relevant både for prøvesituasjoner og skapende praksiser i flermedial partiturmusikk. Ingolds forståelse av samhandling kan også romme min interaksjon med komposisjoner og prøveprosesser jeg har observert. Ingold skiller mellom antropologi og etnografi. Han argumenterer for at mens det er etnografiens oppgave å beskrive, dokumentere og samle data, hører deltakende observasjon til i antropologi og er en utøvende interaksjon med materialer som han kaller «an art of inquiry», der formålet med deltakende observasjon *ikke* er å samle data, men å lære, å oppnå ny

innsikt som antropologen deretter kan ta med seg tilbake og bruke – ikke til å diskutere data, men forståelsesmodeller i akademien, til å «turn our sights back on the academy and, as it were, cut it down to size by revealing the limitations inherent in its own knowledge practices.» (Ingold, 2013, s. 2)

Participant observation, however, is a practice of anthropology, not of ethnography (Hockey & Forsey 2012) [...] For participant observation is absolutely not a technique of data collection. Quite to the contrary, it is enshrined in an ontological commitment that renders the very idea of data collection unthinkable. [...]

In the art of inquiry, the conduct of thought goes along with, and continually answers to, the fluxes and flows of the materials with which we work. These materials think in us, as we think through them. Here, every work is an experiment: not in the natural scientific sense of testing a preconceived hypothesis, or of engineering a confrontation between ideas 'in the head' and facts 'on the ground', but in the sense of prising an opening and following where it leads (Ingold, 2013, s. 4 og 6).⁵⁹

Når jeg har observert prøver på de to komposisjonene nevnt ovenfor, har jeg tatt utgangspunkt i Ingolds «inquiry» og «following where it leads». Derfor er

59 Ingolds første eksempel på «the art of inquiry» er faktisk hentet fra partiturmusikk, men ignorerer i mine øyne det jeg vil forsøke å diskutere, kanskje nettopp fordi det er et forestilt og ikke et erfart eksempel. Som amatørcellist setter Ingold en tenkt mesterklasse med den kjente cellisten Mstislav Rostropovitsj opp mot en alternativ situasjon der han bruker celloen sin som inngangsbillett til feltsamtaler og intervjuer med Rostropovitsj og andre cellister (Ingold, 2013, s. 3). Eksempelen reflekterer skillet mellom en dokumenterende og verbalt basert etnografi og det Ingold ser som en transformerende deltakende observasjon i antropologi. Mens de neste kapitlene av *Making* bruker stor plass på å diskutere et konkret objekt som en førhistorisk steinøks, hva øksen kan ha vært brukt til og hvordan den er blitt skapt, sier eksempelet med Rostropovitsj merkelig lite om hvordan et menneske samhandler med materialiteten i en cello som instrument, eller om hvilken musikk som blir resultat av dette.

diskusjonen nedenfor ikke ment å være en uttømmende presentasjon av de to prosessene. Jeg har forsøkt å bruke min erfaring fra prøveprosessene slik Ingold foreslår, til å «turn our sights back on» det skapende, praksis og det flermediale, for så å diskutere Rebstock og Roesners begrep om *composed theatre* i lys av erfaringer fra konkrete prøveprosesser i flermedial partiturmusikk. Prøveprosessene har også gjort meg bevisst på partiturfunksjoner i de to komposisjonene som interessant å undersøke videre.

Skapende praksiser, musikk og partiturer i *The Followers of Ø*

En som har fulgt Reinholdtsens skapende praksis, kan se av tittelen *The Followers of Ø* at denne komposisjonen er del av et større prosjekt og narrativ – en «praksis i praksisen» som kan føres tilbake til 2018, kanskje helt tilbake til 2009. Mot slutten av dette året etablerte Reinholdtsen et operahus, Den norske Opra (med vilje uten e), i sin egen leilighet i Oslo, som kommentar til det nye operabygget som nylig hadde åpnet dørene i nabolaget.⁶⁰ Etter en serie produksjoner som det er for omfattende å komme inn på her, gikk Den norske Opra til anskaffelse av et nytt operahus i Sverige, og samtidig gikk Opraen over til kun å produsere videofilmer. En uavsluttet serie slike filmer, alle med tittelen *Ø*⁶¹, er fortløpende blitt

60 <http://www.thenorwegianopra.no/post1.html> lest 1. april 2023

61 *Ø* kan vise til språklyden ø uttalt av aktører i filmene. *Ø* er også det matematiske tegnet for den tomme mengde. Som tittel kan *Ø* dermed tenkes å representere et negativ eller en reduksjon. Samtidig har de heldekkende maskene og kostymene i filmene et motsatt uttrykk: ekspressivt, maksimalistisk og fargerikt. *The Followers of Ø* opptrådte offentlig første gang da de reiste til Münchener Biennale sammen med tre episoder av *Ø*-filmene: <http://2018.muenchener-biennale.de/en/program-2018/schedule/events/event/detail/die-muenchen-oe-trilogie-episoden-13-the-temptations-of-st-anthony-14-the-mark/> lest 1. april 2023. Dette brakte levende framføring tilbake i Den norske Opra. Men sammenlignet med de tidligere aktørene i Opraen har *The Followers* en dobbel rolle: de er også publikum (følgere). *The Followers* er også entusiastiske: De er supportere, heia-gjeng, kanskje som konseptuell motstemme til negasjoner og det selveklært kritiske i det forhåndsomtalen fra München ovenfor kaller for «offisiell samtidsmusikk».

offentliggjort på internett.⁶² I 2018 oppstod en gruppe fans av denne filmserien i Reinholdtsens univers, kalt *The Followers of Ø*, i praksis en gruppe aktører der mange har spilt både i Opra-forestillinger⁶³ og i Ø-filmer.

I november 2021 var jeg med *The Followers of Ø* til Tyskland, dit Trond Reinholdtsen var invitert med et bestillingsverk fra festivalen *Tonlagen* i Hellerau, og der prøvene på denne komposisjonen fant sted. I forkant av premieren var bestillingsverket beskrevet slik på festivalens nettsider:⁶⁴

The Followers of Ø

Trond Reinholdtsen/Decoder Ensemble

Uraufführung, Anarchistisches Musiktheater

Erleben Sie ein ein anarchistisches Musiktheater für 8 Solist:innen,

Midi-Orchester-Playback, das Decoder Ensemble, Midi-Lichtshow, Schlamm, Vulkane und Popcorn

Hvordan ble denne komposisjonen skapt? I framføringer med *The Followers of Ø* er scenografi, maske og kostyme kollektivt produsert av aktørene. *The Followers* starter alle framføringer med tomt scenerom som de samarbeider om å fylle med scenografi, som oftest konstruert av en blanding av medbrakte materialer og materialer funnet og anskaffet på spillestedet. Det siste tilfører en stedsspesifikk dimensjon.

Scenografi, maske og kostyme kan med andre ord sies å bli til i en slags kollaborativ, *devised* prosess. Men prosessen følger enkle skisser laget av komponisten – den har med andre ord også et slags partitur. Scenografien utstyres med enkle skilt malt på papp- og treplater. Også teksten på disse er planlagt av komponisten, og skiltene kan framstå som Bertolt Brecht-inspirerte forklaringer (Thomson & Sacks, 2007, s. 235) til publikum. Hvis de forstås slik, er de mer lekne og mindre didaktiske enn sine modeller, for

62 <http://www.thenorwegianopra.no/> lest 1. april 2023.

63 http://www.thenorwegianopra.no/old_index.html lest 1. april 2023

64 <https://www.hellerau.org/de/event/the-followers-of-oe/> hentet 19. april 2022

eksempel kan Reinholdtsens skilt være på flere språk. Også narrativet om at *The Followers* følger Ø-filmene rundt som en slags praksis, kan tenkes som et ekko av et episk teaterformat. Men hos Reinholdtsen har illusjonsbruddet i et slikt format en umiddelbar motstemme i masker og kostymer, som er heldekkende og fargerike og dermed fiksjoniserer aktørene.⁶⁵

På et tidspunkt i planleggingen av *The Followers of Ø* valgte Reinholdtsen å komponere meg inn på scenen i rollen som en ung Karl Marx. Begrunnelsen var at jeg skulle produsere teori, som jo på et vis var tilfelle (selv om Ingold kanskje ville protestert⁶⁶). Perspektivet fra innsiden av masken og kostymet til unge Karl som jeg fikk utforme fritt, inspirert av de andre aktørenes tilsvarende, begrenset hvor mye av prøveprosessen jeg kunne observere. Men samtidig ga denne begrensningen tilgang både til kollektive skapende praksiser og til hvordan komposisjon og framføring forholder seg til hverandre i dette verket, noe jeg i utgangspunktet var nysgjerrig på.

For både lyd og bevegelse som *The Followers of Ø* og unge Karl Marx skulle utføre i scenerommet i Hellerau, var planlagt og innspilt på forhånd. Det festivalprogrammet refererer til som «Midi-Orchester-Playback», styrte showet. Dette var en to og en halv time lang forhåndsinspilt lydfil med digital orkestermusikk, komponert og framført uten at andre enn komponisten og eventuelle kilder innspillingen siterer, har vært involvert. Filen inneholdt også sang og scenetekst, begge innspilt av komponisten. Alle aktører hadde samme (komponistens) stemme, forvridt og variert på ulike måter gjennom en slags vocoder-aktig effekt.

Publikum, kor og ensemble hørte «Midi-Orchester-Playback» over høyttalerriggen i scenerommet, og aktørene hørte den inne i maskene. Da lydfilen først hadde startet, kjørte den til den var ferdigspilt. Uansett hvor

65 Både skilt, heldekkende maske og kostyme og en fargerik og overskuddspreget scenografi finnes også hos scenekunstnerne Vegard Vinge og Ida Müller, som Reinholdtsen har samarbeidet med siden deres versjon av Ibsens *Gengangere* i 2007. Vinge og Müller er ikke del av Reinholdtsens *Den norske Opera*.

66 «This book [...] is not an ethnographic study, and indeed makes very little reference to ethnography at all. That does not, however, make it a work of theory» (Ingold, 2013, s. 4).

improvisert eller komponert denne midimusikken eventuelt var da den ble spilt inn, fungerer den altså strengt gjennomkomponert og irreversibelt, som et slags klingende partitur, i scenerommet. Den siste halvtimen av framføringen overtok episode 17 av Ø på forhåndsinnsplilt video.

Parallelt med orkesterlydfilen kjørte et annet sett med lydfiler som publikum *ikke* hørte, der komponisten gav like forhåndsinnsplilte, verbale instruksjer til aktørene i *Followers of Ø* gjennom trådløse in-ear-mikrofoner, om hvor vi skulle være i scenerommet og hva vi skulle gjøre der. Koret og musikerne i *Ensemble Decoder* var ikke koblet på disse, men sistnevntes levende framføring av Reinholdtsens musikalske partiturer på papir var koordinert med midiorkesteret ved hjelp av stoppeklokker.

De forhåndsinnsplilte verbale instruksjonene til oss på scenen var synkronisert i tid med midiorkesteret, men innenfor dette fikk hver aktør individuelle beskjeder. Måten disse ble gitt på, påvirket hvordan de kunne framføres. Unge Karl Marx kunne få varsler av typen «om to minutter skal du gå cirka tre meter ut fra posisjonen din og begynne å dele ut librettoer til publikum», plus en løs påminnelse like før. Denne litt omtrentlige timingen skapte en serie små forskyvninger som bare jeg vet om, for mens jeg bøyd meg ned for å plukke opp flere librettoer fra en kasse, kunne «stemmen til Karl Marx» på lydfilen i scenerommet plutselig begynne å rope energisk. Enten jeg da valgte å gjøre meg ferdig eller å agere ropet noen nanosekunder for seint, forsterker det en avstand mellom hva rollefiguren min gjør og tilsynelatende i et slags digitalt innspilt partitur «sier» – en avstand som allerede finnes i hvordan kropp og stemme er skilt fra hverandre og befinner seg på forskjellige steder i rommet. Potensialet for slike små forskyvninger mellom kropp og stemme, replikker og bevegelser, finnes i hver instruksjon til hver aktør gjennom to og en halv time.

Det at «Midi-Orkester-Playback» varer så lenge, innebærer at mulighetene for å prøve hele forløpet på scenen flere ganger, er få. Det var planlagt to gjennomkjøringer, vi rakk én. Det var med andre ord ikke mulig for utøverne å huske hele forløpet, noe jeg antar er gjort med overlegg. Både dette og de omtrentlige beskjedene på øret skaper i hvert fall en levende dimensjon i det ellers svært forutbestemte forløpet som kan minne om det som skjer i en levende framføring av et ordinært papirpartitur.

Selve musikken kombinerer nykomponert og eksisterende partiturmusikk på lignende måte som i *TURBAKOR – Teorier om massesammenfunnet*, men fletter dem mer sømløst sammen. En lytter skal være nokså innforstått med den historiske orkester- og oratorielitteraturen som *Followers of Ø* komponerer og går i dialog med, for å fange og plassere de musikalske situatene. Partiturmusikk har alltid sitert annen musikk. Men denne måten å komponere direkte i og med eksisterende musikk på, unndrar seg tradisjonell musikalsk analyse, siden lydfilen ikke er offentlig tilgjengelig andre steder enn i framføringen for publikum og så lang at den overskrider en oppmerksom publikummers mulige hukommelse. Lydfilen er dermed på en fascinerende måte på samme tid et lukket og et åpent format, på en annen måte enn et tradisjonelt partitur er det.

Jeg vil foreslå å tenke på den lange, forhåndsinnspilte lydfilen med orkester, sang og scenetekst i *Followers of Ø* som en form for partitur, selv om musikken på dette digitale partituret ikke nødvendigvis har gått veien om skriftlig representasjon.

Skapende praksiser, musikk og partiturer i *KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE*

I den andre komposisjonen jeg fulgte prøveprosessen til, var posisjonen min mer et ytre øye. *KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE* ble presentert slik av Festival ECLAT i forkant av første offentlige framføring:

Trond Reinholdtsen: KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE für Ellen, Jennifer, Notfall-Instrumente, Geister, schwebende Instrumente, Text, Regen-Samples, modernistischnostalgisch-neoklassische Revival-Videodokumentation, den Blob, verschiedene Grade von Dunkelheit und Chor (2022)⁶⁷.

67 <https://www.eclat.org/konzert/performing-precarity-ii/>, lest 11. november 2023

Tittelen kan forstås som en kommentar til «det nye» som valuta i ny partiturmusikk som institusjonell praksis. En annen kontekst verket er i dialog med, er det ovennevnte kunstneriske forskningsprosjektet *Performing Precarity*. Her ville utøverne «framføre nye og eksisterende verk hvor perfektjon og presisjon – tradisjonelle indikatorer på såkalt «mesterskap» innen klassisk musikk – ikke bare er uoppnåelige, men kanskje til og med uønskede kvaliteter. Prosjektets fremførelser søker musikalsk mening i det ustabile[.]»⁶⁸

I prøveperioden dukket det ustabile opp i en workshop der komponisten hadde med en kort tekst og instruerte Ugelvik og Torrence til å lese den høyt samtidig. Teksten var på tysk, det framtidige publikummets førstespråk, men skulle uttales langsomt og litt utydelig med utøvernes egne aksenter. Under prøven jobbet to utøvere som har spesialisert seg på presis framføring av ny partiturmusikk henholdsvis på klaver og slagverk, altså med å optimalisere hvordan de skulle lese passe uklart, umetrisk og litt ukoordinert, samtidig som de fleste ordene fortsatt skulle være mulige å forstå:

Wir haben keine Ideen
Wir haben keine Visionen
Keine visionäre [...]nt[...]
Keine Alternative zum heutigen gesellschaftliche Situation⁶⁹
[...]

Oppgaven krevde presisjon, improvisasjon og oppmerksom lytting, og kombinasjonen av manus og instruksjoner utgjorde en slags partiturfunksjon. Opplesningen ble deretter spilt inn. I likhet med *The Followers of Ø* skiller den forhåndsinnspilte sceneteksten i *KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE* kropp og stemme. Men der aktørene i *The Followers of*

68 <https://nmh.no/forskning/prosjekter/performing-precarity>, lest 1. april 2023

69 Vi har ingen ideer / Vi har ingen visjoner / Ingen visjonære [ord jeg ikke fanget opp under prøven] / Ingen alternativer til dagens samfunnsmessige situasjon [...] (min overs.)

Ø fikk litt omtrentlige instruksjoner, befinner det omtrentlige i dette opptaket seg et annet sted: i utøvernes innspilte, men tistemte og søvning utydelige uttale. Både det tistemte, det utydelige og det at de leser tysk med aksenter fra andre språk, plasserer også lyden av de to stemmene mellom språk og musikk.

Utøverne som har bestilt musikk for å forske på det uperfekte og ustabile i levende framføring, får med noen få unntak kun spille hovedinstrumentene sine i opptak i dette verket. I tråd med utøvernes egen erklæring om at «the performer's role is no longer simply a matter of mastering her instrument and executing a score», forviser komposisjonen levende framføring av partitur til fortid: til et video- og lydopptak gjort i Oslo en ukes tid før urframføringen, der de to utøverne framfører kompleks partiturmusikk, ovenfor betegnet som «[M]odernistisch-nostalgisch-neoklassische Revival-Videodokumentation». Musikken er krevende og innstudert individuelt før felles prøve. På videoen har de to utøverne hverdagsklær som indikerer en prøvesituasjon. I scenerommet i Stuttgart er de samme utøverne helt dekket av lange, hvite, lakenlignende stoff, som to spøkelses, kanskje fra den samme moderne fortiden. De hjelper hverandre både med å bevege seg og å projisere videoene på hverandres kostymer.

Jeg fulgte innspillingen av denne videoen, og da jeg hørte musikken første gang, tenkte jeg umiddelbart at den bygget på sitater. Den lød tidsbundet, og slagverk og klaver aspirerer til å være en sjanger i det 20. århundres vestlige partiturmusikk.⁷⁰ Men da jeg senere lyttet gjennom noen slike eksempler, fant jeg ikke egentlig noe som tilsvarte det jeg hadde hørt. Jeg spurte om å få se notene, som avslørte at musikken er Reinholdtsens, men komponert i en stil som *sier* «ny partiturmusikk for slagverk og klaver i en vestlig kunstmusikktradisjon». Ifølge komponisten er det også

70 Eksempelvis *Sonate for to klaver og slagverk* (1937) av Béla Bartók, *Konsert for pianoer og instrumenter* (1948) av Bruno Maderna, Karlheinz Stockhausens *Kontakte* (1959/1960), John Cages musikk for preparert piano og slagverk, George Crumbs *Makrokosmos III* (1974) eller Luciano Berios *Linea* (1973).

noen sitater der, men på lignende måte som i *Followers of Ø* er de vanskelige å fange i et scenerom uten ganske inngående auditiv kjennskap til repertoaret, og partituret er ikke utgitt eller offentlig tilgjengelig.

For et publikum på festival for ny partiturmusikk i Tyskland oppnår den klingende musikken likevel å referere til at modernismen er blitt historie, diskutere hva musikalsk stil og kompositorisk originalitet er og plukke opp spørsmålet fra tittelen om hva det er å skape noe: I hvilken grad kan musikk overhodet være ny eller gjøre noe nytt? *KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE* tillater seg i likhet med de entusiastiske *Followers* å kritisere med positivt fortegn. Når de to mumlende forhåndsinnsplite stemmene et sted i utlegningen av sin mistrøstige situasjon plutselig lar de to anonyme spøkelsene på scenen si et ettertenksomt «bu-hu», ler publikum i salen.

Diskusjon

Disse korte eksemplene på flermedialitet i *The Followers of Ø* (2021) og *KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE* (2022) viser at komposisjon og framføring av to flermediale komposisjoner skapt omtrent samtidig av samme komponist, ikke nødvendigvis foregår på samme måte, men kan følge ulike spor og kompositoriske logikker⁷¹. Mens jeg på kort varsel kunne agere en ung Karl Marx gitt hvordan *The Followers of Ø* er konstruert, hadde *KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE* vært umulig å gjennomføre uten Ugelviks og Torrences spesialiserte utøverkompetanse. Det forteller at betegnelsen flermedial partiturmusikk kun kan være et utgangspunkt for å diskutere *hvordan* en partiturmusikk er flermedial. I dette spørsmålet kan det som Rebstock og Roesner påpeker, hjelpe å undersøke både arbeidsprosess og framføring.

71 Komponisten omtaler selv i en nylig tekst Den norske Opra og *KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE* henholdsvis som en form for utopisk tilbaketrekning fra og en tilbakevending til «the trouble of the world», det siste motivert av *precarity* som tema og av forespørselen fra utøverne (Reinholdtsen, i trykk).

Ett resultat av mitt Ingold-inspirerte «inquiry» i disse to prøveprosessene, er en økt bevissthet om hvordan et partitur kan få nye formater og funksjoner i flermediale komposisjoner. Reinholdtsens to prosjekter inneholder en rekke funksjoner som kan forstås som partitur, men som er materielt forskjellige og fungerer på ulike måter i framføringene. Noen kan tolkes av utøvere, noen hindrer utøvere i å gjøre ting, noen er strengt synkronisert, noen helt automatisert, noen delvis sammenkoblet, andre uavhengige av hverandre. Noen er synlige for publikum, andre usynlige. Det er koreografiske partiturer, lysplaner og forhåndsinnsplilt video, scenetekst og lyd. I tillegg inneholder begge komposisjoner også tradisjonelle partiturer med historisk og helt ny musikk.

For å reflektere dette mangfoldet av formater og funksjoner, vil jeg foreslå å forstå partiturmusikk uavhengig av partiturets materialitet, kanskje som all musikk der hele eller deler av musikken i praksis er komponert av andre enn de som framfører den.

Slike partiturfunksjoner bidrar også i mine øyne til at Rebstock og Roesners beskrivelser av skapende prosesser i *composed theatre* ikke nødvendigvis kan overføres til noen av komposisjonene jeg har diskutert i denne teksten. Der Rebstock og Roesner slår fast at «Composed Theatre [...] very often is devised theatre, or at least works against hierarchical norms and with a more collective approach», har skapende prosesser i komposisjonene jeg har diskutert, ofte partiturfunksjoner som regulerer kollektive prosesser. Partiturene kan være svært forskjellige og komme på ulike tidspunkt i arbeidet. I Nora Wjechs *Lumière, espace et vertes* blir filmen tilsynelatende spilt inn først og fungerer delvis som partitur, delvis som materiale for partituret som deretter blir innspilt som lydsporet. Hos Reinholdtsen kan partiturer ta form som alt fra teksten på et skilt til en to timer lang gjennomkomponert lydfil eller et videoopptak der utøvere framfører partiturmusikk.

Der Rebstock og Roesner forstår *composed theatre* som en interdisiplinær tilnærming («Composed Theatre is something that may be said to exist between art forms, so an interdisciplinary approach is required to describe and account for it» (Rebstock & Roesner, 2012, s. 19)), melder

biografiteksten om Trond Reinholdtsen som ble publisert på nettsidene til Festival ECLAT i Stuttgart at «Es gibt zu viel interdisziplinären Zirkus da draußen» – det er for mye interdisiplinært sirkus der ute – en påstand jeg har lånt som tittel på denne artikkelen⁷².

Denne påstanden er ikke bare retorisk eller ironisk. For det flermediale i *Followers of Ø* og *KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE* påvirker sammen med praksisene de er skapt gjennom, direkte hvordan det er mulig å «praktisere» disse komposisjonene – både hvordan de kan framføres, oppleves som publikum og forskes på. Dette kan sies å gjelde all musikk. Men en mer presis forståelse av partiturfunksjoner i flermediale kompositoriske forløp kan bidra til å presisere det flermediale gjennom å diskutere *hvordan* en gitt flermedial komposisjon eller skapende praksis forholder seg til et medium eller til disiplinære skillelinjer.

Litteratur- og kildeliste

- Andersson, M. (2004). *Ultima: Om årsak, virkning og røde klovneser*.
<https://www.ballade.no/kunstmusikk/ultima-om-arsak-virkning-og-rode-klovneser/>
- Beckett, S. (1989). *Collected shorter plays* (Repr). Faber & Faber.
- Borchgrevink, H. (2003). Identitet og semantikk fra Ski. Ballade.no. <https://www.ballade.no/kunstmusikk/identitet-og-semantikk-fra-ski/>
- Borchgrevink, H. (2006). Hagens arkiver. Ballade.no. <https://www.ballade.no/kunstmusikk/hagens-arkiver/>
- Castronuovo, A. (2003). Rrose Sélavy and the Erotic Gnosis. *tout-fait*, 2(5). https://toutfait.com/issues/volume2/issue_5/articles/castronuovo/castronuovo.html

72 Denne biografitekstens manifestlignende form antyder at den selv kan leses som et partitur eller en flermedial komposisjon.

- Chung, A.J. (2019). What is Musical Meaning? Theorizing Music as Performative Utterance. *Music Theory Online*, 25(1). <https://doi.org/10.30535/mto.25.1.2>
- Dæhlin, E. (2021). *Minne som materiale*. <https://www.researchcatalogue.net/profile/show-exposition?exposition=1007403>
- Endresen, O. (1997, 18. februar). Til kamp for 90-tallets kunstmusikk. *Østlandets blad*.
- Finke, S. & Solli, M. (Red.). (2021). *Oppløsningen av det estetiske*. Universitetsforlaget. <https://www.universitetsforlaget.no/opplosningen-av-det-estetiske-1>
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp.
- Førisdal, A. (2015). Radically idiomatic instrumental practice in works by Brian Ferneyhough. I E.E. Guldbrandsen & J. Johnson (Red.), *Transformations of Musical Modernism* (s. 279–298). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781316411766.016>
- Garcia, V. (2013). The Paradox of Devised Theater on the Twenty-First Century Stage. *Howl Round*. <https://howlround.com/paradox-devised-theater-twenty-first-century-stage>
- Gladsø, S., Gjervan, E.K., Hovik, L. & Skagen, A. (2015). *Dramaturgi: Forestillinger om teater*. Universitetsforlaget.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Anchor Books.
- Gottstein, B. (2008). *Peripherie ohne Zentrum – Zur Musik von Øyvind Torvund*. MIC Music Information Centre Norway.
- Gottstein, B. (2014). De antikke fragmenters storhet. *Ballade.no*. <https://www.ballade.no/kunstmusikk/de-antikke-fragmenters-storhet/>
- Greenberg, C. (1940). Towards a New Laocoon. *Partisan Review*, July–August 1940, 296–310.
- Hagerup, B. (2001). Sjarmerende flørt. *Morgenbladet*. <https://sceneweb.no/nb/multimedia/142848>
- Haltli, F. (2012). *Kommentar til en versjon av Lumière, espace et vertes publisert på Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=qd-e52KwGgo>
- Hovland, E. (Red.). (2012). *Vestens musikkhistorie: Fra 1600 til vår tid*. Cappelen Damm akademisk.

- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203559055>
- Korbøl, A. (2003, 13. oktober). En mangfoldig og flott konsertopplevelse. [Ballade.no](https://www.ballade.no/kunstmusikk/det-norske-solist-kor-en-mangfoldig-og-flott-konsertopplevelse/). <https://www.ballade.no/kunstmusikk/det-norske-solist-kor-en-mangfoldig-og-flott-konsertopplevelse/>
- Kreidler, J. (2007). Musik mit Musik. *Positionen*, 72.
- Kreidler, J. (2012). *Musik mit Musik: Texte 2005–2011*. Wolke.
- Kreidler, J. (2014a). Das Neue am Neuen Konzeptualismus. *Neue Zeitschrift für Musik*, 1.
- Kreidler, J. (2014b). Der Erweiterte Musikbegriff. I *Katalog zu den Donaueschinger Musiktagen 2014*. Donaueschinger Musiktage.
- Kreidler, J., Lehmann, H. & Mahnkopf, C.-S. (2010). *Musik, Ästhetik, Digitalisierung: Eine Kontroverse* (Erstausg). Wolke.
- Lehmann, H. (2014). Ästhetischer Gehalt im Wiederstreit von Absoluter und Relationaler Musik. *Neue Zeitschrift für Musik*, 1, 1–10.
- Ning. (2004). 4.
- Ny Musikk Oslo. (2001). *Søknad om finansiering av bestillingsverk*. Norsk kulturråd 01/5020.
- Orning, T. (2005). *Cellotronics*. Albedo.
- Orning, T. (2015). The ethics of performance practice in complex music after 1945. I E.E. Guldbrandsen & J. Johnson (Red.), *Transformations of Musical Modernism* (s. 299–318). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781316411766.017>
- Osborne, P. (Red.). (2002). *Conceptual art*. Phaidon.
- POING. (2003). *Giants of Jazz* [CD]. Albedo.
- Rebstock, M. & Roesner, D. (2012). *Composed theatre: Aesthetics, practices, processes*. Intellect.
- Reinholdtsen, T. (2015). *There will be no critical reflection*. <http://hdl.handle.net/11250/2359176>
- Reinholdtsen, T. (under publisering). Some few ideas and perspectives on «KEINE IDEEN. KEINE NEUE PERSPEKTIVE»
- Rød, A. (2022a). *Konseptkunst*. <https://snl.no/konseptkunst>
- Rød, A. (2022b). *Nykonseptualisme*. <https://snl.no/nykonseptualisme>

- Schick, T. (2015). Konzept und ästhetische Erfahrung – Strategien konzeptueller Musik. Zu John Cage, Peter Ablinger, Trond Reinholdtsen und Johannes Kreidler. *Seiltanz Beiträge zur Musik der Gegenwart*, 11, 13–27.
- Skoglund, L.A. (2022). *The Theatre of Words set to Music*. <https://www.researchcatalogue.net/profile/show-exposition?exposition=1437676>
- Stene, H. (2015). Towards a Post-Percussive Practice. *Music & Practice*, 2. <https://doi.org/10.32063/0204>
- Sveen, A.S. (2005). NING: Utøvermakt og personlig musikk. *Parergon*. https://www.ningensemble.com/artikkel_parergon.html
- Thomson, P. & Sacks, G. (Red.). (2007). *The Cambridge companion to Brecht* (2. utg.). Cambridge University Press.
- Torrence, J. (2019). *Percussion<>Theatre: A body in between*. <https://www.researchcatalogue.net/view/533313/534335>
- Ugelvik, E. (2018). *The soloist in contemporary piano concerti*. <https://www.researchcatalogue.net/view/31172/306688>
- Ugelvik, E. (2019). *Performing Precarity*. <https://www.researchcatalogue.net/view/1040522/1054989>
- Ultima. (2004). *Ultima 2004 – nyhetsbrev 2*. Ultima Oslo Contemporary Music Festival. <https://www.yumpu.com/no/document/view/20533384/ultima1pdf-scenekunstno>
- Vollsnes, A.O. (Red.). (1999). *Norges musikkhistorie*. Aschehoug.
- Walshe, J. (2016). The New Discipline. *MusikTexte*, 249.
- Wikshåland, S. (2003, 10. desember). Koret som bærer tradisjonen. *Dagbladet*, 57.
- Wjech, N. (2000). *Lumière, espace et vertes – For Saxophone, Accordeon and Double Bass*. <https://www.nb.no/noter/produkt/lumiere-espace-et-vertes-for-saxophone-accordeon-and-double-bass/>

Samskaping og kollektive prosessar

