

# Mellom instrument og hverdagslyd

Prosjektbeskrivelse for Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid  
Ruben Sverre Gjertsen

## Innledning

Målet for prosjektet er å utforske mangedimensjonale, amorfe og vage uttrykk som oppstår når mange musikalske parametre får en mer selvstendig rolle enn i mer tradisjonelle skrivemåter. Innfallsvinkler er melodikk og morfing i utvidede betydninger, brukt på måter som kan problematisere lydens identitet og utforske grensesoner mellom hverdagslyd og instrumentklang. Dette kan best utforskes i allsidige sammensetninger. Jeg retter derfor prosjektet mot en lydinstallasjon i form av en times verk for ensemble, stemmer og elektronikk, plassert i et lokale hvor musikere og høyttalere kan spres fritt rundt i hele rommet.

## Vaghet via den nødvendige nøyaktigheten

"Dette er altså hva Leopardi krever av oss for at vi skal få en smak av det ubestemte og vage! Det han krever av sammensetningen av et bilde, er en oppmerksomhet som er uhyre presis og omhyggelig i sin minuttøse definisjon av detaljer, valg av gjenstander, belysning, atmosfære, og alt for å oppnå den ønskede vagheten."<sup>1</sup>

Det vage er ikke bare en passiv kategori, like mye det som oppstår i betraktningen av en sammensatt verden. Det vage kan være et estetisk ideal som oppnås gjennom en presisjon, som undergraver de tradisjonelle musikalske gestaltene, får dem til å smuldre opp og være i konstant flyt. Vagheten kan skapes ved det Spahlinger kaller 'allsidig kontinuitet'.<sup>2</sup> Slik kan en problematisere både instrumentet og lydens identitet, og verkets kronologiske fastlåste form.

## Overordnede innfallsvinkler

### Melodikk

Melodikk kan forstås som mer enn den tradisjonelle oppfatningen av melodi. Det åpnes interessante perspektiver om vi lar et utvidet melodikkbegrep inkludere alle lineære parametre som tradisjonelt har vært statiske. Klangfargemelodi er kjent fra den annen Wienskole<sup>3</sup> og kan utvides med klangmodulasjonsmelodi, romplasseringsmelodi og 'melodi' for alle andre aspekter som kan endres over tid. Denne tankegangen er nærliggende i elektronisk musikk, hvor et hvilket som helst parameter kan være dynamisk styrt av en

<sup>1</sup> Calvino, 1992, Cappelens upopulære skrifter, Amerikanske forelesninger, 70. Denne observasjonen følger et lengre sitat fra Giacomo Leopardis *Zibaldone*; en detaljert oppramsning av typer lysbrytning, gjenskinns og topografi som gir den beste fornemmelsen av det ubestemte.

<sup>2</sup> "alles soll sich aus allem kontinuierlich entwickeln. (...) allseitige Kontinuität. die läßt sich aber in der zeit nicht darstellen. wenn du dir vorstellst, daß alle dimensionen zum beispiel des musikalischen sich gleichzeitig in alle richtungen verändern, dann ist schon bei dem parameter, der selber multidimensional ist, bei der klangfarbe, deren hauptindruck nach dem einschwingvorgang durch die zusammensetzung der lautstärkeverhältnisse der teiltonreihe entsteht, nicht kontinuierlich aus einer linear eine reihe von anderen zu entwickeln, ohne daß man mindestens kurven macht oder in die gegenrichtung geht: es geht also um das problem der multidimensionalen skalierung..." Mathias Spahlinger, "alles aus allem entwickeln", s. 23.

<sup>3</sup> I Arnold Schönbergs orkesterstykket *Farben* og Anton Weberns klangfargemelodi.

envelope, og kan via nye notasjonsformer bringes over i instrumentalmusikken. Også makroplanet kan være i en 'melodisk'<sup>4</sup> fluktusjon mellom klarhet og vaghet. Dette kan skape musikalske situasjoner som er mangedimensjonale og unnviker seg en klar identitet.

Melodi i tradisjonell forstand kan overlages i tette polyfone vevinger. György Ligetis mikropolyfonier er så tette at de smelter sammen til en klangmasse. Dette gjør han ved å addere opp stort sett tradisjonelle instrumentale spillemåter og kanonprinsipper.<sup>5</sup> En mulig videreføring er å gi avkall på enkle tradisjonelle satsteknikker og aktivere flere klanglige parametre, i allsidig mikrovariasjon mot mer 'atomiserte' teksturer.<sup>6</sup> Jeg har vært interessert i denne tilnæringsmåten, og i Luzernfestivalens programbok ble mitt stykke *Circles* beskrevet på denne måten:

"Stykkets sentrale strykerkor spaltes i et ugjennomtrengelig nettverk av de minste enkelthendelser, som overlages komplekst og gjennom ulike spilleteknikker og mikrotonale tilsøringer atomiserer den musikalske satsen ytterligere. (...) Man aner tydelig ettervirkningene av sekstitallets postserielle musikk, hvor Ligeti, Lutoslawski og også Boulez fant tilbake til store enhetlige klangrom gjennom 'mikroskopisering' og ekstrem fortetning av det serielle kontrapunkt, som når tusenvis av piksler smelter sammen til et bilde. (...) Dermed forener verket det som er eget ved alle andre de andre verkene i programmet og fører det videre til en håpefull fremtid: Forbindelsen mellom strukturell gjennomtrengning av enkelheter og en opplevbar mening i helheten."<sup>7</sup>

## Musikalsk morfing

Hvor 'melodikk' kan være en metode for å forme forløp i tid kan 'morfing' være en innfallsvinkel til lydets vertikale identitet, og transformasjon mellom identiteter i en assosiativ 'lydverden'. I morfing slik en kjenner den fra digital lyd eller bilde-manipulasjon overføres egenskaper fra 'noe' til 'noe annet'<sup>8</sup>. Det kan morfes mellom lyder (med ulike typer vokodere, kryss-synteser og kryssfadinger, enten via musikkteknologi, eller ved at disse fungerer som inspirasjonsmodeller for skriftbasert komponering). En lyd kan 'morfes' over i notasjon; ved at impulser fra en hverdagslyd gir rytmiske eller harmoniske forløp til en instrumentalkomposisjon. Eller et musikkhistorisk sitat kan forvrenses i intonasjon og rytme for å gjengis som vanddrypp. Lydene kan ha helt ulike konnotasjoner. En fiolintone bringer assosiasjoner til musikkhistorien og hele instrumentets sammensatte repertoar, et opptak av en dyrelyd er fra hverdagen og har ikke de samme allmenne musikkhistoriske referansene<sup>9</sup>, men kan til gjengjeld inngå i surreale forløp.<sup>10</sup>

---

<sup>4</sup> I en utvidet betydning.

<sup>5</sup> Spesielt i *Requiem* (1963-65).

<sup>6</sup> Et interessant, men sjelden spilt, eksempel på voldsomt mangfoldig massepolyfoni er Brian Ferneyhoughs *La Terre Est Un Homme* (1976-79). En skog av 42 strykere spiller hver sin omhyggelig utformede individuelle og gestiske stemme.

<sup>7</sup> {Roth, Lucerne Festival, konsertprogram for 13/9-2006, egen oversettelse.} "Der im Stück zentrale Streicherchor spaltet sich meist in ein undurchdringliches Netz von kleinsten Einzelereignissen, welche sich komplex überlagern und durch unterschiedlichen Spieltechniken und mikrotonale Unschärfen den musikalischen Satz noch zusätzlich atomisieren. (...) Man spürt deutlich die Nachwirkungen der postseriellen Musik der Sechziger-jahre, wo Ligeti, Lutoslawski und auch Boulez durch Mikroskopisierung und extreme Verdichtung der seriellen Kontrapunktik wieder zu grossen einheitlichen Klangräumen fanden, ähnlich wie Tausende von Pixeln schliesslich zum Bild verschmelzen. (...) Somit vereint das Werk, was allen anderen des Programs ebenfalls eigen ist, und führt es weiter in eine hoffnungsvolle Zukunft: Die Verbindung einer strukturellen Durchdringung im Einzelnen mit einer erlebbaren Sinnlichkeit im Ganzen."

<sup>8</sup> Kruse, 1995, Den tenkende kunstner.

<sup>9</sup> Selv om hverdagslyd er utforsket musikalsk i 'musique concrète' av Pierre Schaeffer og Pierre Henry.

<sup>10</sup> I mitt stykke *Pression* for orgel og elektronikk (2002, 2007) komponerte jeg med orgelet plassert i et terreng av dyrelyder.

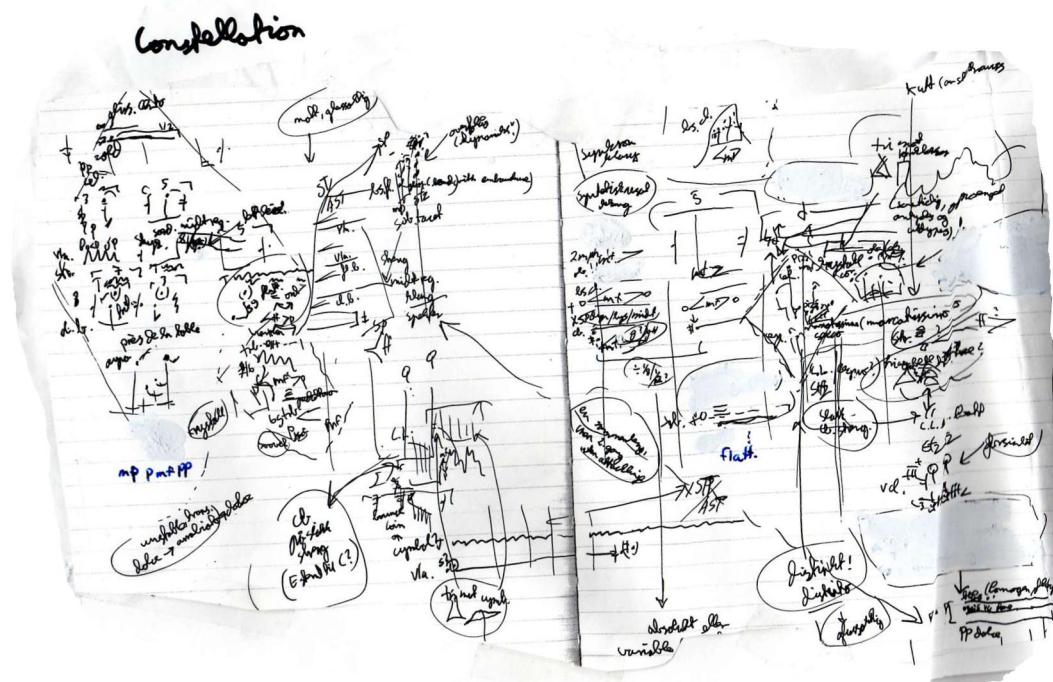
# Spillerom for melodikk og morfing

## Instrumentenes muligheter

Musikalsk notasjon er et helt nødvendig verktøy for å formidle musikalske ideer og bygge lengre tankerekker, og må bygges ut i forhold til tradisjonell notasjon, for å fange en multidimensjonal kompositorisk tankegang. Parametre som dynamikk, klangfarge og klangmodulasjon får en mer selvstendig rolle, og det blir svært fruktbart å arbeide i skrift på flere av instrumentenes klanglige og tekniske muligheter. Utøveren utvikler og lærer seg å beherske instrumentteknikkene, mens komponistens oppgave ligger på et reginivå; å skaffe en oversikt over det moderne klangrepertoaret på alle instrumenter, gjennom samarbeid med utøvere, utprøving av ideer, og studier av den tilgjengelige litteraturen.<sup>11</sup>

## Teksturer i ensemblet

Instrumentkunnskapen må samles til en total klangpalett hvor det egentlige kompositoriske arbeidet kan utspille seg, gjennom kartlegging av lydenes akustiske egenskaper og likheter. Dette kan gi nye former for orkestrering hvor man setter sammen dynamiske klanger fremfor å stable toner.<sup>12</sup> Det følgende er en tidlig klangskisse for mitt ensembleverk *Circles*.<sup>13</sup>



## Intonasjon

Pianoets likesvevende tolvtoneskala er et kompromiss der få intervaller er 'rene'<sup>14</sup>. Analyser av en tone eller en støylyd vil avsløre helt andre intervaller som låter friskere og gir større grad av klanglig sammensmeltning, og befri melodikken fra de konvensjonelle intervallenes spenninger og musikkhistoriske assosiasjoner. Jeg har i tidligere verk brukt mikrotonalitet hvor det har vært mulig, og ønsker videre å finne flere intonasjonsmønstre ved analyse av akustiske lyder.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Jeg viser til den vedlagte litteraturlisten for sentral referanselitteratur. I tillegg vil analyserte verk bli brukt i arbeidet.

<sup>12</sup> Helmut Lachenmann introduserer begreper for klanger og former i ensemblet i artikkelen *Klangtypen der Neuen Musik*. {Lachenmann, 2004, Musik als existentielle Erfahrung, 1-20}

<sup>13</sup> Bestilt og urfremført av Luzern festivalakademi 2006, under ledelse av Pierre Boulez.

<sup>14</sup> Basert på enkle tallforhold i overtonerekken.

<sup>15</sup> Harry Partch bygde opp egne finmaskede intonasjonssystemer basert på overtonerekken, og kan være et godt forbilde her.

Her fins et kontinuum mellom tonens 'rene' klang og støyens vridde og defokuserte spektre. Flykabinestøy kan analyseres og orkestreres ut som tonehøyder i et orkester, eller et mikrotonalt språk kan morfes inn mot 'harmonisitet'<sup>16</sup> og tangere et sitat fra musikkhistorien. Et sitat kjøres gjennom en stilistisk 'sil' og blir noe annet.<sup>17</sup>

## Stemmen og teksten

Mennestemmen blir en viktig del av den totale instrumentpaletten for mitt prosjekt: Stemmen har et større repertoar av muligheter og forbindelser med hverdagslyden enn de fleste andre instrumenter.

Luciano Berio<sup>18</sup> og Brian Ferneyhough<sup>19</sup> har utforsket stemmeteknikker med stort uttrykkregister mellom støy og sang, og jeg vil bygge videre på disse. Sangerne kan bevege seg fleksibelt mellom klanglig fonetikk, overtonesang, og forståelig tekst, som igjen kan overlages til et surr av stemmer. Tekstcollager fra ulike litterære epoker eller på ulike språk kan overlages, og like gjerne fremføres teatralisk<sup>20</sup> (hviskes, mumles, ropes) fremfor å synges.

Operaensembler er ofte fokusert på det romantiske kjernerepertoaret, både i repertoarvalg og sangstil. Jeg ønsker å finne sangere som er eksperimentvillige og har stor klanglig fleksibilitet, for å favne alt fra skjønnsang, via ordløse og assosiasjonrike lyder (rop, stønn, sukk) til fremmedgjorte støylyder.<sup>21</sup> En vokalgruppe som synger uten vibrato kan låte svært homogent. Med stemmetoner på øret kan det arbeides med uvanlige og finstemte intonasjonsmønstre.

## Rommet

I den konvensjonelle konsertsalen er oppmerksomheten rettet mot det sentrale podiet. Jeg opplever dette begrenset og vil finne alternativer til konsertsalen i form av mer åpne rom. Det er stor forskjell på å høre en fugleflokk på avstand og å befinne seg midt inne i flokken. Om publikum bytter plass vil de oppleve en annen lydsammensetning.<sup>22</sup>

Den venezianske renesansemusikken spredte korgrupper på ulike gallerier i San Marco. Karlheinz Stockhausen fulgte opp ideen i Gruppen (1957) for 3 orkestergrupper. Iannis Xenakis pulveriserte orkesteret totalt i Nomos Gamma (1968) ved å spre musikerne blant publikum. Luigi Nono samarbeidet med arkitekten Renzo Piano i verket "Prometeo, Tragedia dell'ascolto".<sup>23</sup> Scenerommet ble tilpasset verkets ideer om lyden som går i sirkler rundt publikum mens sangerne er plassert på ulike gallerier, inspirert av den samme San Marco-katedralen.

Musikerne er stasjonære, mens deres fremføring kan fordeles fleksibelt i rommet ved hjelp av live elektronikk, på samme måte som en elektronisk lyd kan omplassere seg lynraskt gjennom høyttaleroppsettet. Jeg ønsker å gjøre romaspektet til en viktig del av prosjektet, og finne lokaler som gjør det mulig å eksperimentere med plasseringen av musikere og høyttalere. Forskjellige typer rom kan prøves ut, med sikte på å finne det som passer det avsluttende prosjektet.

## Elektronikken og musikerne

I live elektronikk er kompleksitetsgraden begrenset av datakapasiteten. Dette kan omgås ved

<sup>16</sup> Den sentrerte tonens harmoniske overtonespekter, i motsetning til støyens og klokkespektrernes 'inharmonisitet'.

<sup>17</sup> I *Pastorale* (2009) brukte jeg sitater fra Bachs Juleoratorium med forvrengt intonasjon eller forstyrrende støylyder.

<sup>18</sup> I *Sequenza III* for sopran (1965).

<sup>19</sup> I *Time and Motion Study III* for 16 stemmer (1974).

<sup>20</sup> En sameksistens av sang og teater fins i Beat Furrers operaer, og skaper etter min mening et mer spontant uttrykk enn recitativiske operaer av for eksempel Benjamin Britten.

<sup>21</sup> Noen vokalensembler som gjør dette bra er Schola Heidelberg, Neue Vocalsolisten Stuttgart og Nordic Voices.

<sup>22</sup> Trevor Wishart snakker om det biologiske perspektivet i *On Sonic Art*. En lyd som kommer bakfra utløser andre reflekser, og kan også symbolisere fare.

<sup>23</sup> "Lytingens tragedie" (1981-85).

å spille av lydspor der den tunge prosesseringen er gjort. Musikernes fremføring prosesseres og spatialiseres live, de kan dermed ta del i elektronikkens romlige fleksibilitet,<sup>24</sup> og det kan skapes umerkelige overganger (morfig) mellom akustiske og elektroniske klanger.

## Lyden og instrumentet i det 20. århundres musikk

I arbeidet med å utforske overganger mellom hverdagslyder og instrumentalklanger har jeg tatt utgangspunkt i flere kilder. 'Musique concrète' åpnet hos Pierre Schaeffer for musikalsk bruk av hverdagens lyder. I en psykoakustisk forskning ble øret et redskap for å klassifisere lydene etter deres egenskaper, mer enn i en tradisjonell notefiksert orkestrering. Den akusmatiske tradisjonen er relevant for mitt prosjekt ved at den undersøker lyden fristilt fra lydilden.<sup>25</sup> Trevor Wishart har komponert surrealistiske lydlandskaper, en musikk som er mer formet og teatralisk enn Pierre Schaeffers eksperimenter.<sup>26</sup>

Brian Ferneyhough og Richard Barrett, ofte assosiert med retningen 'the new complexity'<sup>27</sup>, skaper ved notasjonens mangedimensjonalitet og komplekse rytmer et nervøst og hektisk uttrykk som tidligere har vært uvanlig i instrumentalmusikk. Hvor Ferneyhough tøyser instrumentalmidiet til dets grenser av informasjonstetthet er Helmut Lachenmann mer kompleks i selve lydformingen enn i det rytmiske, og overfører Schaeffers ideer til sin 'musique concrète instrumentale', et musikalsk språk som utnytter orkesterets støylyder med stor presisjon. Salvatore Sciarrino går også i denne retningen, men snarere enn å negere tonen og tradisjonen totalt arbeider han med den spektralt anrikede tonen og en utkomponering av stillheten.

Det fins et kontinuum mellom formingen av den konkrete og instrumentale lyden; begge kan ved ulike midler tilføres et fortettet og gestisk musikalsk uttrykk, i spennet mellom det abstrakte, konkrete og surrealistiske.

Iannis Xenakis brukte sine matematiske ferdigheter som arkitekt i sin postserielle dreining mot klangmassene. Hans verk er fremvisninger av rå fysiske strukturer, mens de stokastiske prinsippene som ligger bak godt kan brukes til å forme helt andre uttrykk, dersom man velger andre typer materiale. Prinsipper om styrt tilfeldighet er anvendelige både i elektroakustisk musikk og computer-assistert instrumentalkomposisjon.

Den franske spektralskolen ved Gérard Grisey og Tristan Murail undersøkte tonen mer enn støylyden. Teknologien gjorde det mulig å analysere instrumentenes klang i alle deres partialtoner og dynamiske balanseforhold, og bruke dette som musikalsk materiale. Deres tidlige verk kunne utarte seg til rene klangetyder og de stabile overtonespektrene brakte musikken tilbake til et sterkt grunntonefokus. For meg har denne instrumentasjonskunnskapen vært viktigere enn musikkens form.

Ved å analysere defokuserte og støyete lyder kan man via denne tilnæringsmåten nå helt andre og mindre glattpolerte estetiske resultater. Horatiu Radulescus komposisjoner over overtonerekken<sup>28</sup> har mer ustabilitet og hemningsløs ornamentering av toneforløpet<sup>29</sup>, hvor Griseys støytilnæringer er mer forsiktige. Tradisjonell koreansk musikk<sup>30</sup>, japansk gagaku og nô-teater har en langt mer aktiv måte å forme tonen på enn en klassisk vestlig kunstmusikk,

<sup>24</sup> Her er studier av Luigi Nonos bruk av live elektronikk interessant. Flere verk er utgitt i kritiske utgaver i samarbeid med personer som arbeidet tett med Nono, og gir detaljert informasjon om metodene som ble brukt. Disse kan prøves ut og implementeres i MaxMsp og Jamoma.

<sup>25</sup> Akusmatikk er et uttrykk fra Pythagoras for beskrivelsen av lyden løsrevet fra lydilden. Den som frembrakte lyden var skjult bak et forheng. Referert hos Pierre Schaeffer: *Traité des objets musicaux*, s.91 og Trevor Wishart: *On sonic art*, s. 129.

<sup>26</sup> For eksempel i lydbånd-verket *Red bird* (1973-77).

<sup>27</sup> Begrepet belyses i Richard Toops artikkel "Four Facets of the new complexity". Ferneyhough er ikke nevnt her, men nevnes i senere artikler av Toop.

<sup>28</sup> I 4. strykekvartett; "infinite to be cannot be infinite, infinite anti-be could be infinite" (1976-1987), bruker han overtonerekken opp til partialtone 641, noe som betyr en nærmest utopisk presisjon på små intervaller.

<sup>29</sup> Først og fremst verket *lubiri* (1981), Lucero Print.

<sup>30</sup> Som også har inspirert Isang Yun's solostykker.

både i klangfarge, intonasjon, dynamisk envelope og vibratotype. Dette er gamle tradisjoner som kan ha noe å tilføre lydformingen i nyere musikk.

## Presentasjonsformer

I ulike etapper vil jeg vise resultatet fra arbeidet med ulike materialtyper, instrumentmuligheter og fremføringsformer, som konserter eller installasjoner.

Det som fascinerer meg ved installasjonen er hvordan formen oppleves åpen og mangedimensjonal. Publikum beveger seg fritt blant lydene. Kortere fragmenter og lyder settes sammen i uendelig varierende konstellsjoner, som steinene i et kaleidoskop. Strukturer og hendelsesimpulser omrokkeres og kan åpne for noe uforutsett. Formforløp og metoder som oppstår kan tas med til den noterte musikken, og fristille den fra en linjær fortellertid. Det noterte verket gis en mer konsentrert lyttesituasjon, arbeidet beholder det romlige, samtidig som det er mer kontinuerlig utstrakt i tid.

Refleksjoner over erfaringene fra utforskning og presentasjoner vil også presenteres i form av artikler, blogg og forelesninger, og inngå i sluttdokumentasjonen.

## Arbeidsmåter

Arbeidet vil være konsentrert om komponering og problemløsning innen de ulike mediene. Instrumentalfragmenter og stykker komponeres og øves inn med musikere. I studio gjøres det opptak av de komponerte fragmentene, og det vil bli utviklet en katalog av enkeltstående lyder og toner som kan bli byggesteiner i nye musikalske sammenhenger. På den andre siden kommer feltopptak av en hvilken som helst lyd jeg finner musikalsk interessant<sup>31</sup>.

Alle opptak blir så utgangspunkt for analyse, elektroniske bearbeidelser og krysskoblinger. Det vil gi utgangspunkt for både nye instrumentalverk og et fleksibelt vokabular for elektroakustiske arbeider.

Det skal arbeides med mindre selvstendige konstallasjoner av stemme, instrument eller elektronikk. Delrealiseringer presenteres på konserter eller i ulike alternative fremførings situasjoner (se forrige avsnitt) gjennom stipendiatperioden. Slik blir det mulig å fortløpende fordype seg i deler ved instrumentariet, for til slutt å samle det til en helhet.

## Aktuelle miljøer

BEK i Bergen er sentralt i utviklingen av Jamoma, et system for romsimulering som vil være relevant for mitt prosjekt. Det vil derfor være naturlig å ha base i Bergen og samarbeide med Bek, både med tanke på tekniske løsninger og utstyr.

Ircam i Paris er ledende internasjonalt i utvikling av programvare som passer prosjektets problemstillinger, og kobling av teknologisk og kunstnerisk kompetanse. Jeg vil skaffe medlemskap i Ircam Forum og delta på de årlige Forum Workshops, og søke deltagelse på deres kurs for komponister.

En samarbeidsmodell som Klangnetz i Berlin har er ikke uaktuelt, og viser andre tverrestetiske muligheter enn konvensjonell opera, men jeg ønsker i første omgang å fundere mitt prosjekt på det rent klanglige og tekstlige.<sup>32</sup>

Det har vokst fram et spennende miljø ved komposisjonsstudiet i Bergen. Music Factory og Borealis har opp gjennom årene brakt mange sentrale nålevende komponister til byen som har satt spor gjennom sine seminarer. Griegakademiet vil derfor være et interessant sted å arbeide.

---

<sup>31</sup> I tråd med en 'musique concrète'-tradisjon.

<sup>32</sup> <http://www.hoerensehen.net/>

## Aktuelle musikere

Jeg vil finne medvirkende musikere blant dem jeg tidligere har samarbeidet for konsertfremføringer eller plateinnspilling<sup>33</sup>, eller musikere som har foreslått samarbeid.

Ensembler, musikere og festivaler som konkret har foreslått fremtidig samarbeid er Ensemble Polygon, Asamisimasa, Ensemble Neon, Richard Craig (fløytist), Anne Rodier(sopran), Poing, Bergen filharmoniske orkester/Nicolas Hodges/Borealisfestivalen.

Avslutningsprosjektet vil være et samarbeidsprosjekt hvor ett eller flere etablerte ensembler og en etablert vokalgruppe bringes sammen. Det vil dermed ikke inngå i prosjektets budsjett å bygge opp et ensemble fra grunnen, men avgrenset til praktiske kostnader i den avsluttende produksjonen.

## Dokumentasjon

Min webside på BEK har allerede utdrag og presentasjoner av alle mine stykker:

<http://www.bek.no/~ruben/>

Her vil jeg legge til en bloggavdeling for det kunstneriske utviklingsarbeidet, med tekster, refleksjoner, lyd og video.

Jeg vil studere både verker og faglitteratur av nålevende komponister som er relevante for prosjektet. Mine refleksjoner over det pågående arbeidet i form av tekster rundt estetikk, musikalsk metodikk og mindre verkanalyser vil bli skrevet og lagt ut på websiden, publisert i Parergon, "Search Journal for New Music and Culture"<sup>34</sup> og andre aktuelle tidsskrifter. Noen verktøy og programmeringsløsninger som utvikles utvikles med Csound eller Open Music kan også gjøres tilgjengelige på nett.

Jeg ønsker også å spille inn det avsluttende verket, om mulig i surround-format. Notematerialet vil bli publisert på MIC i Oslo.

---

<sup>33</sup> Jeg viser til vedlagt liste over verk og fremføringer.

<sup>34</sup> <http://www.searchnewmusic.org/>

# Fremdriftsplan

## 1. halvår

- Fastsette interne og eksterne veiledere.
- Endelig prosjektbeskrivelse.
- Gjøre avtaler med musikere og ensembler.
- Samle ideer omkring prosjektets musikalske muligheter, komponere skisser, formplaner og instrumentalfragmenter.
- Møte musikere for utprøving av ideer og innspilling av lydmateriale.
- Opptak av hverdagslyd gjøres parallellt under hele stipendperioden.
- Konsert med instrumentaltverk.

## 2. halvår

- Arbeide med skisser og fragmenter.
- Spille inn komponerte instrumentalfragmenter.
- Visning av elektroakustisk installasjon basert på det innsamlede materialet. Denne vil bruke lyder og fragmenter til å skape kontinuerlig nye konstallasjoner.
- Publisere artikkel.

## 3. halvår

- Komponere fragmenter og avsnitt for stemmer.
- Samle tekst-collager.
- Finne løsning for live spatialisering i samarbeid med Bek, ved hjelp av deres MaxMsp-system Jamoma.
- Spille inn lydmateriale med sangere.
- Konsert med elektroakustisk verk.

## 4. halvår

- Workshop for interaksjon mellom stemme og live elektronikk.
- Klargjøre vokalverk av innstudering.
- Konsert med verk for stemmer og elektronikk. Konkret og instrumental lyd vil også inngå i elektronikken.
- Publisere artikkel.

## 5. halvår

- Avklare konsept og lokale for avslutningsprosjekt. Dette kan gjerne være i Oslo, hvis det begrenser reisekostnadene for de involverte musikerne.
- Integrere instrumental og vokal-materialet.
- Ideer fra stemmeprojektet integreres i installasjonen fra første år.
- Workshop for utprøving av interaksjon og krysskobling mellom stemmer, instrument og live elektronikk.
- Revidere ideer og ferdigstille en times verk, basert på fragmenter utviklet under hele stipendiatperioden.
- Konsert med blandet ensemble, stemme og elektronikk i mindre besetning enn sluttprosjektet.

## 6. halvår

- Ferdigstille partitur, stemmemateriale og elektronikk-patcher.
- Ferdigstille av installasjons-patcher i MaxMsp.
- Oppsummering og refleksjoner omkring erfaringene.
- Samlet dokumentasjon.
- Publisere artikkel og notemateriale.
- Avsluttende installasjon og forestilling.
- Bedømmelse av prosjektet.

# Litteratur

- [Flere\_forf.]. *Musical Morphology*. Wolke Verlag, Hofheim.
- [Flere\_forf.]. (2002). *Polyphony & Complexity*. Hofheim: Wolke Verlag.
- [Flere\_forf.] Carin Levine, M.-B. (2002). *The Techniques of Flute Playing*., 144.
- [Flere\_forf.] Carin Levine, M.-B. (2004). *The Techniques of Flute Playing II Piccolo, Alto and Bass Flute*., 128.
- [Flere\_forf.] Peter Veale, C. S. M. *The Techniques of Oboe Playing*. Bärenreiter, ISMN M-006-31063-0.
- [Flere\_forf.] Walter Gieseler, L. L., Rolf-Dieter Weyer. *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts, Akustik, Instrumente, Zusammenwirken*. Edition Moeck Nr 4025.
- [Flere\_forf.]. *The Foundations of Contemporary Composing*. Wolke Verlag, Hofheim.
- Adorno, T. W. (2002). *Vers une musique informelle* (R. L. 1992, Trans.). *Quasi una fantasia Essays on modern music*. (pp. 269-322). New York: Verso.
- Artuad, P.-Y. *Flûtes au présent*. Gérard-Billaudot Éditeur.
- Barrett, R. Ståsted og provisoriske perspektiver. *Parergon 4, s. 58, c/o NyMusikk, tollbugt. 28, 0157 Oslo*.
- Bok, H. *New Techniques for the Bass Clarinet*. ute av trykk, bestilt direkte fra forfatteren.
- Boulez, P. (1986). *Orientations* (M. Cooper, Trans.). Faber and Faber Ltd, Harvard University Press.
- Calvino, I. (1992). *Amerikanske forelesninger* (R. E. (norw.), Trans.). Halden/Gjøvik: Cappelen.
- Calvino, I. (1992). *Nøyaktighet* (R. E. (norw.), Trans.). *Amerikanske forelesninger*. (pp. 66-89). Halden/Gjøvik: Cappelen.
- Deleuze, G. (1981). *Logique de la sensation*. Paris: Éditions du Seuil.
- Deleuze, G. (1981). *Peindre les forces*. *Logique de la sensation*. (pp. 57-63). Paris: Éditions du Seuil.
- Deleuze, G. (2003). *Francis Bacon - The Logic of Sensation* (D. W. S. (eng.), Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2003). *Painting forces* (D. W. S. (eng.), Trans.). *Francis Bacon - The Logic of Sensation*. (pp. 48-54). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ferneyhough, B. (1995). *Collected Writings* (10). harwood academic publishers.
- Gallois, P. (2009). *The Techniques of Bassoon Playing*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co Kg.
- Gjertsen, R. S. (2006). *Metaforer, metoder og materiale i Brian Ferneyhoughs Terrain. Noen betraktninger rundt komposisjonsmåter*. Bergen: Hovedoppgave fra Griegakademiet.
- Grisey, G. *Strukturering av klangfarge i instrumentalmusikken, Henrik Hellstenius* (trans.). *Parergon 1/1997, c/o NyMusikk, tollbugt. 28, 0157 Oslo*.
- Grisey, G. (1991). *Tempus ex machina: En komponists refleksjoner omkring musikalsk tid* (Tempus ex machina (1980/85) - Réflexions d'un compositeur sur le temps musical).
- Guldbrandsen, E. E. (1997). *Tradisjon og tradisjonsbrudd, En studie i Pierre Boulez: Pli selon pli- portrait de Mallarmé* (23). Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Hill, D. *Extended Techniques for the Horn*. Warner Bros. Publications.
- Kruse, B. (1995). *Den tenkende kunstner*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kuttner, F. A. (1975). *The 749-Temperament of Huai Nan Tzu* (+ 123 B. C.). *Asian Music, 6, No. 1/2, 88-112*.

- Lachenmann, H. Om å komponere. *Parergon 4, s.10, c/o NyMusikk, tollbugt. 28, 0157 Oslo.*
- Lachenmann, H. (2004). Klangtypen der Neuen Musik. *Musik als existentielle Erfahrung.* (pp. 1-20). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Lachenmann, H. (2004). *Musik als existentielle Erfahrung.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Londeix, J.-M. *Hello! Mr. Sax or Parameters of the Saxophone.* Editions Musicales Alphonse Leduc, 175, rue Saint Honoré, 75040 Paris cedex 01, A.L. 27.489.
- Mâche, F.-B. (2001). *Portait(s) de Iannis Xenakis.* Rennes: Bibliothèque nationale de France.
- Mahnkopf, C.-S. (1988). Vers une musique figurelle ? *Contrachamps, 8, 45-63.*
- Mahnkopf, C.-S. (2002). Complex Music: An Attempt at a Definition. In F. C. Claus-Steffen Mahnkopf, Wolfram Schurig (Ed.), *Polyphony & Complexity.* (pp. 54-64). Hofheim: Wolke Verlag.
- Mahnkopf, C.-S. (1993). Kunstimmanente Remedur, Das Manierismusproblem. *Musiktexte, 49, 23-26.*
- Partch, H. (1974). *Genesis of a music.* Da Capo Press.
- Programvare.** For lydarbeid og computerassistert komposisjon: Ircam Forums programmer Open Music, Audiosculpt, Spat, Diphone og Modalys, med brukermanualer. Inneholder også biblioteker for Open Music og utvidelser for Max/msp, med dokumentasjon. Nedlasting for medlemmer; <http://forumnet.ircam.fr/>
- Max/msp, med brukermanualer; <http://www.cycling74.com/>
- Soundhack; <http://soundhack.com/>
- Csound med brukermanualer og diverse grafiske tilleggsprogrammer; <http://csounds.com/>
- Cubase; <http://www.cubase.com/home/>
- Pluggo; <http://www.cycling74.com/products/pluggo>
- Finale; <http://finalemusic.com/>
- Ambisonics moduler for MaxMsp og en rekke relevante artikler for nedlastning; <http://www.icst.net/>
- Jamoma for MaxMsp <http://jamoma.org/>.
- Radulescu, H. Brain and Sound Resonance. *Annals of the New York Academy of Sciences, http://www.annalsnyas.org/.*
- Rehfeldt, P. (1994). *New Directions for Clarinet.* Scarecrow Press, Inc.
- Toop, R. (1988). Four Facets of 'The New Complexity. *Contact nr.32.*
- Roth, M. Das einzelne und das ganze: zum programm von Moderne 7. *Lucerne Festival, sommer 2006, Sprache, konsertprogram for 13/9.*
- Schaeffer, P. (1998). *Solfège de l'objet sonore.* Ina-GRM, 275 602, ADD 785.
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux, essai interdisciplines.* 27, rue Jacob, Paris VIe: Éditions du Seuil.
- Sciarrino, S. (1998). *Le figure della musica da Beethoven a oggi.* Milano: Ricordi.
- Smalley, D. Spektromorfologi og strukturerende prosesser. *Parergon 3, s.44, c/o NyMusikk, tollbugt. 28, 0157 Oslo.*
- Smithson, R. (1979). *The collected writings.* University of California Press.
- Spahlinger, M. alles aus allem entwickeln [i samtale med Reinhard Oehlsschlägel]. *MusikTexte 39, 23-32.*
- Turetzky, B. (1989). *The Contemporary Contrabass.* Los Angeles: University of California Press.
- Wishart, T. (1996). *On Sonic Art.* Harwood Academic Publishers.
- Xenakis, I. (1992). *Formalized Music [oversatt fra fransk utgave (1955-65)].* Hillsdale, NY: Pendragon Press.