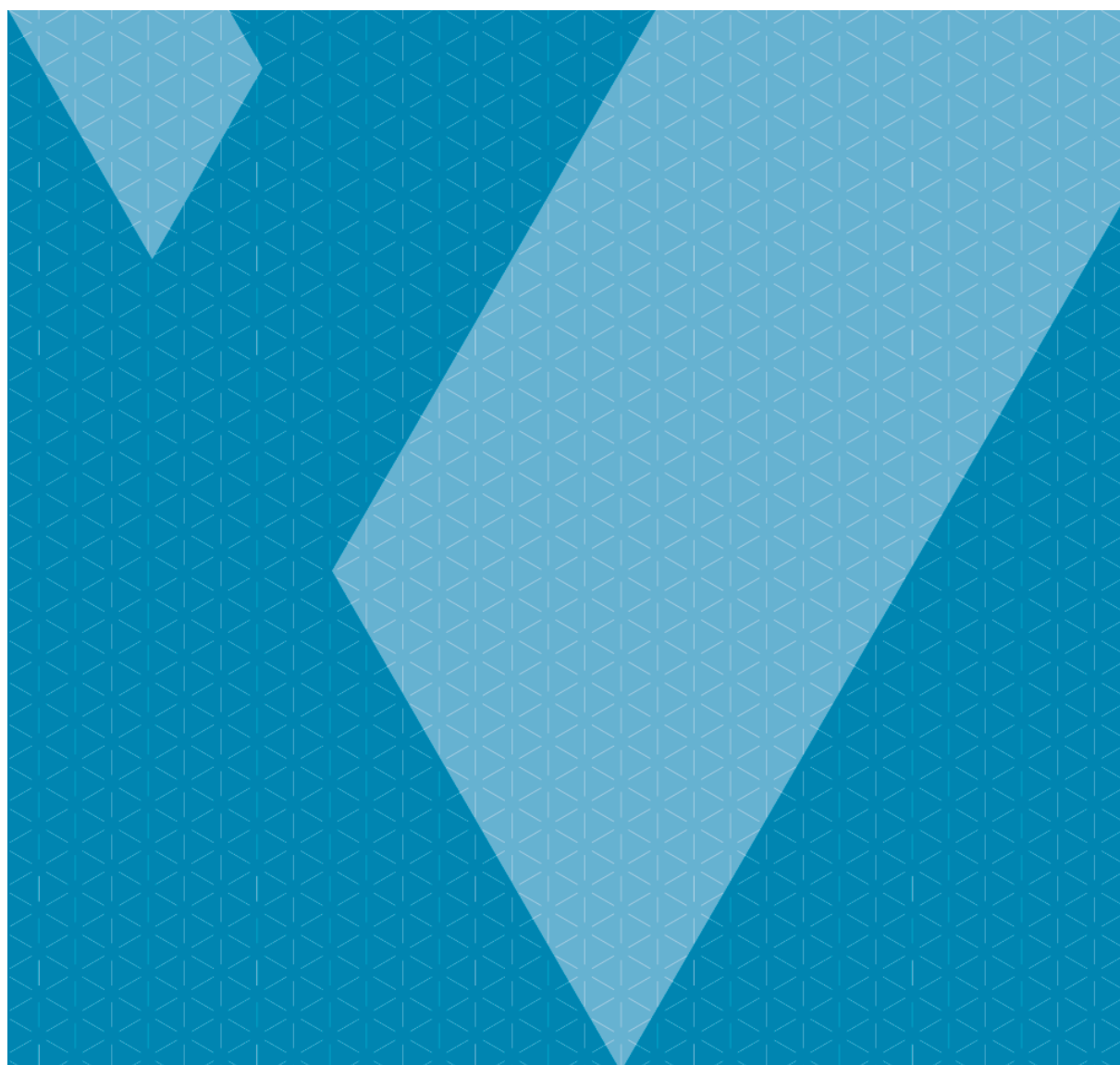


Zosimos, Marie og Agathodam – en obokonsert.

Av Jostein Stalheim



© Jostein Stalheim

FLKI/ALU

Institutt for Kunstfag

Høgskulen på Vestlandet

2023

HVL-notat fra Høgskulen på Vestlandet nr. 3

ISSN 2703-710X

ISBN 978-82-8461-067-2



Utgjeingar i serien vert publiserte under Creative Commons 4.0. og kan fritt distribuerast, remixast osv. så sant opphavspersonane vert krediterte etter opphavsrettslege reglar.
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Sammendrag

To konserter med et verk jeg har skrevet til oboisten Marie Tetzlaff, sopranen Ditte Marie Bræin og musikere fra Kringkastingsorkesteret: Sara Övinge – fiolin, Kolbjørn Holthe – fiolin, Andres Maurette O´Brien – bratsj, Einar Kyviik Bauge – bratsj, Sverre Barratt-Due - cello. Verket tok utgangspunkt i Astrid Luise Niebuhrs libretto Zosimos´ ni liv (Niebuhr 2014) og er kalt «Agathodam, Zosimos og Maria». Gjennom workshops og samarbeid med musikerne fant jeg nye måter å instrumentere for obo, sopran og strykere. I kontrast til musikk av Bach, Mozart og Britten som ble spilt på konserten, kunne jeg i dette verket utforske andre teksturer, spilleteknikker og rollespill. Verket ble fremført 21.-22.5.2022 i Universitetsaula (Oslo) og Ramme gård (Hvidtsten) og ble sendt på NRK radio måneden etter.

EMNEORD: Kunstnerisk utviklingsarbeid, komposisjon, obo, Ramme gård, Universitetsaulaen i Oslo, Kringkastingsorkesteret, NRK radio

Forord

Ideen til dette prosjektet startet med en konsert der jeg hørte en obosolist spille en konsert av Milhaud (Milhaud, 1957). Dette er en av klassikerne for obo og et utfordrende stykke på mange måter. Det hadde store kontraster mellom virtuose partier og langsom sats med rolige melodier i langsomt tempo. Jeg ble imponert over denne unge oboisten og det slo meg hvordan dette instrumentet kunne synge og overraske gjennom musikerens utsøkte teknikk og frasering. Det var solooboist Marie Tetzlaff og Kringkastingsorkestret.

Innhold

Sammendrag	3
Forord	4
Bakgrunn	6
Komponering og utforskning	10
Fremføringer	15
Relevans for lærerutdanningen	15
Etiske vurderinger	16
Sluttkommentar	18
Referanser	19

Bakgrunn

Ideen til dette prosjektet startet med en konsert der jeg hørte en obosolist spille en konsert av Milhaud (Milhaud, 1957). Dette er en av klassikerne for obo og et utfordrende stykke på mange måter. Det hadde store kontraster mellom virtuose partier og langsom sats med rolige melodier i langsomt tempo. Jeg ble imponert over denne unge oboisten og det slo meg hvordan dette instrumentet kunne synge og overraske gjennom musikerens utsøkte teknikk og frasering. Det var solooboist Marie Tetzlaff og Kringkastingsorkestret.

Jeg inviterte henne til en workshop rundt oboen. Jeg ville ha en dialog der jeg fikk demonstrert hennes musikalske og tekniske muligheter samtidig som hun kunne respondere på mine tidligere verk for obo. Dette dreide seg om et verk for slagverk, akkordeon, obo, cello og harpe; derav navnet Sakkoch (Stalheim, 1988). I dette verket undersøkte jeg hvordan storformen kunne beregnes utifra proporsjoner som bygget på Fibonaccitallene og det gyldne snitt. Dette benyttet jeg i verket til Tetzlaff i det jeg gikk videre med formen på stykket ved å komponere høydepunktet rundt 2/3 inn i stykket som tilsvarende det gyldne snitt. Orkesterverket TANchoreiÁRDÀstev – Tango + Choeria + Çardas + Stev (Stalheim, 2004) inneholdt også vesentlige partier med treblåsere der oboen hadde en sentral rolle. Dette benyttet jeg i verket til Tetzlaff der jeg komponerte et vev av stemmer rundt oboen; dels for å skjule og dels for å støtte oboen. Dessuten hadde jeg med et verk for korps som jeg kalte Contradictions – Adventure – Miniature – Ouverture (Stalheim, 2002) og flere verk for blåsekvintett; Sju (Stalheim, 1990), Hokus 1 (Stalheim, 1990) og A – AB – ABS av same rot – Tvil 2 (Stalheim, 1992). I disse verkene hadde oboen en orkestral funksjon med mindre partier der oboen hadde en fremtredende rolle. Dette utforsket jeg videre i deler av verket jeg skrev til Tetzlaff der hun dels var solist og i noen deler av komposisjonen blandet klanglig med ensemblet. Dette gjorde jeg med utgangspunkt i utvekslingen av ideer med Marie Tetzlaff. Hun demonstrerte alternative spilleteknikker ofte i kombinasjon med sangstemme, noe jeg inkorporerte i stykket og som gav mitt stykke et særpreg som sprang ut av disse workshopene.

Jeg gjenoppfrisket også notater fra andres verk for obo og utdrag fra andre komponister som har skrevet for obo, i tillegg til å lytte gjentatte ganger på konserten av Milhaud. Jeg ville undersøke hvordan mine tidligere verk og skisser kunne skape ramme rundt et nytt verk. Gjennom workshopen fikk jeg demonstrert hvor stor frihet jeg hadde til å skrive det jeg ville og på bakgrunn av hennes tilbakemeldinger om mine og andre sine verk fikk jeg en ide om å kombinere et kontrastfylt partitur med en tekst jeg arbeidet med for tide og valgte et utdrag som passet til situasjonen. Det er hentet fra en libretto til operaen Zosimos' ni liv (Niebuhr, 2014). Den handler om en manns reise gjennom verden der han opplever ulike situasjoner og historiske milepæler gjennom møter med nære venner, familie og fremmede og faretruende opptøyer. Dette danner rammen for en komposisjon der både det rolige og det livlige settes opp mot hverandre i en kollasj av ulike stemninger formidlet av ensemblet med vekt på Tetzlaffs instrumentale teknikker.

Dette var tenkt som en forstudie til en full obokonsert med orkester, men likevel med en offentlig fremføring på to steder: Universitetets aula i Oslo og Ramme gård utenfor Hvidsten. Jeg fikk alle medvirkende på kammerkonserten tilgjengelig, noe som endte i et verk for obo, sopran og strykesekstett. Dette satte noen begrensninger, men mest av alt åpnet det muligheter for et større spenn i stykket. Jeg hadde en intens skriveperiode der jeg prøvde ut partier sammen med egne studenter ved HVL. Vi lyttet og diskuterte ulike uttrykk og prosjektet med bakgrunn i Zosimos' ni liv begynte å ta form. Jeg valgte tre roller fra librettoen og tre ulike følelsesuttrykk. I librettoen er det ni situasjoner eller tablåer og ni følelser som forteller en mann som foretar en reise. Det er både en tidsreise og en følelsesreise, en geografisk vandring og en utforskning av historiske milepæler. Jeg valgte de to hovedpersonene i møte med den tredje Agathodam.

Disse tre personene var Zosimos, Marie og Agathodam som hver på sin måte representerte en karakter, en følelse, en bevegelse og en holdning. Zosimos er

den søkende utforskende alkymisten som leter etter mening i livet og finner en eliksir som kan gi han evig liv. Marie er hans kjæreste som mister livet i opptøyer tidlig i librettoen, men som følger Zosimos som et gjenferd og som en åndelig følgesvenn gjennom hele operaen. Jeg valgte også Marie-rollen siden oboistens navn er det samme; Marie Tetzlaff. Den tredje figuren jeg bruker fra librettoen er Agathodem som er Zosimos´ venn og senere Stasi-agent Damien og til slutt Døden. Dette for å sette tre roller opp mot hverandre som hver for seg representerer ulike situasjoner, stemninger, roller og funksjon i operaen. Denne trekanten bygger jeg også ut ifra relasjoner mellom en aktiv, en passiv og en mellomposisjon; en slags megler. Her oppstår det tautrekking mellom de ulike rollene og musikalsk prøver jeg å bruke et musikalsk språk for å skape illusjon av en samtaler mellom en obo, en sopran, en soldatgruppe med en leder: Agathodam. Forholdet mellom Zosimos og vennen Agathodam har en dobbel bunn, der Agathodam senere i opera er en Stasi-agent Damien og mot slutten av operalibrettoen opptrer som Døden. Han spør Zosimos om han vil være med han:

Et tusen syv hundre år,
Har du lengtet og lidd og levd,
Og ennå har du ikke lært,
Hva det vil si
Å dø

Når Tetzlaff hørte om dette, ble hun litt skremt. Hvorfor skal en obokonsert handle om terror og død? En studiekamerat av Tetzlaff hadde også kommentert at de tre følelsene som var representert i den aktuelle scenen er terror, krig og død. Jeg beroliget henne ved å sende henne notene med mine skisser. Kontrasten mellom krig, terror og meditativ ro var noe jeg ville bruke som en ramme for dette verket. Min intensjon var å få mange kontraster i verket, et nøkkelord i nesten alt jeg gjør. Dette gjorde jeg på bakgrunn av workshop med Tetzlaff der hun gikk gjennom spcialeffekter på oboen ii tillegg til en klassisk egal toneproduksjon. Jeg systematiserte disse spillemåtene og laget en skisse på

verket som jeg sendte til Tetzlaff. Her hadde jeg også brukt spilleteknikker presentert i boken «Die Spieltechnik der Oboe» av Peter Veale (Veale, 2018) som jeg fikk kommentert av Tetzlaff. Det er viktig for meg å skape en utvikling i det jeg skaper og utnytte de mulighetene som ligger i å skrive for profesjonelle musikere der jeg utfordrer, utforsker og utnytter de ferdighetene, oppmerksomheten og kunnskapene de har om musikk, stemninger og teknikker. F.eks. hadde jeg i den første prøven med alle medvirkende en diskusjon om melodilinjen i hvordan Marie-rollen skal si “SE!”. Jeg ville ha en oppfordring i tonefallet, men ikke noe som minnet om sprechgesang (talesang) slik man finner det i noen verk for sangstemmer. Jeg søkte et mer naturlig og dagligdags uttrykk, spesielt siden dette skulle gi Zosimos et valg om å ende sitt eget liv. Et annet eksempel er kontrasten mellom strykerne i ensemblet og solistene obo og sopran. Her brukte jeg noen av mulighetene som Tetzlaff viste meg bl.a. det å spille på oboen uten munnstykket. Dette ga en hul og sår klang som jeg ville bruke i avsnittet med oboens klagesang. Dialogen mellom sopran og obo ble etter hvert et viktig element. Her ønsket jeg å lage en tilnærming mellom stemme og instrument med en strykerklang i bakgrunnen. Denne tredelingen er også et komposisjonsgrep jeg bruker for å skape klarhet, men også flere grunner; bakgrunn, mellomgrunn og forgrunn. Jeg er også opptatt av å lage instrumentkombinasjoner som skaper nye klanger eller «instrument» om man vil. Min intensjon var å skape en scene fra operaen, men uten å bruke teatrale virkemidler som i denne sammenhengen kunne virke påklistret.

Ved å flette inn sopranen i ensemblet ville jeg skape en opplevelse av et rollespill mellom de to solistene og strykeensemblet. Ytterpunktene i librettoen med terror og frihet, liv og død ble en annen referanse for musikken der jeg kunne koble store musikalske kontraster med forholdet mellom de tre rollene jeg valgte: Agathodam (terroristen), Zosimos (livseleksir) og Maria som døde tidlig i operaen. For å oppnå dette satte jeg opp tre ulike musikalske teksturer.

Komponering og utforskning

Den ene består av et ukoordinert mønster som konvergerer inn mot en koordinert avslutning. Det starter i ett instrument og sprer seg gradvis til hele ensemblet. Her ville jeg illustrere hæren som er ledet av Agathodam og som overskygger de to solistene i ensemblet: sopranen Maria og oboisten Zosimos. Disse tre rollene utkjemper en kamp slik man tradisjonelt finner det i kontrasten mellom orkester og solisten i en instrumentalkonsert. Jeg brukte skriket fra Zosimos opp mot en dynamisk overmakt i ensemblet ved å la oboisten spille en flerklang/multiphonic (Veale, 2018) i fortissimo opp mot et rytmisk markert vev av motiver som ender med at «hæren» samles mot oboen som til slutt blir presset til å flykte.

Videre arbeidet jeg med Maria-rollen som med en nesten umerkelig tone hvisker «se» til Zosimos. Dette gjorde jeg ved å velge et middels toneleie for både oboist og sopran der man kan få en stor kontrast til det buldrende ensemblet. Ordet «se» ble kjernen der den hviskende lyden av s-en ble spredt rundt til alle musikere med hviskende lyder og veldig svak dynamikk. Dette endte opp med Zosimos synger til Maria. Her brukte jeg en obo uten munnstykke som skapte en hul og varm klang som Maria svarer på. I denne dialogen mellom Zosimos og Maria ønsket jeg å illustrere kjærlighet og savnet som Zosimos føler etter Maria som døde i begynnelsen av operaen.

Den tredje strukturen var bygget opp av et kort improvisert parti der alle har små soloer. Dette brukte jeg som bro mellom de to forrige teksturene som jeg ville skape en objektiv og anonym bakgrunn til den dramatiske handlingen i Agathodam-partiene. Disse korte improvisasjonene skapte dermed broer i fortellingen om Zosimos og Maria og jeg ville utforske en struktur med spørsmål og svar, men med en åpen slutt. Jeg stoppet med andre ord midt i dialogen for å unngå en kadens og en forutsigbar avslutning for å la publikum dikte videre på utgangen til handlingen. Denne måten å avslutte et verk på er noe jeg ofte bruker

for å oppnå et spørsmål til lytterne. Publikum må selv ta stilling til hva som skjer videre og kan på denne måten være aktivt lyttende.

Ved å skape kontraster mellom motivgjentakelser og en fortellende dialog ville jeg utfordre publikum til å oppleve oboen og sopranen sin rolle i forhold til ensemblet. Dette er jo en tradisjonell kamp mellom individet og kollektivet, men ved å blande nye og eldre instrumentelle teknikker ville jeg forsøke å skape en helhet som fortalte en historie. Jeg forventer noe mer av publikum enn å bare la seg underholde/oppleve musikk. Det er selvsagt et krevende valg, men jeg tror at en assosiativ lytting kan gi mer utbytte enn bare å la seg imponere av instrumentelle ferdigheter hos orkesteret. I min drøfting med studenter har jeg her et eksempel på andre musikalske strukturer enn det de opplever i sin hverdag og når man bruker bruddestetikk kanskje oppnår en reaksjon hos lytterne som kan invitere til gjentatt lytting. Jeg ønsker altså å la musikken «tale» for seg.

Utfordringen med å bruke en så dramatisk tekst var å presentere det for oboisten. Selv om hun var åpen og eksperimenterende opplevde jeg noen problemer med å gi henne noe som handlet om død og terror. Gjennom innstuderingen var jeg flere ganger i dialog med utøverne og jeg fikk inntrykk av en økende forståelse for hva jeg ville med verket. Gjennom direkte kontakt med musikerne kunne jeg sette verket i en kontekst som brakte de nærmere til det ekspressive og dramatiske i forhold til de andre verkene på konserten: Bach, Mozart og Britten. Jeg hadde også tidligere hørt obokonserten av Milhaud med Tetzlaff og hadde en god bakgrunn for å skape en kontrast i programmet.

Partituret begynte å ta form og jeg var klar for nytt møte med ensemblet. Jeg ba om et separat møte med Tetzlaff siden det var henne jeg ville dedikere verket til. Jeg ønsket å starte med noen akkorder som kunne minne om Stravinskis instrumentasjon for treblåsere. Blant annet benyttet jeg en kombinasjon av staccato, pizzicato og arco for å skape en mangetydig klang. De to

åpningsakkordene er en gest som jeg ville skulle være dobbeltydig. Begge akkordene inneholder toner fra Dominant og Tonika. Dette gjorde jeg for å skape en skarp kant i åpningstaktene og en gest som kunne minne om et angrep. Lignende akkorder finner man hos cembalosonatene av Scarlatti (1685-1757) og Stravinskij's verk Historien om en soldat (1918). Jeg gikk videre med et parti der de ulike instrumentene jakter på hverandre, mens obo og sopran uttrykker en slags redsel for hva som vil komme. Dette hentet jeg fra første utdraget fra librettoen:

Agathodam:

Du kommer til en bitter tid,

For fiender truer vår by.

Hver dag i frihet er en seier,

Men krig står oss forut.

Zosimos:

I dag da vi la an i havn,

Merket jeg det straks,

Soldater var samlet i tropper

I den påfølgende delen oppstår det et slags kaos, en kamp der alle spiller «på tvers» av hverandre, forskjøvet som om hver ansats minnet om et slag eller parering av et angrep. Sopran og obo – Marie og Zosimos – roper om hjelp og flykter. Oboen slutter sekvensen med et «skrik» i form av en multiklang og alt blir stille et øyeblikk.

Det oppstår et nytt parti der jeg bruker hentydninger til et annet verk for strykesekstett som jeg har kalt Postures – positurer (Stalheim, 1997). Dette spiller på ulike statiske poseringer på som man finner i det indiske kunstteori Nava Rasa (Bharata 200 BC); de ni grimaser og håndbevegelser uttrykk hver for seg de ni sentiment/emosjoner som er rammen rundt indisk kunstteori. Her har jeg i likhet med librettoen ni ulike satser, scener og emosjoner. Dette utdraget er hentet fra 5.sats i Postures der jeg kun bruker flageoletter. Jeg ville sette dette opp mot en obosolo som var improvisatorisk og lekfull.

Videreføringen er innom ulike virtuose passasjer noe som Tetzlaff løste på forbilledlig måte. Flere «skrik» ble avløst av lek og en dialog mellom sopran og obo. «Soldatene» vender tilbake og en ny jakt starter. I flere omganger forsøker Marie og Zosimos å flykte og løper avgårde. Her kommer det en ny fortetning i det kaotiske «krigs»-partiet og det ender opp med et unisont «angrep». Zosimos og Marie slipper likevel unna og uttrykket skifter igjen til det lekende og improviserende «sidetema». Her er scenografien en hule i fjellet der de to gjemmer seg. De har klart å flykte og på en måte er de fanget, men ikke av soldatene. I fjellhulen kan man høre dråper av vann, med ekko i fjellet, tvil og redsel, men samtidig en følelse av å være i sikkerhet. I det fjerne hører man soldatene fortsetter å kjempe og verket avslutter med noe som minner om åpningsakkordene, men i ny instrumentasjon.

I den siste del av stykket – i fjellhulen – ville jeg skape en atmosfære av annerledeshet og utvide en improvisatorisk karakter. Jeg benyttet flere av de alternative teknikkene som Tetzlaff viste meg i starten, og oppfordret henne til å improvisere sammen med sopran. Dette fungerte spesielt godt og etter første del av verket med veksling mellom kamp og lek ble dette et parti der uventete klanger og lyder oppsto. Jeg fikk også kommentarer fra publikum på dette partiet som beskrev mange ulike assosiasjoner og følelser. Dette var svært positive og bekreftende kommentarer for meg som styrket troen på at jeg hadde oppnådd å fortelle historien om frykt, redsel, trygghet og lek.

Et annet viktig øyeblikk i stykket var for meg i siste del der spørsmålet fra Marie til Zosimos handlet om mot og ny innsikt.

Zosimos: Hvor er du Maria? Jeg kan ikke se deg.

Maria: Se nøye etter, Jeg har alltid vært her.

Du var bare for redd Til å se.

(Pause. Zosimos snur seg rundt)

Ser du meg nå?

Zosimos: Er jeg modig nå,

Eller bare ikke lenger redd?

Maria: Ser du meg nå?

Zosimos: Ja, Nå ser jeg deg.

Dette å søke «i blinde» forsøkte jeg å skape ved å lage en loop der alt går i stå. Marie sier bare SE! mens oboen svarer. Denne dialogen arbeidet vi mye med under innstuderingen der jeg var heldig å få være med. Da var det også første gang jeg traff alle musikerne. De hadde fått utdraget fra librettoen i forkant og ville at jeg skulle utdype og sette det inn i en større sammenheng - noe jeg gjorde. Jeg var meget tilfreds med første gjennomspilling, men jobbet en del med kontrasten i starten mellom det krigerske og det fredfulle. Brudd og stillestående gester ble prøvd ut ved å understreke med dynamikk, artikulasjon og noe rubato. Dette ble for meg mye klarere og kontrastene tydeligere. Dramaet om terror, kjærlighet og død hadde fått sin form og verket var klart for sin urfremføring. Vi hadde jobbet godt sammen og selv om alle var på et høyt profesjonelt plan var

det nødvendig med muntlig bearbeiding for å forløse uttrykket og skape kommunikasjon gjennom kontraster, ulike tempi, spilleteknikker og skift.

Fremføringer

Dagen for første konsert var jeg spent, men rolig for hvordan publikum ville ta imot stykket. Jeg fikk introdusere historien bak stykket og publikum var spent på å høre fremføringen. Noen så kanskje for seg en mer støyende «terror» med Agathodam som anfører for soldatene; andre forventet et modernistisk uttrykk med improvisasjon og moderne teknikker. Dette var i hvert fall kommentarer jeg fikk fra publikum etter fremføringen, noe jeg var glad for å høre. Spesielt også når de omtalte stykket i positive vendinger og at musikken talte gjennom krig kontra fredfull død. Jeg selv var veldig fornøyd med fremføringen og takket musikerne.

Den neste konserten var i nærheten av Hvidsten der ensemblet skulle spille på Ramme Gård. Her var jeg veldig nysgjerrig siden rommet de skulle spille i var et av gallerirommene med Munchs kunst på veggene. Det var også et mye mindre rom som kunne skape for mye dynamikk i de kraftige partiene. Jeg gjorde samme introduksjon, men i kortform slik at jeg fikk introdusert bakgrunnen for arbeidet og formidlet det som de fikk høre litt senere. Dette tror jeg hadde en positiv effekt. Jeg kan ikke si annet at jeg fikk positive kommentarer og spørsmål om videreføringen av librettoen til en opera. Dette gledet meg, og jeg følte jeg var kommet i mål.

Relevans for læreutdanningen

Det å jobbe med en ung oboist i en profesjonell setting tar jeg selvsagt med tilbake til undervisning i komponering ved HVL. Det jeg setter søkelys på da er f.eks. overgangene mellom de ulike instrumenteringene. Hvordan man kan

utfordre musikere på det nivået og samtidig tilrettelegge for en prosess der vi gjennom dialog tolker det musikalske. I tillegg har jeg benyttet dette arbeidet som eksempler på hvordan jeg bruker tekst i en slik sammenheng og hvilken overføringsverdi dette har i en lærerutdanning. Lytting står sentralt; til nye klanger, til strukturer og kontraster, men også å lytte «forbi» musikken og oppleve noe mer enn bare musikalske byggestener.

Det er alltid spennende å treffe unge musikere og oppleve engasjement og interesse for ny musikk. Dette er noe jeg tar med tilbake til studentene på HVL. Selv om det ikke er den musikken de hører mest på eller spiller selv, er det interessant å diskutere med utgangspunkt i noe jeg selv har laget. Dette skaper en nærhet til samtidsmusikk og åpner forhåpentligvis noen dører inn til en verden mange ikke visste fantes. Dette opplevde jeg sterkt da jeg tok studentene med på Borealis der de etter en introduksjon om ulike former for samtidsmusikk fikk høre en konsert der unge komponister fikk stykkene sine framført. Etter konserten fikk jeg bekreftet at levende musikk virker sterkere enn å høre et lydklipp, da de også får med bevegelser, forflytninger og de utøvende gestene musikerne bruker under konserten. Det visuelle har stor betydning for hvordan man oppfatter et nytt verk og kommentarene fra studentene gikk på at musikernes engasjerte fremføring smittet og gjorde et sterkt inntrykk på studentene.

Etiske vurderinger

Det er alltid en utfordring å skrive musikk til en allerede planlagt konsert. Jeg visste om repertoar, besetning og arenaer i forkant av komponeringen. Det var til og med klart at konserten skulle bli overført i NRK radio. Har dette preget komponeringen min på noen måte? Har den vært begrensende og innsnevrende når det gjelder å gjøre publikum fornøyde? Eller har dette vært en mulighet å uttrykka meg fritt?

Jeg mener jeg fikk vide grenser for hva som var forventet. Bortsett fra tidsbegrensingen kunne jeg skrive det jeg ville uten å tenke på om dette skulle være for vanskelig å spilla eller å høre på, om det ikke passet inn på konserten eller om NRK ikke ville inkludere det i sendingen.

Kanskje var det en styrke at konserten hadde noe nyskrevet som hadde et par nålestikk til lytterne og kanskje hadde det et positivt søkelys på de andre verkene sett i lys av mitt verk. Dette var tanker og bekymringer jeg hadde når jeg skulle skrive et verk med utgangspunkt i en dramatisk tekst som utdraget fra librettoen til Zosimos' ni liv. Programleder hadde et kort intervju med meg i forkant og dette mener jeg har stor innvirkning på en oppmerksom lytting og forståelse av hva jeg ville formidle. Jeg tror det var et godt valg å være til stede på alle fremføringene og med en introduksjon fra programleder som åpnet for lytting ut fra noen knagger som lytterne fikk med seg.

Det er selvsagt en utfordring å være den som står bak nyere spilleteknikker og uttrykk i sin musikk sett i forhold til musikk av døde komponister. Det setter et spesielt krav til timing noe jeg forsøkte å legge vekt på ved å ha deler med tradisjonelle virkemiddel opp i mot mer kaotiske og støyende uttrykk. Teksten inviterte til et slikt drama, men jeg forsøkte å balansere det med mer homogene og melodiske parti som kunne mildne og faktisk forsterke uttrykket der det var nødvendig.

I verket forsøkte jeg å ta hensyn til både utøvere og publikum slik at det ikke var et radikalt uttrykk i verket – selv om deler av verket hadde fokus på utvidet bruk av alternative spilleteknikker og polyfone strukturer. Jeg la også inn allusjoner til andre komponister og verk som jeg håpte noen lyttere fanget opp. Dette introduserte jeg også på konsertene samtidig med at jeg formidlet situasjonen i stykket basert på handlingen i librettoen. Det var således ikke store etiske utfordringer med dette verket; det var kort, hadde oboen i sentrum og samtidig

fikk publikum en introduksjon som kunne lede lyttingen mot tematikken i operaen.

Sluttkommentar

Jeg sitter igjen med en ny innsikt gjennom dette arbeidet; både som komponist og lærer, gjennom direkte dialog med musikerne og med drøfting sammen med studentene om samtidsmusikk med referanser i musikkhistorien som Serenade for tenor, horn og strykere av Britten, Schönbergs strykekvartett med sopran og komponistnavn som Ernst Krenek, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel og Heinz Holliger. I tillegg ligger det et større prosjekt i bakgrunnen med librettoen for en helaftens opera som skal bli til i et kunstnerisk utviklingsprosjekt med støtte fra HKdir frem til en fremførelse under Borealis i 2026 (HKdir, 2022). Dette drar jeg også inn i arbeidet med kreative fag på HVL der bl.a. skriv-en-opera-metoden blir brukt. Det er også en direkte linje fra verket jeg har komponert tilbake til Marie Tetzlaff som jeg samarbeidet med. Hun inspirerte meg til å skrive verket til henne gjennom å demonstrere klassisk obospill i tillegg til nye teknikker og deretter fremføre verket på to konserter i serien KORK kammer.

Referanser

Britten, B. (1943) Serenade for tenor, horn og strykere.

URI: <https://youtu.be/mkLyK-oSQ7A?si=8FOxo-dSDuZbpjVE>

Diirektoratet for høyere utdanning og kompetanse. (2023)

URI: <https://hkdir.no/tildelingar-i-program-for-kunstnarleg-utviklingsarbeid#2023>

Milhaud, D. (1957). Obokonsert. Heugel

Niebuhr, A. L. (2014) Zosimos´ ni liv. Manuskript

Stalheim, J. (2022): Kringkastingsorkesterets kammerserie: På konsert med KORK 22. juni 2022.

URI: <https://radio.nrk.no/serie/paa-konsert-med-kork/sesong/202206/MKKL15002522>

Stalheim, J. (1988). Sakkoch.

URI: <https://www.nb.no/noter/produkt/sakkoch/>

Stalheim, J. (1999). Postures.

URI: <https://www.nb.no/noter/produkt/postures-string-sextett/>

Stalheim, J. (2004). TANchoreiÁRDÀstev – Tango + Choeria + Çardas + Stev.

URI: <https://www.nb.no/noter/produkt/tanchoreiardastev-tango-choeria-cardas-stev/>.

Stalheim, J. (2002). Contradictions – Adventure – Miniature – Ouverture.

URI: <https://www.nb.no/noter/produkt/contradictions-adventure-miniature-ouverture/>.

Stalheim, J. (1990). Sju.

URI: <https://www.nb.no/noter/produkt/sju-blasekvintett/>

Stalheim, J. (1990). Hokus 1.

URI: <https://www.nb.no/noter/produkt/hokus-1-hoc-est-corpus-filioque/>

Stalheim, J. (1992). A – AB – ABS av same rot – Tvil 2.

URI: <https://www.nb.no/noter/produkt/a-ab-abs-av-same-rot-tvil-2/>

Veale, P. (2018). Die Spieltechnik der Oboe. Bärenreiter