

KAPITTEL 11

Stilla og ropet – kunstnerisk (ut)forskning gjennom fem elastiske byggekomponenter

Tine Grieg Viig

Abstract: In this article I explore how the interplay between five elastic building components can take shape in the development of a musical score. With concepts derived from Magnar Åm's (2004) article "Ikkjetid, ikkjetyngd", I consider how time, space, weight, contrast and atmosphere come into play through creative work involving both writing and notations. Another part of the starting point for this exploration is the text *Stilla og ropet* written by Kaisa Aglen (2017). The musical score forms the foundation for opening up spaces of possibilities, for interpretation and performance. In the analysis of the artistic process I look closer at three different modes of exploration through reflection-in-action in the creative work: aesthetic, artistic and structural (Viig, 2020a). Finally, I also reflect on how we can understand this musical score as a form of expression situated in a cultural and sociohistorical context.

Keywords: creative work, artistic research, elastic compositional elements, reflection-in-action, graphic notation, musical scores

Sitering av denne artikkelen: Viig, T.G. (2022). Stilla og ropet – kunstnerisk (ut)forskning gjennom fem elastiske byggekomponenter. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbo, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 184–213). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.158>
Lisens: CC BY-NC-ND.

Å kjenne på tiden og tyngden

i en draum: det finst ingen planetar. vi er fri for skuld. forletne.¹

Noen ganger er den ustødige balansen av motstand og flyt så øredøvende at det er vanskelig å tro at det er mulig å komme videre. Både sanser og kropp blir numne i en slags (s)til(l)stand av både tomhet og kaos, en runddans i seig tåkedis der det ikke virker mulig å vite hverken opp, ned, frem eller tilbake. Retningsløs, og etter hvert tiltaksløs. For å ikke gi etter for det Åm (2009) beskriver som en tendens til å ta letteste vei ut – å hengi seg til vår iboende latskap – oppsøker jeg begrensningene, rammene som kan gi meg et utgangspunkt for det skapende arbeidet. I det skjøre mellomrommet som oppstår når man går inn i en utforskning der spillet mellom lyd og stillhet kan ta form gjennom frihet og rammer, finnes det også et potensial for å navigere mellom muligheter og mening. Der starter denne prosessen, i det udefinerte, søkende, åpne og uferdige.

Denne artikkelen er utformet som en utforskning i og gjennom det skapende arbeidet med å utvikle et musikalsk partitur. Stravinsky (1970) bruker begrepet *poetikk*, og beskriver det slik: «And it is no secret to any of you that the exact meaning of poetics is the study of work to be done. The verb *poiein* from which the word is derived means nothing else but *to do or make*» (s. 4). Det å gjøre, og skape, er dermed forstått som utgangspunktet for studien av arbeidet og refleksjonene. Den kunstneriske praksisen står altså i sentrum for utforskningen, og resultatet, det vil si det skapende arbeidet og refleksjonene, danner sammen grunnlaget for presentasjonsformene som består av både artikkel og partitur.

¹ Videre i artikkelen siteres korte utdrag fra *Stilla og ropet* av Kaisa Aglen (2017) slik. Teksten er publisert på nettsida <https://forfatternesklimaaksjon.no/>, og jeg har kontaktet Aglen for å få tillatelse til å bruke den i dette kunstneriske utviklingsarbeidet. Utdragene er ikke kursivstilt i originalen, og fragmentene er hentet inn i artikkelen for å få frem sider ved dialogen med Aglens dikt i partiturutviklingen, og for å reflektere formen i Åms (2004) essay «Ikkjetid, ikkjetyngd».

Forskning gjennom kunsten

I dette arbeidet søker jeg dermed inn mot et felt som har utviklet seg innenfor de kunstfaglige miljøene, kunstnerisk utviklingsarbeid, som har vært sidestilt med forskning i universitets- og høyskoleloven (2005, § 1-1b) siden 1995. Kunstnerisk utviklingsarbeid er nå etablert både som praksis og nasjonalt diskursivt begrep i lovtekster og rammeverk, forskrifter og fagmiljø (Malterud et al., 2015). I et kunstnerisk utviklingsarbeid tar studier i og gjennom kreative prosesser form gjennom den unike tilgangen en selv har på sitt eget arbeid. En av utfordringene er en tosidighet i tilnærmingen, der grunnlaget for utforskningen dannes av både det skapende arbeidet i seg selv, og samtidig en analyserende tilnærming til materialet som utvikles (Kjørup, 2010).

Internasjonalt er termen *artistic research* utbredt, en begreps-sammen-setning som plasserer seg i et spenningsforhold mellom det kunstneriske og akademiske (Borgdorff, 2010). Sentralt står den kunstneriske praksisen som en metodologisk *vehicle*², og i tilknytning til utforskningen finner vi også ofte begrepet *refleksjon*. Jørgensen-utvalget, som utredet muligheter for indikatorer for kunstnerisk utviklingsarbeid, beskriver et skille mellom implisitt og eksplisitt refleksjon. Den eksplisitte refleksjonen foregår ofte i skriftlig og verbalisert form, og forstås som en redegjørelse av refleksjonen som ligger «bak» den implisitte refleksjonen i utviklingen av verket eller den kunstneriske virksomheten: *kunstproduktet* (Universitets- og høgskolerådet, 2007, s. 14). Den kunstneriske praksisen, i denne artikkelen det skapende arbeidet med utviklingen av et musikalsk partitur, danner dermed kjernen for utforskningen. I det kunstneriske utviklingsarbeidet situeres refleksjonen i en kontekst og et metodologisk rammeverk, altså forskning *gjennom* kunsten (Crispin, 2015).

2 Borgdorff (2010) bruker begrepet *vehicle* på denne måten: «We can justifiably speak of artistic research ('research in the arts') when that artistic practice is not only the result of the research, but also its methodological vehicle, when the research unfolds *in and through* the acts of creating and performing» (s. 46). *Vehicle* kan ha flere relevante betydninger i denne konteksten, som inkluderer både et transportmiddel eller kjøretøy; et materiale eller ting som uttrykker en mening ut over seg selv; og en slags katalysator for å fremheve de beste sidene ved en utøver (begrepsforklaring hentet fra translate.google.com, fritt oversatt av artikkelforfatter 23.08.21). Denne flertydigheten lar seg ikke oversette uten videre til norsk.

Navigering i et komplekst felt

Å orientere seg inn mot et felt som kunstnerisk utviklingsarbeid er ikke uproblematisk, selv om man kan velge å se på det som et mangfoldig paraplybegrep med mange grener. Det er også en bredde i begrepstradisjonene som kan gjøre det utfordrende å bevege seg i feltet. Som Vist (2015) peker på, er både *aesthetically based research*, *arts-based research*, *a/r/tography*, *arts-informed research* og flere formuleringer i bruk for å forstå og kategorisere ulike former for forskningsarbeid med og i kunstfagene. For å plassere mitt eget arbeid og denne artikkelen i dette komplekse feltet, må jeg også forsøke å forstå min egen posisjon og hva jeg har valgt å fokusere på i utviklingen av partituret.

En forståelse av min egen posisjon i relasjon til dette arbeidet vil være sammensatt av flere deler. Etter å ha ferdigstilt bachelorkomposisjonen min *EXPOSED* (Viig, 2005), et verk i fem satser for kor med en skriftlig refleksjonsdel utarbeidet med Magnar Åm som veileder, har jeg fortsatt å komponere. Jeg har utarbeidet verk som er fremført ved blant annet *Borealis: festival for eksperimentell musikk*. To av mine stykker for like stemmer har blitt utgitt ved Norsk Musikforlag (Viig, 2012, 2015), og jeg har skrevet musikk for og i samarbeid med et av de beste korene i Norge som arbeider utforskende og nyskapende, *Volve Vokal*. Samtidig har jeg valgt å gå i dybden innenfor det musikkpedagogiske feltet med en ph.d. i musikkpedagogikk (Viig, 2018a), og underviser og jobber med forskning også innenfor det som gjerne kalles mer «tradisjonelle» former med kvalitative metodologiske tilnærminger. Dermed står jeg i en posisjon som kan sees på som et *profesjonsdilemma* (Angelo & Kalsnes, 2014). Jeg navigerer i skjæringspunktet mellom ulike forventninger, ideer og diskurser knyttet til betydninger av hva det er å være profesjonell innenfor fag-, utviklings- og forskningsfeltene jeg arbeider i. Kreftene som definerer feltene setter rammer for hva jeg oppfatter som mulig å gjøre og handlingsrommet, det vil si hvilken *agens* jeg opplever å ha, i en bestemt kontekst og situasjon.

(Ut)forskningens grunnlag

Grunnlaget for denne artikkelen er utviklingen av det kunstneriske materialet: fokuset er på det skapende arbeidet og refleksjonen som foregår i

og gjennom det å gjøre, det å skape et partitur som tar utgangspunkt i, og kan danne åpninger for, en klingende uttrykks- og formidlingsform. Artikkelen er skrevet gjennom denne kunstneriske (ut)forskningsprosessen, der jeg også reflekterer over hvordan det kan være mulig å knytte sammen helheten i min kompetanse og erfaring. Borgdorff (2006) setter *research in the arts* i kontekst med Schöns (1983) begrep refleksjon-i-handling, og skriver videre:

It concerns research that does not assume the separation of subject and object, and does not observe a distance between the researcher and the practice of art. Instead, the artistic practice itself is an essential component of both the research process and the research results. This approach is based on the understanding that no fundamental separation exists between theory and practice in the arts. (Borgdorff, 2006, s. 12–13)

Utgangspunktet for denne artikkelen kan dermed, som Borgdorff skriver, forstås som situert i en utforskning der både teori og praksis, tekstmateriale og musikalsk materiale under utvikling utgjør et helhetlig grunnlag for den skapende praksisen og de implisitte og eksplisitte refleksjonene. Den er basert på eksempler fra både motstand og flyt i prosessen, og dannes i det dynamiske mellomrommet der ulike elementer er i spill og materialet tar form.

Brikkene bak brikkene i spillet

*katastrofa har ingen egen lyd. ho liknar gårsdagen og
neste morgon.*

Denne artikkelens funksjon er ikke å oversette den kunstneriske virksomheten til en tekstlig form. Det å velge å skrive som en del av den skapende prosessen åpner også for risiko, for å være for innadventd og navlebeskuende, og dermed i sin narsissisme uinteressant for andre. En annen risiko kan være å bruke et språk som banaliserer kompleksiteten

og kanskje avslører manglende kunnskap og kompetanse. Det er også mulige utfordringer knyttet til manglende transparens, eller for inngående forklarende form, slik at detaljene overskygger helheten og materialet mister sin autonomi. Noen vil kanskje også si at det å eksponere sin sårbarhet i skapende prosesser som komponist kan svekke kraften i en slags mytisk og opphøyd posisjon som unik og annerledes, og dermed gjøre seg selv og det kunstneriske produktet mindre aktuelt, spennende eller mystisk. Men, slik jeg ser det, kan skrijving også bli en mulighet til å gå dypere inn i prosessen og skape nye rom til å reflektere. På samme måte som Svenungsson (2007) skriver om det å skrive fra sitt ståsted som visuell kunstner:

Alongside my other work, I use it to find out about things I didn't know, or more about those I think I know. I don't write to end the discussion, or to explain with certainty how visual work is to be understood. One form of art can never truly be translated by another. That's our luck. (Svenungsson, 2007, s. 7)

I denne utforskningen tar jeg utgangspunkt i spørsmål som knytter sammen den implisitte og eksplisitte refleksjonen i det skapende arbeidet. Materialet under utforming i dette kunstneriske utviklingsarbeidet er et partitur som skrives for vokalensemble med fleksibel besetning. I arbeidet med utviklingen av partituret har blant annet diktet *Stilla og ropet* av Kaisa Aglen (2017), publisert på nettsiden til *Forfatternes klimaaksjon*, vært et av de sentrale elementene.

Når en slik tekst kommer inn så tidlig i prosessen, reiser det spørsmål knyttet til hvilken rolle tekst og musikk har i relasjon til hverandre i den skapende prosessen. Ahvenniemi (2020) avslutter sin artikkel om forholdet mellom språk og musikk med å fremme to mulige utgangspunkt for dialog rundt vokalmusikk:

First, one could discuss what the work *does* instead of what it says. This could bring the attention to the interpretive space the work opens up through the ways its elements are intertwined and how the work interacts with its socio-historical context. Secondly, one may ask what the *urge* of the work is – that is, why it is important to make *this* work, today. This presents the possibility to look at the work in its contemporary context, the social implications of its materials, and how the work engages culturally. (Ahvenniemi, 2020, s. 23)

I en slik dialog kan det bli muligheter til møter mellom tekst og musikk i en form for *middle ground* som åpner for refleksjon, som en aktivitet som foregår i og må forstås i den bestemte konteksten. Jeg bruker videre i denne teksten min fortolkning av hvordan vi kan forstå denne «mellomgrunnen» i en romlig betydning: *mellomrom*.

Tre dialogelementer

Mellomrommet i det skapende arbeidet i dette kunstneriske utviklingsarbeidet formes rundt tre metodologiske dialogelementer. Disse elementene danner en ramme for arbeidet og har viktige funksjoner i både tekstutformingen i denne artikkelen og det kunstneriske produktet og prosessen. Det første elementet er de fem elastiske byggekomponentene *tid, rom, vekt, kontrast* og *stemning* introdusert i Åms (2004) essay «Ikkjetid, ikkjetyngd: Om musikkens grenseoverskridande eigenskapar». I sentrum for forståelsen av byggekomponentene står begrepet *mening*, og hvordan vi kan forstå valg, observasjoner, forming og omforming både som viktige sider i den skapende prosessen og i livet. Det andre dialogelementet er teksten *Stilla og ropet* av Kaisa Aglen (2017). I hennes tekst, som jeg kom over i et søk på verdensveven med *stilla* som søkeord, fant jeg et uttrykk, en form og et tema som umiddelbart resonerte i meg og åpnet for muligheter til å utforskes dypere gjennom en musikalsk tilnærming. For å trekke en parallell til det Åm (2004) skriver om den intuitive utvelgningsevnen: «Den søker i det ukjende utan å ha fasitløysingar, driven fram av ei uro over nettopp mangelen på klare svar. Den blir dermed vår reiskap til å finne uttrykk for noko som enno ligg utanfor vår uttrykksevne» (s. 127). Beskrivelsen av det intuitive, som også kan sees i lys av det Åm omtaler som ikke-dømmende, åpenhet, og evnen til å forstå hva som kan tjene til alltings beste, utløser også flere muligheter for refleksjoner rundt hva det innebærer å arbeide skapende. Sentralt i det tredje dialogelementet er derfor spørsmål knyttet til forhold mellom sammenhengene i materialet, i refleksjonene og i utforskningen som tar form som et musikalsk partitur og en artikkel som utvikles (eller innvikles?)

i et skapende arbeid. Jeg vil med andre ord ta utgangspunkt i problemformuleringen: *Hvordan kan jeg utforske de elastiske byggesteinene tid, rom, vekt, kontrast og stemning gjennom å utforme en partiturform rundt diktet Stilla og ropet?*

Videre i artikkelen danner de to første dialogelementene grunnlag for neste del. Fragmenter i form av idéskisser, notater, teori og tidligere komponisters tekster, lytteeksempler og noter fra den skapende utforskningsprosessen og det kunstneriske produktet, partituret, samles og organiseres i et format som kan gjøre materialet mer tilgjengelig for videre samtale og diskusjon. I siste del ser jeg nærmere på det tredje dialogelementet, der jeg forsøker å forstå helhet og del i relasjon til hverandre situert i en større kontekst, og gå nærmere inn på formene for refleksjoner som er sentrale i og med de kunstneriske valgene, handlingene og utviklingen av materialet.

I utforskningen og leken med byggekomponentene

Åm (2004) bruker analogien *spillebrikker* om de fem elastiske byggekomponentene tid, rom, vekt, kontrast og stemning. Han skriver at det å velge å skape innebærer å se på disse brikkene i spillet og forholdet mellom dem som noe vi kan påvirke.

Då vel me også å utfordre vår sans for kva som passar i hop, kva som tener einskildeelement og heilskap best, og å utfordre vår evne til å ta inn nye, utenkte løysingar i vår vurdering. Og utfordrar me, utviklar me. (Åm, 2004, s. 127)

Gjennom utforskningen av disse brikkene, de elastiske byggekomponentene, tar materialet form. Hver komponent danner utgangspunktet for den tekstlige organiseringen av refleksjonsprosessene, men med bakteppe i en forståelse av at de samtidig utgjør deler av en helhet, en sum.

Tid

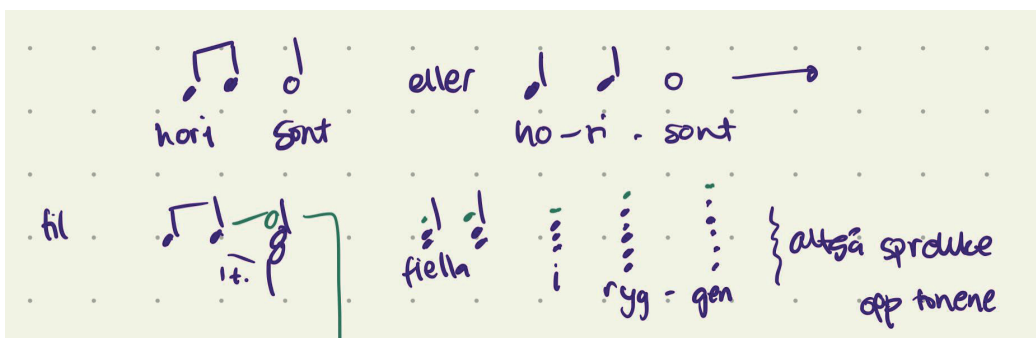
bundne til milliardar av år. til cellene. og ropet

I Åms (2004) innledende beskrivelse er tid en komponent som knyttes til bevegelse:

Tidskomponenten – dette at ting følger etter kvarandre, som bråe kast, som monoton gjentakning, som bylgjestrukturar, som mange typar rekkefylgje lagvis – gjer rørsle muleg. (Åm, 2004, s. 126)

Selv om både artikkelen og partituret i sin endelige form fremstår som lineære, som kan leses, fortolkes og forstås fra begynnelse til slutt, er det lite ved den skapende prosessen som kan beskrives som ryddig organisert i kronologisk tid. Slik kan også denne byggekomponenten, slik Åm (2004) skriver, være sentral i beskrivelsen av bevegelsen i refleksjonen-i-handlingen når jeg arbeider med partituret. Partituret i sin ferdige form har fem sider med notasjon og tekst i tillegg til en tittelside og en avsluttende side med beskrivelser og forklaringer av hvordan deler av gjennomføringen kan utføres. Oppsettet har, i likhet med teksten, en inndeling med spill mellom mellomrom og noteringer, avgrensninger og flyt.

Tid er en abstrakt, uåndgripelig størrelse i et partitur. Samtidig forholder partituret seg til en mulighet for at former og notasjon som skapes og bearbeides *kan* bli musikk når det antar et temporært, auditivt uttrykk i en fremtidig fremføring. Musikk er, ifølge Stravinsky (1970), en kronologisk kunstform, en *krononomi* som forutsetter organisering i tid (s. 28). Det materiale elementet, taktarten (*meter*), danner symmetriske, like enheter, og rytmen, som formalt element, danner grupperinger innenfor taktene. Dette har ofte vært sentralt når jeg har utviklet musikk til tekst tidligere, der jeg har konkretisert forholdet mellom tekstens rytme og klang som forhold mellom tradisjonelle notebetegnelser. I et tidlig utkast til partituret arbeidet jeg derfor med etablering av relasjoner mellom taktart, rytme og noteverdier parallelt med tonehøyde som forhold mellom symmetriske enheter og rytmiske grupperinger:

Fragment 1, fra skissearbeid (03.05.21)

De to øverste forslagene til *horisont* i dette fragmentet indikerer to ulike grunntempi, symbolisert gjennom noteverdiene åttendedeler til fjerdedeler, og halvnote til helnote, som igjen kanskje ville ledet til ulike realiseringer av taktarter hvis jeg hadde fortsatt konkretiseringen i tradisjonelle notasjonsformer. Det første forslaget kunne for eksempel blitt aktualisert til en tredelstakt i det ferdige partituret, som ville gitt en annen betoning og opplevelse av grunnpuls enn det andre (etter *eller* i fragmentet over), som leder mot seks fjerdedelstakt eller fire fjerdedelstakt med overbygning i den lange tonen.

I videreutviklingen av idéen gikk jeg bort fra forsøket på avgrensning til en bestemt taktart og rytmiske grupperinger, og dannet figurer som i stedet adresserer et annet forhold: mellom lyd og stillhet:

Fragment 2, fra skissearbeid (13.08.21) og **Fragment 3, fra ferdigstilt partitur, s. 2**

Disse to fragmentene viser hvordan utviklingen av idéen bryter med en fastlåst rytmisk og taktmessig forankring i tid. For der både Åm og Stravinsky skriver om hvordan tempo, puls og rytme kan forstås i lys av musikkens kronologi, setter Cage (1961) fokus på forholdet mellom lyd og stillhet. Han deler lyd inn i fire karakteristikk: *pitch*, *timbre*, *loudness* og *duration*, der kun det siste, frasens tidslengde, kan korrespondere med musikkens natur. Hverken tonehøyde, harmonisk struktur, styrkegrad eller klangfarge har noen funksjon i stillheten, slik de har i lyden. I partituret gjenspeiles dette forholdet mellom stillhet og lyd på en liknende måte som Aglen har valgt å skrive frem pauser i en høytlesning som *mellomrom* i teksten.³ Partiturets uttrykk får samtidig da en romlig utforming i spillet mellom notasjon, tekst og mellomrommene, som uttrykker en forståelse av hvordan lyd og stillhet plasserer seg i forhold til hverandre i klingende form.

Rom

vi kjenner storleiken med lukka auge.

I partituret får rom flere betydninger. Et eksempel er som nevnt det todimensjonale rommet i flaten på partituret. Både i mellomrommene og i linjene og notasjonsformene finnes det romlige betingelser og rammer som skaper muligheter for fortolkning. Cage (1961) beskriver «the openness», der stillheten i musikken (det noterte) åpner for lyder i rommet rundt oss (s. 8), som kanskje det aller mest klare eksempelet på er hans verk 4'33" (Cage, 1952). Det leder til en annen refleksjon: Kan stillheten i dikt- og partiturformen også åpne for å lytte til sitt eget resonansrom? Jeg utforsker denne idéen på første side i partituret:

³ Aglen, personlig kommunikasjon, 29.01.2021

Fragment 4, fra ferdigstilt partitur, s. 1

det finst ingen planetar.

Tenk på en ny tone, nærmere midten av ditt register enn den du nå sang på, og hold den inni deg, forventningsfullt, til du får et nytt tegn om å starte. Pust inn, la luften fylle deg, gj tonen et rom for å leve kraftfullt.

vi er fri for skuld. forletne.

Fra den tonen du er på nå, skal du gå gradvis nedover i stemmeleie og dynamikk de neste strofene. Ikke gå for fort eller for dypt ned slik at det blir ubehagelig, men følg tonen og styrkegraden gradvis i klangerne nedover, mens du beholder tryggheten og intensiteten i stemmen din.

ei brun
hinne

I denne delen blir også *klangrommet* sentralt, der utøveren får en rekke instruksjoner om hvordan pust, tone og rom kan fungere sammen i uttrykket. For eksempel er beskrivelser som tonehøyde og dynamikk koblet mot egenskaper som forventningsfullhet, trygghet og intensitet. Beskrivelsen ligger i mellomrommene mellom lyden, og indikerer at det finnes noe som skjer mellom de klingende delene og samtidig henger sammen med uttrykket når lyden er i spill. Cage (1961) viser til former fra arkitektur og skulptur, og skriver «There is no such thing as an empty space or an empty time» (s. 8). Dette gjenspeiles i partituret og eksempelet i *Fragment 4* over, i form av en forståelse av at stillhet ikke forstås som et tomrom, men som fylt med noe.

I partituret er det også lagt inn romlige referanser til en fremtidig mulig realisering i sonisk uttrykksform. For eksempel handler det blant annet om muligheten til bevegelse i virtuelt rom og fysisk rom. Vi lever i en tid der mulighetene for å jobbe virtuelt også i musikalske kontekster er i utvikling, der covid-19-pandemien på kort tid ga store konsekvenser for måten vi lever, puster, snakker, spiller og synger sammen på. I en slik tid,

der vi ventet på å finne sammen igjen, formet noen spørsmål seg: Er det egentlig mulig å utforske andre og nyskapende måter å jobbe musikalsk og kunstnerisk på en meningsfull måte i fellesskap som vokalensemble? Måter som kan utvikles i et mangfold av rom, med ulike utgangspunkt og forutsetninger? I partituret er det derfor en underliggende mulighet til å utforske verket gjennom at ensemblet lager individuelle lydopptak som sendes rundt før de settes sammen. Det kan også fremføres gjennom fysisk tilstedeværelse i ulike rom, eller som en hybrid mellom disse. Partituret åpner dermed for en bevegelse mellom individuelle og kollektive rom.

Bevegelse er også sentralt i Åms (2004) beskrivelse av rom som byggekomponent. Både som avstand og retning. Lyd har en unik egenskap i mulighetene til å plasseres på ulike steder i en lyttende opplevelse, noe som har vært viktig for meg både som komponist og tidligere kordirigent, der jeg jobbet mye med å unngå ensidig plassering av sangerne på en fast scene foran et publikum. I et verk skrevet for strykekvartett, *Reflections in Wood* (Viig, 2018b), satt de fire utøverne i hvert sitt hjørne rundt publikum og dannet en ramme, der lyden kunne erfares på ulike måter avhengig av hvor man var plassert i rommet. Mens i *@voluspáproject* (Viig, 2020b) laget jeg tidlig i prosessen en skisse over rommet i kullstift som et forslag til oppsett. I partituret som utforskes i dette kunstneriske utviklingsarbeidet ligger bevegelser i rom og tid som muligheter beskrevet konkret på siste side, men kan også fortolkes inn i de visuelle representasjonene av partituret.

Sammen danner tid og rom, som Åm (2004) skriver, grunnlaget for de andre komponentene i spillet: vekt, kontrast og stemning.

Vekt

vi seier verda. og meiner jord. gravitasjon. horisont

Åm (2004) beskriver vekt i forbindelse med tonalitet spesielt:

Og fokuserer me intuisjonen på tyngdeuttrykket i toneorganiseringa vår, ser me fort at mange former for tonal sentrering kan gi oppleving av å sveve. Ved hjelp av ulike former for det me kan kalle oppdriftstonalitet, kan altså vektplanet ende opp med å uttrykke vektløyse. (Åm, 2004, s. 126)

Han peker på eksempler fra Webern og Valen, og hvordan både dodekafoni og funksjonstonalitet kan utfordre opplevelsen av vekt og tyngde. Med dette som fokuspunkter for lytting, begynte jeg med andre sats, *Larghetto* fra Fartein Valens Symfoni nummer 3, opus 41 (1946). I notatene mine skrev jeg:

Legger umiddelbart merke til hvordan de ulike stemmene beveger seg i forhold til hverandre, noen sammen og i samklang, andre individuelt, der de følger hverandre i bevegelser – hvordan de nesten spiller opp mot hverandre, fra lyse til mørke til mellom, til lyse igjen, en stadig bevegelse fremover hele veien. Jeg får en idé om å la noe bevege seg i samme melodilinje, ikke bare enkeltmelodilinj, der jeg har lyst til å gi noe mer vekt og samklang og henge sammen, ikke bare tenke at de skal stå helt løsrevde fra hverandre som jeg opprinnelig hadde tenkt. Slik kan jeg jobbe frem klanger på tvers også. (Utdrag fra notater, juli 2021)

Jeg referer i notatet til en idé om noen melodilinj som jeg hadde arbeidet frem på pianoet tidligere i prosessen, der jeg laget en kanon-form som bestod av flere bruddstykker med ideer som hadde ligget i bakhodet en stund. Under er et eksempel, der jeg har skrevet inn melodilinjene, og notert ulike tempi, tanker om at tonen skulle holdes over, og hvordan endetonene fra hver seksjon (avgrenset med rødt) skulle kunne holdes og sammen skape en klang på slutten av denne delen.

Fragment 5, fra skissearbeid (16.3.2021)

Handwritten musical notation for Fragment 5, featuring four staves with various annotations in blue and red ink. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. Annotations include "ulike tempi" in blue, "→ tonen holdes i overgang" with "start 1" and "start 2" in blue, "Ny stemme?" in red, and "summen av orde-toner = +2" in red.

For en stund tilbake ble jeg kjent med Stine Sørliens verk *The hidden key* (2009) som er skrevet uten nøkler, et verk som forandrer seg avhengig av besetningen. På samme måte ble den fjerde siden i partituret i videreutviklingen av idéen i *Fragment 5* bygget opp gjennom å åpne tonalitetsforankringen i melodilinjene. Ved valg av klanglige plasseringer når nøklene fjernes fra notelinjene, kan vekten i form av total sentrering plasseres og omplasseres. Det vil si at stykket (om)balanseres hver gang det fortolkes i en ny plassering og med ulike nøkler, og kan på den måten invitere til lek med vekt i spillet mellom tyngde og letthet.

I neste fragment, i stedet for å angi en bestemt tonal sentrering, er det i noteringen laget et oppsett for mulige intervaller, avstand mellom tonehøydene, som i sin klingende form kan få forskjellige utfall. Kanonidéen fra det tidligere utkastet beholdes, og får sitt uttrykk i halvsirkler. Melodiplasseringen situeres i den spesifikke konteksten, og den rytmiske grupperingen står åpen gjennom å bare la notehodene bli igjen:

Fragment 6, fra ferdigstilt partitur, s. 4

flaumbyggverket sett frå dalsida om natta. hjullastarar og nysprengd stein.
dei enorme dimensjonane. dalsøkket. betongen lyser blågrått.

Nederst i fragmentet er også den gradvise økningen av støy eller bakgrunnslyder visualisert i en crescendo med hvit støy-form. Dette uttrykket er planlagt å bli tatt opp på forhånd av vokalensemblets medlemmer, og her lagt inn bak notelinjene. Dermed blir uttrykket sammensatt i et spenningsforhold mellom videreutvikling av etablerte notasjonsformer og mer temporære modalitetsformuttrykk.

I partituret har jeg også valgt å leke med idéen om vekt også knyttet til instrumentering. Åpen besetning stemmemessig gjør at fokuset blir sentrert rundt lyden og mulighetene i det enkelte ensemble. På den måten blir ensemblesammensetningen også viktig for hva som kan være tyngde og letthet, forankring og vekt. Et kor med blandede stemmer vil gi et annet klangbilde og en annen struktur i fortolkningen enn et kor med like stemmer. Å velge å ikke sentrere tonaliteten som fast, bestemt og avgjort i partiturformen forrykker tyngdepunktet mellom komponistrollen, den som skaper et utgangspunkt for en mulig musikalsk fortolkning av teksten, og fremføringsaktørene, slik at vektfordelingen kanskje i større grad blir et *oss* – der vi kan være medskapere i fortolkningsprosessen videre.

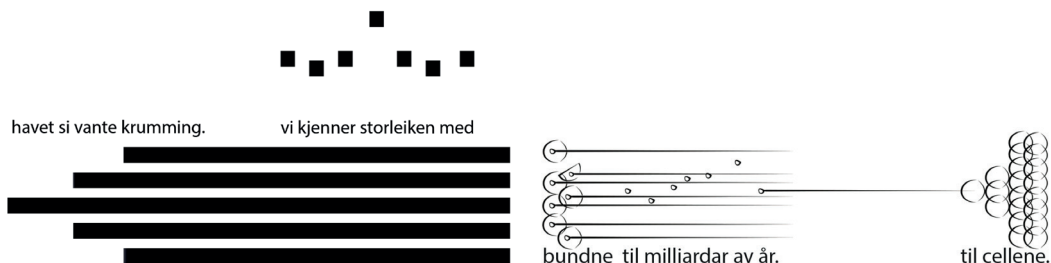
Kontrast

slik vatnet vil renne nedover. fjella og kinna

og trestammane.

Følger vi Stravinskys (1970) refleksjoner rundt hva musikk *er*, beskriver han et forhold mellom psykologisk og ontologisk tid, altså et spørsmål om musikkens *kronos*. Psykologisk tid, ifølge Stravinsky (1970), formes av kontrast, mens i ontologisk tid arbeider en med likhet og variasjoner av likhet (s. 32). I hans arbeid er det siste mest sentralt. Hos Åm (2004) er kontrast et viktig element i det å skape spenning, som igjen gjør at musikken blir levende (s. 126). Han peker på både motsatser og nyanser i kontrastkomponenten. I kunstnerisk metode handler det dermed, slik jeg leser det, ikke bare om de store motsetningene og ytterpunktene, men også om de små nyansene og bevegelser mellom ulike former for materiale, et spill mellom likhet, variasjon og videreutvikling av formene.

Fragment 7, ferdigstilt partitur, s. 2 og Fragment 8, ferdigstilt partitur, s. 3



Et eksempel kan være disse to fragmentene fra partituret, som begge har noen av de samme elementene: klanger som holdes samtidig som det legges inn et brudd i en form for spredt melodilinje. I et vanlig notebilde, som dannet utgangspunktet for disse idéene, ville det visuelle uttrykket være ensartet i noter og notelinjer, og variasjonene bli uttrykt gjennom for eksempel harmonisk og dissonerende akkordsammensetninger,

angivelse av uttrykksformer som for eksempel *rubato* (fokus på frasering fremfor fast tempo), ulike styrkegradsformat og rytmiske presiseringer. I *Fragment 7* og *Fragment 8* er kontraster og variasjoner lagt inn på en annen måte som kan gi andre fortolkninger. Hvis vi bruker begreper hentet fra Kruse (1995, 2011), kan fragmentene analyseres for eksempel som former for kontur, struktur og tekstur. Notasjonen har i begge eksemplene de lange strøkene og bruddene, som danner konturene for uttrykket, som vi kan forstå som en form for *massestruktur* med ulike densiteter (Kruse, 2011, s. 113). Teksturen, som i dette tilfellet kan beskrives ved hjelp av tettheten i de massive liggende søylene i det første eksempelet, blir kontrastert med de åpne, runde formene i det andre. Strukturen, som ifølge Kruse (1995, s. 31–32) kan forstås som mikroegenskaper i tonenes sammensetning, er i disse to eksemplene organisert på en måte som gir muligheter til å skape ulike sammensetninger i klangene.

Cage (1961) skriver om skalaer, modus, kontrapunkt og harmoni, og klangstudier som musikalske vaner (s. 9). Han utfordrer dette gjennom sin tilnærming til den temporære modaliteten, og magnettape og elektroniske verktøy var noen av hans verktøy. Han nevner stemmen som et mulig annet verktøy, men dette krever at man overskrider det etablerte systemet. I arbeidet med kontrast, slik fragmentene over viser, kan etablerte former for å jobbe med tonalitetsforankring og stemmeklang utfordres i fortolkningsrommet som skapes i nyansene, og åpne for at vokalensemblet kan utforske hva som er mulig å få frem i bredden av uttrykksmuligheter i stemmen.

Stemning

om jorda revnar. om du forlet meg

I Åms (2004) beskrivelse av stemningsplanet knyttes de fire foregående komponentene sammen i et uttrykk som blir summen av delene, samtidig som det også gjenspeiler seg i detaljene. Han kobler sammen hvordan det å arbeide skapende i disse byggekomponentene også kan forstås som egenskaper som kan hjelpe oss i det å finne sammenhenger og mening i livet. Han skriver:

Sansen for sammenheng, for bakanforliggende mening, har hermed stille og umerkande teke oss i handa og ført oss det mikroskopiske steget frå musikk og over i det daglege livet. Ved hjelp av sammenhengssansen kan me lære å sjå planet under det klingande, lese ut kva musikken seier om vår tid, vårt liv og våre moglege framtider. (Åm, 2004, s. 130)

I en slik forståelse ligger det også implisitte forutsetninger som kan bidra til nye spørsmål i det skapende arbeidet. For eksempel hvordan utviklingen av det musikalske partituret henger sammen med konteksten det er laget i. Stemningskomponenten kan også være et utgangspunkt for å gå nærmere inn på spørsmål knyttet til hvordan mening kan konstitueres i partituret som et *mellomrom* der stemme, tekst, lyd og stillhet utforskes.

Fragment 9, fra ferdigstilt partitur, s. 3

og ropet



I dette arbeidet er teksten *Stilla og ropet* en av de sentrale dialogkomponentene. Dette reiser spørsmål knyttet til hvordan vi kan forstå utviklingen av den vokale dramaturgien i partituret sett i forhold til stemningskomponenten. Ahvenniemi (2020) arbeider frem en kritisk analyse av fem myter knyttet til komposisjon av vokalmusikk i vestlig tradisjon. Utgangspunktet er problemstillinger knyttet til et etablert dualistisk paradigme mellom form og innhold. Et ensidig fokus på enten tekstens innhold eller musikken fører til en hierarkisk relasjon mellom disse, der det ene eller det andre blir stående sterkest i definisjonsmakten. I disse fem mytene finner vi musikk som enten et sonisk eller emosjonelt lag som *tilføres* språket, eller som en direkte fortolkning av mening som allerede ligger i teksten. I tillegg knytter hun sammen myten om hvordan idealet i klassisk sang sees på som stående frigjort fra historisk og kulturell kontekst, som igjen dreier fokuset tilbake til innhold og *hva* som skal kommuniseres i stedet for å gå dypere inn i stemmens materialitet når

en komponerer. Til slutt, illustrert gjennom hvordan sangeren tradisjonelt står *foran* ensemblet i konsertformatet, beskrives myten der sangen er forgrunn og instrumentalmusikken eller akkompagnementet danner bakgrunnen. Men her finnes også potensialet til å åpne opp for å utforske *mellomrommet*. Som Ahvenniemi (2020) peker på, ved å se *gjennom* innholdsdiskusjonen, settes søkelyset på hvordan kroppsliggjorte (*embodied*) uttrykk og sosiale konvensjoner kan forstås som sentrale i meningsdanningen i et verk. Mellomrommet blir dermed, slik jeg forstår det, aldri nøytralt, men en stadig dynamisk skiftende vev som må sees i lys av konteksten den blir laget og fortolkes i, som danner et viktig grunnlag for hvordan stemningskomponenten og mening tar form.

Hva med *form* som en sjette byggekomponent?

I denne delen av artikkelen har refleksjonene i og gjennom handlingene i det skapende arbeidet blitt bearbeidet inn i en form, der Åms (2004) fem elastiske byggekomponenter ble sentralt for organiseringen av materialet i en kommuniserende presentasjonsform. Underveis i utforskningsprosessen kan jeg også finne spor etter en etablering av *form* som en sjette byggekomponent og dialogelement.

Form kan forstås på mange måter i denne skapende prosessen. Et eksempel er som utvikling av visuelle intensjonsfremstillinger av lyd-sammensetninger. Jeg tar i bruk kulturelt og sosialt etablerte former, som tradisjonelle notasjonssystemer, og utforsker mulighetene og begrensningene i disse systemene når jeg utvikler grafiske former for notasjon i partituret. Underveis i arbeidet har jeg vært i bevegelse mellom å skrive idéene direkte ned i notesystemer og omformet akkordrekkene til grafisk notasjon, og igjen tilbake til konkrete klanger og lyder og skrive inn notenavn på klangene. I det endelige partituret har mye av dette bearbeidingsmaterialet blitt gjort om til at beslutningene om konkretisering av tonehøyder står åpent for ensemblet. Dette spillet mellom ulike former i skisser, idéutvikling og partiturutforming eksemplifiseres i de neste

fragmentene, som viser utdrag fra utviklingen av en del på side 3 i det ferdige partituret:

Fragment 10, fra skisseutvikling (19.08.–20.08.21)

Fragment 11, fra forsøk med å legge inn i noteprogram (fra august, 2021)

Fragment 12, håndskrevet, og Fragment 13 forsøk med bearbeiding (fra august, 2021)

i handleturar. i handleturar. hundebjeff. elsk.

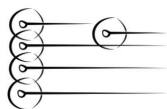
Jeg finner notater i skissene om at jeg er frustrert over hvordan klangene fremstår i disse utkastene. For å få frem en mer åpen klang som klinger i andre lydformer enn på den foregående siden i partituret (se eksempel i *Fragment 3* tidligere i artikkelen), var jeg dermed på jakt etter et uttrykk som kan fungere homogent, men også polyfont og med lange, klingende

linjer. Jeg søkte opp eksempler på grafisk notasjon (for eksempel samlinger laget av Cage, 1969 og Sauer, 2009), og så og lyttet på fortolkninger av verk med ulike notasjonsformer.

Tilbake til skissebrettet eksperimenterte jeg med å tegne utkast for å prøve å finne en form som kunne gjenspeile min audiovisuelle idé, der formen i partituret kunne knyttes nærmere til min forestilling om hvordan lyden kan høres ut i en fremføring. I skissene så langt fant jeg et fellestrekk, forsøk på å lage gjennomgående former som gjør at tonene henger sammen (illustrert i *Fragment 10, 12 og 13*). Dette ledet mot utformingen av en liggende fermate med åpent notehode i skissetegningene. Jeg laget den som en vektorgrafikk, slik at jeg kunne ha muligheten til å skalere og endre elementene avhengig av hvordan de ble plassert og satt sammen i partituret. Videre bearbeidet jeg den nye notefermateformen inn i et system, først med notelinjer som bakteppe, men etter hvert valgte jeg også her å ta bort notelinjene for å åpne tonaliteten til mer fleksible valg. Halvtoner fra originalskissen fikk form som halve notehoder, som i partituret kan sees på som åpne for nye fortolkninger:



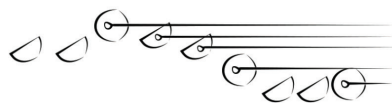
Fragment 14, fra ferdigstilt partitur, s. 3



hundebjeff.



elsk.



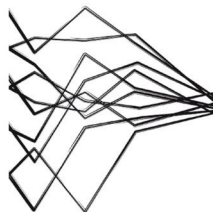
slik vatnet vil renne nedover.

I materialets ulike formuttrykk arbeidet jeg også frem muligheter til å utforske klang og stemmens tekstur, struktur og variasjoner i uttrykket i et vokalensemble. Et eksempel kan finnes i variasjonene mellom de kompakte, homogene linjene på andre side av partituret, og i de søkende polyfone krysslinjene på femte side:

Fragment 15 fra ferdigstilt partitur, s. 2 og **Fragment 16**, fra ferdigstilt partitur, s. 5



fjella i ryggen.



neste morgen.

I et slikt valg, der de kompositoriske elementene dreier fra et notemateriale med bestemt tonalitetsforankring og rytmiske avgrensninger til et formspråk der koret selv blir invitert med i utforskningen, kan byggekomponentene få en betydning ut over diskusjonen rundt det harmoniske versus atonale, det programmatisk versus absolute. Stemmen, og stemme-ensemblet som vokalkunstform i seg selv, danner grunnlaget for ulike måter å arbeide på. Det kan samtidig sette noe av tryggheten i øvingskonteksten i spill. Det er ikke lenger mulig, med et slikt partitur, å øve på notene, tonehøyder, rytmikk og dynamikk som en gitt, statisk form som skal perfektioneres og terpes på frem til konserten. Men, som Berg (2019) viser i sitt masterarbeid der hun utforsker grafisk notasjon sammen med et amatørkor, er det andre muligheter som åpner seg. Hun skriver:

Den grafiske notasjonen jeg har beskrevet her kan bidra med legato allerede ved første gjennomkjøring, nærhet mellom tekst og uttrykk, tilgang til stemmens og kroppens store lydbibliotek og større frihet til utøveren som medfører mulighet for spontane uttrykk og friere formidling. (Berg, 2019, s. 92)

Form er dermed, slik det etter hvert har utviklet seg i det musikalske partituret jeg har arbeidet med, både en spillebrikke som kan knyttes opp mot de fem andre komponentene, men kan også stå for seg selv i den skapende prosessen. Form kan knyttes direkte til detaljene, som fragmentene over illustrerer, men også i helheten, de store formene.

Dette partituret kan, om vi fortolker det i lys av dialogelementene så langt, forstås som en form for *mellomrom* der koret også kan reflektere-i-handling gjennom en videre utforskning av ulike vokale uttrykksformer i og med verket, både før, under og etter musikalske fremføringer.

Nyanser i sammenhengen av sum og deler

dei enorme dimensjonane. dalsøkket. betongen lyser blågrått

Gjennom utformingen av et partitur rundt teksten *Stilla og ropet* har jeg arbeidet med å utforske de fem elastiske byggekomponentene tid, rom, vekt, kontrast og stemning. Jeg har også foreslått en sjettede komponent, form. I utviklingen av materialet har disse komponentene vært viktige både i den implisitte refleksjonen, som brikker i det skapende arbeidet med partituret, men også eksplisitt, som en forståelsesramme og former for refleksjon som gjensidig informerer utviklingen av teksten i denne artikkelen og partituret.

Til sist vil jeg se nærmere på hvordan *refleksjonen* i dette skapende arbeidet kan forstås gjennom forholdene mellom sammenhenger i materialet, i utforskningen og i refleksjonene. Det ligger et potensial i Borgdorffs (2010) kobling mot Schöns (1983) teori om refleksjon i handling som kan åpne for å gå litt mer i dybden på det Åm (2004) beskriver som den intuitive utvelgningsevnen. Gjennom refleksjon-i-handling blir kunnskap, ferdigheter og erfaring aktualisert i det skapende arbeidet i form av at handling og kritisk refleksjon foregår på samme tid i den kunstneriske praksisen. I en tidligere analyse (Viig, 2020a) av elevers skapende arbeid med musikk, fant jeg tre *modus* av refleksjon-i-handling i den kreative samarbeidsprosessen. Modusene har noen særegne trekk som kan gi innsikt i de ulike sidene av skapende arbeid, og fungerer samtidig også som sammenvevde former for refleksjon-i-handling. Jeg vil ta utgangspunkt i disse tre modusene for å reflektere over egen utforskningsprosess i utviklingen av partituret *Stilla og ropet*.

I dette kunstneriske utviklingsarbeidet beveger jeg gjennom, i og mellom de metodologiske dialogelementene på ulike måter. Det er en uro

i bevegelsene, der valgene veies opp mot hverandre, idéene plasseres og omplusseres, brytes opp og formes igjen. Kunstneriske utforskninger kan sees på som en *sensuous*, sanselig form for kunnskap, som Kjørup (2006) beskriver som *estetikk*, det vil si, om vi sporer begrepet bakover til Baumgarten, en epistemologi for kunsten. I min prosess ser jeg hvordan estetiske vurderinger, som kan handle om det lydlige og visuelle uttrykket i samspill, bearbeides og hele tiden utvider forståelsen av hvordan partituret kan ta form. På samme måte som Cage (1958, sitert i 1969, u.s.) beskriver gjensidigheten mellom lyd og notasjon som umulig å separere, fremstår partituret som *opplevd* lyd for meg. For å kunne ta valg rundt hva jeg mener høres og ser *riktig* ut i den skapende prosessen, er den stadig ekspanderende estetiske kunnskapen og forståelsen som ligger i den sanselige persepsjonen og fortolkningen avgjørende.

I modusen kunstnerisk refleksjon-i-handling, kan de sosiokulturelle verktøyene som jeg interagerer med og gjennom forstås som viktige grunnlag for valgene jeg tar underveis. Jeg forholder meg til tradisjonsrike felt som består av mønstre og vaner i form av verdi- og kvalitetsvurderinger, som knyttes til måter å arbeide på, former å lytte i, notasjons- og kommunikasjonsteknikker, og kompositoriske virkemidler. Både i den implisitte og eksplisitte refleksjonen gjennomsyrrer slike sosiale og historisk konstruerte mønstre både hva jeg oppfatter som relevant og som aktuelle måter å arbeide på. Jeg orienterer meg i teori og tidligere kunnskap, som også inkluderer tekster skrevet av andre som arbeider skapende og reflekterer rundt sine valg og handlinger. Som Borgdorff (2010) skriver, må kunstneriske praksiser alltid sees som situerte og som en del av en kulturell, historisk og kunstfaglig diskursiv kontekst (s. 18). I arbeidet finner jeg også tydelige spor av min søken etter å utvide og rekontekstualisere mønstrene i måten jeg arbeider med mening i det musikalske partituret på, og i refleksjonen i utforskningen gjennom de metodologiske dialogelementene forsøke å utfordre det jeg allerede kjenner til.

Gjennom å skape og hele tiden utfordre sansen for det som passer sammen, *utvikler* man, skriver Åm (2004, s. 127). Det innebærer også, i dette arbeidet, en strukturell modus av refleksjon-i-handling. Det å ta valg knyttet til strukturer handler både om delene og summen av alle fragmentene. Helheten i partituret ble etter hvert som prosessen utviklet

seg bestående av sammenhengende deler med gradvis oppbygging som i sin helhet til slutt danner det Kruse (2011) beskriver som et dramaturgisk forløp. Denne strukturen tok form gjennom valg og overveielser i prosessen gjennom en stadig vekselvirkning som tok opp i seg både refleksjonen-i-handling i partituret, men også i teksten til denne artikkelen. Det å jobbe med eksplisitt og implisitt refleksjon samtidig kan dermed i dette kunstneriske utviklingsarbeidet forstås som en form for sosialt og kulturelt situert mellomrom i seg selv, og som gjensidig informerende og avhengige av hverandre.

Å eksistere mellom lyd og stillhet

denne eine kula. grodd inn i knoklane. i natta

I både artikkelen og partituret er utforskningen presentert som en studie av arbeidet som gjøres og lages, og lagt frem i en logisk, lesbar form. I en slik presentasjon finnes også et gap mellom erfaringen som praksis og som fremstilling. Idéene konkretiseres ikke som perler på en snor i en kronologisk, logisk rekkefølge slik de fremstår her og i det ferdige partituret, men heller som spor av fragmenter fra et komplekst og sammensatt materiale. Sporene leder inn i et virvar av tankerekker, erfaring, kunnskap og opplevelser som igjen organiseres og brytes opp, reorganiseres og omformes. Slotte (2010) beskriver det å skrive om kunsten hun arbeider frem som noe som minner om å prøve å få to like magnetpoler til å møtes. Et mål i hennes tekst er å redusere avstanden mellom det konkrete resultatet og den som leser/ser («the beholder»), og dermed som en konsekvens også bringe arbeidet nærmere seg selv (s. 10–11). Ved å gå tilbake til Ahvenniemis (2020) spørsmål som utgangspunkt for dialogen om dette partituret, avslutter jeg denne artikkelen med å se nærmere på fortolkningsrommet som åpner seg når vi spør hva verket *gjør* fremfor hva det sier, og hva *the urge* for at akkurat dette verket er viktig å lage nå.

Partituret er på den ene siden drevet frem av en nysgjerrighet etter å utforske mulighetene som oppstår i mellomrom som dannes gjennom

arbeidet med de metodologiske dialogelementene, og å søke nye måter å nærme seg utfordringer som vi står i akkurat nå. Det innebærer også at både jeg og ensemblet som velger å fortolke partituret videre må forholde oss til det Åm (2004) kaller «sansen for sammenheng», som hjelper oss til å se nærmere på hva musikken kan si oss om tiden vi lever i og fremtidige muligheter. Implisitt i partituret kontekstualiseres verket som en kulturell og sosiohistorisk uttrykksform, som går i dialog med spørsmål knyttet til det å leve og eksistere i vår verden i dag. Valget om å arbeide frem et partitur som åpner for muligheten til å både kunne spilles inn av den enkelte og fremføres virtuelt, fysisk eller i en hybrid av disse to, tok form gjennom flere faser. Partituret til *Stilla og ropet* har elementer av fragmentert uferdighet ved seg, for eksempel i de mange mulighetene for ulike tidsforløp i fremføringen, åpne valg knyttet til fysiske og virtuelle rom og udefinerte tonalitäts- og temporale vektinger. Disse valgmulighetene danner et grunnlag for videre dialog der ensemblet former, utvikler, medskaper, bearbeider og utforsker musikalske ideer, enkelt-deler og bruddstykker som kan settes sammen til en helhet. Stemmen, og mulighetene som kan utforskes i og gjennom et stort spekter av vokale uttrykk på ulike måter hver gang det fremføres, blir et viktig moment i meningen med verket.

Hvis vi går videre inn i begrepet *mening* i denne konteksten, har spillet mellom de musikalske formene under utvikling, de elastiske byggekomponentene, og teksten *Stilla og ropet* (Aglen, 2017) vært avgjørende for hvordan mening konstitueres i verket. Temaet teksten tar opp, klimaendringene, er aktuelt og viktig i dagens samfunn og for hver og en av oss. Samtidig kan det også oppleves som lammende, der det kan være vanskelig å forstå hvordan en skal forholde seg til kompliserte og sammensatte utfordringer. I utforskningen har jeg forsøkt å reflektere rundt kompleksiteten i det skapende arbeidet, der utviklingen av den vokale dramaturgien ikke blir en form for programmatisk innholdsformidlingskomponent, men en del av en helhetlig forståelse og meningsdanning i det kunstneriske uttrykket.

Åm (2004) beskriver en uro, en søken etter å «finne uttrykk for noko som enno ligg utanfor vår uttrykksevne» (s. 127). I en slik uro finnes det en drivkraft for det skapende arbeidet. Samtidig, i en skjør balanse med

bevegelsen fremover, finner jeg også en *motstandskraft* som kan ofte forstås i lys av begreper som frykt, tvil, sårbarhet og usikkerhet. Denne stadige avveiningen skjer i relasjonene mellom flyt og motstand, lyd og stillhet, og kan være en god beskrivelse også for hvordan det er å leve og finne mening i livet. Eller kanskje bare det å rykkes ut av balansen og kjenne på nødvendigheten av å fortsette og stille spørsmål til sitt eget skapende arbeid, og måten en er og eksisterer i verden på? På samme måte som Cage (1961) skriver om å lage ny musikk:

And what is the purpose of writing music? One is, of course, not dealing with purposes but dealing with sounds. Or the answer must take the form of a paradox: a purposeful purposelessness or a purposeless play. This play, however, is an affirmation of life – not an attempt to bring order out of chaos nor to suggest improvements in creation, but simply a way of waking up to the very life we're living, which is so excellent once one gets one's mind and one's desires out of its way and lets its act of its own accord. (Cage, 1961, s. 12)

Partituret utgjør et potensial for fortolkning, men eksisterer ikke enda som en konkret fremføring i spillet mellom lyd og stillhet. Å være i det skapende arbeidet er også å forholde seg til det uferdige som premiss. Denne utforskningen av de elastiske byggekomponentene, diktet, og refleksjonen i og gjennom utviklingen av partiturformen og artikkelformatet, står fremdeles åpent for dialog og nye søk.

Litteratur

- Aglen, K. (2017). *Stilla og ropet*. <https://forfatternesklimaaksjon.no/kaisa-aglen-stilla-og-ropet/>
- Ahvenniemi, R. S. (2020). Composition of vocal music. Against primacy of content. *Studia Musicologica Norvegica*, 46(1), 9–24. <https://doi.org/10.18261/issn.1504-2960-2020-01-03>
- Angelo, E. & Kalsnes, S. (2014). *Kunstner eller lærer? Profesjonsdilemmaer i musikk- og kunstpedagogisk utdanning*. Cappelen Damm Akademisk.
- Berg, B. (2019). *Grafisk notasjon i møte med amatørkor – en praktisk-teoretisk oppgave*. Masteravhandling, Universitetet i Oslo. <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-72176>

- Borgdorff, H. (2006). The debate on research in the arts. *Sensuous Knowledge No. 2*. Kunsthøgskolen i Bergen.
- Borgdorff, H. (2010) The production of knowledge in artistic research. I M. Biggs og H. Karlsson (Red.), *The Routledge companion to research in the arts* (s. 44–63). Routledge.
- Cage, J. (1952). 4'33". Urfremført av David Tudor 29. august 1952 i Maverick Concert Hall, New York.
- Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and writings*. Wesleyan University Press.
- Cage, J. (1969). *Notations*. Something Else Press.
- Crispin, D. (2015). Artistic research and music scholarship: Musings and models from a continental European perspective. I M. Dogantan-Dack (Red.), *Artistic practice as research in music* (s. 53–72). Ashgate/Sempre.
- Kjørup, S. (2006). Another way of knowing: Baumgarten, aesthetics, and the concept of sensuous cognition. *Sensuous Knowledge No. 1*. Kunsthøgskolen i Bergen.
- Kjørup, S. (2010). Pleading for plurality: Artistic and other kinds of research. I M. Biggs, H. Karlsson (Red.), *The Routledge companion to research in the arts* (s. 24–43). Routledge.
- Kruse, B. (1995) *Den tenkende kunstner: Komposisjon og dramaturgi som prosess og metode*. Universitetsforlaget.
- Kruse, B. (2011). *Den tenkende kunstner. Komposisjon og dramaturgi som prosess og metode*. Fagbokforlaget.
- Malterud, N., Lai, T., Nyrrnes, A. & Thorsen, F. (2015). *Forskning og utviklingsarbeid innen fagområdet kunst. 1995–2015: 20 år med kunstnerisk utviklingsarbeid*. UHR, Nasjonalt råd for kunstnerisk utviklingsarbeid.
- Sauer, T. (2009). *Notations 21*. Mark Batty Publisher.
- Schön, D. (1983). *The reflective practitioner: How professionals think in action*. Basic Books.
- Slotte, C. (2011). *Second hand stories – reflections on the project*. [Skriftlig refleksjonsdel til avhandling i kunstnerisk utviklingsarbeid]. Bergen National Academy of the Arts. <http://carolineslotte.com/wp-content/uploads/2013/04/SECOND-HAND-STORIES-Reflections-on-the-project.pdf>
- Stravinsky, I. (1970). *Poetics of music in the form of six lessons*. (A. Knodel & I. Dahl, Overs.). Harvard University Press.
- Sørli, S. (2009). *The hidden key*. Urfremført av Oslo Sinfonietta 27. februar 2009 i Lindemansalen, Norges Musikkhøgskole. Dirigent: Jan-Erik Hybertsen.
- Svenungsson, J. (2007). *An artist's text book*. Finnish Academy of Fine Arts.
- Valen, F. (1946). *Symfoni nr. 3, opus 41*. Urfremført av Filharmonisk Selskaps Orkester 3. april 1951. Dirigent: Øivin Fjeldstad.

- Universitets- og høyskolerådet. (2007). *Vekt på kunstnerisk utviklingsarbeid* (Rapport, arbeidsgruppe ledet av H. Jørgensen). https://ekstern.filer.uib.no/kmd/W3-publisering/Forskning/Kunstnerisk%20utviklingsarbeid/KU_NRRKU_2015.pdf
- Universitets- og høyskoleloven. (2005). *Lov om universiteter og høyskoler (universitets- og høyskoleloven)* (LOV-2005-04-01-15). Lovdata. <https://lovdata.no/lov/2005-04-01-15>
- Viig, T. G. (2005). *Exposed*. [Bachelorarbeid]. Urfremført av Digitalis 25. april 2005, Volda kyrkje. Dirigent: Tine Grieg Viig, improvisasjon av Magnar Åm.
- Viig, T. G. (2012). *To Night*. Komposisjon for like stemmer, SSAA, tekst av Charlotte Smith. Norsk Musikforlag, også utgitt på CD-en *Sildrande lyd* (2009) av Volve Vokal.
- Viig, T. G. (2015). *i*. Komposisjon for like stemmer, SSAA, tekst av Odveig Klyve. Norsk Musikforlag. Urfremført av Volve Vokal på ORD – Kunstvandring, Fykse, 2012.
- Viig, T. G. (2018a). *The dynamics of creative music making: Et sosiokulturelt perspektiv på læring i skapende musikalske praksiser*. Ph.d.-avhandling, Universitetet i Bergen.
- Viig, T.G. (2018b). *Reflections in Wood*. Urfremført av Rosella strykekvartett på Borealis: festival for eksperimentell musikk, 7. mars 2018, Fakultet for kunst, musikk og design, Universitetet i Bergen.
- Viig, T. G. (2020a). Developing reflection-in-musicking in creative practices. *Nordic Research in Music Education*, 1(1), 132–150. <https://doi.org/10.23865/nrme.v1.2633>
- Viig, T. G. (2020b). *@voluspáproject*. Urfremført av Volve Vokal på Borealis: festival for eksperimentell musikk, 4. mars 2020, Bergen. Dirigent: Thea Meidell Sjule.
- Vist, T. (2015). Arts-based research in music education – general concepts and potential cases. *Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok 16*, 259–292.
- Åm, M. (2004). Ikkjetid, ikkjetyngd. Om musikkens grenseoverskridande eigenskapar. I E. E. Gulbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium: Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring* (s. 126–131). Cappelen Damm Akademisk.
- Åm, M. (2009, 23. oktober). Creativity and resistance – the difficult balance between freedom and limitation in creative processes and solution-searching activities [Paperpresentasjon]. UNeECC Conference *Innovation, Creativity and Culture*, Vilnius.