



LISTAHÁSKÓLI ÍSLANDS
Iceland University of the Arts

Umbreyting skorsins

Örlygur Steinar Arnalds

Lokaritgerð til BA -prófs

Listaháskóli Íslands

Tónlistardeild

Desember 2021

Umbreyting skorsins

Örlygur Steinar Arnalds

Lokaritgerð til BA.-prófs í tónsmíðum

Leiðbeinandi: Berglind María Tómasdóttir

Tónsmíðabraut

Tónlistardeild

Desember 2021

Ritgerð þessi er 6 eininga lokaritgerð til BA.-prófs í tónsmíðum.
Óheimilt að afrita ritgerðina á nokkurn hátt nema með leyfi höfundar.



Útdráttur

Í ritgerð þessari eru skoðaðar þrjár tilraunir sem tónskáld hafa gert til að endurhugsa og umbreyta hugmyndinni um skor og nótnaritun og hvaða áhrif það hefur á innihald verkanna. Fyrst er gerð grein fyrir því hvaðan hugmyndin um skorið og tilgang þess eins og við þekkjum það í dag er upprunnin, ásamt því hvernig það tengist hugmyndinni um tónverkið sem varð að þungamiðju tónsköpunar uppúr 19. öld. Þessar hugmyndir verða skoðaðar út frá hugmyndum heimspekingsins Lydiu Goehr og bókar hennar, *The Imaginary Museum of Musical Works*, sem og hugmyndum fræðimannsins Roland Barthes um dauða höfundarins. Eftir það eru skoðuð þrjú tónskáld sem fara afar mismunandi leiðir í framsetningu skorsins. Fyrst verða skoðuð verkin *Pression* fyrir selló og *Guero* fyrir píanó eftir tónskáldið Helmut Lachenmann. Í þeim verkum tilgreinir Lachenmann hvernig hljóðfæraleikarar eiga að hreyfa sig í stað hefðbundinnar nótnaritunar og hleypir þannig inn heimi nýrra hljóða sem áður fyrr höfðu verið falin. Næst er skoðað verkið *A Dip in the Water* eftir John Cage, sem inniheldur aðeins lista heimilisfanga sem þátttakendur eiga að fara á og hlusta, flytja eða taka upp. Verkið opnar tónlist út fyrir heim tónleikasalsins og hvetur þátttakendur til að hlusta á handahófskenndu hljóðin sem leynast í umhverfinu. Verkið er einnig borið saman við hugmyndir R. Murray Schafer um hljóðvistfræði (e. Acoustic ecology) og tilraunir Pauline Oliveros um djúphlustun (e. Deep listening). Að lokum er fjallað um verkið *THIS IS WHY PEOPLE O.D. ON PILLS /AND JUMP FROM THE GOLDEN GATE BRIDGE* eftir írska tónskáldið Jennifer Walshe þar sem flytjandi er beðin um að læra á hjólabretti og mynda sér ímyndaða hjólabrettaferð sem verður svo að hugarskori sem flytjandi notar við flutning á hljóðfæri sínu.

Efnisyfirlit

Inngangur	1
1. Skor og verkið	2
1.1. Lydia Goehr og hugtakið verk.....	2
1.2. Dauði tónskáldsins	5
2. Helmut Lachenmann: framleiðsluhættir hljóðs	7
3. John Cage: Út fyrir tónleikasalinn.....	10
3. Jennifer Walshe: skorið sem ferðalag.....	13
Niðurlag	16
Heimildaskrá	18
Prentaðar heimildir	18
Skor	18
Rafrænar heimildir.....	18
Myndaskrá	19

Inngangur

Orðið skor er þýðing á enska orðinu *score* og hefur verið þýtt sem raddskrá eða partitúr á íslensku. Í þessari ritgerð mun ég hins vegar fjalla um óhefðbundnar nálganir á fyrirbærinu skor og því er ekki einvörðungu um skrá á röddum tónverks að ræða. Notast ég í ritgerð þessari við orðið skor þar sem það hefur víðtækari merkingu en aðrar þýðingar.¹ Tónlistarbakgrunnur minn er að mestu leyti tengdur jaðarrokki og raftónlistarheiminum fremur en í heimi svokallaðrar „klassískar tónlistar“. Í þeim heimi hefur einhverskonar nótnaritun eða skor lítið vægi. Allt tónefni verður til á fundum eða æfingum listamanna, þar sem hugmyndum er deilt, spunnið eða unnið úr hugmynd sem einhver kemur með. Þar er enginn greinarmunur gerður á tónskáldi, skori eða flytjanda, heldur rennur þetta allt saman í tónsmíðuferlinu. Skrásetning tónlistarinnar er fremur gerð í formi upptöku og útgáfu af lögnum. Því kom ég inn í þetta nám frá ákveðnu utanaðkomandi hugarfari og hef alltaf fundist áhugavert hversu mikið vægi er sett á skorið, tónlistin verður nánast alltaf til frá hugsun um skor og þurfa allar víddir þess að vera vel út þældar. Ég hef því alltaf haft mikinn áhuga á hvern hátt tónskáld hafa endurhugað eða snúið upp á hugmyndina um skor. Skorið í hinum hefðbundna skilningi er kerfi sem tilgreinir tímasetningar á láréttum ás og tónefnið eða það sem á að hljóma á lóðréttum ás. Skorið er því í hefðbundnum skilningi framsetning eða tungumál sem tónskáld notar til að koma hugmyndum sínum fram í umheiminn. Þetta er því það næsta sem við komumst inn í hugarheim og ímyndunarafl tónskáldsins. Skorið er þess vegna það sem er veitt mest vægi þegar t.d. kemur að greiningu tónverks, þegar kennari hljómgreinir verk er oftast lítið á nóturnar til að túlka verkið jafnvel fremur en hlustun. Verkefni flytjandans er því að reyna að miðla þessari hugmynd tónskáldsins með lestri á skorinu á sem skýrastan hátt til að lífga það við og miðla því inn í heim hlustandans. Skorið virkar einnig sem ákveðin skrásetning tónverksins og á að sjá til þess að verkið lifi áfram jafnvel eftir andlát tónskáldsins.

Í þessari ritgerð ætla ég að fjalla um tilraunir sem tónskáld hafa gert til að bylta þessari hugmynd um framsetningu skora og umbreyta nótnarituninni. Ég byrja á að nota bók Lydiu Goehr *The Imaginary Museum of Musical Works* til að rannsaka hvernig nútíma hugmyndir okkar um skor mótuðust og hvaða tilgang og stöðu það hefur í breiðara samhengi tónlistarmenningar. Ég skoða einnig hugmynd Roland Barthes um „dauða höfundarins“ og

¹ Einar Torfi Einarsson, „Skorið sem kort (eða tónverkið og kortaskorið),“ *Þræðir*, 1 (19. febrúar 2016). Sótt 12 nóvember 2021 af <https://www.lhi.is/tolublad-1-skorid-sem-kort-eda-tonverkid-og-kortaskorid>.

hvort hún eigi við í samhengi tónverka. Ég mun svo fjalla um þrjú verk sem fara öll mjög ólíkar leiðir varðandi nótnaritun eða hugsun á skori, sem öll hafa haft áhrif á hugmyndir mínar um skor. Fyrst fjalla ég um verkið *Pression* eftir Lachenmann fyrir selló þar sem óhefðbundin nótnaritun er notuð til að umbreyta hugmynd okkar um hvernig hljóðfæri eiga vera spiluð og því hvaða hljóð þau eiga að framleiða. Svo skoða ég verk John Cage, *A Dip in the Lake: Ten Quicksteps, Sixty-two Waltzes, and Fifty-six Marches for Chicago* fyrir flytjenda/flytjendur, hlustanda/hlustendur eða hlóðupptöku/hljóðupptökur. Verkið er listi af fjögur hundruð tuttugu og sjö heimilisföngum í Chicago borg ásamt nágrenni borgarinnar og er flytjandi beðin um að fara á tilgreinda staði og spila, hlusta eða taka upp. Að lokum fjalla ég um verkið *THIS IS WHY PEOPLE O.D. ON PILLS /AND JUMP FROM THE GOLDEN GATE BRIDGE* eftir Jennifer Walshe fyrir 1 til 10 flytjendur á hvaða hljóðfæri (þar á meðal rödd) sem er. Það verk fer mjög óhefðbundnar leiðir í nótnaritun en skorið inniheldur texta sem biður flytjandann að læra á hjólabretti og mynda sér draumahjólabrettaferð, sem þau svo túlka í gegnum hljóðfærið sitt. Að lokum fjalla ég um hvaða áhrif þessar óhefðbundnu leiðir hafa á tónlist verkanna, hvaða nýju möguleikar opnast og hverjir lokist.

1. Skor og verkið

1.1. Lydia Goehr og hugtakið verk

Í bók sinni *The Imaginary Museum of Musical Works* skoðar heimspekingurinn Lydia Goehr hugmyndir okkar um hugtakið tónverk frá heimspekilegu og sagnfræðilegu sjónarhorni. Hún bendir á að hugmyndir okkar um hugtakið tónverk séu að mestu leyti upprunnar á 19. öld í kringum tíma rómantísku stefnunnar. Hún telur að á þeim tíma hafi orðið róttækar breytingar á hugsun okkar um list og þá sérstaklega hugtakið verk (e. work-concept). Hún heldur því ekki fram að þessar hugmyndir hafi sprottið upp af sjálfu sér heldur fremur að þræðir þess sem verður að innihaldi hugtaksins séu þegar til. Enn sem komið er hafa þeir þó ekki tengst saman á viðeigandi hátt. Því birtist hið nýja bæði samfellt og ósamfellt með því gamla.²

Lydia Goehr telur að við þurfum að greina tvær hugsanlega aðskildar fullyrðingar. Í fyrsta lagi að fyrir 19. öld hafi hugtakið verk verið til óbeint innan tónlistariðkunar og í öðru lagi hafi á þeim tíma hugtakið verk ekki stjórnað framleiðslu eða iðkun tónlistar. Fyrir 19. öld hafi tónlistarstarfsemi ekki verið byggð upp af verk-hugtakinu, heldur hafi tónlistariðkun á þeim tíma verið talin falla undir önnur hugtök en verk. Tónskáld hafi vissulega unnið með

² Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of music*, (Oxford: Clarendon Press, 1992), bls 109.

hugmyndir á borð við óperu, kantönu, sönötu og símfóníu, en það þýði ekki að þau hafi verið að framleiða verk. Það var ekki fyrr en byrjað var að semja tónlist eftir hugmyndinni um verk, sem þessar óperur, kantötur, símfóníur og sönötur öðluðust stöðu sína sem mismunandi tegundir tónverks.³ Hún telur að þessi þróun á hugtakinu tónverk hafi skapað ákveðið stigveldi milli þess sem væri hægt að kalla „alvarlega tónlist“, akademíska eða klassíska tónlist til aðgreiningar frá annarri tónlist. Alvarlegur tónlistarmaður semur eða flytur verk og hefur sú tónlist hlotið hæstu stöðu sem möguleg er í evrópskri tónlistarmenningu.⁴

Lydia Goehr telur að stærsta merkingarbreyting sem hugmyndin um alvarlega tónlist hafi gengið í gegnum sé sú sem færði tónlistarskilning frá „utan-tónlistarlegum“ (e. extra-musical) áhyggjum í átt að „tónlistarlegum“ áhyggjum. Fyrir 19. öld var lykilspurning heimspekilegra hugleiðinga um tónlist spurningin „hvað er tónlist?“. Hún var svo oft könnuð út frá utan-tónlistarlegri virkni og þýðingu. Tónlist á þeim tíma var yfirleitt stjórnað og því skilgreind af utanaðkomandi hugmyndum, sem hafði því áhrif á kenningar, framleiðslu, gagnrýni og upplifun tónlistar. Var tónlistin þannig venjulega mótuð af valdamiklum stofnunum eins og kirkjunni eða ríkinu. Þeir sem reyndu að lýsa og greina eðli tónlistar skoðuðu því trúarlegt og uppeldislegt gildi tónlistar, hvernig gæti tónlist öðlast viðunandi siðferðilega, pólitíska eða trúarlega stöðu og leitt til dýrmæts framlags til góðs lífs. Þetta gat verið fremur strembið verkefni fyrir tónlistarmenn á þessum tíma, að þurfa stöðugt að réttlæta tónlist sína út frá „utan-tónlistarlegum“ gildum. Fyrir um 200 árum fóru aðstæður tónlistar aftur á móti að breytast, þó utan-tónlistarlegur skilningur á tónlist hafi haldið áfram að hafa áhrif á framleiðslu og skilning okkar á tónlist, urðu þau hluti af nýjum tónlistarlegum skilningi. Með uppgangi nútíma fagurfræði og fagurlist (e. fine art) fékk tónlist sem listform sjálfstæða, tónlistarlega og „siðmenntaða“ merkingu og var loks skilgreind á sínum eigin forsendum. Svör við spurningunni „hvað er tónlist?“ fóru því að taka á sig nýja mynd, þar sem minna var litið til utan-tónlistarlegra áhrifa, heldur fóru fræðimenn fremur að líta til þess sem telja mætti sjálfstæðar tónlistarlegar hugmyndir. Þessu umbreyting frá því utan-tónlistarlega yfir í það tónlistarlega hafði einnig í för með sér spurninguna „hvað er tónverk?“. ⁵ Þessi nýja spurning leiddi til nýrrar sýnar á tónlist sem sjálfstæða iðkun þar sem nú var fullyrt að alvarlegar áhyggjur hennar væru eingöngu tónlistarlegar. Sú iðkun sem kom fram varð sérstaklega miðuð að og metin með tilliti til framleiðslu á varanlegum tónlistarafurðum. Uppgangur þessara hugmynda um tónlist leiddi til þess að tónlistarmenn

³ Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, bls 114–115.

⁴ Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, bls 121.

⁵ Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, bls 122–123.

fóru að hugsa fyrst og fremst um tónlist út frá verkum. Breytingin frá greiningu á utan-tónlistarlegum eiginleikum yfir í tónlistalega eiginleika einkenndist því af tilkomu hugmyndarinnar um tónlistarverk. Um hvaða áhrif þessi breyting hafði á tónlist skrifar Goehr: „Stutta og grófa svarið er allt sem snertir tónlistariðkun — fagurfræðikenningar um tónlist; tónlistin sem er framleidd; félagsleg staða tónlistarmanna, hvort sem þeir eru tónskáld, flytjendur eða hlustendur; reglurnar, hegðunina, og siðareglurnar.”⁶

Á sama tíma og þessi þróun hugtaksins verk var í gangi kristallaðist einnig greinarmunur á list og handverki, þar sem gerður var greinarmunur á fagurfræðilegu gildi og hagnýtu notagildi. Handverksvörur voru góðar vegna virkni þeirra í hversdagsleikanum en listin væri falleg og hefði mátt til að flytja okkur til æðri, fagurfræðilegra sviða. Því breyttist skilningur okkar á gildi listaverka verulega. Þegar byrjað var að flokka tónlist sem hluta af fagurlistunum vaknaði þörfin á því að hafa hana á varanlegu formi eins og önnur listarverk. Þess vegna varð verkið til á sviði tónlistar á síðari hluta átjándu aldar. Á því augnabliki varð verk-hugtakið þungamiðjan og virkaði sem hvatning og markmið tónlistarkenninga og -iðkunar. Allar tilvísanir í tilefni, flutning, virkni eða áhrif urðu að víkja fyrir tilvísunum í afurðina – tónverkið sjálft.⁷

Þessi þungamiðja verk-hugtaksins ásamt þörf tónlistar til að varðveitast líkt og önnur listaverk gerði það að verkum að svipaða þróun er hægt að sjá í mótun skora og nótnaskriftar í gegnum aldirnar, en tónskáld á 18. öld fóru í sífellt meira mæli að tilgreina nákvæmar hvað þau vildu heyra í flutningi. Þessi þróun stafaði að miklu leyti af nýrri löngun til að varðveita eiginleika tónlistar nákvæmlega eins og tónskáldið heyrði það fyrir sér. Mikið af eiginleikum sem áður voru ótilgreind, eins og skrautnótur, voru nú skrifuð nákvæmlega út.⁸ Eftir því sem verk-hugtakið þróaðist áfram varð nótnaskriftin sífellt nákvæmari svo hlustandi gæti upplifað akkúrat hina fagurfræðilegu fullkonnun tónskáldsins. Því tengjum við hugmyndina um verk-hugtakið nánast alltaf saman við skor eða nótnaskrift og því er það sem við köllum „alvarlega tónlist“, eða akademíska tónlist oftast nátengd skor-tónlist. En eins og komið hefur fram þá er alls ekki öll tónlist skrásett í full rituðum skorum og er það raunar sjaldan svo ef litið er til annarrar tónlistar en þeirrar sem í dag er kölluð klassísk tónlist.⁹ Goehr varpar því þeirri spurningu fram hversu náíð hugtakið tónverk, öfugt við tónlist í víðara samhengi, tengist hugmyndinni um að tónlist sé að fullu tilgreind og fullkomlega

⁶ Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, bls. 123.

⁷ Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, bls 152.

⁸ Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, bls 28-29.

⁹ Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, bls. 31.

endurspegluð í hverjum flutningi. Hér kemur því upp lykilspurning, mögulega er skorið ekki alltaf hinn fullkomni miðill og skrásetning verks eða tónlistar. En eins og hún orðar það: „Ef við erum að fást við einn tónlistarflutning t.d. þegar tónlistarmenn spinna frjálstlega, er ekki vandamál hvernig við varðveitum sjálfsmynd verks fullkomlega í röð flutninga. Kannski er ekki rétt að hugsa alla tónlist út frá verkum.“

1.2. Dauði tónskáldsins

Ýmis tónskáld hafa reynt að brjóta upp eða umbreyta virkni og hugmynd okkar um fyrirbærið skor og því á sama tíma hugmyndinni um tónverk. Þessi tilraunamennska stigmagnaðist á seinni hluta 20. aldarinnar, tónskáld fóru að notfæra sér óvissu eða gefa flytjendum meira frelsi í flutningi, þar sem tónskáldið viðurkennir að verkið eigi ekki aðeins heima í skorinu heldur einnig í túlkun flytjenda, í eyru hlustanda og í loftinu í formi hljóðbylgja. Tónskáld sem unnu með þessar hugmyndir voru meðal annars Pauline Oliveros, John Cage og Earle Brown. Önnur tónskáld fóru hins vegar í gagnstæða átt með öfgum í nótnaritun, þar sem svo mikið af upplýsingum voru gefnar flytjanda að nær ómögulegt var að meðtaka eða spila verkin. Þar má nefna tónskáldin Iannis Xenakis og Karlheinz Stockhausen og þróun þessi magnaðist svo enn meir með tónskáldum á borð við Brian Ferneyhough, sem tilheyrði svokallaðri Nýflækjustefnu (e. New Complexity). Einnig er vert að minna á að í ýmsum tónlistarstefnum er lítið sem ekkert notað sem líkist skor-fyrirbærinu sem við þekkjum í hefðbundnum skilningi, straumar inn í heim djasstónlistar notfæra sér að miklu leyti spuna, og hljómsveitir í popp- og rokkheiminum vinna að miklu leyti lög í sameiningu í gegnum hugmyndavinnu og spjall. Áhugavert er að líta á önnur listform á borð við leiklist þar sem ekki er horft jafn strangt á að flutningur á verkinu sé nákvæmlega eins og leikskáldið skrifaði það. Í þeim heimi er meira viðurkennt að taka texta á borð við Shakespeare og leika eða snúa upp á efnið til að fá nútímalegri nálgun eða nýja túlkun á textanum. Flytjandi tónverks getur vissulega túlkað hvert tónverk á mjög mismunandi hátt og geta flutningar verið afar fjölbreytir, en flytjandi getur þó ekki haft bein áhrif með umbreytingu á tónefninu sjálfu eða verið með róttækar breytingar á áferð tónefnisins. Nokkrir flytjendur á seinustu árum hafa þó gert tilraunir í þessa veru og má t.a.m. nefna plötuna *Telemann Fantasias*, sem fiðluleikarinn Aisha Orazbayeva gaf út hjá PRAH Recordings árið 2016. Þar flytur hún 6 af 12 fiðlufantasíum George Phillip Telemann, en verkin voru gefin út árið 1735. Á heimasíðu sinni lýsir hún geisladisknum með eftirfarandi hætti:

Flutningarnir á geisladisknum spanna allt frá persónulegum og stílfræðilegum túlkunum að útgáfum sem einkennast af afbökun og sundrunu efnisins með notkun nútíma fiðlutækni. Fjölbreytni öfgakenndra lita, hljóða og tóna lýsir upp margradda karakter og orðalag tónlistarinnar, en bætir jafnframt við ókunnugum og fjarlægum eiginleikum.¹⁰

Hægt er að velta fyrir sér þessum tilraunum út frá hugmynd Roland Barthes um „dauða höfundarins.“ Í samnefndri ritgerð sinni frá árinu 1967 lýsir Barthes yfir dauða rithöfundarins, hann skrifar að hugmyndin um rithöfundinn sé nútímahugmynd sem á uppruna sinn í enskri reynsluhyggju, franskri rökhyggju, einstaklingshyggju og persónulegri trú siðbótarinnar.¹¹ Hann telur að í dag vitum við vel að texti sé ekki lína af orðum, sem innihaldi aðeins eina merkingu, þ.e.a.s. boðskap höfundarins, heldur margvitt rými þar sem margs konar rit, „ekkert“ þeirra frumsamið, blandast saman.¹² Það sé því aðeins einn staður sem þetta rými beinist að og sá staður sé lesandinn en ekki höfundurinn. Þessi sameining textans liggi ekki í uppruna hans heldur áfangastað. Í stuttu máli: „fæðing lesandans verður að vera á kostnað dauða höfundar.“¹³

Þessar greiningar Barthes eru í miklu samræmi við skrif Lydiu Goehr en tilheyra þó öðru samhengi. En væri hægt að hugsa eins um tónlistarmiðilinn og bókmenntamiðilinn, getum við ímyndað okkur „dauða tónskáldsins“? Í greininni „Roland Barthes, ‘Text’ and Aleatoric Music: Is the ‘Birth of the Reader’ the Birth of the Listener“, velta Joe Jeongwon og Song Hoo S þessari yfirlýsingu Barthes fyrir sér í samhengi við slembiaðferðir í tónlist eða aleatorískri tónlist. Telja þeir aleatoríska tónlist vera andsvarið við þeirri hugmynd um að höfundurinn skapi merkingu verka sinna. Í aleatorískri tónlist nota tónskáld tilviljunarkenndar aðferðir, sem gerir það að verkum að hluti tónsmíðanna er í raun ekki í þeirra höndum. Þetta geta þau gert á nokkra mismunandi máta. Í tónsmíðunum sjálfum, þar sem notast er við tilviljunarkenndar aðferðir til að framleiða t.d. tónefni. Hið tilviljunarkennda getur einnig falist í flutningnum sjálfum, þar sem allt hljóðefni er skrifað niður af tónskáldinu en flytjandi ræður í hvaða röð það er spilað, eða þá í formi sjónrænna eða munnlegra tákna sem ekki tilheyra hefðbundinni nótnaritun, sem leiðbeina eða gefa aðeins til kynna hvernig hægt er að flytja verk og veita því flytjandanum mikið frelsi til túlkunar. Síðustu tvö dæmin er hægt að sjá sem einskonar dauða tónskáldsins og fæðingu flytjandandans. Skorið verður því að miklu leyti ekki til í nótnaritun tónskáldsins heldur

¹⁰Aisha Orazbayeva, „Telemann Fantasias,” *Aisha Orazbayeva*. Sótt 12. nóvember 2021 af <http://aishaorazbayeva.com/Album-3-Telemann-Fantasias>.

¹¹ Roland Barthes, *The Rustle of Language*, Richard Howard þýddi (California: University of California Press 1989), bls 49-50.

¹² Barthes, *The Rustle of Language*, bls. 52-53.

¹³ Barthes, *The Rustle of Language*, bls. 55.

lestri flytjandans. Í greininni er bent á að þessi fæðing sé nær túlkun Barthes en fæðing hlustandans, þar sem hlustandinn hefur sjaldan beinan aðgang að textanum og verður textinn að vera túlkaður í gegnum flytjanda.¹⁴ Á sama hátt er hægt að sjá túlkun Aisha Orazbayeva á verkum Telemann sem þessa fæðingu flytjandans, þar sem skorið er texti sem hægt er að túlka á óteljandi vegu og verður því verkið til í flutningi verksins en ekki uppruna verksins.

Með þessi sjónarmið í huga mun ég nú gera grein fyrir þremur verkum sem hafa haft djúpstæð áhrif á mig og brjótast á mismunandi vegu undan hefðbundinni hugsun um skorið og nótnaritun.

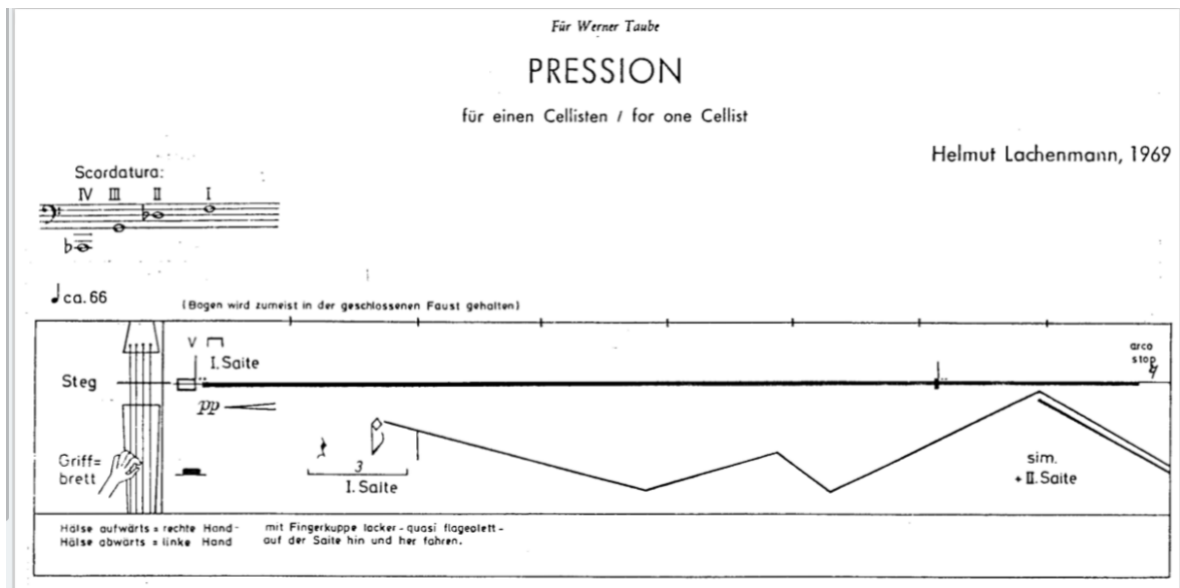
2. Helmut Lachenmann: framleiðsluhættir hljóðs

Tónskáldið Helmut Friedrich Lachenmann fæddist 27. nóvember 1935 í Stuttgart í Þýskalandi. Á árunum 1955-1958 stundaði hann nám í tónsmíðum og tónfræði hjá Johann Nepomuk David ásamt námi í píanóleik hjá Jürgen Uhde við tónlistar og sviðslistaháskólann í Stuttgart. Eftir það sótti hann einkatíma í tónsmíðum hjá tónskáldinu Luigi Nono í Fenejum.¹⁵ Tónlist Lachenmann einkennist af óhefðbundnum hljóðheim sem leggur áherslu á hljóðin bak við tónana og nær hann þessum hljóðum fram með útvíkkaðri nýrri hljóðfæratækni (e. Extended Technique). Hann leggur einnig virka áherslu á framleiðslu hljóðanna, t.a.m. ekki áherslu á nótuna C heldur hvernig nótan er framkölluð. Ég mun fjalla hér um verkin *Pression* fyrir selló frá árinu 1969 og *Guero* fyrir píanó frá árinu 1970 og skoða hvernig óhefðbundin nótnaritun í þeim verkum opnar fyrir nýja möguleika í tónsköpun.

Í *Guero* og *Pression* notar Lachenmann skorið til að leiðbeina hreyfingum hljóðfæraleykarana í stað þess að gefa til kynna hvaða tónar eiga að hljóma (sjá mynd 1). Þannig opnar hann heim hljóðs sem annars hefur verið falinn í hinum hefðbundnu nótnaeiningunum.

¹⁴ Song Hoo S og Joe Jeongwon, „Roland Barthes, ‘Text’ and Aleatoric Music: Is the ‘Birth of the Reader’ the Birth of the Listener,“ *Muzikologija*, 2 (janúar 2002): 263-281. doi: 10.2298/MUZ0202263J.

¹⁵ Dan Albertsson og Ron Hannah, „Helmut Lachenmann,“ *The Living Composer Project*, 2018. Sótt 20. nóvember 2021 af <http://composers21.com/compdocs/lachenmh.htm>.



Mynd 1. Brot úr nótnaritun fyrir selló í skorinu fyrir *PRESSION*.

Lachenmann var undir áhrifum frá öllum þeim nýju hljóðum sem voru að spretta upp í þróun raftónlistar og „musique concrète“, þar sem hljóð úr umhverfinu eru tekin upp á segulband og umbreytt. Þannig eru hljóðin tekin úr félagslegu samhengi sínu og aðeins horft á þau sem hljóð sem hægt er að vinna með á skapandi hátt. Lachenmann var heillaður af þessum þælingum en yfirfærði þær á hljóðfærin sjálf og kallaði því tónlistarsköpun sína „musique concrète instrumentale“, þar sem lítið er á hljóðfærið sem hljóðframleiðsluvél eingöngu og er það því svipt sögulegu og menningarlegu samhengi sínu. Eins og kemur fram í bókinni *Music After the Fall*:

Hvernig hljóðfæri eru almennt leikin og tæknin sem talin er „góð“ eða „tónlistarleg“ hljóðframleiðsla er aðeins lítil hluti af möguleikum þeirra. Þrátt fyrir stærð píanósins er aðeins lítið svæði á hljóðfærinu (hljómborðið) notað til að búa til hljóð, til dæmis; og jafnvel þá eru takkarnir aðeins notaðir á einn ákveðinn hátt (þeir eru slegnir af fingrum). Þar að auki, rökstuddi Lachenmann, að þessar leiðir til „góðrar“ hljóðframleiðslu eru djúpt tengd sögulegu hugtaki um tónlist sem aftur er í takt við borgaraleg gildi, aðstæður stéttakúgunar, ákveðna markaðsskipan og alhliða mengað kerfi merkingargerðar.¹⁶

Hefðbundin nótnaritun inniheldur sögulega þróun sem hefur byggt ákveðið stigveldi hljóða. Efst eru tónar og sambönd þeirra og kemur það skýrast fram í dúr og moll kerfinu. Því er erfiðara að ná fram hljóðum sem mögulega tilheyra ekki þessari hefðbundnu hugsun um tónsmíðar t.d. eins og hjá Lachenmann þar sem hann vinnur fremur með hljóðefni á borð við ym (e. noise) fremur en hefðbundið tónefni. Við sjáum því hvernig Lachenmann nær að vinna gegn þessu stigveldi með umbreytingu sinni á nótnaritun.

¹⁶ Tim Rutherford-Johnson, *Music after the Fall*, (California: University of California Press, 2017), bls. 200.

Rutherford-Johnson höfundur *Music After the Fall* bendir á hvernig þessi hugsunarháttur endurspeglast svo aftur í þróun raftónlistar í fyrirbærinu sem kallast „glitch”, en það var stefna sem notfærði sér mistök raftækja sem efnivið. Þar var sama hugsun um falin hljóð eins og bjögun, suð, klikk og popp, sem í hefðbundnum skilningi voru ekki talin rétt eða falleg, notuð sem byrjunarpunktur tónlistar. Af tónlistarmönnum í þessum hópi má nefna tónlistarmanninn Alva Noto og finnsku rafsveitina Pan Sonic.¹⁷ Þessi hugmyndafræði lítur svo á að þar sem hlutir brotna niður, eyðileggist ekki aðeins eitthvað heldur verði til í því augnablik nýir möguleikar.

Í formála *Pression* tekur Lachenmann fram að nótnaskriftin segi ekki til um hvaða hljóð eigi að hljóma heldur hvernig hljóðfæraleikarinn á að hreyfa sig. Einnig tekur hann fram að hljóðfæraleikarinn eigi helst að læra verkið utan af en ef það sé ekki hægt eigi skorið sjálft ekki að skyggja á hljóðfæraleikarann eða hljóðfærið.¹⁸ Verkið virðist því snúast að miklu leyti ekki aðeins um þennan ókannaða heim hljóðfærisins heldur einnig flutninginn sjálfan með áherslu á hreyfingar hljóðfæraleikarana. Sellóleikarinn Tanja Orning lýsir í greininni „Pression Revised: Anatomy of Sound, Notated Energy, and Performance Practice“ sambandi sínu við flutning á verkinu *Pression* svona:

Hvað varðar flutningsiðkun, þá er það sem ég tel róttækasta þáttinn í *Pression* vera hversu einstaklega náttúrulegt verkið er, á þann hátt að það vex upp úr nánu líkamlegu sambandi sellós og sellóleikara. Þegar flytjendur gera tilraunir með og æfa tónlistina þurfa þeir að fara djúpt inn í sambandið sem þeir hafa við hljóðfærin sín. Niðurstaðan er alvarleg innlifun og hljóðupplifun sem krefst sjálfspjallunarstöðu og meðvitaðs framlags. Það er kærkomið og sjaldgæft tækifæri fyrir tónlistarmenn að snúa upp á hljóðfærið sitt, þurfa að endurskoða tækni sína og hljóðskrá (e. sonic repertoire), og efast í grundvallaratriðum um klassíska flutningsiðkun í ferlinu. Að afbyggja ástsæla sellóið og endurbyggja það breytir ekki aðeins iðkun okkar heldur skapar einnig nýja.¹⁹

Aðferð Lachenmann í nótnaritun ögrar hefðbundnum skilning okkar á hljóðsköpun hljóðfæra og hvað í hefðbundnum skilningi hefur þótt rétt eða falleg tónlistarsköpun og flutningur. Hann reynir að horfast í augu við hefðina, snúa upp á hana og þannig gagnrýna hana. Með því að snúa upp á hefðbundið notagildi skorsins (að tilgreina hvað á að hljóma) og leggja fremur áherslu á hvernig eigi að hreyfa líkamann brýtur hann upp stigveldi tónlistar en þar er hljóðið efst á stalli. Verkið er þó fremur lokað þegar kemur að flutningi, það er vissulega hægt að nálgast það á marga mismunandi máta en samt sem áður eru allir atburðir

¹⁷ Rutherford-Johnson, *Music after the Fall*, bls. 203.

¹⁸ Helmut Lachenmann, *Pression: For one Cellist*, (Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1970).

¹⁹ Tanja Orning, „Pression Revised: Anatomy of Sound, Notated Energy, and Performance Practice.“ Í *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation*, Kathleen Coessens, Paulo de Assis og William Brooks ritsrýrðu, 94-110, (Belgía: Leuven University Press, 2013), bls. 108.

verksins mjög nákvæmlega greindir bæði hvað varðar hreyfingar, hraða og tímasetningar. Því fellur verkið að miklu leyti inn í hefðbundinn skilning okkar á verk-hugtakinu.

3. John Cage: Út fyrir tónleikasalinn

Meðal annarra tónsmíðaaðferða sem urðu vinsælar á seinni hluta 20. aldarinnar var aukin áhersla á tilviljun og aukið frelsi flytjandans. Af tilraunum á þessu sviði má nefna verkið *For 1, 2, or 3 People* eftir Christian Wolff, þar sem tónskáldið setur fram skorið sem ákveðið kort sem flytjandinn getur svo lesið sig í gegnum að vild. Þessi endurhugsun skorsins sem kort setur spurningamerki við verkið sem lokað fyrirbæri, sem aðeins eigi sér eina mynd í huga tónskáldsins, heldur sé það lifandi hlutur sem eigi sér endalausar samsetningar af formum sem lifna við í hverjum flutningi.²⁰

Lykiltónskáld í tilraunamennsku í þessum anda er tónskáldið John Cage. Áhugi Cage á austurlenskri speki, kynni hans á listaverkinu *White Painting* eftir Robert Rauschenberg þar sem hvítir strigar standa auðir í mismunandi samsetningum,²¹ ásamt ferðalagi hans í svokallaðan hljóðlausan klefa (e. Anechoic Chamber), þar sem hann áttaði sig á því að ekki er hægt að upplifa algjöra þögn, leiddu til þess að Cage fór að gera tilraunir sem brutu upp hefðbundnu hugsun tónskálda um tónsmíðar og einkenni tónlistarverks. Þar eru tvö verk sem bera þessum tilraunum hans sérstaklega merki, verkin *Music of Changes* og *4'33"*. Í *Music of Changes* styðst Cage við ritið *I Ching*, sem er forn kínverskur spádómstexti og meðal elstu kínversku rita. Ritið er oft notað til að leita ráða við spurningum og er það gert með slembiaðferðum eins og að kasta tening. Niðurstaða teningakastsins vísar svo á samsvarandi tákn í formi hexagrams sem ber með sér ákveðna merkingu.²² Cage notfærði sér þetta rit til að ákvarða hvaða nótur hljóma í verkinu og er því stór hluti verksins háður tilviljun. Cage leit á þetta sem endurspeglun veruleikans þar sem allt líf í alheiminum er að miklu leyti tilviljunum háð.²³ *4'33"* er aftur á móti verk þar sem píanóleikari situr í þögn í fjórar mínútur og þrjátíu og þrjár sekúndur. Verkið afhjúpar að ekki er til neitt sem kallast þögn, þar sem hljóð leynist allstaðar í umheiminum. Því er þögn ekkert annað en óviljandi hljóð. Cage lýsir því að þegar hann fór í svokallað hljóðlaust rými sem er sérhannað herbergi fyrir rannsóknir á hljóði og á þar að vera eins líttill hávaði og mögulegt er eða eins mikil þögn og hægt er.

²⁰ Einar Torfi Einarsson, „Skorið sem kort (eða tónverkið og kortaskorið)”

²¹ „Robert Rauschenberg: White Painting [three panel], 1951,” *SFMOMA*. Sótt 22. nóvember 2021 af <https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/#artworkimage>.

²² Tze-Ki Hon, „Chinese Philosophy of Change (Yijing),” *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* 2019. Sótt 22. nóvember 2021 af <https://plato.stanford.edu/entries/chinese-change/>.

²³ „John Cage: An Autobiographical Statement,” *The John Cage Trust*. Sótt 29. nóvember 2021 af https://johncage.org/autobiographical_statement.html.

Þegar Cage steig inn í hólfíð áttaði hann sig á því að þögn væri ekki fjarvera hljóðs heldur óviljandi hljóð úr virkni taugakerfis og blóðrásar líkama hans.²⁴ Í þessum verkum hleypir Cage inn nýrri nálgun á hljóð, þar sem öll hljóð hafa sama vægi, hvort sem um er að ræða hljóð sellós á tónleikasviði eða hljóð hóstandi áhorfenda.

Verkið sem ég ætla að fjalla sérstaklega um er hins vegar frá síðari hluta ferils Cage, en það ber nafnið *A Dip in the Lake: Ten Quicksteps, Sixty-two Waltzes, and Fifty-six Marches for Chicago and Vicinity*. Verkið er samið fyrir flytjanda/flytjendur eða hlustanda/hlustendur eða hljóðupptöku/hljóðupptökur og inniheldur lista af fjögur hundruð tuttugu og sjö heimilisföngum í Chicago borg ásamt nágrenni borgarinnar. Heimilisföngunum er skipt niður í tíu hópa af tveimur heimilisföngum, sextíu og einn hóp af þremur og fimmtíu og sex hópa af fjórum heimilisföngum. Myndar það svo formhluta verksins en verkinu er skipt í þrjú kafla, sem bera nöfnin tíu skjót skref, sextíu og einn vals og fimmtíu og sex marsar. Í skorinu stendur einnig að verkið geti verið umritað fyrir aðrar borgir eða staði og þarf þá að nota slembiaðferðir til að ákvarða lista af heimilisföngum og hvernig þeim er skipt niður. (sjá mynd 2).

A DIP IN THE LAKE: TEN QUICKSTEPS, SIXTY-ONE WALTZES, AND FIFTY-SIX MARCHES
FOR CHICAGO AND VICINITY

for performer(s) or listener(s) or record maker(s)

(Transcriptions may be made for other cities, or places, by assembling through chance operations a list of four hundred and twenty-seven addresses and then, also through chance operations, arranging these in ten groups of two, sixty-one groups of three, and fifty-six groups of four.)

Mynd 2. Brot frá textaskori *A Dip in the Lake*.

Eins og sjá má á verkinu, þá lýkur aðferð textaleiðbeiningar upp frekari víddum tónlistar. Nú er ekki einungis reynt að finna falin hljóð í hljóðfærinu eða tónleikarýminu heldur opnar þetta upp könnunarleiðangur út fyrir tónleikasalinn og aftur er tilviljunarkenndum hljóðum umhverfisins gefið jafnt vægi og skipulögðum hljóðum tónleikarýmissins. Þessi aðferð

²⁴ „John Cage: An Autobiographical Statement“.

opnar einnig á þann möguleika að flytjandi þarf ekki að vera sérhæfður á hljóðfæri eða menntaður tónlistarmaður til að flytja verkið.

Þessu sambandi flytjandans/hlustandans við umhverfishljóð borgarinnar má tengja hljóðvistfræði (e. Acoustic ecology), en þeirri grein er lýst í bókinni *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* eftir kanadíska tónskáldið R. Murray Schafer sem rannsókn á áhrifum umhverfishljóða á líkamleg viðbrögð eða hegðunareinkenni lífvera.²⁵ Greinin beinir ljósi á þá staðreynd að við búum í svokallaðri augnmenningu, þar sem hlustun er gefið sífellt minna vægi og að við séum nánast hætt að stunda virka hlustun í okkar daglega lífi. Telja fræðimenn á þessu sviði að þessi staðreynd, ásamt sívaxandi hávaða eftir tilkomu iðnbyltingarinnar, hindri innri hávaða og hugsanir í sálarlífi fólks, sem ýti undir vanlíðan og stress. Til að takast á við þennan veruleika hafa verið notaðar svokallaðar „eyrnahreinsunar-æfingar“ en í þeim eru kerfisbundnar leiðir notaðar til að þjálfa eyrun í að hlusta nákvæmar á hljóð, sérstaklega hljóð í umhverfinu.²⁶ Sem dæmi um slíkar æfingar má nefna hljóðgöngur, sem eru skoðunarferðir sem hafa þann megintilgang að hlusta á hljóð í umhverfi ferðarinnar. Hljóðgöngur geta tekið á sig margar mismunandi myndir, hægt er að fara í hljóðgöngu einn, í hópi eða með leiðsögn einhevrs einstaklings, sama í hvaða formi hljóðgöngur eru, þá er áhersla hennar að enduruppgötva og endurvirkja heyrnarskyn okkar.²⁷ Um svipað leyti og þessar hugmyndir um hljóðvistfræði komu fram, var tónskáldið Pauline Oliveros að gera tilraunir með hugmyndir sínar um djúphlustun (e. Deep listening), en í djúphlustun á manneskja að beina athygli sinni að hljóðum og þannig taka inn allt sem er í kringum okkur og innra með okkur. Þetta kallar hún hlustun án aðgreiningar, þar sem öllum hljóðum er gefið jafnt vægi, til að stunda djúphlustun verðum við að hafa allt með í för.²⁸

Með því að notfæra sér textaleiðbeingar sjáum við hvernig Cage nær að brjótast út úr hefðbundnari hugsun um verk-hugtakið og markmiði skora eins og skilgreint var af Lydiu Goehr. Leiðbeiningarnar bjóða upp á endalausa mismunandi möguleika til túlkunar og viðurkennir Cage með því að verkið eigi sér ekki eina merkingu heldur sé það virkt samband milli tónskálds, texta og flytjanda/hlustanda. Þetta er í miklu samræmi við hugmynd Barthes

²⁵ R. Murray Schafer, *The Soundscape: the Tuning of the World*, (Vermont: Desteny Books, 1994), bls. 271.

²⁶ Schafer, *The Soundscape*, bls. 272.

²⁷ Hildegard Westerkamp, „Soundwalking“, *Hildegard Westerkamp Inside the Soundscape*, 2001. Sótt 15. nóvember 2021 af https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=13&title=soundwalking.

²⁸ „Pauline Oliveros on Deep Listening“, *Sound American 7: The Deep Listening Issue*, 7. Sótt 28. nóvember 2021 af http://archive.soundamerican.org/sa_archive/sa7/sa7-pauline-oliveros-on-deep-listening.html.

um dauða höfundarins þar sem tónskáldið gefur frá sér vald yfir efninu og verður stór hluti verksins til í túlkun flytjandans. Skorið verður að einhverskonar byrjunarpunkti fyrir flytjanda til að rannsaka og tækla á á sinn hátt. Einnig sjáum við hvernig þessi umbreyting skorsins brýst útúr hefðbundnu umhverfi tónleikasalsins og leyfir handahófskenndum hljóðum umhverfisins að verða megin tónefni verksins.

3. Jennifer Walshe: skorið sem ferðalag

Síðasta verkið sem ég mun taka fyrir í þessari ritgerð er verkið *THIS IS WHY PEOPLE O.D. ON PILLS /AND JUMP FROM THE GOLDEN GATE BRIDGE* eftir Jennifer Walshe. Jennifer Walshe er írskt tónskáld, tónlistarmaður og listamaður, fædd árið 1974 í Dublin. Hún stundaði nám í tónsmíðum hjá John Maxwell Geddes í Royal Scottish Academy of Music and Drama, hjá Kevin Volans í Dublin og lauk doktorsgráðu frá Northwestern University í Chicago árið 2002. Verk hennar hafa verið flutt út um allan heim og hefur hún hlotið fjölda verðlauna fyrir tónsmíðar sínar. Hún er þekkt fyrir óhefðbundnar tónsmíðar sem vinna þvert á miðla.²⁹ Í texta sem hún skrifaði árið 2016 fyrir Borealis tónlistarhátíðina í Noregi fjallar hún um þessa nálgun tónskálda, sem hefur síaukist síðustu áratugi. Kallar hún þetta hina nýju aðferð (e. The New Discipline), þar sem líkamlegir, leikrænir og sjónrænir þættir eru jafn mikilvægir og hljóðið:

Hin nýja aðferð þrífst á arfleifð m.a. Dada, Fluxus, Situationisma stefnanna, en lætur ekki skilgreina sig eingöngu sem Dada, Fluxus, Situationisma o.s.frv. Það er tónlist sem er skrifuð þegar Dada, Fluxus, Situationismi o.fl. hafa elst vel og eru almennt virtar stefnur. Aðferðin tekur þessum stílum sem sjálfsögðum hlut, bæði af ást og ósvífni, á sama hátt tekur hún samhljóminum og rafmagnsgítarinum sem sjálfsögðum hlut. Sem útgangspunktum. Sem stöðum til að byrja að vinna.³⁰

Hún líkir þessu einnig við tónskáld á borð við Mauricio Kagel og Tónlistarleikhús (e. Music Theatre) stefnuna á 7. áratugnum, en telur of margt hafi breyst á seinustu áratugum, að orðaforði 20. aldarinnar geti ekki lengur átt við nútímatónsmíðar. Tilkoma MTV, internetsins, aðgengi að ódýrum myndavélum og myndvörpum, og yfirburði Youtube myndbanda yfir tónlistarflutninga hafi umbylt hugmyndum okkar um tónlist. En hún lýsir þessum samruna svona:

Kannski er það sem er í húfi sú hugmynd að öll tónlist sé tónlistarleikhús. Kannski erum við loksins tilbúin að setta okkur við að líkamar sem spila tónlistina séu hluti af tónlistinni, að þeir séu til staðar, þeir séu gildir og þeir upplýsi hlustun okkar hvort sem er ómeðvitað eða meðvitað. Að það sé ekki of seint fyrir okkur að eignast líkama.³¹

²⁹ Jennifer Walshe, „Jennifer Walshe: Biography,“ *Milker Corporation*. Sótt 20. nóvember 2021 af <http://milker.org/jenniferwalshebiography>.

³⁰ Jennifer Walshe, „The New Discipline,“ *Borealis Festival*, 2016. Sótt 28. október 2017 af <http://www.borealisfestival.no/2016/the-new-discipline-4/>.

³¹ Walshe, „The New Discipline.“

Verkið *THIS IS WHY PEOPLE O.D. ON PILLS /AND JUMP FROM THE GOLDEN GATE BRIDGE* er fyrir einn til tíu hljóðfæraleikara á hvaða hljóðfæri sem er. Ef einn flytur verkið heitir það einungis *This is Why People O.D. on Pills* en seinni hlutanum er bætt við ef fleiri taka þátt. Skor verksins er í formi texta sem er prentaður út á bol ásamt myndum af hjólabrettaköppum (sjá mynd 3).



Mynd 3. Upprunalegt skor fyrir *THIS IS WHY PEOPLE O.D ON PILLS*.

Skorið inniheldur mjög nákvæmar upplýsingar um hvernig á að spila verkið og leiðbeinir flytjandanum/flytjendunum fyrst að læra á hjólabretti, reyna að læra nokkur hjólabrettatrikk, fylgjast með hreyfingum og þunga líkama síns þegar lært er á hjólabrettið. Svo á flytjandi að rannsaka hjólabrettavelli, horfa á hjólabrettakappa, skoða hjólabrettamyndbönd og reyna að lifa sig inn í atburðarásina. Flytjandi þarf svo að rannsaka alla króka og kima í umhverfinu og ímynda sér hvernig væri að renna sér á hjólabretti, hvort sem það sé mögulegt í raunveruleikanum eða ekki. Flytjandi velur svo einn tón og á svo að renna á hjólabretti á þessum tón ímyndaða hjólabrettaleið.³²

Verkið verður því að einhverju leyti til í huga hljóðfæraleikarans og verður að veruleika við flutning flytjandans. Þessi umbreyting skors í hreyfingar flytjanda og loks í hljóð er í

³²Jennifer Walshe, *THIS IS WHY PEOPLE O.D. ON PILLS/AND JUMP OF THE GOLDEN GATE BRIDGE*. (Bretland: Milker Corporation, 2004).

raun eitthvað sem á heima í allri nótnatónlist, en með þessari aðferð færir Walshe þetta samband upp á yfirborðið.³³

Þessi nákvæmni fer aðra leið en t.d. Cage með miðlun textaskors. Í textaskorum Cage og meðal Fluxuslistamanna eru oft gefnar litlar upplýsingar til flytjandans en þessi aðferð Walshe býr til skýran ramma sem flytjandinn verður að dvelja í. Þessi rammi virkar þó á þann hátt að flytjandi verður að hugsa á skapandi hátt hvernig best sé að takast á við skorið. Í viðtali við The Sampler útskýrir Walshe hvernig henni fannst mikilvægt að tungumálið í skorinu væri nákvæmt, til að reyna fanga tungumálalega hversu flókið ferli það er að læra á hjólabretti.³⁴

Þegar ég samdi *THIS IS WHY* langaði mig virkilega að fanga hversu flókið það er að læra að hjólabretti, hvernig það breytir upplifun þinni af rými algjörlega upp á nýtt. Það virtist vera að eina leiðin til að komast niður á það smáatriði sem ég vildi væri í gegnum textann. Frekar en að vera Fluxus leiðbeining: „lærðu að hjólabretti...“, öll samheitin, öll lýsingarorðin, allt þetta er í þágu þess að reyna að komast yfir þá staðreynd að þetta er athöfn sem er fjölvíð og flókin.³⁵

Ákvörðun hennar að prenta skorið á bol er einnig mikilvægur þáttur. Þessi ákvörðun er augljóslega vísun í hjólabrettamenningu, þar sem hönnun á bolum og fötum er mikilvægur þáttur. Einnig er hægt að túlka að verkið sé ekki einungis nótur til að túlka heldur eigi maður að tileinka sér það eins og fatnað eða lífstíl.³⁶ Á svipaðan hátt og John Cage hleypti straumum tónlistar út fyrir tónleikasalinn hleypir Walshe menningarheimi hjólabretta inn í tónleikasalinn og ögrar þannig hefðum tónlistarinnar. Í viðtalinu útskýrir Walshe einnig hvers vegna hún ákvað að innleiða menningarheim hjólabretta í verkið sitt:

Ég hef alltaf haft mikinn áhuga á hjólabrettum. Ég elska þessa tilfinningu í hreyfingum, af líkamanum þínum að starfa á annan hátt. Ég hef alltaf borið mikla virðingu fyrir hjólabrettafólki og hvernig þau nota borgarrýmið er algjörlega heillandi og fallett. Ég stoppa alltaf og fylgist með þeim hvar sem ég er. Ég held sérstaklega vegna þess að þau sjá þessa ólíku möguleika í borgarrýmum. Það sem við sjáum eða ímyndum okkur sem ljótt, steinsteypant arkitektúr sjá þau sem fallett, sem tækifæri.³⁷

Hún útskýrir svo að þegar sellóleikarinn Anton Lukoszevieze hafi beðið hana um að semja handa sér nýtt verk í fertugsafmælisgjöf, hafi hún verið að lesa bókina *Skateboarding, Space and the City* eftir arkitektasagnfræðinginn Iain Borden. Fyrir tilviljun hafi Lukoszevieze beðið hana um að semja um eitthvað unglegt til að láta honum ekki líða gömlum og stakk í gríni upp á hjólabrettum.

³³ Rutherford-Johnson, *Music after the Fall*, bls. 97.

³⁴ Ddmmmyy, „Ddmmmyyy Interview With Jennifer Walshe,” *the sampler*, 19. apríl 2016. Sótt 20. nóvember af <https://thesampler.org/news-opinion/ddmmyy-interviews-jennifer-walshe/>.

³⁵ Ddmmmyy, „Ddmmmyyy Interview With Jennifer Walshe.“

³⁶ Rutherford-Johnson, *Music after the Fall*, bls. 97.

³⁷ Ddmmmyy, „Ddmmmyyy Interview With Jennifer Walshe.“

Í þessu verki verður skorið til í einhverskonar samsetningu milli huga tónskáldsins, flytjandans og hlustandans. Skorið byrjar hjá Walshe í rituðum fyrirmælum á bol sem flytjandinn les yfir, eftir það fer flytjandinn í eins konar ferðalag um umhverfið sitt sem svo endar í einhverskonar skori í formi hjólabrettaferðar í huga flytjandans. Síðan er verkið flutt og ef hlustandi þekkir til verksins verður einnig til skor inn í huga hlustandans, þar sem hann óneitanlega fer að ímynda sér þetta hjólabrettaferðalag út frá tónefni flytjandans. Þessi óhefðbundna leið skorsins ásamt ákvörðuninni að afmarka tónefnið aðeins við eina nótu hvetur einnig flytjandann til að kanna öll smáatriðin sem leynast inn í þessum einum tóni. Þetta samsvarast í nákvæmnum texta skorsins ásamt þeirri nákvæmni sem einstaklingur þarf að tilenka sér þegar lært er á hjólabretti. Þrátt fyrir alla þessa möguleika sem skorið býður uppá er einmitt þessi mikla nákvæmni sem Walshe notar í stað opnari texta á borð við Cage eða Fluxus í sterkum tengslum við verk-hugtakið. Gjörðin að prenta skorið á bol leggur einnig sterka áherslu á skorið sem afgerandi hluta verksins og fyrirbæri sem á sér einhverskonar uppruna eða sértæka eiginleika.

Niðurlag

Í ritgerð þessari vildi ég rannsaka hvaða áhrif óhefðbundnar hugmyndir í nótnarritun hafi á verk, hljóðheim og flutning. Það hefði verið hægt að kafa enn meira í grafískra nótnarritun, spuna, munnleg skor og heim stafrænna hljóðfæra og tölvukóða, en ég ákvað að afmarka mig við þessi þrjú verk þar sem þau hafa haft bein áhrif á tónlistarsköpun mína.

Í verkum Lachenmann sjáum við hvernig aukin áhersla á framleiðsluþætti hljóða í tónlistarflutningi og umbreyting nótnarritunar opnaði upp hljóðheim sem áður var falin bak við nóturnar. Með þessu ögrar Lachenmann hefð og sögu vestrænna hljóðfæratónsmíða og reynir að vinna með hljóðfærin sem hreyna hljóðframleiðsluhluti, svipt öllum menningarlegu og sögulegu samhengi.

John Cage fer aðra leið og notfærir sér textaskor sem útgangspunkt. Með því nær hann ekki einungis að umbreyta hugsun okkar um hljóðfæranotkun heldur eru engin takmörk sett um hvaða hljóðfæri sé spilað á eða hvort það séu einhver hljóðfæri yfir höfuð notuð, einnig opnar hann fyrir hljóðfæraflutning handan tónleikasalsins. Vegna þess hversu opinn textinn er til túlkunar verður verkið mun aðgengilegra fyrir fólk úr ólíkum áttum, hvort sem um er að ræða atvinnuhljóðfæraleikara eða manneskju sem aldrei hefur snert hljóðfæri. Það er frekar hægt að líta á skorið sem hvatningu til könnunar en útreiknaðar aðgerðir sem flytjandi þarf að fylgja nákvæmlega eins og hjá Lachenmann. Einnig notar hann handahófskennda

aðferð sem hvatningu til að kanna landsvæði sem flytjandinn hefði mögulega annars aldrei vitað af, ásamt því að vera könnun í hvernig við hlustum.

Jennifer Walshe fer að einhverju leyti svipaða leið og Cage, en verða þó ekki með sanngirni svo auðveldlega borin saman. Útgangspunktur Walshe er að miklu leyti frábrugðinn verki Cage, þar sem textaleiðbeiningarnar bjóða upp á töluvert minna frelsi. Verkið er að öllum líkindum samið með hefðbundin hljóðfæri í huga og er hljóðfæraleikari aðeins bundinn við einn tón. Það sem er þó áhugaverðast við verkið er að skorið verður að hluta til í huga flytjandans. Út frá leiðbeiningum skorsins er flytjandinn hvattur til að upplifa umhverfið sitt á annan veg og úr þeim upplifunum mynda sér ferðalag sem flytjandinn reynir svo að framkvæma á hljóðfærið sitt. Þessi óhefðbundna nálgun leiðir af sér upplifun sem er að einhverju leyti handan hljóðs og verður án efa til ímynduð saga sem hlustandinn upplifir í gegnum þetta ferðalag. Þessi nálgun, ásamt því að takmarka túlkun flytjanda við einn tón, býr einnig til nýja nálgun á hljóðfærið þar sem hljóðfæraleikarinn reynir að framkalla öll smáatriði hjólabrettaferðar í gegnum þennan eina tón. Úr því verður til framvinda sem líklega væri erfitt að framkalla með hefðbundinni nótnaskrift.

Öll þessi verk sýna fram á hversu róttæka afleiðingu umbreyting skors hefur á tónefni, hugmyndir og hefð tónlistar. Með því að endurhugsa hugmyndir okkar um virkni, markmið og eiginleika skora gjörbreytum við hugmyndum okkar um tónverk, hvað það feli í sér og hvernig tónlist við sköpum. Og á sama tíma opnum við upp nýja heima í tónsköpun og hleypum inn straumum sem annars væru lokaðir.

Heimildaskrá

Prentaðar heimildir

Barthes, Roland. *The Rustle of Language*. Richard Howard þýddi. California: University of California Press, 1989.

Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

Orning, Tanja. „Pression Revised: Anatomy of Sound, Notated Energy, and Performance Practice.“ Í *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation*, Kathleen Coessens, Paulo de Assis og William Brooks ritstýrðu, 94-110. Belgía: Leuven University Press, 2013.

Rutherford-Johnson, Tim. *Music after the Fall: Modern Composition and Culture since 1989*. California: University of California Press, 2017.

Schafer, R. Murray. *The Soundscape: the Tuning of the World*. Vermont: Desteny Books, 1994.

Skor

Cage, John. *A Dip in the Lake: Ten Quicksteps, Sixty-two Waltzes, and Fifty-six Marches for Chicago and Vicinity*. New York: Henmar Press, 1978.

Lachenmann, Helmut. *Pression: For one Cellist*. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1970.

Walshe, Jennifer. *THIS IS WHY PEOPLE O.D. ON PILLS/AND JUMP OF THE GOLDEN GATE BRIDGE*, Bretland: Milker Corporation, 2004.

Rafrænar heimildir

Aisha Orazbayeva. „Telemann Fantasias” *Aisha Orazbayeva*. Sótt 12. nóvember 2021 af <http://aishaorazbayeva.com/Album-3-Telemann-Fantasias>.

Albertsson, Dan og Ron Hannah. „Helmut Lachenmann.“ *The Living Composer Project*, 28. febrúar 2018. Sótt 23. nóvember 2021 af <http://composers21.com/compdocs/lachenmh.htm>.

Ddmmyy. „Ddmmyyyy Interview With Jennifer Walshe.” *the sampler*, 19. apríl 2016. Sótt 20. nóvember af <https://thesampler.org/news-opinion/ddmmyy-interviews-jennifer-walshe/>.

Einar Torfi Einarsson. „Skorið sem kort (eða tónverkið og kortaskorið).“ *Præðir*, tölublað 1 19. febrúar 2016. Sótt 12. nóvember 2021 af <https://www.lhi.is/tolublad-1-skorid-sem-kort-eda-tonverkid-og-kortaskorid>

- Hon, Tze-Ki. „Chinese Philosophy of Change (Yijing),“ *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2019. Sótt 22. nóvember 2021 af <https://plato.stanford.edu/entries/chinese-change/>.
- Hoo S, Song og Joe Jeongwon „Roland Barthes, ‘Text’ and Aleatoric Music: Is the ‘Birth of the Reader’ the Birth of the Listener.“ *Muzikologija*, 2 (janúar 2002): 263-281. doi: 10.2298/MUZ0202263J.
- „John Cage: An Autobiographical Statement.“ *The John Cage Trust*. Sótt 29. nóvember 2021 af https://johncage.org/autobiographical_statement.html.
- „Pauline Oliveros on Deep Listening.“ *Sound American 7: The Deep Listening Issue*, 7. Sótt 28. nóvember 2021 af http://archive.soundamerican.org/sa_archive/sa7/sa7-pauline-oliveros-on-deep-listening.html.
- „Robert Rauschenberg: White Painting [three panel], 1951,“ *SFMOMA*. Sótt 22. nóvember 2021 af <https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/#artworkimage>.
- Walshe, Jennifer. „Jennifer Walshe: Biography.“ *Milker Corporation*. Sótt 20. nóvember 2021 af <http://milker.org/jenniferwalshebiography>.
- Walshe, Jennifer. „The New Discipline.“ *Borealis Festival*, 2016. Sótt 28. október 2021 af <http://www.borealisfestival.no/2016/the-new-discipline-4/>.
- Westerkamp, Hildegard. „Soundwalking“ *Hildegard Westerkamp Inside the Soundscape*, 2001. Sótt 15. nóvember 2021 af https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=13&title=soundwalking.

Myndaskrá

- Mynd 1: Lachenmann, Helmut . *Pression: For one Cellist*, Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1970.
- Mynd 2: Cage, John. *A Dip in the Lake: Ten Quicksteps, Sixty-two Waltzes, and Fifty-six Marches for Chicago and Vicinity*. New York: Henmar Press, 1978.
- Mynd 3: Walshe, Jennifer. *THIS IS WHY PEOPLE O.D. ON PILLS/AND JUMP OF THE GOLDEN GATE BRIDGE*, Bretland: Milker Corporation, 2004.