



Eksperimentell praksis – eksperimentell vurdering?

Av Tanja Orning

I

Hvordan forholder man seg til kunstneriske uttrykk som man kanskje ennå ikke har begreper for å beskrive? Krever pluralismen i samtidsmusikken i dag et større mangfold av kvalitetskriterier? Og endrer kvalitetskriteriene seg når jeg flytter mellom ulike posisjoner: som cellist, lytter og forsker? La meg starte med tre eksempler fra mitt arbeid.

Mens jeg spiller *Study for String Instrument #3* (2009) av Simon Steen-Andersen, projiseres en forhåndsinnspilt video av celloen og meg selv på celloen og meg selv i størrelse 1 : 1. Jeg spiller en nøyaktig koreografert duo med min dobbeltgjenger, og det viktigste premisset for at stykket skal fungere, er at jeg beveger meg helt synkront og asynkront med videocellisten i nøyaktig innøvde bevegelser med videocellisten. Musikken består av en repetitiv støylyd fra en preparert bue og et pizzicato-parti. Lyden fremkommer som resultat av bevegelsen. Bevegelsen er i dette stykket

tatt inn som et autonomt parameter, et kompositorisk materiale.

II

I Laurence Cranes *John White in Berlin* (2003) utholder fire e-bower i flygelet en septimakkord nesten gjennomgående. I det 15 minutter lange stykket for piano, elgitar, cello og cymbal/tamtam er et meget sparsommelig musikalsk materiale lagt ut, noen få (tonale) akkorder og flageoletter gjentas om og om igjen. På ett plan kan man si at dette er enkel musikk, men intonasjonen og klangfargene må være optimale hvis denne musikken skal skinne og ikke bli grå og intetsigende. Kvaliteten på og utførelsen av klangen er musikkens bærende element.

III

Donaueshinger Musiktage, 2012: Verket *MUSIK* av Trond Reinholdsen urfremføres av asamisimasa og komponisten. Det åpner med at komponisten presenterer ledemotiver som «krise i samtidsmusikken», «å redde den tyske ånd fra den nordiske



naivismen» og «den mannlige orgasmen». I løpet av det halvtimes lange verket problematiserer Reinholdsens sentrale elementer i samtidsmusikken som institusjon, samtidig som han viser at han behersker sjangeren til fingerspissene og attpåtil er i stand til å fornye den. Han kommenterer fortløpende hva publikum skal høre etter, og han gjør narr av den streben etter å være nyskapende som preger mye av samtidsmusikken. Etterhvert gjør han musikerne overflødige, han simpelthen skriver dem ut av verket, han er lei av å være avhengig av deres goodwill, han vil heller ha en feiring av datamaskinen, som han bruker i en PowerPoint-presentasjon. En forhåndsinnspilt feiende kantate, som takker festivalsjefen for å hjelpe komponisten i hans karriere, bygger opp mot et brudd der han henter liksomavføring opp av buksen som han smører inn i ansiktet sitt mens han febrilsk gjentar ordet «underholdning». En film som skal forestille backstage, tar over, der vi hører Wagner-inspirert musikk ispedd Xenakis. Institusjonen, representert ved en frosk som spiser penger, sier «tenk på din karriere». Krisen i samtidsmusikken er et faktum, og fra en apokalyptisk tilstand stiger figuren «Die Ideale» frem, akkompagnert av englemusikk. Verket slutter med at Reinholdsens (på filmen) holder opp et bilde av komponisten Colon Nancarrow foran ansiktet.

Kvalitet i materiale og håndverk

Fra Schönbergs utsagn om ny musikk «nie erhörte Klänge» i 1912 har grunnpremisset for ny musikk vært at den nettopp «skal være ny» – ny på den måten at den oppner mot noe gammelt. Materialeestetikken har vært rådende, det vil si at nyskapning finner sted i det musikalske materialet. Dette kravet til stadig nyskapning førte til at materialfremskritt har vært synonymt

med kvalitet i samtidsmusikk. Å vurdere ut fra materialet har vært (og er) utbredt: å se på kompositoriske teknikker, form og struktur og hvilket klangmateriale som er i bruk. Materialfremskritt innebærer også nye lydkilder, som støy og elektroniske lyder, slik de blant annet blir brukt brukt i *Musique concrète*, og utvidede spilleteknikker, som i for eksempel Helmut Lachenmanns *Instrumentale musique concrète*. Cages 4'33" fra 1952 representerer et vannskille – alle lyder innrammet i konserterkonteksten kan være musikalsk materiale, selv om pianisten sitter urørlig gjennom hele verket.

Musikksosiologen Theodor Adorno beskrev *materiale* som noe som er i stadig dialog med historien og den sosiale konteksten. Samfunnet reflekteres implisitt i materialet fordi det filtreres gjennom komponistens erfaringer, og på denne måten vil materialet alltid ha en historisk dimensjon. I dette perspektivet er tidligere tiders stiler isolert sett tømte for mening. Et senromantisk tonedikt eller en sonate i neoklassisk stil skrevet i dag, kan være ypperlig utført stilistisk, men hvilken estetisk verdi det har for oss, er et annet spørsmål. Slike stiløvelser vil i ytterste konsekvens forbli kun stiløvelser fordi de ikke bringer inn en dialog med samtiden. I verker der eldre stiler blir brukt som sitater eller referanser i en musikalsk diskusjon, stiller det seg annerledes. Da oppstår et dialektisk forhold, noe som åpner opp for at musikken kan ha et kritisk potensial. Dette modernistiske bakteppet kommer tydelig frem i debattene om samtidsmusikk, som ofte dreier seg om skillene mellom kvalitet i musikken (autonomi-estetikk) versus konteksten (relasjonell/heteronomi-estetikk), og modernisme versus tradisjon.¹

Godt håndverk sidestilles overraskende ofte med god kvalitet. I overflødig-



hetshornet av klanglig materiale og estetiske retninger tilgjengelig i dag, er det ingen mangel på godt utførte orkestreringer og solide komposisjoner i tråd med tradisjonelle stiler og teknikker. I hvilken grad de er epigoner eller originaler, derimot, kan og bør diskuteres.

Kvalitet i ideen og relasjonen

Etter hvert som det gamle verk- og materialparadigmet har blitt for snevert, har vi i de siste årtier sett at søkelyset har flyttet seg fra hvordan verkene er skapt, til hvilken estetisk substans de innehar. Den tyske filosofen Harry Lehmann kaller dette en *gehalt-estetisk vending* (*Gehalt*: innhold, verdi, kvalitet).² Han beskriver en vending fra *absolutt musikk* til *relasjonell musikk*. Den relasjonelle musikken er beslektet med programmusikk, men der Nietzsches tekster ligger som et implisitt bakteppe i Strauss' *Also Sprach Zarathustra*, beholder den relasjonelle musikken sitt forhold til verden, den refererer til noe som ikke er musikk. Derfor kan den også kalles *virkelighets-musikk*, der virkeligheten i form av lydfiler, samples, videosnutter eller bilder er inkorporert i verket. I Pierre Schaeffers *Chemin de fer* hører vi for eksempel lokomotivet tydelig, og derfor er dette relasjonell musikk, mens i verker der opptak, stemmer eller bilder er transformert til musikalsk materiale, forblir det absolutt musikk.

Også den konseptuelle musikken med sine røtter i avantgarden, *Dada* og *Fluxus*, har fått et nytt oppsving og gjør det mulig å artikulere nye ideer og bringe samfunnet inn i musikken. Innenfor denne retningen kan vi se musikk som tematiserer samfunnsfenomener som børsnoterings (Johannes Kreidlers *Charts Music*), copy-right og utnytting av arbeidskraft i den tredje verden (Kreidlers *Fremdarbeit*),

overvåkning og krigføring (Stefan Prins' *Generation Kill*) og hjernebølger (Luciers *Music for a solo Western Man*). I denne musikken kan ideen bak verket fremstå som viktigere og av større betydning for kvaliteten enn resultatet (den tekniske eller håndverksmessige utformingen av musikken). Den tyske komponisten Johannes Kreidler ser seg selv i en forlengelse av den historiske materialeestetikken i sin påstand om at kontekstualisering og kobling av musikken til virkeligheten ikke bare er et uunngåelig faktum, men faktisk er det nye *materialet*.³

Kvalitet i utøvelsen

Som cellist og musikkforsker har jeg flere ulike lytteperspektiver i møtet med samtidsmusikk. Posisjonen fra celloen gir meg på mange måter en dyp innsikt i musikken jeg tilbringer lang tid med. Selv om dette er en privilegert posisjon, begrenser den riktignok den helhetlige lytteopplevelsen ved at den er subjektiv og dessuten knyttet til mine egne spillehandlinger. Prosessen med å øve inn et verk, å gjøre det til sitt eget for så å fremføre det, skaper blindsoner. Egenskaper som kan gjøre et verk interessant og utfordrende å spille, kan samtidig ha lav kunstnerisk verdi. Idiomatiske og musikantiske verk med høy kvalitet på komponisthåndverket er ofte spennende å spille, men kan samtidig være estetisk uinteressante. Den ekstremt nøyaktige og individuelle intoneringen av kvarttoner i et spektralt orkesterverk av Gerard Grisey kan virke meningsløs for en orkestermusiker, som ikke opplever sin betydning for helhetens kvalitet. Vi ser også verker som gjennom sine nye tekniske krav problematiserer og reformulerer instrumentalpraksisen for utøverne, noe som representerer en ny form for kvalitet innenfor fremføringspraksis. Fra andre posisjoner, som lytter eller



musikkkforsker, lytter jeg til musikken utenfra, med et annet overskudd for detaljer og helhet. Men musikerpraksisen gir en særegen tilgang til kvalitetsvurderinger, også i relasjonen til publikum, der verk, fremføring og tolkning blir satt i spill i møte med en offentlighet.

I den offentlige kvalitetsvurderingen av samtidsmusikk fokuserer anmelderen oftest på verket; det er komponistens intensjon og utvikling som vurderes. Selv om verket sjelden vurderes i skriftlig form, men snarere i en klingende form (fremført enten på konsert eller som opptak), ser vi ofte at utøvelse overhodet ikke nevnes. På mange måter kan man se denne mangelen på innreflektering av det utøvende som en overlevering fra 1800-tallets kunstnerideal og det tilhørende verkbegrepet, hvor det ble etablert et skille mellom *det skapende* og *det utøvende*. Til tross for hundre års eksperimentering i samtidsmusikkens tegn står verkbegrepet fremdeles klippefast. Det paradoksale er at innen klassisk musikk er kritikere og lyttere som oftest mye mer interessert i å høre og vurdere Anne-Sophie Mutters *nytolkning* av Brahms' fiolin-konsert enn *verket*, som mange kjenner ut og inn. I en helt ny komposisjon foreligger det ikke flere tolkninger, så da er det selve verket som har nyhetens interesse. Men er *selve verket* adskilt fra fremførelsen? Er fremførelsen kun en mediering av verkets tilsynekomst? Det ligger et stort potensial i å utvikle og nyansere begrepsapparatet rundt hva utøvelse og formingen av klingende musikk betyr i et verk, og hvordan og hva disse grunnleggende dimensjonene utgjør av kvalitet i verket.

Om det er mulig å skille mellom verk og fremførelse, er et grunnleggende ontologisk spørsmål musikkvitenskapen har befattet seg mye med, der analyseobjektet «verket som skrift» i et partitur er

blitt holdt opp mot «verket som fremført». I samtidsmusikk etter andre verdenskrig er det blitt eksperimentert mye med notasjonsformer og spilleteknikker, noe som har ført til at partituret ofte fremstår som preskriptivt (tegn som forteller deg hva du skal gjøre, og hvordan du skal bevege deg) heller en deskriptivt (konvensjonell notasjon som beskriver parametere som tonehøyde, rytme osv.). På denne måten bringes utøvelsen inn i verket som et avgjørende parameter for verkets tilblivelse, og vi kan ikke lenger se partitur og utøvelse som adskilte enheter. Utøveren og utøvelsen er immanent i verket, så å si som kompositorisk materiale. En variasjon over dette er personspeisifikke verk – med utøvere som utvikler verk i tett samarbeid med komponisten. Her oppstår glidende overganger mellom det skapende og det utøvende, og de unike egenskapene og kvalitetene til utøveren vil i enkelte tilfeller farge verket i så stor grad at det kan være uaktuelt for andre å spille verket. I ytterste konsekvens *er* utøveren verket. Denne performative vendingen krever en ny bevissthet i diskusjonen rundt kvalitet, og også en utvidelse av vurderingskriteriene. Diskusjoner om *Werktreue* (lojalitet ovenfor verket) og *Texttreue* forutsetter tradisjonelle arbeidsdelinger (komponisten som skapende, utøveren som reproduserende) og medfølgende hierarkier, som ofte kan skape ufruktbare motsetninger i vurderingene av kvalitet.

Kvalitet i vurdering

Med økende tverrfaglighet og retninger som går mot det multimediale i samtidsmusikken må vi snakke om et utvidet musikkbegrep. Vi kan se at deler av samtidsmusikken har sprengt seg ut av den påståtte «modernistiske boblen» og befatter



seg nå mer aktivt med samtiden. Vi må derfor forlate det tradisjonelle rammeverket til absolutt musikk og se på flere kriterier i vurderingen – hvilke spørsmål verket stiller. Verkene inngår i en diskusjon om seg selv og sin kontekst, om utøver, skaper og publikum, men de trenger et tilsvar, en dialog for at refleksjonen skal kunne utvikles. Samtidsmusikk er et neglisjert stebarn i floraen av kunstarter, noe som kommer til uttrykk i en smal offentlig diskurs. Å vurdere er å tolke, å tolke er å diskutere – diskusjon på fagfeltet er det vi trenger for å bryne oss og utvikle oss. Utsagn om musikk er performative, i slekt med og blir ofte sidestilt med musikken selv. En eksperimentell praksis fordrer også en eksperimentell vurdering. Samtidsmusikk er en praksis i tilblivelse – det står noe på spill! Vi trenger et større faglig fellesskap, en videre og bredere diskurs, som kan gi oss nye perspektiver og innsikter, nytt vokabular, nye begreper og opplevelser om hva samtidsmusikk kan være og kan bli.

Tanja Orning er cellist og postdoktor ved Norges musikkhøgskole. Siste publikasjon: «The ethics of performance practice in complex music after 1945», i Guldbrandsen og Johnson (red.): Transformations of Musical Modernism (Cambridge University Press). Sammen med ensemblet asamisimasa fikk hun Spellemann 2015 for platen Neon Forest Space – asamisimasa plays the music of Øyvind Torvund. Orning har for øvrig også en egen konsertserie, Tanja Orning inviterer: Frihet, strenghet og kjærlighet.

¹ Se debattene på Ballade.no fra 2009, www.ballade.no/sak/de-komfortable-skylappene/, og 2015 www.ballade.no/sak/ny-musikk-og-kvalitet/ (hentet 28.01.2016).

² Harry Lehmann: *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz: Schott Music, Oktober 2012.

³ Johannes Kreidler: «Der erweiterte Musikbegriff», i *Katalog zu den Donaueschinger Musiktagen 2014*, www.kreidler-net.de/theorie/kreidler_der_erweiterte_musikbegriff.pdf (hentet 28.01.2016).

